

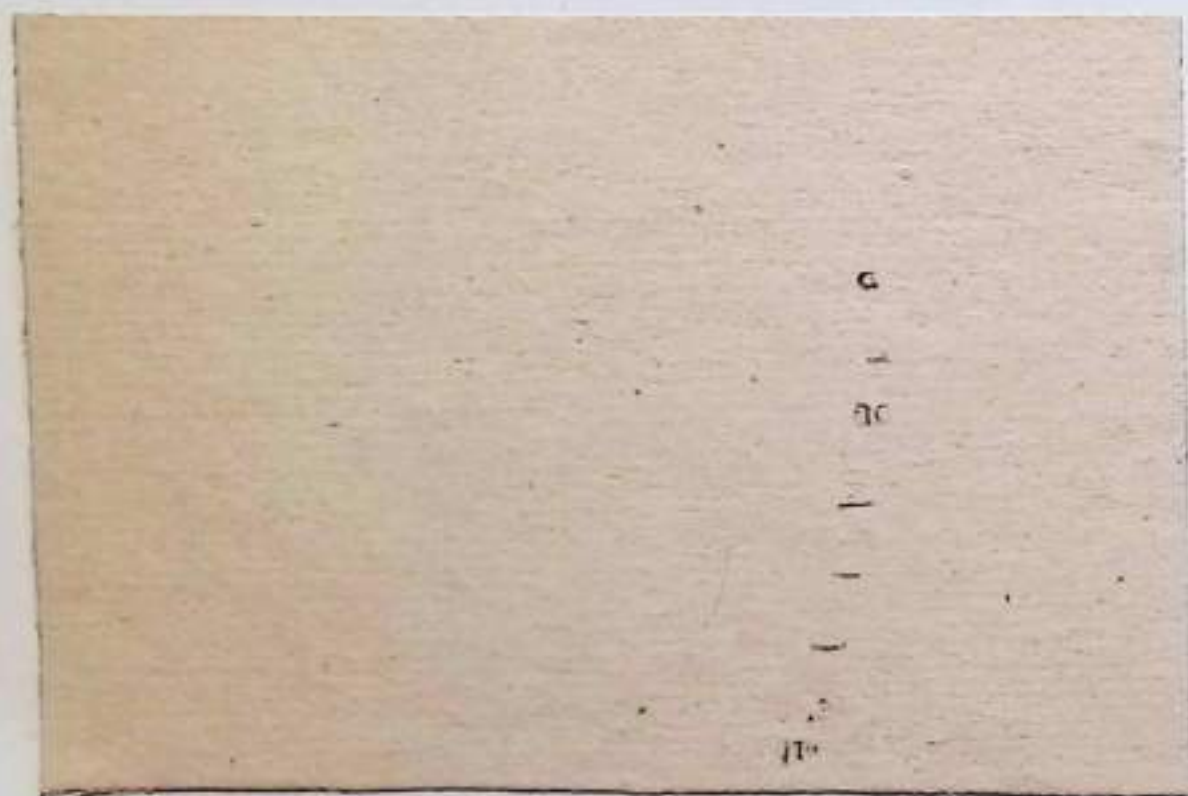
НБ ЛНУ ім. Тараса Шевченка
020967
296508

ISSN 0130-528X

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Випуск

71



Львівський національний університет
імені Івана Франка
Наукова  бібліотека



201-2350150

**UKRAINIAN
LITERARY STUDIES**

**УКРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Issue 71

Випуск 71



**ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ**

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2010

020967

296508

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Українське літературознавство. 2010. Випуск 71. 242 с.

Ukrainian Literary Studies. 2010. Issue 71. 242 p.

Друкуємо наукові дослідження з історії української літератури, а також статті теоретичного характеру. Сподіваємось, що читача зацікавлять різносторонні літературознавчі спостереження молодих науковців. За нашою традицією вміщаємо епістолярні матеріали відомих та видатних осіб українського літпроцесу. Під рубрикою републікацій читач знайде маловідомі матеріали Є. Маланюка, Д. Ребет та І. Майстренка.

Scientific researches from the history of the Ukrainian literature and also articles of theoretical character are published. We hope that reader will be interested in versatile literary criticism observations of the young scientists. According to our tradition we insert epistolary materials of the famous and outstanding people of the Ukrainian literary process. Under the column of republications reader will find little known materials of Y. Malaniuk, D. Rebet and I. Maystrenko.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Т. Салига (гол. ред.), канд. філол. наук, доц. С. Пилипчук (заст. гол. ред.), канд. філол. наук, доц. Г. Крук (відп. секр.), канд. філол. наук, доц. В. Будний, д-р філол. наук, проф. Б. Бунчук, д-р філол. наук, проф. М. Гнатюк, д-р філол. наук, проф. Р. Голод, д-р філол. наук, проф. З. Гузар, д-р філол. наук, проф. Р. Гром'як, д-р філол. наук, проф. М. Ільницький, д-р філол. наук, проф. В. Корнійчук, д-р філол. наук, проф. Б. Криса, д-р філол. наук, проф. Б. Мельничук, д-р філол. наук, проф. В. Панченко, д-р філол. наук, проф. Л. Рудницький, д-р філол. наук, проф. С. Хороб.

Editorial board: T. Salyha (editor-in-chief), S. Pylypchuk (associated editor), H. Kruk (responsible secretary), V. Budnyj, B. Bunchuk, M. Hnatiuk, R. Holod, Z. Huzar, R. Hromiak, M. Ilnyckyj, V. Kornychuk, B. Krysa, B. Melnychuk, V. Panchenko, L. Rudnyckyj, S. Khorob.

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний університет
імені Івана Франка, філологічний факультет,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів,
тел. +(38) (032) 2394190.
www.lnu.edu.ua/faculty/philol/www/pnv.php

Editorial office address:
Ivan Franko National University
of Lviv Filology Department,
Universytetska st. 1, UA-79000 Lviv, Ukraine,
tel. +(38) (032) 2394190.

Відповідальний за випуск Т. Салига

Редактор У. Крук

Комп'ютерний набір і верстка О. Тимків, Я. Янів

*Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету імені Івана Франка*

*Свідоцтво про державну реєстрацію серія КВ № 14602-3573 Р від 29 жовтня 2008 р.
ISSN 0130-528X*



© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2010

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 82-3477;159.964.2-215

ІВАН ФРАНКО І ЛІТЕРАТУРНО-ПСИХОАНАЛІТИЧНА ДУМКА: КРІЗЬ ПРИЗМУ ХХ СТОЛІТТЯ

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ

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

Досліджено методику психоаналітичної літературної інтерпретації в Україні, що тісно пов'язана із творчістю І. Франка; її методологічний інструментарій, в якому співіснують елементи двох різних наукових дисциплін — літературознавства і психоаналізу.

Ключові слова: психоаналітичний метод, ідентифікація, суб'єктивна істина, психічна реальність, літературні угруповання і т.ін.

У мистецьких пошуках «Шляху Істини і Життя» психоаналітичний код дає змогу по-новому подивитися на українську літературу, побачити її у світовій перспективі. Звертаючись до драматичних картин соціально-духовних перемін нашого суспільства ХХ століття, ми переконуємося, що вони мають не лише історичний сенс, але й дещо вічне, актуальне в будь-яку епоху.

Якщо говорити про зародження методики психоаналітичної літературної інтерпретації в Україні, а також її близького зарубіжжя, то, звісна річ, першовідкривачем і новатором був І. Франко, опублікувавши 1898 року свою працю «Із секретів поетичної творчості», в якій окреслив низку проблем, що відповідають духу глибинної психології: 1) опосередкована безпосередність неусвідомлених законів «вільних асоціацій»; 2) взаємозв'язок «сонної» і «поетичної» фантазій; 3) динаміка зображувальних, емотивних та сугестивних функцій поетичного образу; 4) зіставлення психічних вад людини із таємницею творчості та ін.

Крізь призму сучасності І. Франко не без тривоги порушував проблему мови як свідомості-та-дії. Адже слово, на його думку, це — «морська глибина: хто в ній пірнає до дна, той, хоч і труду мав досить, дивнії перли виносить». Невипадково Т. Салига, відстоюючи національні інтереси в українському літературознавстві, у своїй полемічній публіцистиці слушно запевняв: «Аналізуючи художні твори І. Франка, «новітні» франкознавці апелюють то до К.-Г. Юнга, то до З. Фрейда, підпасовують висліди їхніх психоаналітичних дослідів під поведінку Франкових персонажів та під життя самого письменника, зрозуміло, з метою тлумачити його роздвоєною особистістю, як у житті, так і в творчості. Це дає їм змогу маніпулювати Франковим «Я», його психікою, «особистим підсвідомим» та

«підсвідомим колективним». Тут уже цинізм «без берегів» – І. Франка наближають до мазохізму, тут уже ігнорують навіть і К.-Г. Юнга, і З. Фрейда, не беручи до уваги, що про фрейдівський психоаналіз художньої творчості К.-Г. Юнг писав: «...здоровий людський розум протиставляється і не хоче, щоб художню творчість ставили на одну дошку з неврозом» [13, с. 92–93]. Усе це є наслідками нашого егоцентризму, духовного обезбоження, національного бездоріжжя і гедоністичної установки, які глибоко вкорінилися в суспільстві.

У Західній Європі початку ХХ століття основні роботи З. Фрейда ще не вийшли в світ, але ідеї про несвідоме уже давно фігурували у філософській думці Платона, Г. Сковороди, І. Канта, Г. В. Ляйбніца, Г. В. Ф. Гегеля, а особливо в працях А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» (1819) й Е. фон Гартмана «Філософія несвідомого» (1869).

Українська літературна критика (Н. Зборовська, С. Павличко, Р. Піхманець, І. Михайлин та ін.) не випадково наголошувала на тому, що феноменологічні ознаки несвідомого у Франковій інтерпретації психології творчості якоюсь мірою випереджають у часі новаторську концепцію З. Фрейда та К.-Г. Юнга. Адже головна думка Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості» про те, що несвідомі процеси у творчості людини відіграють головну роль унаслідок контрастних метаморфоз символів «сонної» і «поетичної» фантазії, посідала пізніше значне місце в клінічній практиці основоположників глибинної психології.

Щоправда, на відміну від фрейдівської топічної моделі психічного апарату (система несвідомого, підсвідомого, свідомого), що містить три основні виміри людської психіки, І. Франко концептуально керувався із дессуарівським дуалістичним розумінням поняття «подвійного Я» людини, тобто «нижньої» і «верхньої» свідомості. Зрештою термін – «підсвідоме» був введений З. Фрейдом лише для кращого розуміння динаміки між несвідомими і свідомими внутрішніми процесами людини. З цього приводу слушно зауважував В. Лейбін: «Основоположник психоаналізу вважав, що розмірковуючи про підсвідоме або похмуру, неясну свідомість є очевидним абсурдом, ніж визнання гіпотези про існування несвідомого психічного» [9, с. 412].

На прикладах Шевченкової поезії І. Франко демонструє в психології творчості універсальний закон поетичної градації, суть якого полягає в досягненні надзвичайного естетично-смыслового ефекту засобом природного «відбору» метафор, ідей та образів нашої уяви – від їхньої частини до цілого, і навпаки. Наводячи загальноприйняті закони асоціацій у тогочасній психології, які вивели В. Вундт і Г. Штейнталь, І. Франко вперше порушив проблематику «спеціальної поетичної асоціації ідей», наукове осердя якої ознаменувало в майбутньому аналітично-психологічну концепцію художнього пізнання поезії, що була опосередкована такими постатями, як К.-Г. Юнг, Е. Нойманн, О. Потебня, Д. Узнадзе, Л. Виготський та ін.

Посилаючись на працю «Із секретів поетичної творчості» І. Франка, можна простежити у ній певні паралелі з Фрейдівською теорією топічної (система несвідомого, підсвідомого, свідомого), структурної (концепція психічних інстанцій Воно-Я-Над-Я), «динамічної моделі психічного апарату» [20, т. 1, с. 236] і Юнгівською аналітично-психологічною інтерпретацією фантазій «об'єднуючого

символу» та синхроністичний (акаузальний) спосіб тлумачення творчої діяльності людини.

Якщо топічна і динамічна моделі людської психіки у Франковій інтерпретації виражені за допомогою термінології М. Дессуара, то структурна – більш пов'язана із антрополого-рефлексивним спостереженням письменника. Наприклад, психічна інстанція Я (за З. Фройдом) має свій Франковий відповідник пам'яті і волі, що скеровують «наші фізичні чи духовні сили в якомусь одному напрямі» [15, т. 31, с. 78]; Над-Я розглядається як особлива свідомість – «щось окреме від нашого внутрішнього «я»» [15, т. 31, с. 78]; Воно номінується чуттям, що виявляє свої внутрішні інстинктивні потреби індивіда.

На відміну від З. Фрейда І. Франко не ототожнював поетичну діяльність митця із сурогатом задоволення сексуальних бажань чи своєрідною втечею від невротичного сприйняття реальної дійсності. Адже подібно до К.-Г. Юнга для І. Франка могутність неусвідомленого психічного містить не лише тривожно інфантильні, негативні сили у період душевної недуги митця, але й має для нього «позитивне значення, бо робить сю нижню свідомість величезним, невичерпаним магазином думок і почувань, багатим шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогосінько» [15, т. 31, с. 62]. Отже, І. Франко вбачав необхідність для психології загалом вирізнити поетичну особливість людини як «окремо психічний тип» індивіда. Оскільки «для науки, – стверджував письменник, – важне пізнання його основної прикмети: еруптивності його нижньої свідомості, т. є. її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [15, т. 31, с. 64].

Врешті, у трактаті «Із секретів поетичної творчості» чітко простежуються два види творчої діяльності людини: перший характеризується «холодним, розумовим, свідомим складанням», а інший – «ресорпційною силою нижньої свідомості». Відтак І. Франко, вияскравлюючи поетичну фантазію сновидіння як особливий різновид галюцинацій та афектів, зауважував, що кожна людина в екстазі або уві сні є певною мірою митцем.

Якщо подібні міркування перевести на Юнгівську термінологію, то мова піде про психологічний і візіонерський типи художньої творчості й екстравертну та інтровертну авторські позиції.

Франкова аналітично-психологічна інтерпретація «сонної» і «поетичної» фантазій як «об'єднуючого символу» духовних скарбів предків у творчому процесі індивіда відсилає нас до архетипного розуміння «колективного несвідомого». З цього приводу слушно зауважував Р. Піхманець: «Випереджаючи наукові прозріння К.-Г. Юнга про "колективно-безсвідоме", він [І. Франко. – А. П.] у загальній структурі неусвідомлюваної психіки як органічний компонент виділяв засвоювані шляхом виховання "здобутки многотисячлітньої культурної праці всего людського люду". Конкретизувати положення наприкінці ХІХ століття, очевидно, було зарано. Саме в цьому напрямку новітня психологія здійснила відкриття, які вражають» [12, с. 313].

На іншому перевалі думки Г. Клочек, розглядаючи синтетичність різних методологічних систем в українському літературознавстві, зокрема і психоаналітичної, доходить висновків, що «знаменитий трактат І. Франка "Із секретів поетичної творчості" виступає класикою рецептивної поетики» [8, с. 40]. Дослідник із гіркотою слова зауважує, що «до геніального напрацювання І. Франка мало звертали, його майже не задіювали в літературознавчій практиці» [8, с. 41]. Принагідно виникає запитання: чому у нас усе так погано закінчується, коли так добре починалося? І Г. Клочек дає блискучу, аргументовану відповідь: «Літературознавство, особливо ж у своїй методологічній частині, безприкладно ентропійна або ж анархічна наука, в якій окремий напрямок через егоїстичну потребу вибудувати себе лише зі свого матеріалу мало прислухався до того, що відбувається в інших. Тому часто один і той самий концепт присутній під різними назвами в різних методологічних напрямках» [8, с. 41].

Отже, поза рецептивною інтерпретацією автор майже непомітним штрихом порушує дуже важливу психологічну проблему в методологічній сфері літературознавства, а саме – анархізму, егоцентризму і нарцисизму. Цей підмічений нюанс дає змогу краще збагнути вавилонську вежу антинаукового, атеїстичного обґрунтування різних постмодерністських теорій загалом. Їхня література, як слушно зауважила Н. Зборовська «не створює смислу, а розігрує його, замінюючи комунікацію симуляцією спілкування» [6, с. 300]. Такий підхід призводить до деконструкції будь-якої логоцентричної методології, пропонуючи натомість так звану «надінтерпретацію», що передбачає «нескінченну множинність рознесення смислів» у теоріях У. Еко, К. Брук-Ровз, Р. Рорті, Д. Куллера та ін.

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко не випадково звернув увагу на те, що більшість естетичних категорій у мистецтві пов'язані зі смислами зору, слуху, відчуття і т.ін. Відтак чи не вперше письменник окреслив психолінгвістичні проблеми й нові перспективи аналітичної інтерпретації текстів в українській літературі, зауважуючи, що «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» [15, т. 31, с. 78].

Отже, за таким методологічним підходом до дослідження творчості митця необхідне співіснування елементів двох різних наукових дисциплін – літературознавства і психоаналізу. Неодноразово І. Франко вказував на проблематику певного синкретизму, вважаючи, що «літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліджу, якими послугується сучасна психологія» [15, т. 31, с. 53].

Франкова літературознавча психоаналітична парадигма пізнається і завдяки інтерпретаційним можливостям його белетристичної спадщини, що зумовлює художню трансформацію науково-аналітичного інструментарію дослідника. Наприклад, у композиційно-символічній структурі оповідання «Терен у нозі» (1904) письменник застосував архетипний «об'єднуючий символ» колективного неусвідомленого Над-Я, а саме примару «молодого хлопчища» і «терен у нозі», що відіграли вирішальну роль у житті, а відтак і в передсмертній сповіді старого, хворого Миколи Кучеранюка. Він не міг спокійно покинути світ без досягнення

смыслу Самості. Натомість в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906) захланність і жадоба зиску головного героя, що постали із еруптивності нижньої свідомості, витравили з його серця намір убивства. Так автор, як добрий лікар з Божої ласки, перетворює деструктивні пристрасті своїх персонажів у золоте мереживо добра і любові. Властиво літературознавча і художня психоаналітичні парадигми у творчості І. Франка переконливо вияскравлюють апостольську христологічну налаштованість світосприйняття.

Резонансом із досі сказаного може бути і такий промовистий факт. У 90-х роках ХХ ст. група вчених під керівництвом відомого професора Каліфорнійського університету А. Уілсона провела низку досліджень клітинних метакондрій із яйцеклітини матері, що дає змогу прослідкувати усіх предків людини по жіночій лінії. Науковці виявили своєрідні частини чоловічої хромосоми, яка передається лише від батька до сина. Отримані результати шокували вчених, які дійшли висновку, що у всіх сучасних людей єдиний прабатько і праматір. Отже, біблійна розповідь про походження людства від однієї чоловічої і жіночої пари Адама і Єви є правдивою.

Так сучасна генетика підтверджує істини Святого Письма! Тому абсолютну рацію мав В. Блейк, коли запевняв, що Старий і Новий Заповіти – це великий код мистецтва, спотворене розуміння якого призводить до суперечливих і пагубних концепцій, зокрема у світі літературознавства. До них належать і постструктуралістські та постмодерністські теорії текстів, із їхньою деперсоналізацією фігури автора, опозицією щодо логоцентричної свідомості, униканням єдиного смыслу та істини, безоб'єктним сприйняттям поезики, як «дисципліни з невизначеним предметом» і т. ін. Тому, намагаючись впізнати себе у свободолобному дзеркалі хаосу і руїни, постмодерніст перетворюється в «естетичного самогубця», який забуває, що лише художня структура як цілісний феномен із організуючим центром біблійного діалогізму виражає сакральну необмеженість його свободи. На думку спадає святоотцівська мудрість: «Де простота, там ангелів біля ста, а де зарозумілість панує, там – ні одного не існує».

Таємниця ідеологічного постмодерністського горизонту – це апокаліпсичний код трьох шісток, що передбачає за Р. Бартом «в кінцевому підсумку заперечити самого Бога і всі Його іпостасі – раціональний порядок, науку, закон» [2, с. 390]. Як бачимо, на ґрунті художньої літератури один із найвпливовіших літературознавців Франції створює текстуальну ілюзію розширення меж творчості, так звану «галактику означників, а не структуру означуваних» [3, с. 14], розсіяна нескінченність яких аж ніяк не відкриває наукову перспективу, а лише збіднює усіх: і автора без твору, який деперсоналізується в скриптора, а відтак зліквідовується «смертю», і текст, що формується за принципом «задоволення/насолоти», а не за принципом «психічної реальності», і читача, позбавляючи його будь-якого смыслу, і критика, насаджуючи йому тавро «ката». Спокусливі лабіринти літературознавчої вседозволеності призвели до демонізації світоглядних цінностей людини. Вельми показове в цьому сенсі є постмодерністське поняття «смерть Бога» [5, с. 393].

Услід за Р. Бартом проти концепції знака виступив і французький культуролог М. Фуко, запевняючи, що автор не може «виражати себе у письмі», будучи

захороненим власним текстом. У своїй концептуальній постановці питання, яке стало номінацією популярного есе «Що таке автор?», мислитель домагається знеособлення митця, так званої літературної «ампутації індивідума», який аж ніяк не ототожнюється, на його думку, із суб'єктом висловлювання у творі.

Утім, як слушно спостеріг І. Фізер, ідея «смерті автора» і «літератури» не набули «широкого емпіричного втілення». «Сьогодні це, швидше за все, – запевняє літературознавець, – непродуктивні та інваріантні фразеологеми, якими користуються ще деякі критики» [14, с. 52].

Відтак на західноєвропейських літературознавчих теренах розгорнувся інтелектуальний атеїстичний дискурс, опосередкований феміністичними, постструктуралістськими, постмодерністськими тенденціями таких постатей, як Ж. Дерріда, Р. Барт, Ю. Крістева, Е. Сісу, Л. Ірігаде, К. Клеман та ін., які сповідуючи тенденцію синтезу різних наукових дисциплін, виводили психоаналітичну свідомість у руйнівне поле деконструктивістської практики. З цього приводу опонент постмодернізму в Україні, професор Києво-Могилянської академії С. Квіт доцільно застерігав: «Потрапляючи в тенета чужої риторики, тим більше, погоджуючись з нею, ми беремо на себе тягар чужої нещасності» [7, с. 4].

На жаль, намічена І. Франком методологічна перспектива психоаналітичної літературної інтерпретації в межах християнського світогляду не знайшла продовження в українському літературознавстві, зрештою – як і те, що батьки засновника психоаналізу Якоб й Амалія (Натансон) Фрейди, котрі мали значний вплив на інтелектуально-психологічний розвиток сина, були родом із галицьких земель Західної України (Тисмениці і Бродів).

Усе ж відголоси глибинної психології в інтелектуальному середовищі України першої третини ХХ ст. віднайшли своїх прихильників в особі С. Балея, А. Халецького, В. Підмогильного, Я. Яреми, Я. Когана, Є. Перліна та ін. Мірою раціонального поглиблення психоаналітичної перспективи у сфері патографії стала праця І. Хмелевського «Патологічний елемент в особистості і творчості Ф. Ніцше» (1904), яка переконливо засвідчила, що основні твори німецького філософа («Так казав Заратустра», «По той бік добра і зла») були написані у стані «маніакальної екзальтації». У цьому ракурсі найрельєфніше виявляють себе митгеві невмотивовані зміни настроїв мислителя – від депресивного страждання до ейфорійної радості, а також незвичний хворобливий потік асоціацій у текстуальному творенні символічно-образної структури, характерної для шизоїдної установки творчого процесу. У стані психічного нападу внутрішнього Едіпового конфлікту Ф. Ніцше часто повторював фразу: «Мамо, я дурний!» А на схилі віку, збожеволівши, підписував свої листи іменем «антихрист». Власне та сукупність особливостей дала змогу А. Хмелевському стверджувати, що «маніяку важко створити який-небудь цінний науковий трактат, але неважко імпровізувати непоганий ліричний твір» [21, с. 68].

Справді, у своїй красномовній патетиці боротьби з християнством Ф. Ніцше опинився в сміхотворній ситуації сучасної філософії: коли люди їздять на «машинах», він починав видумувати «геніальні» проекти створення «колеса», тобто волів вернути цивілізації уже давно пережиту нею історію періоду дитинства – з язичницькими утіхами і вірою у безкінечність земних благ. Цей

гострий рецидив хворобливого мислення філософа обернув його Самість у замкнене коло магічних ритуалів дикунів, що відбувалися на зорі матеріалізованого політеїзму. Безсловесною глибиною фетишизму він розсікав ті вузли, які ще пов'язували його реальне Я із Істинним Богом. Однак безповоротний жажливий стан душі, яка істерично волила із підземелля прихованих мотивів: «Бог умер!», протікав уже в егоцентричному ідеалі «надлюдини» по той бік ілюзії добра і зла.

Критикуючи альтруїстичну християнську любов, як «мораль поневоленого розуму», мислитель вибудовував злорадний, «життеутверджуючий постулат» людини, суть якого полягає у підпорядкуванні іншої волі власній. Ф. Ніцше стверджував, що «благородна ціль» оправдовує засоби. У колах «здорової» аристократії, на його думку, важливу роль повинна відігравати її потенційна здатність приносити в жертву мільйони людей заради власних інтересів «світового порядку», не відчуючи при тім докорів сумління. Відтак, суспільство загалом, запевняв філософ, має стати «фундаментом і мостом, які можуть служити підніжжям якомусь виду вибраних істот для виконання ними їх вищого завдання і взагалі для вищого буття» [10, т. 2, с. 380]. До речі, таку концепцію віросповідував і А. Гітлер. З цього приводу можна навести слушні міркування З. Фрейда, який довів, що несвідоме психічне людини безпомилково упізнає собі подібне.

Як не парадоксально, але ніцшеанська високохудожня «філософія життя» мала значний вплив на європейську думку ХХ століття, увійшовши у загальнокультурний дискурс модернізму. Під тягарем поетичної магії слова німецького філософа опинилося чимало українських митців та критиків. Зокрема на артистичній метафізиці Ф. Ніцше поставала модерністська критика М. Євшана, М. Вороного, А. Товкачевського, М. Сріблянського, а також чимало творів О. Кобилянської, В. Винниченка та ін.

Утім, як зауважував І. Франко, подібні впливи були здебільшого не світоглядними, а мали естетичний відтінок «дешевої моди». Письменник, назвавши філософа «поетом-аферистом», з його абсурдними дифірами про «надлюдину», дійшов слушних висновків, що «Ніцше і ніцшеанівці... вважають кожний сам себе вищим понад усі закони, понад усякий суспільний розвій, жадають від суспільності для себе всього, не даючи їй за те нічого і нічого» [16, т. 31, с. 382].

Один із перших критиків, який виявив тенденцію до творчого опрацювання новітніх Фрейдівських ідей на ґрунті української літератури був львівський науковець С. Бaley. Захистивши у Відні 1910 року докторську дисертацію з проблематики тогочасної психотерапії, він у своїх статтях («Новий ідеалізм Айкена», «Про поняття психологічної основи почування», «Поняття етичного добра і зла в сучасній філософії», «Про різницю між почуваннями осудними і представними» та ін.), опублікованих у «Львівському науковому віснику» та «Записках НТШ», синтезував психоаналіз З. Фрейда, аналітичну психологію К.-Г. Юнга та індивідуальну психологію А. Адлера. На думку С. Бaley, усі представники трьох шкіл глибинної психології мали спільну основу – визнання того, що головною причиною психічно-невротичного розвитку людини є її внутрішні конфлікти і переживання дитячого віку.

Не випадково, С. Балей розглянув творчість Т. Шевченка з аспекту інфантильної сексуальності (термін-відповідник – «еротична потреба») геніальних особистостей. Відтак запевняв, що український поет подібно до С. Рафаеля і Дж. Сегантіні в зрілому віці перебував у несвідомих дитячих пошуках материнського тепла, творячи у царині мистецтва те, в чому мав внутрішню душевну потребу, тобто в любові. Тому образи матері-покритки, сироти і метаморфози зганьбленої дівочої цнотливості часто асоціювалися в поета із власною долею – символом «осквернення Божого образу, який лежав в його душі» [1, с. 53].

Динаміка проективної ідентифікації, терапевтичного альянсу, творчого живання Едіпового комплексу, еротизації, інфантильної любові, ностальгії стали у монографічному дослідженні «З психології творчості Шевченка» (1916) С. Балея стрижнем до розуміння феномену геніальності митця взагалі. Інтерпретуючи едіпальну ситуацію у житті і творчості Т. Шевченка, дослідник застосовував так званий «ендиміонський мотив». Цей ілюстративний матеріал був взятий із давньогрецької міфології про богиню Селену, яка навела сон на вродливого юнака Ендиміона, щоб досхочу насолодитися його коханням уві сні. З психоаналітичного аспекту тут йдеться про пасивну динаміку інфантильної любові, еротизованої у мріях, фантазіях і сновидіннях людини.

Стосовно Едіпового комплексу митця С. Балей подав паралелі «ендиміонського мотиву» у «Божественній комедії» А. Данте, «Голоді» К. Гамсуна, «У Швейцарії» Ю. Словацького, «Гайдамаках», «Мені тринадцятий минало» Т. Шевченка, в яких, на його думку, образи головних героїв «виросли на еротичному тлі», будучи «забарвленими пасивізмом й інфантілізмом» [1, с. 23].

Дослідник, посиляючись на праці «Спогади Леонардо да Вінчі про раннє дитинство» З. Фрейда та «Джіованні Сегантіні. Психоаналітичний етюд» К. Абрахама, дотримується думки, що в Шевченковому іконописному образі матері-покритки, як і в знаменитому Леонардівському усміху Мони Лізи, завжди залишатиметься «дрібка нерозв'язаної тайни» [1, с. 79]. Відтак С. Балей, перебуваючи в тіні геніальної особистості поета, доходить висновків: «І може добре, що так воно є. Бо найглибші твори людської душі завжди є символами, які допускають велику кількість розумінь і пояснень, однак не даються вичерпати ними до дна» [1, с. 178 – 179].

Переконливою у своїй актуальності залишається понині стаття одеського психотерапевта А. Халецького «Психоаналіз особистості і творчості Шевченка» (1926), в якій автор звернув передусім увагу на роль сімейних стосунків у психосексуальному розвитку майбутнього митця. З психоаналітичного ракурсу найважливішою подією у житті поета А. Халецький вважає ранню смерть матері Т. Шевченка, якому тоді було лише дев'ять років. Улюблена сестра Катерина виходить заміж, а батько приводить у дім мачуху та її дітей. Ситуація кардинально змінюється: від улюбленого сина, оточеного материнською любов'ю, до усамітненого сироти. А також «тяжкі умови життя, – зазначив дослідник, – примушували Шевченка ще більше скуйовджуватися в самому собі, поглиблювали інтроверзію, вони постійно потрапляли на готовий ґрунт та повертали назад ту частину лібідо, яка вже проклала собі шляхи від "я" до зовнішнього світу» [19, с. 231].

Як відомо, поняття «інтроверзії» ввів у науковий обіг К.-Г. Юнг. Загалом, подібна установка лібідозної скерованості, за швейцарським аналітиком, виникає тоді, коли у ранньому віці людині не вдається адаптуватися до зовнішніх обставин, а замість активної дії у неї вияскравлюється бурхливий потік фантазій і мрій. Тому творчість у схожих психологічних рефлексіях може стати єдиною відрадою на безлюдному острові самовираження.

Користуючись в основному фактажем шевченкознавчих праць О. Кониського та П. Зайцева, А. Халецький, виокремив ті ідеалізовані жіночі типажі з біографічної дійсності поета (мати, Оксана Коваленко – перше кохання, Катерина, Ярина – рідні сестри), які дають змогу краще збагнути гетеросексуальну модель його Едіпового комплексу. Автор вдало підмітив, що «всі жіночі персонажі, яких любить у своїх творах Шевченко, мають одні й ті самі зовнішні ознаки: карі очі, чорні брови, високий гнучкий стан і багато спільного в переживаннях, долі та рисах характеру» [19, с. 235].

Ця збіжність з'ясовує й усимволізовану ілюстрацію до поведінки Шевченкового батька, який під тиском обставин не зміг компенсувати дітям материнської любові, і цим поглибив негативне ставлення до себе з боку Тараса. Мабуть тому жіночі образи в творчості митця набувають позитивніших рис порівняно з чоловічими.

Схоплені у своїй суті твердження посідали значне місце і в праці львівського етнопсихолога Я. Яреми «Дитячі переживання і творчість Шевченка. Зі становища психоаналізу» (1932). Відповідно до аспекту бачення психоаналітичної методології науковець «переконливо з'ясовує та доказує нам велике значення дитячих років для розвитку творчості й індивідуальності в неодноталановитій людині» [23, с. 5]. Адже її уява малює все більше фантомів, «що спричиняють найвищі мистецькі чи релігійні об'явлення», або постають «чорними демонами, які руйнують спокій і здоров'я душі» [23, с. 5].

Шевченкознавчі праці С. Балея, А. Халецького та Я. Яреми хоч і не претендують на остаточні висновки в літературознавчій модифікації психоаналітичної парадигми, але в контексті конструювання професіоналізму і «літературної етики» є добрим прикладом для деяких сучасних українських газетярів-дослідників, що у приниженні яскравих особистостей намагаються виробити негативну тенденцію психоаналітичного дискурсу загалом.

Чому така літературознавча аберація, на жаль, наявна в будь-якій епосі доленосної історії нашого народу?! За українськими етнопсихологічними дослідженнями В. Липинського, Д. Віконської, Я. Яреми, Я. Яніва – це надмірний прояв індивідуалізму, своєрідний егоцентризм, нестерпне сприйняття своїх національних авторитетів у державотворенні і т. ін.

Вертаючись до психоаналітичного дискурсу першої третини ХХ століття, варто відзначити праці М. Вульфа «Критичний огляд німецької психотерапевтичної літератури за 1909 рік», О. Геймановича – директора Українського науково-дослідного інституту «Про психоаналітичний метод лікування неврозів (за Freud'ом)» (1910), «Психотерапія і психоаналіз» (1912) В. Ліхницького, Е. Берглера «Психоаналіз. Суть та значення науки проф. З. Фрейда» (1923), Я. Когана «Ототожнення і його роль у художній

творчості» (1926), І. Апнера «Сексуальні неврози та їх терапія» (1926), В. Підмогильного «Іван Левицький-Е-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)» (1927), В. Гаккебуша «Історія психоаналізу в Україні», Є. Перліна «Знов про фройдизм та мистецтво» (1927) та ін. Більшість із них застосовували у своїх працях психобіографічний метод як аналіз Едіпового комплексу, ситуації і конфлікту аналізанта.

Уже в другій половині 20-х років ХХ століття в Україні відбулися радянські антифройдівські реформи як у сфері медицини, так і в літературознавстві. Особливого ритму нагнітання подій задавала публіцистика С. Гаєвського («Фройдизм у літературознавстві» (1926) з різкою ідеологічно-партійною критикою психоаналізу, який начебто «замкнув мистецтво у сексуальну клітку» [4, с. 23]. Насправді причина руйнування літературно-аналітичних конвенцій – в іншому, вона пов'язана із симпатією до фройдизму Л. Троцького та Х. Раковського, а також невдалою спробою поєднати ленінсько-марксистську ідеологію із певними міркуваннями основоположника психоаналізу. Адже праця Г. Маліса «Психоаналіз комунізму» (1924) аж ніяк не вписувалася в ідеологічно-світоглядний преїскурант З. Фрейда, який продовжував публічно стверджувати: «Попри те, що практичний марксизм немилосердно викоринив усі ідеалістичні системи та ілюзії, він сам перетворився на ілюзію, не менш сумнівну і безпідставну, ніж попередні» [17, с. 414]. Зрештою, будь-яка революція за інтерпретацією патріарха психоаналізу є «масовим психозом». Відшукування комунікативного контуру подібних думок призвело до того, що на культурно-ідеологічних теренах радянського простору заборонили взагалі перекладати праці З. Фрейда.

У контексті відповідної проблематики варто зауважити цікавий факт із життя українського лікаря-фройдиста Я. Когана. На стіні його кабінету висів портрет І. Павлова, зі зворотнього боку якого був зображений З. Фрейд. «Портрет перевертався то одним, то іншим боком: для офіційних відвідувачів – І. Павлов, для друзів – З. Фрейд» [21, с. 12].

Утім, лібералізації радянського тоталітарного режиму, що стосувалося розвитку психоаналізу, приходив кінець. В українських періодичних виданнях з'являлися статті від найзапекліших антифройдистів, зокрема директора Інституту філософії при Харківській Всеукраїнській асоціації марксистсько-ленінських вищих навчальних закладів В. Юринця, який очолив боротьбу з психоаналітично зорієнтованими науковцями, «буржуазними націоналістами» в особі Миколи Хвильового та його однодумцями. Зрештою, негативну роль відіграли і дискусії, що розгорнулися у середині 20-х років ХХ століття між київським і одеським лікарями В. Гаккебушем та М. Вульфом стосовно правомірного застосування «дикого психоаналізу» в психотерапії. У результаті, за висловом С. Павличко, «шанс для розвитку марксо-фройдизму, який на Заході з'явився тільки в 60-х роках (Е. Фром, Г. Маркузе), був утрачений» [11, с. 255].

Психоаналіз як прогресивна наука яскраво продемонстрував, що цивілізація, народ, група, маніпульовані владою, аж ніяк не можуть бути критерієм моралі, праведності і любові. Які б добрі справи ми не чинили, завжди існують темні лабіринти несвідомих бажань і комплексів. І лише розширення свідомості є своєрідним чистилищем душевних проблем людини. Ефективність цього

терапевтичного методу З. Фройд прокоментував так: «Переводячи несвідоме у свідомість, знищуємо витіснення, усуваємо умови утворення симптому, перетворюємо патогенний конфлікт у нормальний, який повинен знайти якесь вирішення» [18, с. 95]. Але важко повірити, щоб свідомість індивіда, яка також буває різною, сама по собі творила такі дива.

З цього приводу пригадується одна історія із клінічної практики К.-Г. Юнга, в основі якої була невротизація Едіпового комплексу молодій дівчини-студентки, а саме проєкція образу батька на аналітика. Незважаючи на нескладний випадок невроту, позитивні зміни не простежувалися. Тоді лікар, ретельно дослідивши усі сновидіння і фантазії пацієнтки, в яких його образ був наділений усіма божественними атрибутами, зрозумів, що дівчина має сильну потребу в Спасителі. К.-Г. Юнг сказав їй те, що думав: «Абсолютно очевидно, що я не Бог, що вашому несвідомому необхідний Бог. Це важливо і справді необхідно для вас. Те, що було раніше, не змогло задовольнити цю потребу; ви лише інтелектуальна іграшка у своїх руках, така ж, як і я у своїх, але ми цього не знаємо». Це кардинально змінило світ. Я вилікував її, тому що задовольнив потребу несвідомого [22, с. 311].

Отже, лише свідомість, будучи детермінована Богом, може привести людину до інсайту й бажаного терапевтичного результату. З цього твердження постає принципово Франків методологічний момент дослідження психоаналітичної парадигми української літератури, що містить апостольську христологічну позицію.

1. Белей С. З психології творчості Шевченка / С. Белей. – Львів, 1916. – 324 с.
2. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Сост. общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. – Пер. с. фр. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Барт Р. S/Z / Р. Барт. – М.: РНК «Культура», Изд-во «Ad Marginem», 1994. – 303 с.
4. Гаєвський С. Фройдизм у літературознавстві / С. Гаєвський // Життя й революція, 1926. – №10. – С. 21–27
5. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вікінта та В. Тейлора. – Пер. з англ. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
6. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с. – (Серія: «Альма-матер»).
7. Квіт С. В межах, поза межами і на межі / С. Квіт. – К., 1999. – 434 с.
8. Ключек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поезики / Г. Ключек // Слово і Час. – 2007. – № 4. – с. 39–45.
9. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. – СПб.: Питер, 2001. – 688 с. – (Серия «Золотой фонд психотерапии»).
10. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – М., 1990. – Т. 2. – 456 с.
11. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
12. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів / Р. Піхманець // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 313–319.
13. Салига Т. Франко-Каменярь / Т. Салига. – Ужгород: Вид-во «Гражда», 2007. – 127 с.
14. Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / І. Фізер // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 50–55.

15. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
16. *Франко І.* Юрій Брандес / І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 378–384.
17. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции / З. Фрейд; авторы очерка о Фрейде Ф. Бассин, М. Ярошевский. – М. : Наука, 1991. – 455 с. – (Серия «Классики науки»).
18. *Фрейд З.* Перенос / З. Фрейд // Фрейд З. Введение в психоанализ. – СПб. : Питер, 2002. – 384 с.
19. *Халецкий А.* Психоанализ личности и творчества Шевченко / А. Халецкий // История психоанализа в Украине / Сост. И. Кутько, Л. Бондаренко, П. Петрюк. – Харьков : Основа, 1996. – 360 с.
20. *Холдер А.* Фрейдовская теория психического аппарата / А. Холдер // Энциклопедия глубинной психологии в 4 т. – М. : MGM-Internat., 1998. – Т. 1. – с. 226–265.
21. Цит. за: История психоанализа в Украине / Сост. И. Кутько, Л. Бондаренко, П. Петрюк. – Харьков : Основа, 1996. – 360 с.
22. *Юнг К. Г.* Символическая жизнь / К. Г. Юнг; пер. с. англ. – М. : Когито-Центр, 2003. – 326 с. – (Серия: Классики психологии).
23. *Ярема Я.* Дитячі переживання і творчість Шевченка. Зі становища психоаналізи. / Я. Ярема. – Львів, 1933. – 178 с.

IVAN FRANKO AND LITERARY-PSYCHOANALYSIS IDEA: LOOK THROUGH OF XX CENTURY

Andriy PECHARSKYY

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

The article is devoted to methods of psychoanalytical interpretation of literature in Ukraine which is closely connected with creative work Ivan Franko. The methodology presupposes co-existence of two different elements of the scientific disciplines such as literary studies and psychoanalyses.

Key words: psychoanalytical method, identification, subjective truth, psychic reality, literary grouping etc.

ИВАН ФРАНКО И ЛИТЕРАТУРНО-ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЕ МНЕНИЕ: СКВОЗЬ ПРИЗМУ XX ВЕКА

Андрей ПЕЧАРСКИЙ

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

Статья посвящена методике психоаналитической литературной интерпретации в Украине, что тесно связано с творчеством И. Франко. Методологический инструментарий предполагает сосуществование элементов двух различных научных дисциплин – литературоведения и психоанализа.

Ключевые слова: психоаналитический метод, идентификация, субъективная истина, психическая реальность, литературные группировки.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2"18/19"І.Нечуй-Левицький.07:39

КОНЦЕПТ ПОРОГОВОЇ СИТУАЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

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

Зроблено спробу дослідити концепт порогової ситуації у літературному тексті, її фольклорні, філософські та літературознавчі аспекти. Розглянуто експлікативну інтерпретацію соціально-психологічної основи порогової ситуації як визначального чинника структури тексту, вивчено ремінісценції із народнопоетичною образністю та риси панорамного зображення буття українського суспільства другої половини ХІХ століття.

Ключові слова: міфологія, фольклор, традиція, танатологія, концептосфера, поріг, порубіжжя; антропоцентризм, когерентність, маргінес, метаморфоза, трансферність.

Глибока світоглядна філософська основа проглядає у творенні словесних образів як естетизації української дійсності в Івана Нечуя-Левицького. У творчості письменника виразно спостерігається наявність когерентності художнього образу, концепт передбачає гармонію взаємин, взаємовпливів окремого і загального, вічного і тимчасового; внутрішнього і зовнішнього. Твори письменника розкривають зміст народних уявлень про світобудову та місце людини в ній, морально-етичні, соціально-психологічні аспекти національного буття.

Іван Франко назвав І. Нечуя-Левицького «всеобіймаючим оком України» [8, т. 30, с. 372, 374]. Такою гранично сконденсованою формулою Каменяр визначив світ великого письменника, світ, що перебуває у перманентному зв'язку з людиною; світ як еміненість естетичних впливів; світ, для якого релігія – найповажніша сфера осягнення буття; світ як рецептивний простір, в якому автор досліджує проблему наявності чи відсутності межі між «я» та середовищем буття; проблему відчуття життя в тім, до чого свідомість інших зачерствіла, – у когерентності внутрішнього світу людини з Богом та довкіллям, в антропоморфізації природного середовища.

Художню інтерпретацію концепту порогової ситуації у різних її варіантах зустрічаємо у таких творах, як «Дві московки», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Хмари». Та особливо у творчості письменника проявляється художня інтерпретація концепту порогової ситуації у повісті «Бурлачка». Образна концептосфера митця сповнена природного відчуття антропоцентризму. Письменник закладає глибокі філософські підвалини навіть у мальовничий краєвид через неочікувані контрасти суміжних та семантично близьких образів. За райською красою українського села сумовито бринить мотив ілюзорності. У тексті начебто випадково з'являються образи, що подають імпульс, закодований у певний

простір сприймання, співтворення, наводять на думку, що начебто й дріб'язкові речі чи події здатні корегувати долю особи, можуть провокувати у житті людини масштабні переміни.

Гіпотетично порогова ситуація (далі – ПС) закладена в самій природі людини. «Патристична і схоластична теологія розуміла горизонт як межову лінію між *mundus sensibilis i mundus intelligibilis* так, що сама людина як громадянин обох цих світів перебуває на горизонті, як на межі між дочасними і вічними речами; або ж, за Томою, слід розглядати саму людину як істоту, що складається з духовної і тілесної природи та містить у собі межі обох цих природ» [9, с. 281].

За свідченням Л. Клейна, архетип межі між світами сягає своїм корінням світогляду первісної людини, яка вірить, що під час переходу з одного вікового періоду в інший, *особливо у шлюбний, тобто у разі різкої зміни способу життя, її підстерігають смертельні небезпеки*. Уникнути їх на таких переходах можна було лише за допомогою складних обрядів. Перехід з дитинства у шлюбний вік вимагав виснажливого *обряду ініціації*, в якому імітувалось умирання й нове народження: попередня людина (дитина) вмирала, а потім відроджувалася вже у новій якості (дорослого) [4, с. 350–354].

У текстах І. Нечуя-Левицького існують порогові ситуації різних типів. *Танатологічна* ПС – має психологічно-соматичні ознаки, що вказують на завершення земного буття. До такого типу можна віднести ПС, що її переживають: Марина («Дві московки»); Нимидора («Микола Джеря»); Кайдаш («Кайдашева сім'я»); Сухобрус («Хмари»). У кожному випадку природний перехід людини від дочасності до вічності несе на собі тягар пережитих соціальних обставин, що має значний вплив на образну інтерпретацію трансферності персонажа.

В українській міфології у жанрі чарівної казки широко представлена *ініціаційна* ПС, де шлюб є головним елементом, жінка посідає привілейоване становище, а чоловікові, який добивається укладення з нею шлюбних зв'язків, доводиться докласти неймовірних зусиль, аби пройти випробування через подорож у світ. «Оскільки ж мандрівка вимагає виявлення певних морально-вольових якостей. А при успішному їх застосуванні призводить до встановлення шлюбних зв'язків героя з царівною, то подібні елементарні сюжети є не чим іншим, як детальним відображенням ініціальних випробувань» [2, с. 62].

В. Давидюк досліджує два типи міфологічної ініціації: *героїчний та господарський*, у другому з яких випробування найчастіше стосуються хліборобських занять: герой у стислий термін має виконати надзавдання. Виняткову роль відіграє когерентність персонажа з рідною землею, власним родом. Жінка, котра володіє езотеричними знаннями, допомагає юнакові успішно долати випробування [2, с. 61].

У літературному творі варто розрізняти образність, пов'язану із *біологічною* (віковою) ПС та із *соціально-психологічною* ПС. Біологічна ПС настає автоматично, з досягненням певного віку. Соціально-психологічна ПС може сформуватися головню певними соціальними обставинами і складається з усієї суми чинників впливу на дисгармонію внутрішнього світу. У цьому випадку висота емоційного больового порогу значною мірою залежить від міцності психологічного

захисту конкретної особи, здатного мобілізувати усі духовні й тілесні резерви організму на подолання перешкоди.

У повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка» головний персонаж потрапляє у колізії, що нагадують ініціальну ПС, але на протигагу фольклорній традиції, випадають на долю особи жіночої статі. У літературній інтерпретації головній героїні не треба мандрувати в далекі чужі світи, долаючи лімінальну зону. Ті світи самі брутально вриваються у життя української родини, загрожуючи патріархальному укладу її буття, звичаїв, порушуючи архетипні зв'язки поколінь. Вже у самій номінації повісті закодований перехід через соціальний поріг, перед яким людина мала один соціальний статус (господарська дочка), а за його межею – бурлачка.

Передпорогова ситуація розкриває ступінь внутрішньої сформованості дівочого світу, силу його когерентності з навколишнім середовищем. Панорамне зображення мальовничого українського села у повісті «Бурлачка» виконує роль тла, на якому виразніше сприймається постать головної героїні й атмосфера хати Прокопа Паляника, в сім'ї якого найстарша дочка Василина, а «восьмеро дітей дрібних та малих». Антропоцентричний світ тут сповнений гармонії. Природа і люди випромінюють радість, немає й натяку на психологічний дискомфорт. У картину чудової природи майстерно закомпонована сільська церква як анклав небесного світу, як моральна твердиня, що допомагає українцеві вистояти у складні часи земного буття.

Еміненна естетизація краєвидів у І. Нечуя-Левицького закодована глибоким підтестом: квітучі садки, як потім виявиться, то життєво важливе джерело матеріальних доходів. Вони допомагають селянам сяк-так зводити кінці з кінцями, сплачуючи державі непомірно високі подушні податки. Неврожай садовини сприймається тут як стихійне лихо. У центрі панорамного зображення – найстарша Паляникова дочка. Автор захоплено малює портрет героїні, кожна рисочка якого заперечує будь-яку попередню закодованість на кризову, критичну чи порогову ситуацію... То була не дівчина, а квітка. Про внутрішній її світ промовляють очі – «круглі, веселі, темно-карі очі, такі веселі, що з них неначе лилася радість, лився сміх» [6, т. 1, с. 217].

І. Нечуй-Левицький прив'язує долю персонажа до тої місцевості, де стаються події: «Од самого берега Росії, на південь, де Канівський повіт межується з Звенигородським, починається такий рай, якого трудно знайти на Україні». У цей рай вторгається пекло. Непомітно, маскуючись під щирість та доброзичливість. У тишу патріархального сільського буття вривається лихо у супроводі веселої мелодії: «На улиці несподівано заграли музики. Скрипка задріботіла козачка, неначе пташка защебетала; друга скрипка гула на низьких струнах, а бубон гув та бряжчав, аж луна гула в лісі» [6, т. 1, с. 217]. Роль музики у започаткуванні нових суспільних відносин міметизована: бо з її прихованою допомогою вербувальники дешевої робочої сили приваблюють сільську молодь до тяжкої праці на бурякових плантаціях. Василина захоплено вслухається у знайомі мелодії. Інакше реагують батько й мати. Вони сприймають несподівану появу музикантів у будній день насторожено, інтуїтивно відчуваючи у веселих звуках щось підступне, лихо. І музика, і далеке торохтіння возів, наближаючись до Паленикового обійстя

навіюють в душі загадкову тінь тривоги. Коли ж звукову картину доповнює візуальна, наліт загадковості та несподіваності щезає. На сільській вулиці з'являється персонаж, в рисах якого, як би він не маскувався, проглядає його внутрішня хижацька натура. Наратор гумористичними жвавими мазками вимальовує образ пройдисвіта, зосереджується на деталях, що виражають: *задержуватість* – «На полудрабку стримів, як півень на сідалі»; *кровожерливість* – «довгий та сухий, як комар»; *агресивність* – «чорна борода стриміла клином уперед, неначе хотіла ввігнатись в тин»; «довгий, сухий ніс неначе **націлився** клювати в потилицю одного музику» [6, т. 1, с. 218]; *спритність, пролазливість* – «прудкий та тонкий, як цап» – біжить у чийсь двір... Цікаво сприймається ліплення характерних відтінків внутрішнього світу персонажа через співставлення деталей метафоричних образів: півень (дзьоб) – комар (жало) – цап (роги, борода) – людина (ніс, борода)...

Лейба – типовий представник світу визискувачів, що під час капіталізації пореформеного селянства саранчею накрив українські простори. *Підступність вербувальника* виражена в повісті ще й у мімікрії образу: пройдисвіт чудово вивчив психологію українця, його любов до музики, пісні, до всього красивого, а найбільше – до милозвучного рідного слова, тому й звертається він до селян «такою чистою українською мовою, що, заплющивши очі, можна було б подумати, нібито викликає на ярмарку якийсь дід» [6, т. 1, с. 222].

Зваблена музикою та співами, обіцянками доброго заробітку, Василина погодилася працювати на посесоровому буряковому полі. Коли ж увечері повертається до рідної хати, відбувається переміна в ставленні до пережитих за день вражень: «А в Василини в вухах все дзвеніло та гуло решето, все вили, як несамовиті, скрипки». У тексті повісті вперше з'явилися образи-застереження щодо можливої появи якоїсь загрози, або дуже неприємних переживань: «Вже вона заплющила очі й почала дрімати. Хрущ загув і вдарився в вікно, й Василині здалось, що на двох скрипках разом порвались струни, а решето луснуло посередині, стало здоровим ротом, обліпленим мухами, й той рот проковтнув Лейбу, тільки його тонкі ноги задригали» [6, т. 1, с. 222]. Онайротична метаморфоза, вхідним образом якої «решето», а вихідним – «рот» [5, с. 112], символізує дію «проковтування» людини музичним інструментом, проходження її через оболонку, немов через певний поріг. У Василининому сні символічна ПС «проковтнула» того, хто якнайбільше приклався до того, аби зіпсувати життя дівчині.

Головними архітекторами ПС у повісті «Бурлачка» є два персонажі – Лейба і Ястшембський. Лейба перед селянами грає роль такого собі добродія, що ладен вдень й уночі служити лиш бідним людям та, ніби вимушено, догоджає панові Ястшембському, виконує всі його примхи. Однак наратор, обсервуючи персонаж у світлі розмаїтих ситуацій, чіпким художнім оком вловлює у ньому дуже хитро замасковану думку: посісти колись маєток свого роботодавця. Якимось, під час розмови з паном, Лейба інтуїтивно відчув загрозу розкриття свого далекогосяжного плану, миттєво зорієнтувався в ситуації, зіграв на слабкості Ястшембського до незайманої дівочої вроди, спритно змінив тему розмови: вказав посесорові на дівчину небаченої краси. У банальному, на перший погляд, епізоді закодована

доленосна подія: рятуючи свою службову кар'єру, посіпака нахабно топить невинну дівчину. Саме через презентацію Василяни устами Лейби І. Нечуй-Левицький ще раз розкривав справжню *сутність цілого явища лейбалізації*, співставляє образ українки з ментальністю того, хто її бачить як джерело наживи: очі «такі ясні, як червінці!»; брови «такі круглі, як карбованці»; «губи, як золото»; «а коси такі чорні, неначе на голові лежить штука чорного сукна» [6, т. 1, с. 232].

Відтоді, як Ястшембський поклав око на Василю, у сюжеті повісті **формується фактори, що наближують майбутню ПС**. Неодружений пан і незаміжня селянка належать до антагоністичних світів. Тому апіорі віртуальний образ їхнього подружнього життя позначений аберативним кодом. Пройдисвіт Лейба і яструб-посесор – два чоботи пара. Пан не далеко втік від свого хитруна-службовця, очевидно, користується його наукою, і вдається до завуальованої афери: перетворює свою канцелярію на вітрину крамниці – «На столах, на конторках, на полицях і навіть на вікнах лежали цілі штуки усякої матерії». Усе, що так вражає сьєло барвами, насправді було лиш банальним безплатним сиром у мишоловці, приманкою для тих, хто ще не розгубив віри у доброту, закладену Богом у людському серці. Як посеред чарівної природи людина відчувається її часточкою, так і посеред рукотворної краси, вона хоче уподібнитися їй. «Василина стояла серед хати й не знала, котру матерію собі вибрати. Вона ще зроду не мала ні одної спідниці та юбки з таких чудових матерій. В неї очі розбігались од однієї матерії до другої» [6, т. 1, с. 235]. Спокуса була надто великою. Ще й сам пан закликає: «– А ходіть сюди, молодичі, дівчата! Йдіть ближче та вибирайте собі на спідниці та на юбки!» **Підходь, вибери і тобі одріжуть безплатно частину цього дива**. То була красиво замаскована облуда, приманка, пастка – бо за цим красивим дивом ховалася рабська тяжка праця, бо за нього, «безплатного», треба було не розгинаючись відробляти, до кривавих мозолів, у дощ і в спеку, від зорі й до зорі, ціле літо й осінь, – на панських бурякових плантаціях!

Та Лейба привів Василю до пана не для важкої праці, а для того, щоби той побавився її вродою якийсь час, а потім викинув геть як непотріб... Ястшембський мав її на оці й запропонував дівчині таку гарну матерію, що «Василині здалося, що ті квіти аж запахли, як на городі»... У хитрі тенета, замасковані під розмаїтій крам, як і очікувалось, потрапило чимало довірливих: «Молодичі й дівчата вийшли за двір і все розглядались на свої гостинці. Василина пішла додому через греблю і на самоті під вербами ще раз розгорнула матерію й притулила до свого стану. Для неї здалося, що вона вся зацвіла квітками, як калина в лузі» [6, т. 1, с. 237]. Автор наголошує, що образ Василяни у повісті «Бурлачка» через порівняння асоціюється з фольклорним образом України: «дівчина-калина» – «Україна-калина».

«Незабаром, восени, Ястшембський поїхав у Київ і навіз Василю гостинців: вінків на голову з рож, пермішаних з золотими та срібними квітками, поробленими з парчевих стрічок, широких червоних та зелених стрічок, матерії на керсет з шовковими квітками, ще й нові червоні чоботи. Василина жила в панському дворі, як у раї» [6, т. 1, с. 255–256]. Та настав час і за цей «рай» треба було жорстоко страждати. *Інкубаційний період ПС завершився*: з панських покоїв дівчина вийшла покритою.

Порогова ситуація починається відчуттям виходу з-під дії гіпнозу: героїня раптово немов прокинулася з снанивого сну, втекла з панських покоїв, порвала з «солодким життям», бо збагнула його справжню жахливу сутність. Навіть у ПС персонаж не перестає почуватися центром свого внутрішнього світу. Вона живе, отже, рухається крізь час. Дорогою ціною заплатила вона за те, аби пізнати, що на світі існують справжні (не казкові) чорні сили, здатні розшматувати серце, дезінтегрувати внутрішній світ, здатні затуманити розум, маскуючи злі наміри під щирю безпосередності людських почуттів.

На повну силу заговорила раптово звільнена від облуди душа: «Вона почула голос своєї матері. Той голос здався для неї Божою карою» (...) *Рух як експліковане зображення переживань порогової ситуації у тексті:* «Вона кинулась бігти...» Причиною руху, за А. Содоморою, є тяжкі душевні потрясіння: «Як од кошмарного сну рятус раптове пробудження, так і туг, коли туга стає нестерпною, виникає прагнення зробити крок через невидиму межу болю, вихопитись із свого тіла» [7, с. 8]. «Для неї здавалося, що за нею хтось женеться, от-от вловить її й покарає страшною карою» [6, т. 1, с. 255–256].

Образ церкви у пороговій ситуації: Вона боялася, що її, покритку, поведуть у рідне село «на сором, напоказ усім громаді, поведуть у церкву, де її поставлять на коліна перед царськими вратами, перед усіма людьми...» *Ознаки танатологічного мотиву:* «Вона була бліда, як смерть. Ясні очі блищали якимсь незвичайним переляком». *Образ річки у пороговій ситуації:* «Для неї здавалось, що вона тоне у річці, ...» – «як вода взагалі, річка була священним ритуальним місцем...» (...) «разом з тим річка ховала в собі й нечисту силу, там жили водяний, русалки» [3, с. 502]. *Дезінтеграція внутрішнього світу* свідчить, що образ покритки цілком перебуває у гравітаційному полі маргінесу. *Душа у відчаї. Героїня на роздоріжжі:* «Перед нею слалися три шляхи». Конфігурація тих шляхів асоціюється зі складністю людської долі. «Шляхи вилися між зеленими нивами, піднімалися вгору, знов ховалися у долині, знов піднімалися і тонули в далечі між житами та просами» [6, т. 1, с. 279]. *Відчуття вчиненого гріха, відчуття загубленої життєвої стежини:* нещасна переживає невимовний жах, відчайдушно намагається вирватись із в'язкої липучої темряви маргінесу й повернути собі місце у сакральному світлі: «– Боже мій милосердний! Не дай мені пропасти. До тебе одного здіймаю руки, тебе одного благаю...» [6, т. 1, с. 279].

Образ рослинного світу в пороговій ситуації: «Василина насилу підвелася з місця й пішла високими бур'янами далі од стежки. Високий, як ліс, чорнобиль та лопух бив її по лиці. Од кропиви, од бузини розливався важкий чад в чистому гарячому повітрі» [6, т. 1, с. 285]. І. Нечуй-Левицький у фітонімних образах закодував інформацію про стан внутрішнього світу персонажа під час переживання ПС: *чорнобиль* – різновид полину, символізує у тексті гіркоту почуттів; «у народі його називають ще забудьками, бо рослина нібито відбирає пам'ять, тому кажуть: «Забудьків наївся», тобто «став забуватися» [3, с. 642]; *лопух* – «у переносному значенні – про некмітливую людину», а ще лопух «збирали на Івана Купала і вішали в хаті – проти відьом» [3, с. 341]; *кропива* – сприймається передусім як рослина, що жалить та облікає незахищене тіло; «у народній культурі відіграє роль оберега, а також наділена лихою силою, оскільки, за повір'ям, співвідноситься з «чужим»

світом» [3, с. 316]; *бузина* – «за давнім повір'ям, на бузині повісили великомученицю Варвару, тому ця рослина нечиста, диявольське творіння, в ній сидить біс» [3, с. 58]. *Кожна бур'янина відтінком своїх символічних значень слугує у тексті, як шматочок смальти в мозаїці, для творення колоритного образу ПС.*

Образ каменю як символу порогових переживань: дисгармонія внутрішнього світу відбувається якраз тоді, коли мала б настати повна мобілізація усіх душевних та тілесних сил, адже от-от у страшних муках має народитися нове життя... Важкий психологічний тягар наклався на соматичні перенавантаження. Образним символом такого переживання письменник обирає *камінь*: «Купи розкиданого каміння спинили її». Камінь на серці й камінь під ногами. Страждання сягають апогею. «В Василю не стало сили йти далі. Вона спинилась під скелею, впала в бур'ян на пісок й застогнала не своїм голосом...» [6, т. 1, с. 285]. Така образність дуже близька до народної, адже в народі кажуть: «Що Бог створив, те рівне, чисте, а вже що ідолове, то саме камінччя і гори»; «твердість каменю символізує жорстокосердність («Камінна душа», «Серце як камінь»...); а ще символізує важкий психологічний стан, тягар («Камінь на душі», «...на серці») [3, с. 271].

Особливості ПС у повісті «Бурлачка»: життя і смерть не лише віртуально поруч стоять, вони реально переплітаються – *напівжива* Василю опівночі *породила сина*. «Вона лежала без пам'яті, неначе мертва, розкидавши руки на пісок». Автор анімізує сили природи, малює їх живими, співчутливими, людськими: «Темна ніч та ясні зорі прикрили її сором, її лихо, а шум води заглушив крик малого сина...» *Акцент на потужну дію амнезійного й танатологічного кодів:* «Василю лежала без пам'яті, неначе мертва...» [6, т. 1, с. 285].

Антураж, в якому розвивається ситуація, підкреслює неймовірну важкість становища: «Зверху над Василюю неначе висів здоровий камінь...» [6, т. 1, с. 286]. *Ослаблення дії амнезійного коду:* «Пам'ять верталась до неї, та не могла вернутись. Вона повела по очах рукою, неначе хотіла прогнати якийсь важкий сон з очей. Коли це писнула дитина голосно. Той гострий крик неначе врізав Василю ножем по самому серцю». *Фольклоризація образу:* «Десь у неї взялась сила, неначе хто линув на неї цілющою водою. Вона швидко підвела голову, підвелась й сіла». *Припинення дії амнезійного коду:* «Пам'ять разом вернулась до неї, її облило неначе холодною водою. Коло неї качалась мала дитина й кричала гострим, пронизуватим голосом» [6, т. 1, с. 286]. *Материнський інстинкт на мить виводить персонаж з порогової ситуації* – «Василю й сама незчулась, як скинула з себе керсет і завинула в його дитину». *Ретроспективні переживання:* «Цілий вчорашній день з'явився перед нею, од самого ранку до пізньої ночі. Все горе того страшного дня, всі муки тієї страшної ночі разом встали в її пам'яті. Вона крикнула не своїм голосом й заглушила слабкий дитячий крик». [6, т. 1, с. 286].

Образ покритки не перетнув лімінальної зони, він хитається між дочасним і вічним, але, як це буває у народній казці, має перемінитися. І метаморфоза відбулася... Внутрішній світ, що донедавна щасливо світився закоханими очима, у ПС перемінився, перевернувся. *Любов перемінилася у ненависть*... Подальший розвиток подій у тексті, емоційне світосприймання персонажа вказують, що образ потрапив у фазу *інфернальної когерентності*: «Вона хотіла встати. Вся ненависть до Ястшембського закипіла в її серці, пробила його наскрізь гострим

ножем, закинула в душі, як вода на вогні. Вона почула, що набирається сили з тією злістю. Гнів налив її тіло якимсь пекельним здоров'ям: вона хотіла встати, але знов упала на пісок. А лихо клекотіло в її душі, як вода в казані» [6, т. 1, с. 286].

У гравітаційному полі інферни злий дух продовжує її мордувати, знову й знов повертає у порогову ситуацію: «Василина почутила, що злість давить її душу, затоплює серце, як вода. Їй здалось, що камінь над її головою все спускається нижче й лягає на її груди, й давить до холодного піску, давить, давить і не дає дихати...» [6, т. 1, с. 287].

Образ темряви у ПС: Образ Ястшембського, що донедавна опромінював весь її внутрішній світ, тепер, в інфернальному полі, контрастно перемінився: тепер він огортає жахливою темрявою... *Душевна темрява – причина втрати самоконтролю:* «Вона й сама незчулась, як її руки випустили дитину». *Важлива роль слухового образу, позначеного танатологічним кодом:* «Вона тільки почула, як дитина впала в воду й бовтнула, неначе хто кинув у воду камінь...» *раптова потужна дія амнезійного коду:* «тільки тоді схаменувалась, крикнула таким страшним голосом, яким люди кричать під ножом розбишаки, й впала без пам'яті на землю» [6, т. 1, с. 287].

Потужна дія танатологічного коду: Людина таки перетнула межу між дочасним і вічним. *Смерть забрала тільки що народжене життя. А мати опинилася у пеклі.* Ні, вона ще дихає, але, тілом перебуваючи на землі, душею опинилася у пеклі. Здається, смерть огорнула саму природу. «Сонце тільки що піднялось над корсунськими горами. Надворі ніде не видно було ні душі. Стояла мертва тиша, тільки внизу шуміла вода по камінню» [6, т. 1, с. 287]. *Образ каменю як символ неймовірно важких страждань та образ води як символ межі між світами у тексті часто поруч.* Вода присутня у всіх біологічних ПС, вона «опоетизована в народній творчості, оскільки з нею тісно пов'язане життя людини від народження до смерті...» [3, с. 106].

Інтерференція темряви внутрішнього світу на світ зовнішній: часте повторення звукового образу (бовть!) як свідчення переходу порога між буттям і вічністю – «Василина лежала між купами каміння. Її очі, дикі й страшні, дивились на круті скелі на противному березі, а в голові ясно й виразно вчувалось страшно: бовть, бовть! Неначе хто безперестанку кидав у хвилі каміння». Василені здалося, що потріскані скелі, облиті світлом сонця, почали темнішати, оступились далеко од берега й неначе потонули в вечірньому тумані. *На синє небо ніби впала ніч, небо почало чорніти. Зелені верби та лози потемнішали, наче голе дерево зимою.* *Порогова ситуація і неадекватне сприймання світопростору:* «Темно-синій круг неба захитався на обидва боки, як човен на воді. Береги Росі розступились далеко один од другого. Скелі почали коливатись і почали рости угору.

День змінився на ніч, а серед тієї темряви ясно й виразно розносилося: бовть! – і різало Василену по серці, як гострий ніж» [6, т. 1, с. 287]. Рефрен «бовть!» посилює психологічну напругу ПС.

Відчуття віддалення від земного світу у тексті передається через інтерференцію, колаж, в якому накладаються й стикаються різні уривки психоемоційних переживань та сцен, що відбувалися у минулому і доповнюються тепер

у пам'яті персонажа особливо акцентованими деталями, іноді символічними. Галюцинації Василича свідчать про дезінтегрованість її внутрішнього світу, про неадекватність сприймання реальності: коло неї стоїть її кривдник і регочеться; Василича «в покоях у Ястшембського, сидить на канапі й держить на руках маленького чудового хлопчика, свого сина»; «Вона вхопила дитину, пригорнула до серця й почала її душити»; *метаморфоза рук: вхідний образ* – «пальці», вихідний – «гачки»; дія вихідного образу – вони «ввігналися у м'яке гаряче тіло»; «тепла кров з дитини потекла по її грудях»; «вона глянула дитині в лице, лице стало бліде, синє»; «вона кинула його од себе, й дитина *бовтнула в воду*»... *Галюцинація набуває ознак фольклорної символічності*: «Ястшембський зареготався, вхопив її на руки й кинув у шум»; «*бистра вода* (фольклорний образ межі між світами. – Р.К.) понесла її на середину широкої річки»; «береги ледве мріють, заставлені гострими скелями. Вода реве, клекотить». *Реверсні переміни (вібрація ситуації)*: «Вона тоне, заливається водою й знов виринає й ніяк не може втонути»; *Поява Верховного суб'єкта сакральної трисадності* «сонце заблищало з високого неба просто над нею». *Ослаблення дії амнезійного коду*: усвідомлення персонажем свого перебування під впливом інфернальних сил, намагання повернути собі місце в сакральному світі: «вона простягає руки просто до сонця й просить помочі». Та гріх її надто важкий і нерозкаяний: «сонце сховалось, неначе пірнуло в небо»; *Ремінісценції з Шевченковими образами*: «надворі стала ніч»; «а вода реве, кидає Василюю то вгору, то вниз. Вона то пірнає, то виринає». *Фольклорна образність переживання порогової ситуації*: «кругом неї заворушились у воді русалки, заспівали й почали тягти її на дно»; «Василина тоне все глибше»; «чує, як вода крутить нею, мов вихор пилом»; «от вона лягає на холодне дно»; «й потрапляє лицем на дні на свою дитину»; *уявна метаморфоза*: «дитина» – «камінь»; символічність дії вихідного образу: «дитина вхопилась холодними ручками за шию й повисла, як здоровий важкий камінь». *Відчуття межі між світами*: «от вона вмирає»; «але у воді чути: бовть, бовть, бовть!»; «і той страшний гук не дає їй вмерти, держить у тілі душу...» *Відчуття перебування у пеклі*: «коли це кругом неї вода стала гаряча й почала кипіти»; «з чорного дна вихопилась червона водяна трава, чудна, схожа на раки, на павуки, й запалала полум'ям»; «кругом неї вода заклекотіла». *Повернення у світ профанний*: «а русалки знов закрутились коло неї й заговорили людським язиком...» [6, т. 1, с. 288]. Образ русалок сприймається як частина українського світу, адже, «за поширеними уявленнями українців, ці водяні красуні живуть на дні річки...»; (...) водночас цей образ сприймався Василюю як метаморфоване середовище буття утопленої нею дитинки, бо «за повір'ями, русалками ставали й втонуті нехрещені діти; їх називали ще *потерчатами*» [3, с. 512]. *Символічне припинення галюцинацій*: нещасну знайшли три жінки, що запропонували їй висповідатись та запричаститись. Це був початок повернення персонажа в лоно сакральної єдності. *У післяпороговій ситуації* важливу роль у наверненні бурлачки до нормального життя відіграла церква. Саме у її лоні, в молитвах та покайні, заспокоїлась її грішна душа, тут зустріла вона свого справжнього судженого.

У повісті «Бурлачка» соціально-психологічна порогова ситуація – визначальний ідейний чинник, що творить композиційну основу структури тексту. І. Нечуй-Левицький як справжній «артист зору» [8, с. 173] заглянув углиб життя українського суспільства другої половини XIX століття, пройнявся його долею та стражданнями, майстерно намалював зграю кривдників та нищителів, банду зухвалих зайд, що всілася на спину українського селянина. Першими присмокталися, впилися в тіло дрібні шахраї-вербувальники, що відривали селян від звичного середовища, перетворювали їх в знедолених бурлаків, а на самий верх видряпалися найцинічніші – магнати, грошові мішки, до яких стікалися фінансові потоки, створені мозольною людською працею; з гірким сарказмом письменник малює жорстоких визискувачів, називає їх «міністрами»: «То були міністри пшениці, жита, міністри гречки й проса й навіть міністри свинячого сала, олії й дьогтю: то були взагалі українські губернатори мужицького поту та сліз, міністри людської кривавиці...» [6, т. 1, с. 293].

Художня інтерпретація ПС у повісті «Бурлачка» своєю образністю тісно переплітається з народно-поетичним світобаченням. Хоча у літературному творі (на противагу народній казці) своєрідній ініціації піддається не герой-парубок, а героїня-дівчина. І потрапляє вона на межу життя і смерті не в якості казкового об'єкта випробування перед майбутнім одруженням, а в якості жертви фатальних обставин, заздалегідь спланованих «нареченим» із панського середовища. Ключовий чинник, що став причиною закодування образу на драматичні колізії, – казкова дівоча врода, недосвідчена, беззахисна й безборонна. Її, незайману, чисту і юну, відразу помітило й оцінило чіпке око нахабного гвалтівника, кривдника, грабіжника й кровопивці.

В самотньому І. Нечуй-Левицький побачив загальнолюдське, у малому – велике, у незначному й непомітному – кардинально важливе, доленосне. Образ сільської красуні Василюк асоціюється в повісті з фольклорним образом калини. Когерентний із небом та землею: він – часточка квітучої України, такої духовно багатой, співучої і... такої беззахисної «на розпутьтях велелюдних».

1. Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70 – 90-х років XIX століття: монографія / О. Вертій. – Суми: Собор, 2005.
2. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк: Вежа, 1997.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006.
4. Клейн Л. Анатомія «Іліади» / Л. Клейн. – СПб., 1998.
5. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу): монографія / Р. Крохмальний. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005.
6. Нечуй-Левицький І. Твори: у 2-х т. / І. Нечуй-Левицький. – К.: Дніпро, 1977.
7. Содомора А. Співець одвічних перевтілень / А. Содомора // Овідій П. Н. Метаморфози – К., 1985.
8. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. / І. Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1982.

9. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Яусс. // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.

CONCEPT OF THE THRESHOLD SITUATION IN ARTISTIC INTERPRETATION OF THE IVAN NECHUY-LEVITSKYI

Roman KROKHMALNY

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

The paper deals with an attempt to study the concept of the threshold situation in a literature text, and in particular the text's folkloristic, philosophic and literary criticism aspects. The author treats the explicative interpretation of socio-psychological base of a threshold situation as a defining factor of the text structure. He examines reminiscences with people's poetic figurativeness and features of panoramic image of existence of the Ukrainian society of the second half of the XIX century.

Key words: mythology, folklore, tradition, tanatology, concept, sphere, anthropocentrism, coherency, metamorphosis, transference.

КОНЦЕПТ ПОРОГОВОЙ СИТУАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО

Роман КРОХМАЛЬНЫЙ

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

Сделано попытку исследовать концепт пороговой ситуации в литературном тексте, ее фольклорные, философские и литературоведческие аспекты. Рассмотрено экспликативную интерпретацию социально-психологической основы пороговой ситуации как определяющего фактора структуры текста, изучает реминисценции из народнопоэтической образностью и черты панорамного изображения бытия украинского общества второй половины XIX в.

Ключевые слова: мифология, фольклор, традиция, танатология, концептосфера, порог, пограничье; антропоцентризм, когерентность, маргинес, метаморфоза, трансферность.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-94.09(091)"19"Є. Маланюк

ТАБОРОВЕ ПОБАЧЕННЯ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА З УКРАЇНОЮ

Микола КРУПАЧ

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

Зроблено спробу дослідити історію написання, композиційні особливості, ідейно-тематичне спрямування та образ автора «Дневника прикордонного мешканця» Є. Маланюка.

Ключові слова: Є. Маланюк, «Дневник прикордонного мешканця», «Таборовий щоденник», літопис, ідейно-тематичне спрямування, образ автора.

Євген Маланюк часом виступав у періодичних виданнях у досить незвичному для української літератури амплу – автора публічних щоденникових записів («нотатників»). Під рубриками «Дневник прикордонного мешканця» і «Таборовий щоденник» у львівській газеті «Рідний край» упродовж 1921–1922 років були надруковані записи, які підписані криптонімом В. Г. Аргументи щодо належності цього криптоніма Є. Маланюкові ми виклали у низці статей, опублікованих у часописі «Визвольний шлях» [3, с. 70–81, а також у книгах (5–12) цього періодичного видання]. У цьому ж таки жанрі він активно виявив себе, зокрема, у першій половині 1950-х років, коли перебрався на постійне місце проживання до США (Нью-Йорк). Записи «З нотатника» Є. Маланюка тоді публікували журнали «Вісник» (Нью-Йорк) та «Київ» (Філадельфія).

Окрім того, письменник постійно вів нотатники, призначені передусім, так би мовити, для себе, де записував творчі плани, вірші, роздуми, спогади тощо. Рукописні записи Є. Маланюка, які вціліли (1936–1968 років), упорядкував, прокоментував та видав Л. Куценко [5]. Отож, їх також уже можна вважати публічними. Проте за жанровими ознаками вони дещо різняться із тими записами, що первісно були призначені для оперативної публікації.

Розкидані по різних періодичних виданнях, що тепер майже недоступні для пересічного читача, публічні щоденникові записи Є. Маланюка («нотатники») так і не стали предметом окремого дослідження, а його аналогічні таборові публікації взагалі були випущені з поля зору дослідників, оскільки підписані утаємниченими псевдонімами та криптонімами. Однак, без детального вивчення публікацій цього жанру менш-більш повне уявлення про життєвий шлях та творчий доробок Є. Маланюка просто немислиме. Вони стають важливим чинником для різнобічної інтерпретації текстів письменника.

Об'єктом нашого аналізу став невеликий за обсягом «Дневник прикордонного мешканця» Є. Маланюка. Спробуємо гіпотетично дослідити історію його появи, звернути увагу на композиційні особливості, ідейно-тематичне спрямування та образ автора прикордонних записів.

У львівському щоденнику «Рідний край» уже ставало традицією публікувати у певних рубриках повідомлення, роздуми тощо із вказуванням хронотопних координат, тобто із зазначенням місця та дня написання відповідного тексту. Є. Маланюк, який на початку 1920-х років тісно співпрацював із цим періодичним виданням, очевидно, скористався вже узвичаєною для газети формою подачі оперативної інформації, збагативши її синтезом інших прозових стилів та жанрів, тому його щоденникові записи помітно відрізняються від інших публікацій у цьому часописі, що також паспортизовані хронотопними координатами.

Надсилати невеликі за обсягом повідомлення про життя інтернованих воїнів Армії УНР до «Рідного краю» заохочував головний редактор газети – Михайло Яцків. Наприклад, його пропозиціями скористався ще один таборовий письменник – Аполлоній Падоліст (О. Варавин), який ще на початку 1921 року став надсилати до часопису «дописи», «нариси» тощо, які були опубліковані під спільною назвою – «Хвилини з життя в таборі» [9, с. 2, а також інші числа цього видання].

Подібні записи згодом надсилав до газети «Рідний край» і Є. Маланюк, зокрема, з таборів інтернованих воїнів Армії УНР у польських містах Ланцут та Вадовиці. Підписані вони ще одним утаємниченим псевдонімом письменника – В. Запонюк [2, с. 122–134, а також наступні числа (5–6) цього періодичного видання]. Але ці буквально декілька записів не були об'єднані спільною рубрикою, та й з'являлися вони принагідно.

Також потрібно відзначити, що перед публікаціями «Дневника прикордонного мешканця» у газеті «Рідний край» з'являлися оперативні повідомлення із прикордонного містечка Скала. Вони також містили хронотопні координати, але про їхнє авторство судити важко через відсутність підписів під ними. Оскільки оперативна інформація вимагає форми досить шаблонного викладу, то розпізнати в ній ознаки індивідуального стилю майже не можливо. Тому не маємо підстав однозначно стверджувати, що попередні повідомлення із прикордонного містечка належали Є. Маланюкові.

Повернувшись із Скали до Вадовиць, Є. Маланюк надав своїм записам, призначеним для публікацій, назву «Таборовий щоденник». Далі Є. Маланюк був переведений до табору в Щипіорні, який входив до каліської групи таборів. Саме з Каліша і була надіслана переважна частина його таборових записів, більшість із яких під рубрикою «Таборовий щоденник» з'являлися в газеті «Рідний край» з різними часовими інтервалами до середини 1922 року.

Зокрема, з «Таборового щоденника» довідуємося, що автор назвав свої записи «українським літописом» [8, с. 83], а себе – «літописцем таборового життя» [8, с. 78]. Листи ж інтернованих вояків Армії УНР, які приходили з різних таборів і в яких було багато нарікань на «гірке становище», він охарактеризував, як «нудні обривки українського літопису сучасних літ» [7, с. 86]. А у вірші «Зловісне» Є. Маланюк навіть бачив «нового» Нестора, який «в самотній катакомбі храму» оповість про апокаліптичну загибель людства [6, с. 44]. Як впливає із першого запису в «Дневнику прикордонного мешканця», його автор уже бачив страшну

апокаліптичну загрозу над світом, зокрема над Україною. Відповідно і його метафорично можемо вважати «Нестором» ХХ століття.

Згодом у статті «Вітер з Харкова» Є. Маланюк також, правда, менш патетично, признався про власне почуття «дневникарського обов'язку» [4, с. 65]. Отож, письменник, особливо в ранній період власної творчості, досить серйозно намагався взяти на себе обов'язки літописця трагічної епохи. І яскравим свідченням цьому є якраз його «Дневник прикордонного мешканця».

Як впливає із записів, Є. Маланюк на деякий час покинув табори інтернованих та щонайменше з 3 вересня до 1 жовтня 1921 року перебував на Тернопільщині, зокрема, у селищі міського типу Скала (Скала Подільська), що розташоване біля річки Збруч, по якій (згідно з підписаним 12 жовтня 1920 року перемир'ям між Польщею та радянською Росією) проходив кордон між наддніпрянською Україною, окупованою більшовиками, та Галичиною, окупованою поляками. Причини Маланюкового перебування на прикордонній території не знаємо. Можливо, він отримав завдання від командування Армією УНР зібрати інформацію про дислокацію більшовицьких військ на кордоні з Польщею та про ставлення населення до нової влади (і фрагменти такої інформації містяться в записах). Ця версія виникає у зв'язку з тим, що Є. Маланюк перебував на прикордонній території напередодні Другого Зимового походу. Саме з Тернопільщини, з міста Гусятин, що не так уже й далеко від Скали, Подільська група Армії УНР уже 25 жовтня цього ж таки 1921 року прорвала більшовицький кордон і з важкими боями пройшла (між іншим, найбільш успішно серед трьох аналогічних груп) через Поділля, та все ж була зупинена за 60 км від Києва. Врешті, не можемо заперечувати ймовірності того, що й сам Є. Маланюк був готовий взяти участь у Другому Зимовому поході. Саме з цією метою він міг прибути щонайпізніше у вересні 1921 року на прикордонну територію, але згодом із невідомих нам причин змушений був на початку жовтня (майже напередодні походу) повернутися до табору інтернованих у Вадовицях.

Утім, до Скали Є. Маланюк міг поїхати й за завданням редакції якогось періодичного органу, зокрема й газети «Рідний край», у якій деколи було зазначено, що він її «наддніпрянський кореспондент», або таборового журналу «Наша зоря», де тоді працював (якраз із вересня 1921 року у цьому часописі з'являються по декілька його публікацій в одному номері). Могли бути й інші причини поїздки, які з часом вдасться прояснити.

Врешті, важливо й інше: у «Дневнику прикордонного мешканця» на майбутнє рідного краю переданий погляд воїна-вигнанця, що ненадовго вирвався з польських таборів для інтернованих воїнів Армії УНР на побачення з Україною, якій освідчувався в любові, бачив її своєю нареченою, а згодом (1927 року) в одному з віршів навіть узяв метафоричний шлюб із нею:

Ти стояла у білім завої.
Воском плакали білі свічки.
Поруч станув поет і воїн,
Як рапіра стрункий і дзвінкий [6, с. 201].

Композиційно Маланюкові прикордонні записи добре продумані. Відчутно, що вони належать перу людини, яка тимчасово проживає («мешкає») на

території, про яку пише. Перші враження, що датовані 3 вересня 1921 року, немовби дещо «зраджують» автора. Відчутно його жагуче стремління побачити рідну землю «по той бік Збруча», але нічого, крім страшної апокаліптичної картини грядущого, над окупованою більшовиками Україною він не бачить. Можна було б навіть сказати, що не хоче бачити, якби подальші історичні події не підтвердили трагічного пророцтва молодого Є. Маланюка. У наступних записях, що датовані іншими (вибірковими) шістьма днями його перебування в Скалі (10, 11, 23, 25, 26 вересня та 1 жовтня), автор ділиться з читачами зібраною інформацією, зокрема й про недавню історію містечка, та найбільше його цікавить ситуація в навколишніх населених пунктах, що по той бік Збруча окуповані більшовиками. Аби передати картини руйнівної дії ворогів української самостійності, Є. Маланюк вмонтовує у свої прикордонні записи діалогі-репортажі автора з потойбічними прибульцями. Це надає оповіді враження останніх новин про бездарне більшовицьке панування в Україні.

У зв'язку із цим цікаво проаналізувати образ самого автора «Дневника прикордонного мешканця». Пропри свій, задекларований у першому ж записі, метафізичний світогляд, далі він вільно оперує знаннями зі світової, зокрема римської, історії, заявляє про себе як про реаліста, що володіє знаннями з економіки, зокрема добре розбирається в торговельних питаннях («спекуляції») та вміє за необхідності вдало оперувати цифрами, добре знає психологію різних прошарків суспільства, обізнаний у військовій справі, має неабиякий аналітичний розум, що з розповідей різних людей та повідомлень в офіційній періодиці (передусім більшовицькій) дає йому змогу робити реалістично-прогностичні оцінки майбутнього. Навіть у такому анонімному життєво-творчому портреті автора прикордонних записів досить легко розпізнати Є. Маланюка, особливо, коли мати розгорнуте уявлення саме про його таборові публікації, які стилістично дещо відрізняються від написаного ним пізніше, зокрема з другої половини 1920 років.

На початку «Дневника...» авторові явно подобається образ історика-літописця. Він пропонує читачам глянути його очима «по той бік Збруча» в напрямі села Бережанка, що неподалік Скали [1, с. 3, *наступні цитати з «Дневника...» також подані за цією публікацією*]. Там уже більшовицька територія, про яку він дещо знає з оповідей, але про яку прагне довідатися якнайбільше. Автор, наче давним-давно Геродот, поволі підходить сам і підводить читача до зовсім чужої йому території. Відмінність лише в тому, що давній історик мандрував по дійсно незнайомих йому землях, тому, звичайно, мав бути обережним, аби не потрапити до рук недоброзичливців (цим також можна пояснити його постійні розпитування про незнайомі краї). Оповідач же «Дневника прикордонного мешканця» наближався до кордонів рідної землі, яка ось уже більше десяти місяців була для нього чужою, навіть ворожою. Там господарями почували себе чужі люди, які задумали провести історичний експеримент над низкою європейських та азійських народів, у тому числі й над його рідним народом. Експеримент протиприродний, штучно-теоретичний, уже запламований кров'ю мільйонів людей. І ніхто й не здогадувався чим може закінчитися це соціально-історичне «дослідження» над людством.

Не міг до кінця, звичайно, уявити собі всю народну трагедію від більшовицького панування й автор прикордонних записів. Коли метафізичне Провидіння й може осінити вибрану людину, то вона, очевидно, має бути готова перетворити в конкретні образи оте містично відчуте, аби озвучити візію та переконати в баченому інших. Очевидно, що Є. Маланюк також шукав відповідних історичних образів-реалій, аби якось озвучити відчуту апокаліптичну картину майбутнього України. Його мозок людини, яка добре обізнана зі світовою історією, інтуїтивно видав у свідомість почерпнуті знання про страшні картини репресій за часів Нерона. Вдумаємось, це був лише вересень 1921 року, але який точний, у межах тодішніх знань людей про минулі історичні часи, прогноз майбутнього. Перша хвиля голодомору на Україну ще тільки насувалася, за нею буде друга, ще трагічніша й масштабніша, будуть виселення «куркулів», що для багатьох закінчатся смертельно, будуть криваві репресії, буде ще одна війна, найстрашніша в історії людства, яка знову винищить українців чи знову розкидає їх по світу і т. д. На зміну Неронові прийде ще кривавіший диктатор – Йосип Сталін, але хто ж тоді міг здогадуватися про його появу?

Тодішній читач газети міг навіть спротивитися таким прогнозам, із лайкою додавши: «Подумаєш, знайшовся "пророк у своїй вітчизні"; та він – польський агент, що не вірить в успіхи нової пролетарської влади, яка буде світле майбутнє для трудящих!» (Отож, хоч би з цих причини вартувало тоді Є. Маланюкові низку власних публікацій підписувати утаємниченими псевдонімами та криптонімами.)

Утім, і сучасного читача можуть не схвилювати Маланюкові передбачення трагічного майбутнього для України, адже він уже може бути «перенасичений» оповідями про криваве ХХ століття; і оте знання історичних трагедій минулого вже *post factum* не дасть йому вповні відчуття й глибинно зрозуміти всю потугу непересічної інтуїції молодого воїна-письменника.

Побачивши довгоочікувану землю за Збручем (де була і його мала Батьківщина), хай і захоплену ворогами, автор, здавалося б за всіма «канонами» художнього мислення, мав би патетично засвідчити про свою любов до неї та пошкодувати її. Щонайменше, він мав би відчуття хоч якесь почуття радості від побаченої України, адже прибув із також уже ворожих до нього (як до українця) польських таборів для інтернованих, де смерть продовжувала косити його побратимів-воїнів. Врешті, перебував він хай і на іншому березі Збруча, також українському, але так само окупованому ще одними сусідами; і він уже добре знав і про їхнє ставлення до спроб відновлення української державності. Тому на протилежному березі автор прикордонних записів міг би (нехай на мить) побачити хоч маленьку стежину-надію на повернення в рідний край або хоч дороговказну зорю до рідного порога, які були оспівані іншими таборовими письменниками. Натомість – там він побачив тільки «денну **темряву**». Цікаво, що в першOVERесневому числі таборового журналу «Наша зоря» Є. Маланюк опублікував вірш «**Чорна ніч** над твоїми обшарами...», у якому також передав сприйняття сучасної йому України в трагічно-метафізичній візії, що близька (а часом і драматичніша) до змалюваної у прикордонних записах.

Автора «Дневника...» «огортає гнітючий сум» від споглядання України «по той бік Збруча». Його лякає відсутність там руху та тиша, яка нагадує йому тишу

в «могильному склепінні». Навіть навколишній спокій видається йому «мертвим».

Читач вересневого номера газети «Рідний край» 1921 року мав, здавалося б, усі підстави навіть зненавидіти автора таких погребальних настроїв. Закінчилися страшні роки кровопролиття на українських землях, там врешті запанував довгоочікуваний спокій, люди перестали оплакувати невинно вбитих синів, чоловіків, батьків, а якийсь емігрант, що втік із рідного краю, продовжував бачити в Україні могили. Більшовицькому критикові такі рядки «Дневника...» давали особливий привід розправити крила ідеологічного пегаса. Мовляв: «Дивіться, люди добрі, українці, більшовики дали вам урешті жаданий мир, а який петлюрівський недобиток знову хоче бачити над Україною могили, бо він звик проливати безвинну людську кров», – і т. д., і т. п... І люди переважно дійсно вірили таким критикам, і обпльовували авторів таких рядків, бо втомилися від руїн, голоду, кровопролиття. Більшовики ж не втомлювалися обіцяти ще небачений рай на землі.

Розуміє всю складність людських настроїв і Є. Маланюк. У «Дневнику...» він занотовує: «Над Вкраїною спустилася денна темрява, вона перешкоджає проглядіти справжній вигляд речей, і люди осліпли. Чи прозріють?..» На власне питання автор сам дає відповідь: «А певне!..» Вона начебто і ствердна (так йому хочеться вірити, так має промовляти здоровий людський глузд), але водночас у ній і явно виражений сумнів (так, очевидно, підказує його непересічна інтуїція). У цьому короткому реченні надзвичайно точно передана авторова боротьба розуму та інтуїції, на це вказує не тільки вдало підібраний прислівник із можливим двоєким трактуванням, але й розділові знаки (знак оклику – начебто вираження впевненості; трикрапка – незавершеність думки, вагання).

Аби побороти невпевненість у власному народові, аби згодом радісно «помилитися», автор і пише свій «Дневник прикордонного мешканця». У ньому він і метафоричними образами-символами, і раціонально-підібраними фактами попереджає про страшні часи, що назрівають. Немовби передбачаючи, що його записи можуть бути прочитані людьми із протилежним світоглядом, він пробує достукатися і до сердець, і до розумів співвітчизників.

Використання апокаліптично-образної лексики, метафізичне мислення, зокрема у першому записі «Дневника...», надає авторові апостольсько-пророчого образу. Апостол – це посланець, проповідник певних ідей, зокрема християнських. Є. Маланюк і не приховував, що йому «так бажалось, так хотілось / Апостольського постола» [6, с. 37] чи що він – «кривавих шляхів апостол» [6, с. 36]. І найбільш рельєфно апостольський образ автора-суб'єкта у творчості Є. Маланюка проявляється передусім у першому записі «Дневника прикордонного мешканця». Образ автора-мандрівника, який ледь помітно проглядає з перших рядків тексту, досить швидко зникає. Йому вступає місце образ «пророка», який немовби став «посланцем» («апостолом») отого «духу часу», згаданого в записах, аби прочитати його «вердикт», записаний над Україною, та «проректи» його людям. Зауважмо, автор прикордонних записів не взяв на себе відповідальність заявити, що він озвучує божественну (Господню)

волю чи попередження, єдина метафізична субстанція, яка немовби наділена функцією Провидіння у записях, названа – «духом часу».

Отож, Є. Маланюк, випереджаючи час, інтуїтивно побачив, що «над Україною» щось – «зависло». Насправді, автору «Дневника прикордонного мешканця» не так просто пояснити, що саме «зависло» над Батьківщиною. Там він побачив щось подібне на «грізний фатум, що ось-ось впаде своїм немилосердним громом на грішних людей». І зразу ж йому «пригадалися мимоволі часи Нерона». Такий раптовий екскурс у часи стародавнього Риму ще більше посилює «апостольський» образ автора, бо проповідування апостолів часто було пов'язане саме з цим містом, звідси в світі ширилася християнська релігія, водночас в римській імперії довгий час відбувалося жорстоке придушення християнського руху.

Свого часу Т. Салига дуже влучно зауважив: «Мойсеєва передсмертна пісня, що була благословенням ізраїльським племенам і була його болем за долю та важку історію його народу, є своєрідним духовим опертям Маланюкової лірики» [10, с. 131]. Далі вчений дещо уточнив власне висловлювання, та для нас у цьому випадку важливою є ота зауважена паралель між Мойсеєвим повчанням про повернення в рідний край та Маланюковою творчістю на цю ж тематику. Попри кількатисячолітню дистанцію в часі можемо вималювати дещо, так би мовити, архетипну ситуацію. Мойсей на відстані споглядає Обіцяний Край, який у ті часи не так легко було повернути, бо він уже був заселений іншими племенами. Так само з-поза меж значної частини відібраного Рідного Краю споглядає його суб'єкт прикордонних записів Є. Маланюка. Та коли Мойсей отримав завдання звільнити Ханаан від чужинців та жорстоко покарати їх за розпусту, то Маланюків обсерватор, так само прагнучи звільнити Україну від ворогів-чужинців, добре знає, що на його рідній землі переважно живуть співвітчизники, але він далеко не впевнений, чи підтримають вони визвольний похід своєї ж національної армії, яка порівняно зовсім недавно змушена була покинути власні терени (у тому числі й через байдужість більшості українців).

Перебуваючи довгий час на службі в штабі Армії УНР (можливо, й у період перебування в прикордонній зоні, коли робилися відповідні записи «Дневника...»), Є. Маланюк у вересні 1921 року мав би знати про спланований Другий Зимовий похід. Така його обізнаність прочитується з першої ж сторінки «Дневника прикордонного мешканця». Не дарма він попереджає про «грізний фатум, що ось-ось впаде своїм немилосердним громом на грішних людей» та говорить про сучасну українську «темряву», яку «освітить полум'я страшнішої пожежі, ніж та, що огорнула колись Рим...»

У Маланюковій творчості **грім** та **вогонь** (чи похідні від них метафори) – це постійні образи-символи початку національної боротьби за визволення, та водночас вони уособлюють неминучість покари ворогів. Як бачимо, наявні вони й у «Дневнику прикордонного мешканця». Та напевно чи хтось тоді (1921 року) зумів би їх сприйняти як попередження про початок нової спроби відновлення української незалежної держави. Та й чи комусь тоді в окупованій більшовиками Україні могла потрапити до рук газета «Рідний край» з іншого берега Збруча? Хіба що чекістам. А от від них оперативну інформацію про плани Армії УНР

потрібно було дійсно утаємничити. І Є. Маланюк зробив це з притаманною йому в цьому плані «професійністю». Він опублікував власні записи під маловідомим криптонімом та ще й назвав їх двозначно – «Дневником прикордонного мешканця».

Стоячи на березі Збруча, де вдалині видніла його вже відчужена ворогами Батьківщина, автор прикордонних записів немовби відчував себе то в образі мандрівника, що мав розповісти іншим про рідну землю, яка під владою більшовиків для багатьох стала знову *terra incognita*, то апостолом національно-визвольної ідеї, то пророком, що побачив трагічне майбутнє краю, а той українським «Мойсеєм», що прагнув дати настанови перед останнім походом Армії УНР, який практично завершив національно-визвольну боротьбу 1917–1921 років. Але ці образи лише мигтєві. Є. Маланюк передусім знав, що він воїн, тому ніхто з ворогів не повинен дізнатися про істинну причину його перебування в Скалі.

Наступні сторінки «Дневника прикордонного мешканця» немовби належать людині, яка абсолютно не має ніякого відношення до автора першого запису. На перший погляд, перед нами пересічна людина, яка в Скалі в один із днів, наприклад, помандрувала не куди-інде, а на торг (базар). І далі оповідає нам про тамтешніх спекулянтів чи передає розмови продавців із покупцями тощо. Але це враження дійсно-таки поверхневе.

Відчутно, що автор прикордонних записів набуває образу чи то військового розвідника, чи то кореспондента (чи того й іншого одночасно) та ненав'язливо збирає інформацію від людей, що недавно перетнули кордон з протилежного боку Збруча, зокрема – про останні події, настрої населення, розташування більшовицьких військ, нову владу та її політику тощо. І лише дещо із розпитаного потрапило на сторінки «Дневника...» Передусім, у ньому розкриті теми, що найбільш суттєво слугують провідній ідеї прикордонних записів: завбачливо відбити у читача будь-яке бажання повертатися в окуповану більшовиками Україну, адже звідси масово тікають люди, які вже звідали обіцяне «райське» життя. Іншу частину інформації, зібрану під час свого утаємниченого відрядження в прикордонну зону, Є. Маланюк використав для низки більшовицько викривальних статей таборового періоду, що розкидані по різних тодішніх періодичних виданнях. Багато з них підписані ще й досі утаємниченими псевдонімами та криптонімами, тому їх не так просто виявити. Але теми, яких письменник торкається у «Дневнику прикордонного мешканця», детальніше розкриті й у деяких інших газетних публікаціях того часу, які написали невідомі воїни-таборяни, тому часто наштотують на думку про їх дійсного автора.

Врешті, «Дневник прикордонного мешканця» вже став унікальним свідченням свого часу, літописом доби. Він написаний у цікавій художньо-документальній манері, яка притаманна для творчого стилю Є. Маланюка, зокрема раннього. З його сторінок перед нами постає різнопланово-непересічний образ автора, напоєний молодечим запалом, спостережливістю, аналітичним розумом, утаємниченістю чи навіть авантюризмом. Саме до такого молодого Є. Маланюка нам потрібно звикати, аби позбутися деяких хибних уявлень про його уповільнено російськомовне входження в літературу.

Можливо також, «Дневник прикордонного мешканця» – це останній, так би мовити, фізичний погляд Є. Маланюка на окуповану більшовиками Україну, його останнє дійсне побачення з нею. Невідомо, чи він ще колись у своєму житті впритул наближався до кордонів радянської імперії.

1. В. Г. Дневник прикордонного мешканця. СКАЛА, дня 3. IX. 1921 / Євген Маланюк // Рідний край. – Ч. 201. – 1921, 13 вересня. – С. 3.
2. Крупач М. Невідомий Євген Маланюк. У пошуках утаємничених псевдонімів поета... / Микола Крупач // Дзвін. – 2006. – Ч. 4. – С. 122–134. – та наступні числа (5–6) цього періодичного видання.
3. Крупач М. Ще один утаємничений псевдонім Євгена Маланюка / Микола Крупач // Визвольний шлях. – 2006. – Кн. 4. – С. 70–81.
4. Маланюк Є. Вітер з Харкова / Євген Маланюк // Нова Україна. – 1925. – Ч. 2–3. – С. 63–71.
5. Маланюк Є. Нотатники (1936–1968) [Біографічний нарис, вступні статті, підготовка текстів, упорядкування та примітки Л. Куценка] / Євген Маланюк. – К.: Темпора, 2008. – 336 с.
6. Маланюк Є. Поезії. [Упорядкування та передмова Т. Салиги] / Євген Маланюк. – Львів: УПІ ім. І.Федорова; Фенікс Лтд, 1992. – 686 с.
7. Маланюк Є. «Таборовий щоденник». Каліш, жовтень – листопад 1921 р. [Упорядкування, редагування, публікація та примітки М. Крупача] / Євген Маланюк // Визвольний шлях. – 2006. – Кн. 9. – С. 82–95.
8. Маланюк Є. «Таборовий щоденник». Каліш, листопад 1921 р. – січень 1922 р. [Упорядкування, редагування, публікація та примітки М. Крупача] / Євген Маланюк // Визвольний шлях. – 2006. – Кн. 10. – С. 78–91.
9. Падоліст Аполлоній [О. Варавин]. Хвилини з життя у таборі / Аполлоній Падоліст // «Рідний край». – Ч. 15. – 1921, 22 січня. – С. 2.
10. Салига Т. Вогнем пречистим / Тарас Салига. – Львів: Світ, 2004. – 184 с.

CAMP APPOINTMENT TO UKRAINE OF JEVHEN MALANIUK

Mykola Krupach

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

In the article attempt to study history of a writing, composite features, an ideologically-thematic direction and an image of the author of «The diary of the frontier inhabitant» of J. Malaniuk.

Key words: J. Malaniuk, «The diary of the frontier inhabitant», «The camp diary», the annals, an ideologically-thematic direction, an image of the author.

ЛАГЕРНОЕ СВИДАНІЕ ЕВГЕНИЯ МАЛАНЮКА С УКРАИНОЙ

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

Сделана попытка изучить историю написания, композиционные особенности, идейно-тематическое направление и образ автора «Дневника приграничного жителя» Е. Маланюка.

Ключевые слова: Е. Маланюк, «Дневник приграничного жителя», «Лагерный дневник», летопись, идейно-тематическое направление, образ автора.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 801.73:82-1:140.8

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ГЕРМЕТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ

Тарас ПАСТУХ

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

Розглянуто теоретичні проблеми герметичної поезії. Зроблено висновок, що ця поезія є певною культурно-історичною реалізацією моделі абсолютної поезії. Також висвітлено світоглядно-естетичні та мовні особливості «замкнених» текстів.

Ключові слова: герметична поезія, поетичний синтаксис, структура, світогляд, абсолют.

Герметична течія (італ. *ermetismo*, від *ermético* – *замкнений*) є найскладнішою стильовою пропозицією в літературі ХХ століття. «Замкнене» письмо репрезентувало себе в італійській поезії міжвоєнного періоду у творчості Джузеппе Унгаретті, Сальваторе Квазімодо та Еудженіо Монтале. Новопостале стильове явище отримало свою назву від критика Франческо Флори, котрий 1936 року видав збірку есе «*La poesia ermetica*». У назві критик своєрідно апелював до постаті давньогрецького бога Гермеса Трисмегіста, котрий був відомий своїми окультними символічними творами, а також винаходом магічної печатки, накладання котрої унеможливлювало прочитання цих творів невтаємниченими [14, с. 875]. Отож, ця назва виявляла складний символізм поетичних текстів, унаслідок чого вони вимагали особливо підготованого реципієнта й були «замкненими» для звичайного читача. Лідером італійських поетів-герметиків став Дж. Унгаретті, котрий здобув освіту у Парижі й там ознайомився зі здобутками французького символізму. Власне, зв'язок герметичної поезії із символізмом є дуже тісним й полягає, насамперед, у піднесенні сугестивної сили слова [12, с. 196]. Спільність творчих практик символізму та герметизму призводить до того, що подекуди окремі дослідники (Теодор Адорно, Дмитро Наливайко) ставлять знак рівності між цими практиками [див.: 1, с. 432; 7, с. 7]. А Міхал Гловінський як автор гасла про «герметизм» у «Словнику літературознавчих термінів» (2000) пропонує розглядати це поняття у ширшому та вузькому значеннях: 1) як загальне визначення поезії, котра оперує складними символами й належить до різних стильових течій, зокрема до романтичної та символічної; 2) як конкретну стильову течію в італійській поезії міжвоєнного періоду [12, с. 196]. Іншими словами, дослідник бачить герметизм як певну духовно-естетичну якість, котра має багато спільного із символізмом і котра в окремий часовий період виразно оприявнилася в італійській поезії.

Однак постання герметичної стильової течії пов'язують не лишень із символізмом, а й із частковим (!) впливом футуризму, маючи на увазі розрив синтаксичних та пунктуаційних конвенцій мови, до якого вдалися поети-герметики, а також із фашистським режимом, що запанував в Італії у 1922 році і проіснував до 1943 року. Відтак «загадкова стислість» та «темність» герметичних текстів стала прагненням не лишень уникнути загального суспільно-політичного та культурного дискурсу доби, а й своєрідно протистояти йому¹ [див.: 14, с. 875; 7, с. 108–110]. Слушність останньої тези певною мірою доводить той факт, що після Другої світової війни кожен зі згаданих поетів суттєво відійшов від «замкненого» письма й розвинув власний індивідуальний стиль: Дж. Унгаретті перейшов до більш структурованої поезії та відвертішого тону; Е. Монтале пішов у напрямку виявлення більшої сердечності і простоти у текстах; Квазімодо почав писати твори із виразною, соціально наснаженою проблематикою [14, с. 875].

Однак пов'язувати виникнення герметичної поезії із суспільно-політичними чинниками – це виразне вульгарно-соціологічне бачення проблеми. На яскраву однобічність такого підходу вказує вже той факт, що деякі поети (Леонардо Сінісгаллі, Альфонсо Ґатто, Маріо Луці) продовжували творити у стилістиці «закритого» вірша й після Другої світової війни [14, с. 875]. Докази можна взяти і з царини інших літератур. Наприклад німецькомовна творчість Пауля Целана у повоєнний час тільки-но починає уповні розгортатися та набувати своєї сили [див.: 9]. Подібне явище можна спостерегти і в українській поетичній практиці (на прикладах поезій Михайла Григоріва та Станіслава Вишенського), коли Радянський Союз на початку 1990-х років розпався, однак поети й далі продовжували творити у просторі герметичного письма. Тобто, виникнення «закритої» поезії в Італії варто розглядати як явище, що своїм походженням завдячує кільком чинникам – їх ми вже навели попередньо. Однак, аби ґрунтовніше зрозуміти причини постання цього явища (а відтак, і збагнути саме явище як таке), необхідно поставити питання: Що лежить в основі герметичних текстів? На що вони скеровані і як функціонують?

Щоб відповісти на ці питання доцільно звернутися до праць Ганса-Ґеорга Гадамера, котрому належать глибокі розмірковування над ідеєю *poésie pure* – як її означив французький символіст Стефан Малларме. Ця «чиста поезія», вважає Г.-Ґ. Гадамер, є найрадикальнішою формою лірики. Й у своїй герменевтичній студії («У затінку нігілізму») над одним «герметичним, “замкненим” віршем» (а саме так його означає Г.-Ґ. Гадамер) Пауля Целана філософ послуговується тими ж філософсько-естетичними напрацюваннями, котрі були зроблені на основі, насамперед, «чистої поезії» С. Малларме (що є ще одним свідченням близької типологічної схожості стильових течій символізму та герметизму). Тому для кращого розуміння герметичної поезії ми й звертаємося до гадамерівського досвіду осмислення «чистої поезії». Однак, аби не вносити плутанину між

¹ Оксана Пахльовська каже, що цю поезію називали «поезією відсутності». Однак дивовижним способом саме така поезія «зробилася формою вищої духовної присутності цих поетів (Дж. Унгаретті, С. Квазімодо, Е. Монтале. – Т.П.) у національній культурі» (див.: Пахльовська О. Поезія духовного опору // Вітрила – 85: Альманах. Поезія. Проза. Творча майстерність. – К: Молодь, 1985. – С.111).

«чистою поезією» С. Малларме як певним конкретним поетичним досвідом та своєрідною (абстрагованою) моделлю «чистої поезії» – а цю модель Г.-Г. Гадамер застосовував до віршів П. Целана, – ми називатимемо останню «абсолютною поезією». А пізніше також торкнемося проблеми певної відмінності цих стильових з'яв.

Феномен «абсолютної поезії» – це найповніша реалізація сутності мови. Г. Г. Гадамер стверджував, що «буття, яке можна зрозуміти, називається мовою», а відтак саме мова уможливорює процес розуміння як такого (створить універсальний герменевтичний простір). Відтак, в основі поезії символізму (і герметизму також!) лежить *повернення до мови*, котра прямує до «своїх основ, до магічної єдності думки і події, яка пророче звучить із глибин правіку»; а, точніше, – до *Слова*, котре повертає собі «первісну промовлювальну силу» [5, с. 141, 47]. Тут варто пригадати думки учителя Г.-Г. Гадамера Мартина Гайдеггера, котрому, власне, й належить ідея увиразнення визначального значення мови у культурному просторі загалом й кардинального піднесення її вагомості у філософській герменевтиці ХХ століття зокрема. Саме він сформулював тезу, що «мова є домом буття» й закликав дослуховуватися до мови, сказавши: «Людина поводить себе так, ніби це вона була творцем і господарем мови, у той час як насправді саме мова володіє нею. Можливо, саме перевернуто здійснення людиною (*betribene*) цих стосунків передусім й призводить до викидання (*treibit*) її людської сутності з її власного дому. Добре, що ми хочемо говорити правильно, але доти, доки мова служитиме нам лише як засіб вислову, це нам нічим не допоможе. З усіх намов, до котрих можемо спричинитися ми самі, люди, мова є намовою найвищою і завжди першою» [3, с. 314–315].

У такій поезії, вважає Г.-Г. Гадамер, слово набуває особливого статусу. Воно не є частиною «довколишнього світу, якими є фарби чи форми, що поєднуються з новою структурою. Радше кожне слово саме – вже елемент нової структури, а отже потенційно і сама структура як така. Коли звучить слово, приводиться в дію вся мова і все, що вона може сказати, – а вона може сказати все. Таким чином у промовлюваному слові функціонує не окремий семантичний елемент, а радше вибудована мовою сучасність, узята як одне ціле» [5, с. 48]. Тому «абсолютна поезія», стверджує філософ, є близькою до буття й може «спіймати все» (тобто, репрезентувати такі чи такі прояви Ладу у навколишній дійсності). Варто додати, що саме у такій поезії слово стає «промовлювальним» у найвищому ступені, саме тут воно максимально реалізує свій потенціал виявлення. Однак, аби слово отримало «первісну промовлювальну силу» (уповні реалізувало функцію «називання») й змогло «спіймати» *щось* (якісь прояви Абсолюту), воно повинне набути певного стану. А саме, – сконцентруватися на собі; самоспрямуватися – «на власну чіткість і потужність власного саява». Це стає можливим, вважає Г.-Г. Гадамер, завдяки ігноруванню граматики та синтаксису, що регулюють наш слововжиток. Він стверджує: «Поетична інкарнація сенсу в мову полягає якраз в ігноруванні мовою одновимірності контекстів аргументації та ліній логічної взаємозалежності, й у виведенні вірша в третій вимір за допомогою багатоплановості (*Vielstelligkeit*, як назвав це П. Целан) кожного окремого слова» [5, с. 141]. Обрив синтаксичних

(пунктуаційних) і, частково, логічних зв'язків вивільняє конотативні потенції слова й розширює його «семантичну гравітацію» (тобто дає змогу різночитання цього слова)¹. Таке самоспрямування слова, вважає засновник філософської герменевтики, убезпечує його від «зриву в прозу мовлення, у риторичу, що притаманна мовленню».

Відповідні слова² творять складне текстове поле, котре Г.-Г. Гадамер характеризував так: «В наслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізації, асонансів тощо формуються стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, й змушують його замкнутися в собі. Таким чином вони домагаються єдності "образу". Водночас цей образ становить мовленнєву єдність. Це означає, що у вірші задіяні також інші логічно-граматичні конструкції осмисленого мовлення, та вони спроможні відмовитись від себе на користь будування образу» [5, с. 122]. Суттєве ігнорування синтаксичних зв'язків³, руйнування «єдності уявлення про образ» та послідовності розгортання дії аж ніяк не означає втрату структурної єдності та смислової цілісності вірша. Автор розвідки «Філософія і поезія» говорить: «Там, де є мовлення, не можна уникнути єдності сенсу. Та ця єдність ущільнена складним способом. Здається майже, ніби "речі", викликані називанням, взагалі не можна брати до уваги, оскільки порядок слів, звісно, не хоче створювати єдності ходу думок, а закликає до єдності споглядання. І все ж, якраз завдяки цьому силовому полю слів, завдяки напрузі енергії їхнього звучання та смислу, що сходяться й змінюються, утворюється ціле. Слова викликають не що інше, як образні уявлення, які, звісна річ, накладаються одне на одне, перехрещуються, взаємозаперечуються, та все ж залишаються образними уявленнями» [5, с. 123].

У міжсловесному просторі такого вірша Г.-Г. Гадамер вбачав руйнування давніх і звичних поетичних форм, для котрих властиві «ясність та блиск риторичного». Натомість тут виявляється принцип «гармонійного дисонансу»,

¹ Пригадаймо, що такі обриви Вольфганг Ізер називає «лакунами», і саме з такими «оповідними блокадами» він пов'язує важливу стимуляцію процесу читачкої рецепції. Між іншим, імпульс «вивільнення» слова відобразився й у відмові італійських поетів-герметиків від класичної метричної системи двоскладового розміру, заміні рими іншими евфонічними засобами й, загалом, творенні значно розкутішої структури вірша (див.: *Пахльовська О. Поезія духовного опору // Вітрила – 85: Альманах. Поезія. Проза. Творча майстерність.* – К.: Молодь, 1985. – С. 111).

² О. Пахльовська зазначає, що поетичний світ кожного з поетів-герметиків побудований на кількох основних символах, «можливості інтерпретації яких просто необмежені». Такими символами у Унгаретті є «пустеля», «острів», «оазис», «міраж»; в Е. Монтале – «бура», «стіна»; у С. Квазімодо – «берег», «коло», «промінь», «вечір», «луна» (див.: *Пахльовська О. Поезія духовного опору // Вітрила – 85: Альманах. Поезія. Проза. Творча майстерність.* – К.: Молодь, 1985. – С. 113). Як бачимо, ці символи спроможні втілити визначальні концепти людського буття.

³ Безперечно, що певні синтаксичні правила у такому вірші залишаються. Крім того, як стверджує Цветан Тодоров, ліквідація у поетичному вислові певного «лінгвістичного правила» призводить до появи нового «правила» (див.: *Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе.* – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». – 2006. – С. 18). Іншими словами, у «абсолютній поезії» відбувається не стільки руйнування синтаксису, як суттєве його переструктурування за певними принципами.

причому «що гостріший дисонанс, то сильнішим буде зміст». Ці міжсловесні дисонанси, а також інші різномірні словесні об'єднання, творять певні «лексичні блоки», в контурах кожного з котрих «постає щось своєрідне». А суміжність цих «лексичних блоків» поступово утворює цілісність будівлі вірша [5, с. 123]. Звичайно, що інтерпретація такого вірша (в термінології Романа Інгардена, – його «конкретизація») часом виглядає як дуже непросте завдання, однак її наслідком стають глибокі буттєві осягнення та тонкі естетичні враження. Гносеологічний потенціал цих віршів Теодор Адорно виявив блискучим парадоксом: «...Художні твори, схвалені традицією та громадською думкою як добре зрозумілі, ховаються за своєю гальванізованою поверхнею й стають цілком незрозумілі, а ті вочевидь незрозумілі твори (їх Т. Адорно називав “герметичними”. – Т. П.), що наголошують на своїй загадковості, потенційно найзрозуміліші» [1, с. 169].

Також Г.-Г. Гадамер увиразнював цікавий момент в «абсолютній поезії» С. Малларме, а саме, – її зустріч із «ніщо». Виникнення такої зустрічі він пояснював через апеляцію до поняття категорій у гегелівській філософії. Цими категоріями є первинні, трансцендентні визначення думок, що «виходять за межі будь-якої класифікованої за типами сфери речей» і творять єдність. Г.-Г. Гадамер говорив: «Усі вони – “дефініція абсолюту”, а не визначення речі або сукупності речей у стилі класифікаційної логіки Арістотеля, за законами якої суть речі визначається через поняття типу або через специфічну орієнтацію. [...] Це такі розмежування (йдеться про категорії. – Т. П.), які в глобальності поняття різняться одне від іншого, і лише в комплексі становлять поняття у всій його повноті. Таким чином, подібні положення віддзеркалюють знищення себе в собі. Їх називають спекулятивними тезами, дзеркальними тезами, які, подібно до афоризмів Геракліта, висловлюють суть з допомогою протиставлення єдності» [5, с. 125]. Автор розвідки «Філософія і поезія» проводить паралель поміж категоріями, або ж «спекулятивними тезами» Г.-Г. Гегеля та «чистою мовою» С. Малларме. І як автор систематичної теорії діалектики намагався за допомогою категорій осмислити «непорушну цілісність думки» (Абсолют), так і французький поет-символіст намагався представити цей абсолют своєю «очищеною мовою». Звичайно, що уповні реалізувати свої прагнення не змогли ні той, ні той, адже цілковите досягнення Абсолюту є неможливим. Важливим у нашому випадку є те, що у поезії С. Малларме «зустріч із “ніщо” трансформується в заклинання абсолюту». Причому, говорить Г.-Г. Гадамер, ці зустрічі у текстах С. Малларме є неперевершеними¹. В історичному розвитку поезії німецький філософ бачив панування «незмінної діалектики появи предмета й відступання його назад у таємницю мови» [5, с. 126].

Як бачимо, «чиста мова» у своєму прагненні абсолюту стає спекулятивною, абстрактною; а значення слова тут, умовно кажучи (!), визначається не завдяки безпосередній апеляції до того чи того референта, а через взаємопротиставлення самих слів. Однак цілковитою помилкою було б

¹ Богдан Рубчак спостеріг, що «звуження домену поезії» та піднесення «читача у світ Ідеального» у творчості С. Малларме «знаходить свій зеніт, отже і початок свого падіння» (див.: Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли. Поети «Молодої Музи». – К.: Дніпро, 1991. – С. 23).

уподібнювати цю символічну мову до мови постмодерних текстів. Справді, в обидвох мовах слово до певної міри формує своє значення не на парадигматичному, а на синтагматичному рівнях. Обидві так чи так апелюють до феномена «ніщо». Проте поміж ними є одна дуже важлива відмінність. Мова постмодерних текстів з її прагненням невизначеності, деканонізації та фрагментарності виступає з критикою логоцентричного мислення (останнє, пригадаймо, характеризується бінарними опозиціями та ієрархічними структурами). Натомість «чиста мова» С. Малларме ґрунтується на логоцентричній візії світу. Вона прагне наблизитися до Абсолюту, котрий є вічною, незмінною та нескінченною основою усього сушого і котрий за своєю природою є логоцентричним. Показовим у цьому плані є зауваження Г.-Г. Гадамера про ризик, котрий існує у випадку «абсолютної поезії». Цей ризик полягає у тому, що така поезія може «розминутися сама з собою»¹ – коли слово втрачає внутрішнє наповнення і стає порожнім. Це відбувається тоді, коли «замість звучання (слова. – Т. П.) чується відлуння чи то іншої поезії, чи засобів вираження, притаманних повсякденному мовленню» [5, с. 126]. Такі «відлуння» аж ніяк не становлять небезпеки для постмодерної свідомості. Навпаки, вони сприймаються як невід'ємна складова виникнення та функціонування літературних текстів (варто пригадати праці Ролана Барта, Жака Дериди, Юлії Кристевой). Їй саме завдяки ідеї інтертекстуальності теоретики постмодернізму намагалися піддати сумніву автономію тексту.

Феномен «абсолютної поезії» загалом та «замкненої» поезії зокрема привертав увагу багатьох дослідників, спонукаючи до таких чи таких розмірковувань. І в їхніх твердженнях можна побачити чимало спільного або суголосного із викладеними тут думками Г.-Г. Гадамера. Моріс Бланшо поділяє слова на два різновиди: 1) «сирове слово», котре «має стосунок до реальності речей», дає ілюзію буття й обтяжене історією; 2) «сутнісне слово», котре «змушує речі шезнути»; натомість у такому автономному слові активізуються натяки й навіювання [2, с. 26]². У своїх міркуваннях М. Бланшо радикалізує ідеї Г.-Г. Гадамера щодо автономії мови, сугестивності слова та «зустрічі з «ніщо». Французький есеїст про поетичне письмо говорить так: «Воно починається лише тоді, коли писати означає наближатися до тієї точки, де нічого не розкривається, де, в самісінькому лоні прихованого, промовляння є ще тільки тінню слова, мова є ще тільки своїм образом, уявною мовою і мовою уявного, мовою, котрою не говорить ніхто, шемранням невпинного й незавершеного, якому слід нав'язати мовчання, якщо хочеш, аби тебе врешті-решт почули» [2, с. 35–36]. Це твердження М. Бланшо треба розглядати як певну умоглядну тезу, котра походить з апіорних загальних настанов щодо «абсолютної поезії» і котра не цілком корелює із конкретним поетичним досвідом. Вона є слушною, але до певної міри. Адже там, де задіяна мова, – не може бути цілковитого «мовчання». У такому

¹ У філософії таке розминання, за Г.-Г. Гадамером, полягає у тому, що філософське мовлення «застрягає у формальностях чистої аргументації, або впадає в софістику». Як бачимо, «очищення» мови поезії чи філософії не повинне призводити до втрати її зв'язку з Абсолютом, безпосереднім часопросторовим проявом котрої є такі чи такі конфігурації Ладу.

² У Г.-Г. Гадамера, відповідно, це є «прозове слово» та «чисте слово».

випадку доцільніше говорити про творення засобами мови *фігури мовчання*¹. Саме ця фігура, на переконання Моріса Мерло-Понті, стає засобом «приєднання до Буття, до філософії, що там створена». Мовчання творить площину, у котрій панує німування чи оніміння, породжені захватом, відчуттям мовної безсилості, глибинним внутрішнім діалогом тощо. Мовчання також виступає супровідним станом глибинного й тихого вчування у навколишній світ. Воно ж є зовнішнім виявом посиленних внутрішніх пошуків чогось, розгадування таємниці буття. Г.-Г. Гайдеггер у «Пролегоменах до історії поняття часу» зауважив, що мовчання ставить буття на перше місце. Справді, мовчання прибирає мову як посередника між суб'єктом (поетом) та об'єктом (буттям). Зрештою, мовчання налаштовує на абсолютні й трансцендентні масштаби бачення чогось. Квірина Гандке слушно стверджує, що безкінечність вимірюється саме мовчанням [13, с. 10].

Також теза Чарльза Тейлора про «внутрішньопросторову або рамкову епіфанію» перегукується із гадамерівським твердженням про «чисту мову», в котрій суть висловлюється за допомогою «протиставлення єдності». Таку епіфанію² Ч. Тейлор характеризує: «Починаючи із символістів, існує поезія, яка виявляє щось через зіставлення образів, або, і це ще важче пояснити, через зіставлення слів. Епіфанія виникає з-поміж слів чи образів, немов би із силового поля, яке між ними виникає, а не через головного референта, якого вони описують, видозмінюючись» [10, с. 595]. Появу «рамкової епіфанії» Ч. Тейлор пов'язує із втратою у часі Модерної доби спроможності «йменувати речі» належно³. Відтак залишається лишень можливість об'єднати їх у «сузір'я», «грона термінів і образів», в котрих й можливо виникнення «окремішнього» [10, с. 609]. Схоже бачення «абсолютної поезії» виявляв Юрій Шерех. У ній, стверджував він, «систематично порушуючи синтаксичну й фразеологічну інерцію мови, поет повинен увесь час спиратися на можливості, закладені в самій такій мові, використовуючи те, що в мові може бути, не накидаючи мові нічого їй чужого» [11, т. 1, с. 341]. Ю. Шерех пропонував свою назву такій поезії – «флюктуаціоністична» (франц. *fluctuer* – *мінитися, переливатися, брижитися*),

¹ Про феномен мовчання див. зокрема: Бубер М. Два образа веры. – М.: АСТ, 1999. – С. 51, 146; Мерло-Понті М. Видиме й невидиме: з робочими нотатками. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. – С. 120; Handke K. Między mową a milczeniem // Semantyka milczenia. – Warszawa, 1999. – S. 9–11; Арутюнова Н. Д. Феномен молчания // Язык о языке. – М.: Языки русской культуры. – С. 417–418, 431.

² Вона, стверджує автор праці «Джерела себе», постала у поезії символістів й стала характерною для (певного типу) поезії ХХ століття, зокрема проявилася у творчості Езри Паунда. Дарма казати, що «рамкова епіфанія» уповні розгорнулася у герметичній стильовій течії.

³ З цією тезою Ч. Тейлора суголосні міркування Умберто Еко, котрий пов'язував поетику «відкритого твору» (а для останнього характерна складна структура, у котрій окремі лексемні групи можуть прочитуватися по-різному й, відтак, спонукати до відмінних інтерпретацій) із айнштайнівською часопросторовою концепцією світу. У. Еко стверджує: «У такому вигляді всесвіту відносність означає як необмежену мінливість досвіду, так і необмежену множинність можливих способів вимірювання речей і бачення їхнього стану» (див.: Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів: Літопис, 2004. – С. 99–100). Тобто текст не лишень «промовляє» про складність самого світу завдяки окремим образам чи лексемам, а й своєрідно репрезентує цю складність на рівні своєї структурної організації.

котра, як бачимо, увиразнює прояв сугестивного потенціалу слова. Ця поезія, вважав він, «дає змогу відтворювати невловні стани душі, не стаючи комічним через надмірну етеричність» [11, т. 1, с. 342].

Важливим у контексті нашого дослідження є таке твердження автора «Великої статті про малий вірш». Юрій Шерех говорив, що найрадикальнішу спробу позбавити мову від обтяжливих зв'язків із щоденною дійсністю запропонували «заумники»¹: «...Вони взагалі відмовлялися від значень слів, брали з мови тільки звуки, що самі собою, як відомо, не мають значення. Це не прищепилося і не могло прищепитися, бо, позбавляючи мову значення взагалі, розривало зв'язки мови не тільки з зовнішньою стороною людського буття, а і з внутрішнім світом поета й читача, – а не це – завдання поезії» [11, т. 1, с. 339]. Тобто імпульс руйнування «синтаксичних та фразеологічних інерцій мови» не повинен переходити на знищення лексичних властивостей слова як такого. Адже у просторі цих властивостей, насамперед і реалізується телеологічний потенціал вірша.

Представлені міркування щодо «абсолютної поезії», як вже говорилося, допоможуть краще зрозуміти суть герметичного вірша. Адже символічний вірш (С. Маларме) має багато спільного із герметичним віршем. Однак між ними є й певні відмінності. Т. Адорно такі відмінності пов'язує зі зміною естетичних уявлень про призначення поетичної мови та із появою нових проблем духовного буття: «За понад вісімдесят років своєї історії з часів Малларме герметична поезія змінилася, почасти реагуючи на одну соціальну тенденцію: штамп про вежу зі слонової кості вже не вживають, говорячи про безвіконні монадні твори. Зародки герметичної поезії не були вільні від обмежених та відчайдушних надмірностей релігії мистецтва, яка навіювала собі, що світ створено для гарного поетичного рядка або добре побудованої фрази. У творчості Пауля Целана, найвидатнішого представника німецької герметичної поезії, сприйнятковий зміст герметичного вірша зазнав інверсії. Лірика Целана пройнята соромом мистецтва перед лицем страждань, які уникають як сприйняття, так і сублімації. Целанові поезії прагнуть щонайбільший жах висловити мовчанням. Сам їхній правдивий зміст стає негативним. Вони наслідують мову, що нижча від безпорадної мови людей і нижча навіть від органічної мови, – мову мертвого каміння та зірок» [1, с. 432].

Проте відмінності між символічною та герметичною поезією полягають не лише у зміні естетичних уявлень, котрі певною мірою зумовлені такими чи такими буттєвими катаклізмами (у випадку із П. Целаном це був Голокост) і котрі спричинюють появу нового поетичного досвіду. Останній, додамо, у дуже складний спосіб трансформується. Згадані відмінності, до певної міри, зумовлюються також автотелічним розвитком самої поезії. С. Малларме якось зауважив: «Назвати предмет – означає знищити три чверті поетичного чару, який дається поступовим відгадуванням; навіяти – ось ідеал» [7, с. 10]. Дмитро Наливайко у французькому символізмі простежує процес вивільнення емоційно-інтуїтивного, несвідомого, настроєвого; того, що постає завдяки сугестивному

¹ Ймовірно, Юрій Шерех мав на увазі досвід українських панфутуристів (Михайля Семенка, Гео Шкурупія, раннього Миколи Бажана).

музичному слову й передає «душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони» [7, с. 6]. Йдеться про поетичну реалізацію інтенції «найперше – музика у слові!», котру найповніше здійснив сам її автор (Поль Верлен)¹. Однак, як зазначає Д. Наливайко, С. Малларме, «прагнучи вираження в поетичному слові “чистої сутності речей”, не цурався “верленівської” евокаційно-сугестивної магії, щоб надати цьому вираженню поетичного чару й експресії» [7, с. 7]. Тобто сугестивна сила слова у С. Малларме твориться, зокрема, й за допомогою звукових, просодичних властивостей цього слова. Така «музична оркестровка» лексем, як ми побачимо пізніше, є оказіональною у герметичних текстах поетів київської школи та оточення. Іншими словами, герметична поезія загалом відмовляється від звукописання, котре було вельми поширеним у символізмі.

У досить несподіваний спосіб пропонує подивитися на герметичну поезію (а значить, і визначити її особливості) Володимир Моренець. Його візія постання цієї поезії побудована на теоретичних засновках філософів та культурологів Макса Шелера, Вільгейма Дільтея, Ернста Кассіра й відповідному досвіді Михайла Григоріва. «Замкнена» поезія, вважає В. Моренець, повноважно і самочинно відображає у матерії слова «допредикативні структури свідомості». Дослідник покликається на судження Пауля Наторпа, котрий казав, що на такому «допредикативному» рівні свідомість «...ще не знає об'єкта у власному розумінні слова, а тому не знає розрізнення “речі” й “властивості”, що з ними має справу судження. ...Дійсність вперше відкривається свідомості у феномені вираження: свідомість розуміє вираження раніше, ніж схоплює предметний зміст об'єкта... Пізнавана нами дійсність є у первісній своїй формі не дійсність первинного речовинного світу, що нам протистоїть, але радше достовірність живої дійсності, яку ми відчуваємо» [6, с. 442]. В. Моренець стверджує, що у герметичній поезії понятійні сутності атрибута й предиката автора фактично не обходять, адже головне – їх максимальна «рознесеність» у просторі мови. Наслідком такої «рознесеності» стає «поле напруги “змістового непорозуміння” та відкриття “семантичного безміру” слова. Важливим є те, що у герметичній поезії, як зазначив дослідник, предмет відривається від поняття, що його означає; а “зримою, дотикально відчутною притомністю речовини” поет пробиває “значеннєві отвори в тупій номінативності, тупій, бо не здатній поступитися місцем *симптомативності*, історично попереднім образам слова, поступитися і відійти за кордони пробудження смислів» [6, с. 443]. Своє бачення герметичної поезії В. Моренець підсумував так: «Світ предметів, речовини – матерії – *передус* в цій поетиці світові словесних значень, ми ніби стаємо учасниками початкових етапів людиноозначення всесвіту, природи, довкілля, в тому числі й самих себе» [6, с. 444].

Як бачимо, дослідник розкрив суть герметичної поезії з погляду феномену творчої свідомості та етіології мови. Концепція В. Моренця ставить герметичне письмо у цілком нову, несподівану проекцію – становлення свідомості та мови.

¹ В українській поезії таку «музику у слові» геніально представив Павло Тичина у збірці «Сонячні кларнети». Про символічну панмузичність П. Тичини див.: Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 105–106, 111.

Ця концепція значною мірою перегукується із Гадамеровою своїми ідеями щодо розриву усталених зв'язків слова та активізацію його смислових потенцій, виникнення змістового непорозуміння у тексті. Навіть більше, в її основі ми можемо побачити тезу Г.-Г. Гадамера про повернення слову його «первісної промовлюваної сили». Однак – і це вельми показово – її оригінальна розробка ознаменовує уже інший етап розвитку гуманітарної думки. Той етап, на котрому проблема акцентується насамперед на рівні творчої свідомості і пов'язується із її здатністю представляти первісну мовну теургію. Тобто загальні зміни світоглядних уявлень (зокрема, й естетичних) викликають не лишень певні модифікації поетичного письма певного типу, а й породжують нові погляди на окрему літературознавчу проблему, інакше її осмислення.

Отож, ми свідомі певних відмінностей поміж символічною поезією С. Малларме та, скажімо, герметичною поезією «киян» та оточення. Однак ці відмінності – вони зумовлені іншим «духом часу» – не стосуються визначальних принципів творення «абсолютної» поезії. Умовно кажучи, матриця «абсолютного» поетичного письма уперше репрезентувала себе в 1880-х роках у символічних віршах С. Малларме. У міжвоєнний період ХХ століття вона постала у творчості італійських поетів-герметиків (Дж. Унгаретті, С. Квазімодо, Е. Монтале). У післявоєнний період вона, зокрема, вагомо проявилася у німецькомовних текстах П. Целана. Й дещо пізніше постала у творчості українських поетів – Олега Зуєвського, Григорія Чубая, частково Василя Стуса, окремих постатей Нью-Йорської групи (Емми Андіївської, Юрія Тарнавського, Юрія Коломийця, почасти Олега Коверка) та київської школи й оточення. Аж ніяк не претендуючи тут на повноту історико-літературного представлення розвитку «абсолютної» поезії, хочемо увиразнити сам принцип «саморепрезентації» її визначальних властивостей у різних часових періодах Модерної доби та відмінних мовно-культурних просторах. Власне, йдеться про певний (!) «самопрояв» згаданої матриці, котрий, звісно, зумовлювався певними актуальними духовними проблемами. І якщо, наприклад, герменевтичний досвід Дж. Унгаретті й міг бути зумовлений його навчанням у Парижі та ознайомленням із текстами французького символізму, то цього не можна сказати про досвід згадуваного Григорія¹. У цьому плані показовим є зізнання останнього в одному з інтерв'ю: «Що я у тому горіховому Снятині² знав про герметизм, Італію, свободу як мислиме й невлavimo, про буття довколишнього Всесвіту і сушого мене у ньому і в собі?.. Я просто самовибрався з непримарних трясовин з наміром видобути себе з хистких років небуття. Тому можу тільки натякнути, що герметичний вірш лише повів розмах з-поміж стихій українських ідеологічних тюрем, лише (але упевнено) вибудовує свій розділ в циклі світовитвору без дати.

¹ З іншого боку, досвід італійських поетів-герметиків був відомий серед поетів в Україні. Показовим фактом є те, що Василь Стус у листах із зони радив своєму синові почитати вірші Дж. Унгаретті, С. Монтале, С. Квазімодо та Сінісгаллі. На прикладі вірша останнього він наголошував на тому, що у поезії має бути не «життєва подобизна», а «замкнене естетичне коло» (див.: Стус В. Твори: У 6 т. 9 кн. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6. – Кн. 1. – С. 385, 403).

² Під час перебування у Снятині Григорів, фактично, написав поему «Абетка, або довгий вірш обкореної води».

[...] Отже, виходячи з ідеологічно-суспільної мжички, герметизм прийшов до мене сам, його не відшукував, він самонародився в мені як вияв чи шлях спротиву, завдячуючи своєрідній "закритості" метафори чи строфи» [4, с. 6–7]. Слова Григоріва безпосередньо засвідчують те, що герметичне письмо «самопроявляється» у творчій особистості як певна реакція на конкретну культурно-політичну ситуацію (панування радянської ідеології), з одного боку. А з іншого, – як прагнення цієї особистості знайти опертя на щось сутнісне й неперехідне (Абсолют), реалізувати себе у справжньому творчому акті. Темою герметичної поезії, як писав Е. Монтале, є «умова людського існування як такого, а не та чи інша історична подія. Це не означає відмежуватися від того, що відбувається на світі. Це означає тільки свідомість і волю – не приймати за сутне минулого» [8, с. 111].

Як бачимо, той тип письма, котрий у міжвоєнний час ХХ століття виявився в італійській поезії й отримав назву «герметичного», у літературно-критичній та філософській думці не набув однозначної дефініції. Це письмо означували і як «символістське», і як «чисте», і як «абсолютне», і як «замкнене», і як «флюктуаціоністичне», і як «темне»; а іноді його характеризували водночас і так, і так. Таке багатоманіття означень було наслідком його складності. Відтак, цілком природно, що дослідники по-різному акцентували на його особливостях. Пригадаймо, що інша ситуація постає у випадку із виникненням та поширенням сюрреалізму. Поставши у Франції, ця стильова течія з часом поширилася в інші європейські країни, й усюди типологічно схожий досвід зазвичай характеризувався саме як сюрреалістичний. Це було викликано «виразністю» сюрреалістичної пропозиції в поезії, її очевидністю. Дисформовані або колажовані візуальні образи, настанова на ефект вразити, шокувати реципієнта, підключення до підсвідомої сфери психіки – все це чудово бачилося, відчувалося й відповідно дефініціювалося.

Усе висловлене спонукає нас до короткого підсумку. Герметична поезія постала як конкретна історико-культурна іпостась моделі «абсолютної поезії» – тієї, що уперше проявилася у творчості С. Малларме. Її визначальними прикметами є: суттєве руйнування синтаксичної інерції мови, що призводить до особливої складності, «закритості» цієї поезії; (наслідком згаданого руйнування стає) прояв потужних сугестивних потенцій слова; максимальна автономія поетичного світу від конкретної дійсності життя; апелювання до одвічних і неперехідних першооснов світу (Абсолюту).

-
1. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи". 2002.
 2. Бланшо М. Простір літератури / Моріс Бланшо. – Львів: Кальварія, 2007.
 3. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити / М.Гайдеггер // Возняк Т. Тексти і переклади. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 313–331.
 4. Григорів М. Про таблицю множення, зауваги Умберто Еко та Романа Іваничука й про дещо інше / Михайло Григорів // Українська літературна газета. – 2010. – 16 квітн. – С. 6–7.

5. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – С. 141, 47.
6. Моренець В. Оксिमорон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К.: Факт, 2009.
7. Наливайко Д. Загадка Малларме / Дмитро Наливайко // Малларме С. Вірші та проза. – К.: Юніверс, 2001. – С. 5–14.
8. Пахльовська О. Поезія Духовного пору / Оксана Пахльовська // Вітрила – 85: Альманах. Поезія. Проза. Творча майстерність. – К.: Молодь, 1985. – С. 108–110.
9. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст / Петро Рихло. – Чернівці: Рута, 2005.
10. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності / Чарльз Тейлор. – К.: Дух і літера, 2005.
11. Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш / Юрій Шерех // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: В 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 336–342.
12. Głowiński M. Hermetyzm / Michał Głowiński // Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. – Wrocław: Warszawa; Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 2000.
13. Handke K. Między mową a milczeniem / Kwirina Handke // Semantyka milczenia. – Warszawa, 1999. – S. 9–11.
14. Hermeticism // The New Encyclopaedia Britannica. Micropaedia: In 29 v. – Chicago... Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1993. – V. 5.

THE THEORETICAL DISCOURSE OF HERMETIC POETRY

Taras PASTUKH

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

The paper examines the theoretical problems of hermetic poetry. The author reaches a conclusion the poetry is a certain cultural and historical realization of the model of absolute poetry. Also he traces the ideological and linguistic peculiarities of "closed" texts.

Key words: hermetic poetry, poetic syntax, structure, world outlook, absolute.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ГЕРМЕТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Тарас ПАСТУХ

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

Рассмотрено теоретические вопросы герметической поэзии. Сделано вывод, что такая поэзия является определенной культурно-исторической реализацией модели абсолютной поэзии. Также выявлено мировоззренческие и языковые особенности "закрытых" текстов.

Ключевые слова: герметическая поэзия, поэтический синтаксис, структура, мировоззрение, абсолют.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-1/-3.09"19/20"М.Вінграновський:82-6/-94:1(091)(477)

УКРАЇНЬСЬКА ІСТОРІЯ В ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Тарас САЛИГА

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

Ідеться про історичну тематику в поезії М. Вінграновського. Простежено етимологію історичних сюжетів у віршах і прозі письменника. Значне місце відведено аналізу поезиї. У науковий обіг залучено епістолярні факти та призабуті інтерв'ю з М. Вінграновським, а також спогади його друзів.

Ключові слова: історична правда, держава, сюжет, історіософія, ідеологія, політика, жанр, мораль, філософія, образ, деталь, текстуальний аналіз, інвектива, відродження, буття, слово.

I

Про творчість Миколи Вінграновського написано наче й не мало. Десятий випуск серії біобібліографічних нарисів «Шістдесятництво: профілі на тлі покоління» (Національна парламентська бібліотека України. – К., 2006), який присвячено М. Вінграновському, вміщає 297 публікацій про нього. Зрозуміло, що від 2006 року дотепер з'явилися нові літературознавчі матеріали. Тільки у «Науковому віснику Миколаївського державного університету. Філологічні науки» (випуск 14, 2007 р.) налічуємо 27 статей. Та мені ніде не траплялось герменевтичного тлумачення вірша «Її ім'я», написаного влітку 1960 року. Може, й тому, через 41 рік у знаменитому історіософському спогаді-есе «Хто і що для мене незалежність України» (серпень 2001 року), поет відкрив «таємницю», чому з'явився цей твір.

Після навчання у Москві, як знаємо, М. Вінграновський був скерований у Київську кіностудію імені Олександра Довженка, де вирував дух українофобії, особливо серед редакторок, котрим доручалось українські кіносценарії перекладати російською мовою. «Українською мовою, – згадував молодий кінорежисер, – редактори володіли "п'яте через десяте", і я їм про те сказав. За це вони мене зненавиділи. А вершиною ідеологічної влади на кіностудії були саме вони, редактори. Коли бути точнішим, – редактриси. Чомусь саме їх на кіностудії числилося найбільше і дивились вони, особливо на режисерів, поглядами прокурорів. Їх боялися всі: і режисери, і сценаристи, і навіть директор студії. Але ненавиділи вони мене. "Бо ти не тим пахнеш", – сказав мені якось один мій товариш-сценарист. Від директора кіностудії – "кадра", присланого з Москви, – до режисерів, операторів, художників, костюмерів, гримерів та коханих моїх

редактрис, - всі, ну повально усі спілкувалися відомо якою мовою. Відчуваючи шкірою на собі їхню мовну спесивість, що була, зрештою, нічим іншим, як їхньою власною меншевартістю, я тоді написав вірша: "Спалений, // спечалений печаллю, // Все життя // таврований // Одним і тим же іменем // Я до тебе, друже мій, причалюю - // Обніми мене. // Зболений одним наскрізним болем, // У нейлонових спіжонених роках // Прокотивсь я перекошиподем // По дівочих снах та іменах. // В донжуани на алеї стінені, // В демагогію, у твіст, у джаз, у вальс // Я тікав, тікав від цього імені, // Як тікають тисячі із нас. // Наздогнало. Обхопило. Глянуло. // Прокляло. Простило. Обняло. // Засмутилося. Задумалося. Поганило. // Випросталося. Звело. І - повело! // Це ім'я - моєї долі хвища, // Це ім'я - не лоскут носовий. // Слухайте, двоногі кладовища, // На печальній радості моїй! // Це ім'я для вас лиш територія // Від колиски і до крематорія!" [6, с. 310].

Цього вірша (о, парадокс!) дуже пасувало б написати і сьогодні. Реалії соціо-національної бездуховності, малороського плебейства та українофобського цинізму у незалежній (це слово треба писати в лапках) Україні так само диктують його, як і тоді, і в будь-які інші трагічні періоди нашої історії, коли українське слово, позбавляючи його духовної гідності, відправляли як меншовартісне і другосортне у «неперспективні села» вигибати разом із цими селами.

Наша незалежна держава, на жаль, не сформувала національних провідників, а якщо сформувала, то таких, котрі самі себе іменують провідниками і яких аж надто досить, аж ген по горло. Усе, про що б не йшлося із цього приводу у пресі чи інших інформаційних засобах, то тільки демагогічна жуйка, що смакує в передвиборчі та виборчі періоди кандидатам на президентський престол і в депутатські чи інші високі «ложа». Після цього цю жуйку випльовують, а «добротворці» у Москві за свою наче невидиму політичну анексію попускають газовий кран і знову «Україна в огні» – у вогні українофобському. Отож і далі залишається чинною маланюківська сентенція «як в нації вождів нема, тоді вожді – її поети». Ні один президент, ні один уряд за самостійницький час не дав нації того, чого вона від нього чекала. Порятунком знову стає Поет. Маємо яскравий приклад життєвої і творчої поведінки Ліни Костенко... Українські державобудівники її більше, ніж розчарували:

Які засиджені скрижалі.
Яке злиденство зветься шансом!
На жаль, уже і в цій державі
Стаю потроху дисонансом

«Чому Поет стає дисонансом? – не без риторичної іронії запитує критик Дмитро Дроздовський. – Власне для кого він є дисонансом? Для нової-старої влади? Для себе?» [14] Він же й відповідає. «Після багаторічного мовчання (зумовленого владою! – Т. С.) вона повертається в літературу, щоб сформувати нову модель української культури. Радянська культура – це не лише антинаціональна культура, а й по суті антикультурна культура, що лишає по собі духовний вакуум. Двадцятиліття української незалежності створило вакуум іншого гатунку – коли будь-яке мовлене представниками слово позбавлене цінності та існує в системі подвійних стандартів» [14].

Чому я називаю Ліну Костенко, коли йдеться про Миколу Вінграновського? Та, розуміється тому, що із **Держави Слова Ліни Костенко в Державу Слова Миколи Вінграновського** чи навпаки – це у двох випадках – шлях на територію духовної Співдружності, де стандарти подвійної гри, подвійної моралі відсутні, де Поет і справді у вічних рабських умовах мусить бути Проводирем, оскільки нація, люблячи чужих вождів, не народжує своїх. Отже, поет повинен викресати вогонь такої віри, щоб втомлена нація воскресла, відродилася в імені Україна. Дасть Бог... Її іменем М. Вінграновський «пропече кожену душу, груди і чоло» рідних заподаників перед чужинством, що в себе вдома цураються себе, роду Україною торгуючи.

В цьому імені ви днюєте й ночуєте,
І для вас воно - пшениця, поросля...
Я ще назову його, ви чуєте?
Я ще потрясу чим всіх і вся!

Я ще пропечу ним, ще проклацаю
Кожну душу, груди і чоло:
Невігласами, подонками замацаним,
Наче воно зроду й не було.

Друже, товариство моє чисте!
В нас роботи з літа до зими.
Так вже склалося: все життя плямисте,
Так уже
випростусьмося
ми!

Українська історія у творчому дискурсі М. Вінграновського займає, якщо не домінуюче, то дуже посутнє місце. Звичайно, перш за все мається на увазі його кінопроект «Чотирнадцять столиць України» та історичний роман «Северин Наливайко», над яким тривала його багатолітня праця. Мабуть, вона почалась далекого 1966 року із вірша «Остання сповідь Северина Наливайка».

...Живу – назад. Я – Наливайко. Все.
Ми починаєм битву за Україну.
Наш чорний вус у чорний гнів тече,
І юний меч наш розгинає спину.

...В суцільних борогах пройшли роки-рої,
Руїна захлиналася руїною.
Ми на Вкраїні хворі Україною.
На Україні в пошуках її...

...Забіліли сніги мої чорні,
Засміялась душа молода:
Воріженьки стоять видзігорні,
Воріженьки стоять, як вода...

А втім, важко судити де М. Вінграновський починається як історик – в поезії, прозі чи кінематографії... Поетичне осягнення історичних фактів було йому властиве ще до писання Наливайка. А якщо брати глибше, то мислити

історією, дихати нею, перебувати у ній, то – стан душі справжнього українця. Адже орати, сіяти, вирощувати хліб і кожної миті бути готовим до охорони і оборони рідної землі – це вже в його крові – від Трипільського часу до холодноярівської героїчної епопеї та священної Упівської борні. Тим паче, що український поет – це завжди «стилет» і «стилос» в його руках.

М. Вінграновський якось наче й не помічав, що він увесь в історії, а вона у ньому. У листі до одного зі своїх адресатів він пояснював як з'явилися його «Чотирнадцять столиць України». «Це все є для мене дещо несподіваним... За фахом я не історик, написати історію України, як це, скажімо, зробили М. Грушевський, П. Дорошенко чи Наталія Полонська-Василенко, справа надзвичайно важка, копітка і, окрім всеохопних знань, вимагає всього життя й терплячості. Мої ж "Короткі нариси з історії України" почалися з пропозиції редакції Народного календаря, отого відривного, по листочку календаря, що висить на стіні мало не в кожній хаті. Редакція запропонувала мені, на вибір, написати про когось або про щось із нашої минувшини. Така думка, очевидно, прийшла від ознайомлення з моїм романом "Северин Наливайко", що друкувався у журналі "Вітчизна" і який ось-ось має з'явитися у видавництві "Веселка". На пропозицію редакції календаря я з приємністю згодився, та замість того, аби написати "про когось або про щось" з нашої історії, сів і спробував простежити її всю – від часу, коли люди жили в печерах, і до наших днів» [6, с. 269].

Це одверте зізнання поета, в якому він себе, наче недооцінює, толерантно з об'єктивністю дослідника спростовує Л. Тарнашинська. Вона каже: «письменник виробляв власну поетичну культуру, що виростала на його культурі почуттєвій, естетичній, родовій, ментальній – остання була повною мірою обумовлена тими етнопсихологічними чинниками, які й формують українську ментальність, специфіку поетичного мислення. Син степу і моря, він зумів синтезувати в своєму поетичному баченні всю Україну – від просолоного Сиваша до найменшої річечки» [20, с. 23]. Сюди пасус додати – зумів синтезувати уроки та досвід трагічної і героїчної української історії, зіставляючи її з сучасністю: *«Ти бачиш: попід часом, попід віком, // Де все не спить і прагне та болить, // Сумний мій задум ходить біля вікон, // Шаблюкою у шибку шебертить. // ... // Минає все, лиш наше не минає, // Одним займаємось, що ставимо свічки, // Та гордо плачемо, та "Заповіт" співаєм, // Співаєм тяжко так, що наче залюбки. // Та всмак їмо могутніми зубами, // Цілуємось могутньо, як бійці, // І в кого на душі синці або рубці, // То аж тоді – це не в ім'я забави... // ...Попід небом, листом і соломою, // Під землею в вічність завглибки, // Синьою безоднею солоною // Козаки ладнають байдаки. // Там Самійло Кішка й Сагайдачний, // Там Небаба чорний і гіркий, // І правиці рапаногарячі // Козаків над лугом у віки. // Вони ідуть мені в обличчя // В тій небрежливій глибині, // Де воля волю тихо кличе, // Де море стогне і кигиче, // І зиче дещо і мені...»*

Ось така поетична медитація, де вирує історіософський дух, забарвлений (як нерідко траплялось у нашій поезії – у Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Є. Маланюка та ін.) сатиричним докором. Але поетова сатира та самодокорювання – це не тільки факт об'єктивного відтворення нашої історії і нашої сучасності. Самійло Кішка й Сагайдачний та Небаба і козаки над лугом –

не лише історичні персонажі, а уособлення нашої невмовкної потреби волі. Нам залишається почути, як «воля волю кличе».

У такому художньо-поетичному дискурсі надзвичайно колоритними і змістовно виповненими є образи моря, ріки, води. До речі, поліфонічним художньо-конотаційним смислам міфологеми води в поезії М. Вінграновського як архетипного інформаційного коду українства окреме дослідження присвятила згадувана уже Людмила Тарнашинська. «Трансформація архетипного образу-символу *води*, – каже вона, – розгортається у кількох паралельних формотворчих площинах. Перша витворює такий трансформаційний ланцюжок міфологеми *вода: крапля – дощ, сніг (кучугури) – лід – волога – мгла – туман (як скраплена вода) – роса – сльоза...* Друга виглядає так: *вода – струмок – джерело – ріка – Дунай / дунай – Дніпро – море – океан – лиман – заплава – русло – протока – калюжа – криничний голос* та ін. Існує також третій ряд – дотичних (або вторинних) коннотацій: *берег (як твердь, суша, межа, поріг) – дно – пісок – очерет – ропа – мул – гребля – човен – весло – відро – лози – гусяче перо – небо* тощо, що витворює довкола концепта *вода* похідні, маргінальні коннотації. Усі ці образи-символи як поетичний продукт метаморфози води поет наділяє різними семантичними преференціями» [19, с.70].

Архетип води у М. Вінграновського і справді різнострумний: «*Вода гріє щокі під снігом*»; «*Течуть небес зелені й сині води*»; «*Дніпро утік – лишилася вода*»; «*Шепоче дощ... Ріка читає сірими очима...*»; «*За птахом піниться вода*»; «*На ясні зорі і на чисті води*» і т. п.

Вода – основа біосу у Всесвіті, підмет життя всіх біологічних форм. Учені зазначають, що мозок людини більшою мірою складається з води (90 %), тому є універсальною «субстанцією» зв'язків у біосфері. Отже, *вода* живий і чуттєвий організм має «пам'ять», «мову». Власне, Л. Тарнашинська цим і керується у судженні, чому *вода* у М. Вінграновського наділена голосом і чому цей голос різноінтонаційний, чому «синій» та «зелений» колір стає характеристикою «голосу води», чому і як у воді закладена ідея відродження, колообіг буття.

Можна розуміти, що саме на цих підставах у п'ятивірші «На Псло, на Ворсклу, на Сулу, на юні води непочаті» поет вирішив розповісти: «*Про наші ріки невеликі, // Я хочу показати вам // Предтечі наші... Щоб вівки // Світлось голубе ім'я // У нашім домі і дорозі. // Щоб в їхній голубій тривозі // Тривога ваша і моя // Була присутня...*» І він розповідає, що «*від Либиді лишилось лиш ім'я*», що «*ця річка не живе. // Вона осліплена, оскіплена навіки*», що «*її бояться і моря, і ріки*», бо «*річка ця – погибель їх...*». У художній субстанції плину наших рік «*під синіми вітрилами ночей*» пливе наша історія у своїй реальній справжності такою, якою вона була вчорашньою дійсністю, в якій жили своїм життям і мріями наші предки, народжували нас і нам залишали сумний і веселий свій спадок. Ріки – це кровоносні судини нашого буттєвого організму, вони все пам'ятають:

Древлянський Тетереве наші!
Як сон суворий темно-русий,
Як мед із половецьких чаш,
Свої важкі ти води рушиш.

Княгині Ольги слава гнівна,
 І Святослава меч гіркий,
 Язичеського повен гімну,
 Ти вперся лобом у віки,
 І зором воїна і мужа
 Ти бережеш Дажбога лик.
 І так живеш ти. Так ти служиш
 І твій язичеський язик
 Нам дорогий в ракетнім світі.
 І твої води непролиті –
 Священні води в грішний вік

Французький філософ і літературознавець Гастон Башляр у праці «Вода і марення» розвинув теоретичну версію, за якою вода «бачить» і «чує». «Філософія» води відповідає філософії людини. За Г. Башляром, «вода є субстанцією небуття», «...матерією відчаю», «...меланхолізуючою силою», «...вона може приховувати у своїй матеріальній силі смерть» [3, с. 133-134]. У підсвідомості поетичного мислення є ще й інші асоціативні сюжети води: розмаїтість позитивних і негативних емоційних нюансів. Скажімо, українська «молодомузівська» поезія являла у собі подібних інтерпретувальних багато. Наприклад, вірш Степана Чарнецького: *«Над каламутною водою // стою в задумі // Уся моя душа, здається, // втонула в шумі... // Ріко співуча! Кілько в тобі // болісних стонів // Кілько в тобі за душу рвучих // Тихих півтонів»*

У фінальній частині п'ятивіршової будови вище згадуваного твору («На Псло, на Ворсклу...») М. Вінграновський метафору вічності плину рік і життєвоносності води розкодовує, переадресовуючи її в історіософську площину суспільного буття свого часу.

І мова нашої води
 У мові вод усепланетних
 Не є глагол сльози й біди,
 То мова є глибини відвертих.

Ми знаєм крики наших вод,
 Коли вони горіли кров'ю
 Ті крики в нас. Бо ми – народ.
 І води наші – кров з любов'ю!

Історична пам'ять завжди у серцевині художньої думки поета. Пам'ять історії була і завжди залишатиметься основою основ національної ідентичності, її незрушним фундаментом. Сьогодні не без сприяння антиукраїнського політикуму цей фундамент намагаються зруйнувати, підмінити чужинським. Так було у шістдесяті, сімдесяті чи будь-який інший період життя поета в умовах режиму радянської імперії, і не менш фатально, якщо не брутальніше, подібне відбувається нині, бо наругу над собою чинять свої. Зараз антиукраїнський спрут із дійовими «ляльками» нашої дійсності – розмаїтими януковичами, семиноженками і табачниками, що грають ролі державних діячів, а насправді без будь-якої гри живуть і поведуться за неписаною «конституцією» яничарів, пропонують переписати нашу історію, сфабрикувати її під ідеологію завойовника, а делікатніше сказавши, написати спільну історію двох різних

суверенних держав, між якими уже століттями продовжується видима і невидима війна. Себто сфальшивити історичну правду так, неначе два братні народи рівні, але при цій рівності є «більший» і «менший» брат. Завуальовуючи таке братерство, – не «старший» брат і брат «молодший», бо за «молодшого», хочеш не хочеш, а доведеться признати не українця. М. Вінграновський свої «стихи» інвективи адресував своєму часові, тому, в якому він жив, в якому все життя «був таврований», «зболений одним наскрізним болем». Його тогочасні викривальні стріли самопереадресовуються, на жаль, і в час нинішній:

Як міняється усе! І дурень той, хто зміни
Незмінно заміня вчорашнім днем без змін.
Народ в путі. Та він тавра не зніме
Із тих, хто за народ
являв
себе

взамін

І, відрізаючи живі шматки з народу,
Пророкував народові майбуть.
Та брів народ. Де бродом, де без броду,
Без нас, нетяг, тягнувсь з не бути в буть.

Бо він народ. Бо він – глагол життя.
Він – зміна змін. Йому нема заміни.
Бо він один крізь весни і крізь зими
Веде свій шлях з не бути у буття.

А ми? Хто ми?

Себе ми знаєм зроду.

Чимало віддалось нас жаху в рот.
Лиш ті не віддалися, хто народу
Віддав себе і ствердив свій народ

Текстуальний аналіз поезії та прози М. Вінграновського, стверджують спеціалісти, дає підставу говорити, що його письменницький талант трансформовувався, «перероджувався» в кінорежисерський, а в інших випадках – навпаки: зорові ефекти, які вводив автор у тканину літературного тексту, позитивно впливали на його художню матерію. У цьому зв'язку маємо цікаве спостереження Д. Кременя. Він каже, що деякі вірші М. Вінграновського написані «за канонами рапідної зйомки – панорамної, уповільненої зйомки» [16, с. 41], що сприяє відтворенню історичної широти і глибини «самого українського «кіноока». Невелику за розміром поему «Ніч Івана Богуна» Д. Кремень називає кіноепопеєю, в якій «панорамне бачення автора підсилюється закадровим голосом», де «буквально приголомшують зіткнення зорових образів-метафор» («ребра на гаках, де воля говорила», «червоніє чорне вороння»). У цій поемі-кіноепопеї, де «рабство грає в сурми золоті», а вітер – «свище вітер черепу у вуха», – каже критик, – як в «Апофеозі смерті» В. Верещагіна, геніального баталіста, але й геніального філософа. Неймовірно зороглядні, видні навіч, мов у заповільненій зйомці – картини Руїни» [16, с. 42]:

Невірна ніч, непевна, – тупу-тупу –
 Безнебна ніч – татари де?! – прийшла.
 Шикують смерть – не спіть! – труп по трупу,
 Ридають коні, кубляться імля.
 Хропуть шаблі, і ядра захропли
 Хропе і втома, цямкає губами,
 І хмара ріжеться кривавими рогами
 В безнебнім небі чорними шляхами,
 І тиша спить, і віти, і вітри.
 Мазниці густо сплять, і кругло сплять колеса.
 І кулям сніються голови й серця:
 Невірна ніч! Ганьба довготелеса
 Схиляється до нашого лица.

Могил нема. Могили повтікали.
 Дніпро утік – лишилася вода.
 І вовчі небеса – над вовчими віками
 Снують свою ходу – печальна та хода.
 І нипає помазаником Божим
 Півправа, півсвобода, півжиття

Картинам Руїни, краху, неволі, лиха контрастують картини Воскресіння, воздвиження Духу свободи: *«Ми знаємо, куди йдемо, // Як наші ночі йдуть за днями, // І України знамено // Кричить і горбиться за нами. // [...] // Поміж ядер, гармат і возів, й казанів // Від Дунаю, Дністра і до Дону // На плечах жебраків, // На плечах козаків // Домовина іде додому, // То мене несуть, ще й коня ведуть, // Кінь готівоньку хиле, // В пережовклих степах золоту каламуть // Вітер з Вінниці хвиле»*.

Тим, хто пише про М. Вінграновського, увіходячи в його поетичний світ, у глибинне єство його образів, метафор, до краю, відкривши цьому світові свою душу, важко приховувати емоції, не можливо перед поетовим Словом не говорити йому своєї правди, як це робить Д. Кремінь. «Можливо, Микола Вінграновський, – каже він, – був реінкарнацією Тараса Шевченка? Бездітного академіка графіки, геніального поета? Можливо, в поезії Вінграновський зумів відтворити те, що не зміг і його названий батько Олександр Довженко? Ніколи Вінграновський не зрікався своїх батька й матері, братів і сестер генетичних і духовних! Не культ, а воскресіння великого поета станеться тоді, коли над Україною перестане грати в золоті сурми духовне рабство!» [16, с. 43]

Багато того, чого не зумів відтворити в літературі «названий батько» М. Вінграновського, себто великий його Вчитель Олександр Довженко, не зумів і Учень, бо над Україною «духовне рабство» не переставало грати «в золоті сурми». Але ж, чи «не зумів»? Швидше всього, те, що М. Вінграновський хотів висловити, він знаходив для цього форму, хай і не відкриту, але висловлений «сюжет», той, що він міг опублікувати, був адекватний «сюжетові» з української дійсності, який би радянська цензура ніколи у друк не пустила. Унікальний в цьому сенсі вірш «Повернення Хікмета». Ця страшна драма «Поета і Народу», «Поета і Держави» і існувала між геніальним сином Туреччини і Самою Туреччиною промовляє про драму нашу – Шевченко і Україна в імперіальних умовах:

Тремти, Туреччино! Він вирушив до тебе.
Свою труну розбивши опівночі.
Навпомацки в зеленім темновинні
Він вирушив до тебе, бо поети
І в смерті кличуть землю батьківщини.

Він вирушив до тебе під дубами,
Під корневищами страждань своїх і муки,
Під корневищами політик і країн,
Під корневищем подства – до вітчизни.

Попід Дніпро, біля чола Тараса,
До моря Чорного, а потім і під морем
На ліктях, на колінах твій поет
Повзе до тебе, чусш, батьківщино?!

...Прости мене, що я твою смиренність
Підняв на голос, що не спала ти.
Що не оспівував тебе, ридавши ридма,
А бив тебе у зуби за покірність,
За сліпоту, за гумовий хребет
Перед фашистськими ногами і штиблетами.
Прости мене за тюрмиша твої,
Що дух в мені гноїли й гвалтували,
Прости мене за мене, батьківщино.
Прощаєш, так?

Будь проклята тоді!

Тоді я сам – Туреччина. Я – ти!
Я та Туреччина, ім'я якій Свобода.
Тремтять, Туреччини! Поети – не кроти.
Поета очі – це вітчизни очі

«У золоті..., у царственні зіниці» своєї Вітчизни, свого народу М. Вінграновський вдивлявся «змалечку-мала», а в лихобутні часи чергового наступу червоної імперії на підлеглі її народи, зокрема на український, себто в першій половині сімдесятих років, коли з новою потужністю запрацювала репресивна машина, поет написав «Величальну народові». І Дзюба не випадково вздрів, що «Вінграновський неподільний і всечасний у собі... Все, чого, коли-небудь сягав його душевний зір і що чутно чи не чутно торкалося колись його душі, – сказав він, – все воно живе в ньому постійно, глибинно жевріє здатною щомиті спалахнути живою жариною і щомиті готове полинути водоспадом, упасти росинкою чи вдарити громом – з найнепомітнішого і найнесподіванішого приводу. Що раз збагнулося, раз пережилося, в щасливу – одну на все життя – мить стало доступне й причетне, те вже не примулюється, й не вистуджується, й не відсувається з часом у віддалені душевні сховки. Тому його поезія – це якесь постійне взаємопереливання різних почуттів та різних станів душі, різних її «рівнів»» [12].

Співзвучний з Іваном Дзюбою пристрасний шанувальник творчості М. Вінграновського львівський письменник Роман Дідула сприймає поета у двох рівно важливих світах, тобто «у світі тому, який проминув, і в тому, що є, але той

проминутий не проминув, бо в ньому відповіді на пекучі сучасні питання» [13, с. 32].

Шкода, що цих пекучих проблем і сьогодні, вже після відходу М. Вінграновського у кращі світи, не меншає, якщо не помножуються самі на себе. Отже, в складній нашій дійсності Слово поета залишається історіософським роздумом і живим «глаголом». У такому ідейно-тематичному річищі, де образи-архетипи Народу, Батьківщини, Країни, України, Шевченка, Дніпра персоніфікують собою духовне буття окремого «я» і «я» української національної плоти як нерозривної цілості у послідовній тягlostі від минувшини через сучасне у майбутність, поет «сотворив» чи не більшу кількість своїх творів. Взаємоперетікання художнього часу у цих творах інколи може бути непомітне. Усе, що «діється» у творі, відбувається у теперішньому часі. Інколи декілька образів, що зринають на загальному тлі поетичного тексту «переадресовують» читача в іншу емоційно-асоціативну площину, ніж та, в якій він досі перебував.

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

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

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

Цими «переадресовувальними» образами, тобто знаками часового плину, в зацитованому вірші є: «понад нами місяць-однолюб», «очерет навстоячки щось пише» та «час себе по ниточці тороче». Філософію цих образних топосів тлумачити зайве. Вона промовиста і легко пізнавана. Усе з Божої ласки: гріхове і не гріхове, добре і зле, тобто усе «чорне» й «біле» записується в «книгу буття» і ніщо не пропадає. Поезія «Країно чорних брів й важких, повільних губ» у творчій біографії поета з'явилася чи не останньою. Він її написав у 2003 році. Цей твір, наче «гербова печатка» М. Вінграновського, якою potwierджується інтенсивне філософське «нарощування» внутрішніх самопочуттів поета, що послідовно відбувалося упродовж всього творчого шляху і пролягало крізь збірки «Сто поезій» (1967), «На синім березі» (1978) аж до речей останніх. Творча еволюція М. Вінграновського за своєю природою факт дуже цікавий і властивий тільки великим талантам. Його можна окреслити виразом «змінність сталості», а це означає, що природня обдарованість індивіда не залишається формою застиглою, вона з волі цього індивіда (в цьому випадку М. Вінграновського) вдосконалюється, «доповнює себе». Не випадково його останню збірку віршів «Губами теплими і оком золотим» (1984) «за всеосяжністю охоплення різних граней єства» порівнюють «із містерією» (І. Дзюба, А. Меншій).

Якщо в поезії М. Вінграновського узагальнювати екзистенційну присутність української історії та екзистенційну присутність у ній людини, то сутність такої, мабуть, підсвідомо закладалась ще у його ранньому циклі «Вінок на березі юності» (1957):

Я встигну долюбить! Доклясти встигну я
І встигну я до тих часів дожити,
Коли в польоті вічному Земля
Навчиться вже собою володіти.
Людина я – і день такий новий
Обов'язок святий мій наближати.
Усе для нього! Все йому віддати –
Від всіх тривог до шелесту трави.

Образ «коли в польоті вічному Земля навчиться вже собою володіти» сприймається як своєрідний паралелізм до прихованої у субстанції рядків думки, що і людина у своєму життєвому «польоті» повинна навчитись подібному, аби завжди й у всьому відчувати себе частиною у вічній матерії буття свого народу і своєї історії.

II

*Українське слово сіло на дорозі
і плаче...
(Катруся Стецько, 3,5 роки)*

*Це слово крізь хрести і прах,
Крізь пил віків, усе в сльозах...
(Микола Вінграновський)*

Яку б літературознавчу розмову за творчістю М. Вінграновського не провадити, завше буде доцільно тримати в пам'яті спогад поета, котрий він написав у серпні 2001 року, себто в річницю десятиліття незалежної України «Хто і що для мене незалежність України». У цьому спогаді є сюжет про поетів творчий світанок, зокрема про офіційну реакцію на його публікацію віршів у «Літературній Україні» 7 квітня 1961 року. Нагадаю, що у тому ж році подібні односторінкові публікації «відважний і непередбачливий» (вислів М. Вінграновського) Павло Загребельний, тодішній редактор газети «дозволив» І. Драчеві, Євгенові Гуцалу та Віталію Коротичеві.

«Отут по нас і всадили, – згадував Микола Вінграновський, – з усіх гармат! Не було газети, – від "Радянської України" до обласних і районних, – які б не стали нас молотити!» Одна з-поперед другої, вони прямо-таки захилялися, що ми – відщепенці, деструктивісти, штукарі і низькопоклонники-авангардисти.

* Для повнішого відтворення суспільної атмосфери, в якій визрівав та формувався феномен шістдесятництва, як додаток до нашої розмови подаємо «Стенограму обговорення поезії М. Вінграновського і В. Симоненка» від 8 січня 1963 року, яку передруковуємо з «Літературної України» за 1 жовтня 1987 рік.

Особливо дісталось Іванові Драчу і мені. Драча "пішли" з університету. Мене не було звідки піти...» [6, с. 316].

З цього приводу у Верховній раді під головуванням Першого секретаря Компартії України Миколи Вікторовича Підгорного відбудеться нарада представників творчих спілок з партійним і комсомольським активом, на яку для «ідейної профілактики» велено було з'явитись Миколі Вінграновському. Він мав каятись. Та вийшло інакше. Напередодні ми зустрілися, – згадував поет, – з Дзюбою і Драчем й обговорили мій виступ. А на світанку перед нарадою я написав новенького вірша і взяв його також – поклав до кишені, позиченого у Василя Симоненка піджака, в якому мав виступати. (Саме в той час Василь Симоненко приїхав з Черкас у Київ в лікарню).

І ось – нарада. Бачу: Тичина, Рильський, Бажан, Малишко, Гончар. Окремо ходять Збанацький, Козаченко, Дмитренко, Шеремет. Моє місце – на антресолях, разом із комсомольськими працівниками. Розсідаємося. В залі оплески: до столу президії з членами Політбюро іде Підгорний. Всі встають. Лунають здравиці. Підгорний налив з графина, що стояв перед ним, склянку води, надпив, і усміхаючись, підняв і опустив руку. Зал сів. В передньому слові Підгорний, як усі Перші, розповів про економічні здобутки Радянської України, затим перейшов на культуру – говорив про здобутки її, хоча, хоча, сказав він, в нашій культурі серед письменницького цеху з'явилося так зване молоде покоління, так звані шістдесятники, які... Тут Підгорного зал перервав і закричав: «Ганьба їм! Ганьба!» Підгорний перечекав поки всі викричаться і надав слово для виступів. Виступило душ, може, з п'ятеро секретарів обкомів, і всі вони нас, «так зване молоде покоління», полоскали на чім світ. Підгорний оголосив моє прізвище. Зал завмер, але у тому замрінні відчувався притихлий циклон, війна, землетрус!.. Я привітався з президією, став за трибуною, затим обернувся до Підгорного і сказав: «Шановний Миколо Вікторовичу, поки я буду говорити, прошу вас мене не перебивати.» Щоки в Підгорного запухкотіли... Що тут зробилося! Пів залу зірвалося на ноги, а з третього ряду, де сиділи письменники, з профілем Юлія Цезаря підвівся Любомир Дмитерко: Ви чуєте як він говорить із самим Миколою Вікторовичем!... – Геть його, геть з трибуни! – гримнув обурений зал... Підгорний об графин стукав хвилини із п'ять! Я стояв на трибуні ні живий ні мертвий. Тоді дістав з піджака вірша і, ніби на ешафоті, почав читати і прочитав. Ось він, цей вірш:

Ні! Цей народ із крові і землі
Я не віддам нікому і нізащо!
Він мій, він я, він – світ в моїм чолі,
Тому життя його і ймення не пропащі.

Ви чуєте? Це мій народ – як сіль,
Як хрест і плоть мого життя і віку,
І тому доля моя, щастя моє, біль
Йому належать звіку і довіку.

У битві доль, політик і систем
Мої набой – у його гарматах.
Я не слуга його, я – син його на чатах,
Я – син зорі його, що з Кобзаря росте.

Я – син його по крові, і кістках
І по могилах, і по ідеалах.
Не вам з оскіпленими душами в забралах
Його звеличувать в фальшивих голосах.

Я – формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігурально –
Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я дійсно дійсний формаліст!

Та де вже дінешся, раз мир заколосив
Пустоколоссям вашим в сиві ночі,
Жаль одного, що в леті до краси
Народу ніколи і плюнуть вам у очі!

Ні! Мій народ не дим, не горевіз,
І я не дам його по брехнях і по кривдах,
Я не пір'їна в гордих його крилах,
Я – гнівний меч його, що від Дніпра до зізд!

Я закінчив читати. Тиша. Тиша поперед мене, де зал, і тиша позаду мене, де президія. – Дякую за увагу, – сказав я й пішов на антресолі.» [6, с. 317].

Цей поетів спогад про епізод із його без найменшого ополітичнення життя, сьогодні більш, ніж красномовний. У ті, розафішовані демагогічними гаслами, комуністичні часи, коли «по один бік яруги» стояли вожді і чиновники всіх шаблів, котрі кермували суспільство у світле майбутнє, а з другого боку, наче ніхто не стояв, тобто там, де був народ, якому належало мовчати і дозволялось (точніше «негласно» вимагалось) славити вождів і чиновників. Це був, «як сіль, як хрест і плоть його життя» народ М. Вінграновського. Вчинок поета, там – на тому боці, де «відчувався притихлий циклон, війна, землетрус», там, де «пухкотили щоки товариша Миколи Вікторовича Підгорного», де поет підняв свій «гнівний меч, що від Дніпра до зізд!» слід не інакше розуміти, як подвиг. Із таких подвигів, які ніде і ніколи поет не рекламував, не хизувався ними, не протиставляв їх протилежним вчинкам своїх ровесників та колег по перу складались «тихі» його будні, солодке і гірке його життя. Життя, сказати б, героїчне без нахабної вдаваності героїзму, життя мудре і красиве без брехні і лукавства, життя, котре тільки під силу було йому – М. Вінграновському.

«Мені здається, – пізніше розмірковував Павло Вольвач, до якого Микола Вінграновський мав свій особливий пієтет, – стрижневе для митця – бути свідком доби, в якій він живе, фіксувати її ауру, акустику, характери, події. Це найголовніша мета й функція...» [10]. Сказати, що саме таким був М. Вінграновський – це тільки озвучити всім відому правду. Треба також розуміти, що він мав особливий «слух» і камертон його душі вловлював найтоншу тональність у розмежуванні зла від добра та ігноруванні фальшивих нот радянської «оперетки щасливого життя». Цю радянську фальш він міг носити у своїй душі як не приспану образу і в якусь мить, найчастіше мить кульмінаційну, скажімо, таку, як на нараді творчих спілок міг вибухнути вулканом: «Це мій народ!.. Я син його по крові, і кістках, і по могилах і по ідеалах».

Розумію, що про М. Вінграновського, якщо хочеш, щоб хтось тебе почув, треба говорити не декларативно, не інтонаціями пафосу, а по-людськи, без перебільшених старань, без намагань самому «засвітитись», себто говорити, дивлячись в «очі» його віршів. Та, на жаль, наші сьогоднішні українські будні настільки політично здекларовані, що, здається, ми втратили вміння (якщо воно у нас було?!) розуміти один одного. Ввімкнути, наприклад, «п'ятий» телеканал, на якому не вмовкає вічний діалог суперечок та сварок між особами уже нового «виплоду», але, які майже щоденно стають подібнішими до своїх комуністичних «предків», котрі під «мудрим» керівництвом М.В. Підгорного (і не тільки!) труїли життя М. Вінграновського: «— Геть його, геть з трибуни!» Це хіба щось інше, ніж «Розпни його! Розпни!»

Бо ж чи треба сьогодні розпалювати вогнища дискусій про державність мови, про двомовність (а значить, мову одну – російську!), хіба ж можна «давати слово» таким виплодам (прости Господи, що згадую при імені Миколи Вінграновського!) із бузинівсько-табачниківського табору?! Але дають і вдають, що в нас демократія. А Демократія у цивілізованому світі каже: «Є народ, є його земля, його держава – є його мова і "фертик!"» І кожен, сповна розуму, українець теж каже: «Є Україна, є нація, є держава, є її Земля (правда, територіально обкраяна навколишніми сусідами!), то й мова у нас українська!» І «фертик» – питання закрите.

Хіба задля «празничної одежини» патріотизму М. Вінграновський на 54-му конгресі ПЕН у Монреалі 1989 року рвав собі душу і серце, аби донести світові реальний стан буття нашої мови і нашої літератури. Світ почув і, очевидно, зрозумів, але чому не почули й не перейнялися гордістю за себе, свою велику культуру наші рідні перекидьки. Не кожен читач, ознайомлений із текстом цього поетового виступу, тому наводжу його повністю: «Пане президент! Літературі українського народу налічується 200 років. Література мого народу одна із найстаріших, якщо не найстаріша, серед слов'янства. Я, панове, представник цієї літератури і цього народу. Коли говорити, що дав світові мій народ, який його духовний внесок в історію людства, то я назвав би три моменти.

Перше: його совісність і надзвичайна працьовитість, які може підтвердити, зокрема, й Канада, де засідає сьогодні наш Конгрес, Канада, де 1991 року відзначатиметься 100-річчя, як на її землю прийшли через океан перші українці й своєю працею сприяли її розвитку і добробуту.

Друге: мій волелюбний народ, а отже і його література, виробили і записали українським літературним словом одну із перших у світі конституцій.

Третє: історично за цих кілька тисячоліть доля мого народу склалася, я вважаю, невдало: його багатіючі землі, ліси, води і клімат упродовж століть, століття за століттям, приваблювали завойовників з Азії та Європи. Тому українці, боронячи свою землю, тисячоліттями тримали в одній руці шаблю, а в другій – плуг. Та відкритою, незайманою і вільною в українця лишалася його душа, і ось саме через те письменники України записали від свого народу його багатовіковий духовний набуток – понад триста тисяч народних пісень. Українська мова надзвичайно м'яка і милозвучна. А мова народу – це теж, я сказав би, його літературний твір. І, мабуть, тому, що мова – найкращий твір

народу, вона така беззахисна і ранима, і сьогодні наприкінці ХХ століття її треба рятувати, вона на краю загибелі. Тож нам, сьогоднішнім українським письменникам, як нікому-нікому із попередніх письменницьких поколінь, випала ця сумна і трагічна честь. Я, принаймні, ніколи не думав, що разом з Чорнобилем над моїм народом нависне – і вона вже діє – ще одна біда – Чорнобиль зникнення нашої мови.

Кожна мова, як і кожен народ, належить не лише собі. Себто вона належить собі і людству. І зникнення однієї мови такої, – мені страшно подумати! – як українська, мови 50-мільйонного народу, збіднило б усе людство. Слово "збіднило" – слово неточне, інше слово у мене є, але вимовити його я боюся. Хоча чого його вже боятися – це смерть мови. І не треба буде тоді ні національної української літератури, ні її народу, ні українського центру міжнародного ПЕН. Та, сподіваюся, що до цього не дійде, і ми, письменники народів світу, об'єднані ПЕН, творячи кожен свою національну літературу, зустрічатимемося й надалі. Кожен – думаючи на мові свого народу, говоритимемо як і говоримо досі, мовою єдності, мовою сердечного одне до одного ставлення, гідності і поваги» (Монреаль, 28 вересня 1989 р.) [8].

Народ і його мова, рідне слово – це «альфа» і «омега» духовної плоти М. Вінграновського. Навіть тоді, коли художній дискурс своїх віршів автор спрямовував у цілковито інше тематичне русло, йому, наче б зненацька, природно й невимушено, як уособлення живої плоти, з'являється образ Слова. А втім, і не з'являється, він, сказати б, мовби завжди і скрізь був присутній. Це персоніфіковане Слово може гніватись, ридати, сміятись, благословляти на добрі вчинки, його можна спостерігати зі сторони, воно із незвичайно красивим людським обличчям. Воно свято радості і свято печалі поетової душі – воно слово М. Вінграновського: *«Над гаєм грає птичий грай, // В дощі вдягаються тополі, // І квітів жовто-синя повінь // Біжить навишпінках до Дніпра. // Сміється й світ мій... Тануть тіні // У вчора зимньому чолі, // І в цьому світлі-сміховинні // Сміється й слово на столі»*. Як бачимо, і пейзажний малюнок без присутності у ньому Слова не був би світом поета. Світ цей такий, де все, що перебуває, знаходиться, наявне у ньому має свою мову, свій голос, свою озвученість, своє феєричне дійство. Усе це вабить і манить собою, кличе і забирає тебе у свій казковий полон, де ти не знаходиш уже межі між ірреальним і реальним. Тут «лелека з косою на плечі», «корову звеселяє грім», «квокчуть хати», «радіють глечики пузаті», «зайченята плачуть маму», «колесо котить себе», «сміється на городі мак», «жоржини у крепдешиновому платті», «зайці котять капусту в поле» тощо.

Художньо-образна палітра творів М. Вінграновського узвичайнює народно-лексичний словник, відкриває його нові ресурси семантичної поліфонії, її глибинної внутрішньої краси. Усі його збірки поезії «Атомні прелюди», «Сто поезій», Губами теплими і оком золотим», «На срібнім березі», «Київ», «Цю жінку я люблю», «З обійнятих тобою днів», книги прози «Первінка», «Сіроманець», «У глибині дощів», «Наливайко», «Манюня», як і книги для дітей «Андрійко-говорійко», «Мак», «Літній ранок», «Ластівка біля вікна», «На добраніч» «засаджені» вербами, тополями і тополятами, чорнобривцями,

чебрецями, вишнями, калиною, соснами і сосенятками, соняшниками, яворами та кленами...

У цьому чудовому ареалі «з Дніпровими високими очима», з «чорнобривими шляхами» – «тополина земля» поета із чотирнадцятьма історичними столицями України. Тут живуть його маленькі і дорослі герої, тут його вічний рід із «благословенним словом» на устах: *«Кого мені, вишнева моя земле? // Чи, може, поля? Ось мої поля. // Чи роду-племені? Тут рід мій і сім'я, // І слово, й злагода... Собі ж не ворог я! // Кого мені?»*

Скільки б разів поет не звертався до Слова як до своєї духовної сили, снаги, як до наймилішого і найдорожчого співрозмовника, він ніколи не зведе розмови у банальне русло, не опустить її до рівня підсолоджених псевдоприсяг, бо в нього усі образи, в тому числі і образ Слова, не бувають одновимірними, вони полігамні, без асоціативних обмежень, вони завше сповнені тією змістовою енергетикою, яку в них поет вкладає: *«Слово моє, сила моя, славо, // Сльозо моя, гніваню ти мій, // Хто і що зріднило нас й послало!.. // Воле моя світла, не темній!»*

А ось слово вже в іншій художній місії, в іншій ролі. А втім, воно й не у ролі – воно поетова присутність, його плоть, його єство: *«Лиш я незчувсь, як стихнула хода, // Як простелився вітер за плечима, // І на слова мої дивилася вода // Кленовими осінніми очима».*

Слово – це свято душі, мовчазне торжество найсолодшої свободи, радість миті життя, краса незбагненої таємниці, це Господнє осяння: *«Боюсь поворухнутись... тишина... // Я ще не знав такої легкості й свободи: // Чи то весни колиска запашна // Мене гойднула в чисті небозводи, // Чи, може, хто з благословенним словом // До мене в душу стиха нахиливсь... // Не знаю, хто... не бачу... озовись! // У мене все на відповідь готово!»* [] Асоціативна активізація відкриває найнесподіваніші ресурси міфотворчих уявлень про Слово: *«Між очеретом зорі під Десною... Я обнімаю слово. Відлітає до тисячі іще маленьких тиш»* [].

«Обнімаючи» і леліючи його, поет ставився до нього з найсвятішою відповідальністю та ніжністю. У листі від 28 січня 1990 року до свого друга, українського письменника в діаспорі Володимира Біляйова, він відкриває йому душу: *«...вже два місяці сиджу над "Наливайком". Більшої радості і втіхи, я тепер зрозумів, для мене не було і нема. Я завжди боявся слова, а тепер, хоч і досвід, все одно його боюся. Встаєш ранком, чи коли, і йдеш до столу, і береш ручку і – страшно. Чи я один такий словобоязливий, чи ще є такі, як я?..»* [4, с. 30].

Конотаційно-семантичних рядів образу Слова як художнього уособлення рідної мови та уособлення «солодких мук» творчості у М. Вінграновського багато. Конкордація цього образу, в якому бачимо шляхетне життя метафор, несподіваність порівнянь, яскраву афористичність, гру слів, мовну еліптичність, оксюморонність тощо не герметизує образ, а легко його «розкодовує», створюючи своєрідну «асоціативну енциклопедію» за авторством поета. Отже, декілька прикладів:

* * *

Це вже пора повільноплинна,
Як біля вогнища в п'їтмі,

Де слово пахне, як дитина,
Де вже не скажеш «так» та «ні»...
* * *
І тінь конвалій синьоголосна
Нам почала весну в своїм пахучім слові.
* * *
Згорають очі слів, згорають слів повіки.
Та є слова, що рвуть байдужий рот.
Це наше слово. Жить йому повіки.
Народ всевічний. Слово — наш народ.
* * *
Вечірнє слово тихо засвіти,
Як світить Шлях, що із Варяг у Греки.
* * *
Це слово людської надії,
Це слово крізь хрести і прах.
Крізь пил віків, усе в сльозах,
Пробилось, вижило, зоріє,
Горить у мене на устах.
* * *
Мовчиш — не говориш — а чути до слова...
* * *
А тут — і трепетно й шовково! —
А тут животворяще Слово
Мого народу і моє!
* * *
Ні, ти не той, хто власні греблі рве.
Ти той, хто для добра, для волі і любові,
Ти для людини в людяному слові...
* * *
Втечу! Втечу хоча у слові!
Втечу без слави і вінця,
Крізь ваші душі гарбузові
І відгодовані серця.
* * *
Між очеретом зорі під Десною...
Я обнімаю слово.
* * *
Тут рід мій і сім'я,
І слово, й злагода...
* * *
Тікає воля, дух її і слово.
І грас рабство в сурми золоті.
* * *
Дитя заснуло на руці,
Як слово на долоні мови...

Примат рідного слова, його історико-онтологічна сутність розширює межі світоглядних міркувань та емоцій ліричного суб'єкта, спонукає його до розкомплексованого і вільного світоосягнення та усвідомлення своєї людської гідності: *«Я вірю в Бога — в Україну. // Вона мій Бог і проводир. // Її одну мій*

ловить зір, // І хоч загину – до загину. // Прозрімо ж! Люди ми чи ні? // Чи ми раби борцу і сала? // І наша воля нас зассала, // Нас, та у нашому човні».

М. Вінграновський ніколи не політизував своєї творчості, та вона ставала політичною на рівні своєї іманентної свободи, якщо хочете, на рівні суспільного дихання, на вроджених засадах патріотизму, без чого людина втрачає себе як людину. Політичність поезії М. Вінграновського – не геройське чванство ідейних формул, одягнутих у добірні метафори – це струм родової крові, голос рідної землі, на якій тобі суджено природою жити й діяти, бути її невід'ємністю, її спадкоємцем і духовним продовженням, її охоронцем. «В суцільних ворогах пройшли роки-рої, // Руїна захлинається руїною. // Ми на Вкраїні хворі Україною, // На Україні в пошуках її... // Забудьмо все у цю священну мить. // Забудьмо наші розбрати і чвари. // Я вас веду – і воля нам горить, // Вона горить нам вічно, як Стожари».

Ще в ранніх віршах М. Вінграновський замислювався над суспільною призначеністю поезії свого покоління, над обов'язком його великої (хай надто патетично не сприйметься) священної відповідальності перед часом і народом. Доля йому подарувала високого вчителя О. Довженка і славних «витязів» духу – його творчих ровесників, таких, як Василь Симоненко, Іван Світличний, Іван Дзюба, Іван Драч, Ліна Костенко, Євген Сверстюк, Василь Стус, Григорій Тютюнник, плеяду славних кінематографістів та художників і ще багатьох-багатьох, що сотворять «духовний меч» шістдесятництва. Щоправда М. Вінграновський мав свій погляд на «членство» у шістдесятництві. На запитання Олеся Ільченка, кореспондента «Сучасності», чи зараховує поет себе до цього «руху», він відповів: «До цієї групи я належав лише за віком... річ в тім, що я людина не суспільна. Не люблю "колгоспу", "гурту". Я люблю компанії за столом, на риболовлі... А та група була дуже потужна. Проте усе вимірюється талантом людини, а не групи. Це для літературознавців "шістдесятники", а для літератури немає значення... Для справжньої літератури важить тільки особистість. Якщо дивитися за талантом, обдарованістю, то з «шістдесятників» я б назвав лише двох – Івана Драча й Василя Симоненка. За величиною, за гострою поглядом, за енергією, яка в Симоненка була, а в Драча – є... Ліна Костенко – то унікальна, справжня, індивідуальна дорога а нашій літературі. Василь Стус – жертва ідеї, національної української ідеї. Слава і пам'ять йому. Якість літератури не залежить від того, скільки й кого забороняли, хто скільки сидів у тюрмі» [9, с. 6–7].

Зізнання М. Вінграновського доречно потверджуються спостереженнями Бориса Олійника. Він пише: «Микола увіходив у вітчизняну поезію в гурті чудових і різних за темпераментом і талантом особистостей, яких повелося іменувати шістдесятниками. Але якщо до інших і справді тулиться дієслово "увійшов", то йому більше личить – "увірвався". І за поривістю характеру – тим він подібний до свого вчителя – Довженка, він не вписувався в рамці олімпійськи спокійного небожителя, позаяк у ньому кипіла степова козацько-махновська вольниця, котра розхитувала класичний катрен. Він "ні з того, ні з сього" – як для декого – вводив у суто інтимну мелодію глобальні параметри світу, відзнятого з

космічної величини. Природно, тут йому слугувала професія кіноактора, а згодом і фільморежисера.

Нікого не хочу применшити, але за творчим розмахом – від лірики до епіки, від актора до режисера багатьох фільмів, від оповідання, до повнометражного роману – за цими масштабами навіть серед шістдесятників йому важко знайти рівню» [5]. І він, М. Вінграновський – некоронований Князь поезії, ніколи свого гнівного меча не випустить з рук: *«Вночі, середночі хтось тихо // До мого Слова підійшов // І став дивитися і дихать, // І я відчув: так диха лихо, // Так ходить лихо – Час прийшов // Прийшов і став. І вже нікуди // Не захватись, не втекти, // Не загубитись поміж люди, // Не замінити серце в грудях, // Нікого в світі – Час і ти. // Та я сказав: що хочеш, Часе, // Усе віддам тобі по край – // І юність, й молодості чащу, // Життя сьогоднішнє й вчорашнє, // Лиш Слова мого не чіпай! // Не зачіпай його, малого, // Не бий його і не пали, // Бо перед ним іще дорога, // Бо перед ним багато й много, // І ми із ним ще не жили! // Ще все нам з ним – передсвітання: // І перші сльози перших снів, // І перший сніг з усіх снігів, // І перший берег з берегів, // Й любов ота, що є остання!»*

Він для себе і таких, як він говорив: *«Ти для людини в людському слові – І хай бугай з боліт біду тобі реве»*. Його цей рев болів, шматував душу і серце, гнітив зовні показну веселу вдачу, але і в цій страшній тоталітарній імперській безвиході він знаходив слова оптимізму, віри і якоїсь аж умиротвореної спокійності: *«Я жду вас, товариство, як епоху!»* Власне, він сам і став епохою. Не помилявся Анатолій Макаров, рецензуючи його збірку, ще в 1987 році «На срібнім березі». «В поезії М. Вінграновського, – писав він, – правдиво відобразився шлях його ровесників до вершин у праці й творчості. Багатоликий, різнобарвний і багатоголосий, як саме життя, поет знає, що таке щастя й любов, праця і творчість, віра й чекання, відчай і сум. А ще він знає, що лірика – блискавка, миттєвий спалах почуття й думки, спинити й втілити який у слові може тільки поет. Щоразу він робить це сміливо і відчайдушно, не думаючи про успіх або майже не вірячи в нього. І тому його поезія неповторна, як час, що його вона відбиває, люди, про яких вона розповідає» [17].

До речі, в інтерв'ю «Батьківщина і народ – це вічна тема» М. Вінграновський сказав: «Критика мене не забуває як поета. Не забуває порізному. От, зокрема, на збірку "На срібному березі" з'явилась рецензія Анатолія Макарова. Для мене вона несподівана була тим, що критик глибоко, точно, зі знанням справи подивився на мою роботу. Я був приємно здивований і, ясна річ, задоволений. Коли береться такого рівня кваліфікації критик за справу, це приємно. І тут справа не в честолюбстві, у мене комплексу цього немає. Взагалі до наших критиків я ставлюсь холодноувато» [7, с. 22].

Отже, про «спалах почуття», який впіймав у поезії М. Вінграновського А. Макаров, згадував сам поет, повертаючись після навчання в Москві додому, в Україну. «Проїхали хутір Михайлівський, – писав поет, – кордон Росії і України. Я відчував, що моє серце від хвилювання спітніло. Що воно буде? Як воно буде? Починалася зустріч з Україною. Тоді у вагоні я написав вірша – ось він цей молоденький вірш:

Останній міст проплив удалині.
Колеса змащено россою голубою –

І Київ на Богдановім коні
Пливе навістрів Дніпрові водою...

Вже серце під колесами петля!
Упало серце! Де тому причина?
Вже чуть, як обертається Земля,
І обертається з Землею Україна.

Красо моя! Вкраїночко моя!
Ну, що мені робити – я не знаю!
То прилечу, то знову відлітаю,
А день за днем і гасне, і сія...

Твоє обличчя світле, як надія,
Пахкими пальцями торкнув я уночі
І кров свою змішав я із твоєю,
Як зерно із землею повесні.
Тоді ти мною стала, Батьківщино,
А я тобою на світанні став –
І свої очі я відкрив крізь тебе:
Ти поселила в серці мій народ,
Ти освітила думку мою часом
І в мову українки словила,
Тебе дивлюсь я серцем і думками,
Тебе люблю я всесвітом і людством,
І соняхом у золотому сні,
І сивиною вченого-мислителя,
І на стерні горошком польовим.
Ми стрінулись з тобою на Дніпрі,
Там губи я торкнув твої, Вітчизно,
Там вивірив по тобі пульс любові,
Годинник людства з стрілками життя
На цифрах смерті – звірив із твоїм...
Ні, Батьківщино! Не лише стражданням
Чи радістю я звернений до тебе!..

Ось такий молодий вірш молодого поета і молодого кінорежисера» [6, с. 308]. Вчитаймося: «Прейшли... кордон Росії з Україною...» Це 1960 рік – час, коли офіційна політика кремлівського «раю» кордони «вільних» радянських республік маркувала пунктиром тільки на політичних картах СРСР, а практично цих кордонів не існувало. Це час, який породить шістдесятництво та дисидентство, але й час, у лоні якого визрівав «ембріон» неофашистської радянської догми «мой адрес – не дом и не улица...» Та М. Вінграновський знав своє: *«І мова нашої води // У мові вод усепланетних // Не є глагол сльози й біди, // То мова є глибин відвертих. // Ми знаєм крики наших вод, // Коли вони горіли кров'ю. // Ті крики в нас. Бо ми – народ. // І води наші – кров з любов'ю!»*

Незабаром цей молодий поет і молодий кінорежисер разом із такими ж молодими бранцями літератури, як І. Драч, І. Дзюба з ініціативи Д. Павличка, у травні 1962 року матимуть зустрічі із галицькими читачами у Львівському університеті імені Івана Франка. Здається, ніхто краще не описав (погоджуюсь із Людмилою Тарнашинською) свої враження від шанувальницького сприйняття цього поета, аніж це зробив у листі до Михайлини Коцюбинської Іван Денисюк,

відтворюючи атмосферу згаданої зустрічі: «Ах, київські поети, — наводить вона уривок названого листа, — здобули так само тріумфально Львів, як і Богдан Хмельницький. Що то були за вечори! Які люди! Зали не вміщали людей — стояли по 5 годин — сісти ніде, і, затамувавши подих, слухали, а потім зривалися урагани оплесків. Не можна було не захоплюватися, бо то таки справді поезія, і один лікар влучно висловив почуття всіх: "хто не одержав естетичного задоволення на цьому вечорі, того природа тяжко покарала". І далі:

«Потім вийшов Микола Вінграновський, тим своїм граціозним кроком. У нього жести похливого оленя і разом з тим гордого — на високо піднятій голові, здавалось, він несе або пишні росохаті роги оленя, або королівську корону. Десять разів почервонів до корінців волосся, десять разів зблід і почав пророчим голосом читати свого "Пророка", а потім "Демона". І було у його голосі, у читанні, у змісті щось величне й страшне, як в Апокаліпсисі, щось із глибини людського розуму і серця. І мав він дар викликати видіння і вогонь, повертати ниць і підносити, показувати інші світи, виривати язики, полоскати чорні роти, повні чорної брехні, холодною, що морозить не піднебіння, але й кров у жилах, водою з інших джерел, з тих, що на високостях, де там під Сивулею чи під скалою Кавказу у стін Прометея... Вже давно замовк, десять разів зблід і десять разів зашарівся червоною трояндою, а зал не вгавав, бив свої інтелігентські руки, щоб ледача кров бризнула...» [20, с. 6–7].

Це було тоді, коли в українській літературі, наче прорвало укріплювану десятиліттями соцрежимом гать і валунами покотилась живлюща вода, щоб напоїти спрагли душі. Так несподівано з'являлися молоді таланти, котрі своїми, як офіціозу здавалось «не правильними» «формалістичними» творами прийшли, щоб руйнувати усталені непорушні норми. Вони і справді для цього прийшли, хоч і не тільки. Їх згодом назовуть шістдесятниками. Серед яких був М. Вінграновський.

«Він урвався в літературу, — цитую також гарний, як і Денисюків, пасаж Л. Тарнашинської, — на степовому коні й уподовж усього життя волів залишатися на коні — гордий, амбітний, свідомий свого мистецького покликання й самобутнього хисту. Навіть тоді, коли доля була не вельми прихильною до нього, пригальмовувала його потенційні мистецькі можливості й заганяла у творче "підпілля", коли тріумфальний успіх перших десятиліть припорошила перша, а далі й друга, й третя паморозь суспільних розчарувань, навіть тоді він зберігав свою горду поставу вершника, якому навіть з обраного ним простору власного усамітнення видно далі й осяжніше, аніж тим можновладним мужам, яким скорялось все і вся, однак не сама суть людського призначення на землі» [20, с. 7].

Так, ми — народ, — може сказати читач М. Вінграновського, — і маємо свою самобутню мову, свою незалежну державу. Горе тільки, що кордонами цієї незалежної держави сьогодні готовий гендлювати її уряд, вимінюючи їх на здешевлений газ, а мові не довіряють її державницької місії, прагнучи її доповнити, а точніше, підмінити мовою чужинців, що «з висоти кремлівських зір» іменують себе братами. Інколи огортає розпач, але, на щастя, відступає, бо віримо М. Вінграновському:

Згорають очі слів, згорають слів повіки.
Та є слова, що рвуть байдужий рот.
Це наше слово. Жить йому повіки.
Народ всевічний. Слово – наш народ.

Із цієї поетичної декларації, якщо вона для когось занадто святкова чи романтично-банальна, можемо «перевіркнутись» на суворий реалізм. Цитую лист М. Вінграновського до згаданого уже В. Біляйва від 2 вересня 1993 року: «... Я щойно приїхав із Західної України – з Івано-Франківська та Львова, а ще з багатьох сіл і містечок тих країв, де знімав "Данила Галицького". "Галицького" я знімати закінчив, відразу ж починаю знімати новий фільм під назвою "Українська Повстанська Армія, 1942 – 1952 роки"... Я взявся за "Данила" і за "УПА"... Особливо за "УПА", бо в Україні цю нашу національну армію, завдяки радянській пропаганді, або ж проклинають, або ж ніхто про неї не чув і не знає. Через те майбутнє моє кіно про УПА – це моя принципова позиція, як би не дивилася на неї частина нашого народу Східної і Центральної України. В цьому фільмі я викладуся увесь, і він має бути одним із найголовніших із двадцяти серій про національну історію України, що я задумав.

О, аби не забути! Коли я був у Франківську, в кінотеатрі ім. Івана Франка тамтешні Рухівці влаштували перегляд моїх "Довженка" і "Мазепи". Був повен зал, незважаючи на суботній день, коли люди пораяються на городах, і відразу ж після "Мазепи" зал встав на ноги! Від оплесків я оглух! Таке у мене було вперше в житті! Потім на екрані пішов "Довженко" – і знову потрясаюче сприймання! Народ, а не населення – от що я побачив і відчув у «Франківську» [4, с. 89–90].

Півтора року перед цим М. Вінграновський виїздив із українською кіногрупою у Пряшів (Польща), звідки він згаданому уже В. Біляйву написав майже подібного листа: «Тут на Пряшівщині я вперше в своєму житті відчув, що в мене є держава. Нарешті! А скільки до цього "нарешті" нашого народу не дожило» [4, с. 85]. Тоді, далекого 1960 року, повертаючись із Москви в Україну, коли поетове серце «пітніло від хвилювання», бо проїжджав хутір Михайлівський – кордон між Росією та Україною, і коли у вагоні напишеться вірш «Останній міст проплив у далині», він, мабуть, не міг собі уявити, що через чотири десятки літ уже на західному, а не на східному полюсі України, в колишньому українському Пряшеві (тепер Польща) його серце радітиме, що в нього є держава, а не символічний кордон «в сім'ї» радянських народів.

Сила М. Вінграновського в тому й полягає, висловився Леонід Талалай, що його думка ніби «народжується перед очима, як марево над степом, рухається і переливається, так і не втілюючись в остаточну форму, і залишається у віршованих рядках більшою за саму себе» [18, с. 50]. Цим можна пояснити (якщо у справжній поезії щось пояснюється!) природність звучання віршів громадянської тематики, їх одкровенність, іманентну емоційність особистісного переживання.

Живу – назад. Я – Наливайко. Все.
Ми чуємо битву за Україну.
Наш чорний вус у чорний гнів тече,
і юний меч наш розгинає спину...

Прозрімо ж! Люди ми чи ні?
 Чи ми раби боршу і сала?
 І наша воля нас зассала,
 Нас, та у нашому ж човні.
 До бою! Бо не буде бою.
 Ледачість знеслюдить і вас...

Сьогодні прийнято вважати, що епоха хрущовської «відлиги» — це час своєрідного ренесансу з відродженням у поезії мотиву національного «я», з посиленням його громадянського голосу та відкритим апелюванням цього «я» до історичних та фольклорно-етнографічних джерел. Звичайно, це так. Тільки той, хто цієї епохи не проживав (принаймні, тому, що народився пізніше) мусить розуміти, що в «супрязі» з так званою «відлигою», тобто певним звільненням людини від вчорашніх ортодоксальних догм, в суспільстві паралельно процвітало фарисейство, брехня, лицемірність, підступ, шантаж, сексотство тощо. Отже, це аж ніяк не схоже на банально спрощені уявлення, мовляв, прийшла пора і появились шістдесятники — Симоненко, Вінграновський, Світличний та інші... Епоха шістдесятників, пори хрущовської відлиги подібна до епох попередніх. Вона не тільки — наше духовне воскресіння, але й убивства і тюрми. Що сталося з Аллою Горською?! Шістдесятництво у своєму онтологічному розвитку явилось універсальним націстворчим і соціокультурним феноменом доби і розвивалось як протидія до заперечних йому сил, як конфлікт соцрежимові.

Дух національного самовідродження та самоутвердження породжував цей конфлікт як домінанту поетичного слова М. Вінграновського. Йй не було у нього жодної іншої альтернативної заміни, навіть, якщо про це говорив поет «тихо» без публіцистичних надриків. Тому І. Дзюба і назвав його «чарівником слова» та «великим поетом з могутньою уявою», слушно вважаючи, «що тремким ядром його поезії, осердям, навколо якого розгортається увесь вміст душевного життя і до якого все так чи інакше знову і знову повертається, все невимовно тяжіє. Це — народ, нація, Україна... це для нього не тема, не мотив, не образ...це просто те, чим живе поет» [12, с. 16]. Народ, нація, Україна — це те, чим жив поет і кому він сповідався:

Твоє обличчя світле, як надія.
 Пахкими пальцями торкнув я уночі
 І кров свою змішав я із твоєю,
 Як зерно із землею повесні.
 Тоді ти стала мною, Батьківщино,
 А я тобою на світанні став

Це молитовне одкровення написав молодий М. Вінграновський. В усіх поетових семантичних трансформаціях образ народу універсальний. В ньому присутні: його історія з героїко-драматичними колізіями, його високий незламний одержимий вірою в себе дух, його мова:

Народе мій! Мій сонячний народе,
 Тебе нема — лиш смерть твоя живе...

Чимало віддалося нас жаху в рот.
 Лиш ті не віддалися, хто народу
 Віддав себе і ствердив свій народ.

Народе мій, як добре те,
Що ти у мене є на світі.

Ми на Вкраїні, хворі Україною
На Вкраїні в пошуках її.

Ти поселила в серці мій народ.
Ти освітила думку мою часом
І в мову українки сповила.

Подібного семантичного навантаження віршів М. Вінграновського (образного і змістового) ще можна зачитувати більше. Зрозуміло, що такі сповідальні строфи поета – це він сам у своїй екзистенційній сутності, своїй світоглядності, життєвій і творчій філософії, у своїх переживаннях. Одне слово – це його спосіб буття, що долає кордони свого власного часопростору, увіходячи у часопростір всезагальний. З цього приводу влучно висловився яскравий знавець поезії М. Вінграновського Валерій Гужва: «Поетичне слово Миколи Вінграновського, – впевнений він, – яким готувалося пришествя нового Часу для України не втрачає космічної потуги і по... роках суверенності національної (номінально) держави. На жаль, "ми на Вкраїні хворі Україною" тепер чи не більшою мірою, аніж тоді, коли поет уперше викричав ці рядки в обличчя можновладця» [11, с. 50].

Не гямиться хто, але хтось із «наближених» до М. Вінграновського висловився, що «мозаїка багатьох спогадів» та розмов про поета «вималює нам реальну монументальність Миколиного портрета». Так. У нього були прекрасні друзі, було своє товариство, котре любило його, а він любив його. Тому моє есе так рясніє їх спогадами та оцінками. Саме ними хочу дописати портрет поета. Наприклад, ще така барва: Дмитро Шупта, згадуючи семінар творчої молоді, який відбувався у травні 1963 року в Одеському будинку творчості (на дачі Ковалевського), куди прибули такі початкуючі в літературі сили, як Василь Стус, Микола Вінграновський, Борис Нечерда, Василь Захарченко, Олександр Зайвий, Микола Турківський, Ігор Нижник, Іван Низовий, Валентин Грабовський та ще кілька інших, каже: семінаристи відразу відчували, що М. Вінграновський не такий, як усі інші, що поет він «оригінальний, стиль його неповторний і природний, цілком суголосний його натурі, його характеру: ніяких слідів епігонства чи бодай хоч тіні наслідування – все власне, глибоко пережите, вистраждане, переконливе, гідне захоплення й пошанування. Власні вірші Микола Вінграновський, якщо можна так сказати, не читав, не декламував, а відривав від своєї запальної душі і, як волхв, причащав своїх шанувальників, частина з яких, навіть будучи байдужою до віршів узагалі, обов'язково ставала не тільки його прихильниками чи симпатиками, як нині модно говорити, а й захоплювалася новою хвилею української поезії. Сказати, що він був поет-трибун, поет-оратор, цього мало. Від природи за силою свого геніального обдарування, пристойного вишколу й глибокого усвідомлення свого виключного покликання, маючи прекрасні акторські здібності, будучи красенем, він тоді явився перед нами – будимиром, адже будив оспалий, пораблений, уярмлений світ довкола себе. Йому завше був

досвіт. Йому завше світало. В нашу аудиторію семінаристів Микола приніс дух священнодійства в рідному українському Слові, високий вогонь якого в нім горів непогасно» [21, с.115].

А ось інший красномовний у цьому ж ключі спогад Віктора Баранова «І понад нами місяць-однокрил», у якому він, навівши кілька промовистих строф поезії М. Вінграновського, висловився: «...після нього так ніхто не напише, не скаже і не прочитає. А як він читав! То не проказування завчених напам'ять власних рядків – то був акт високого мистецтва. Заворжувальний тембр неповторного голосу, строга й досконала дикція, інтонаційні модуляції, прив'язані до смислових поворотів поетичного русла, відсторонений від усього світу вираз обличчя, поетова самозаглибленість і водночас душевна відкритість перед усім світом – так міг читати лишень він один.

Він уперто творив себе у слові – слові глибоко власному, ні на чие інше не схожому, напрочуд індивідуальному. Аура його творчості виявилася такою мірою окремішньою, що він, здається, й не належав українській літературі: то йому належав цілий окремий материк у її розлозі морі» [2, с. 116].

Дещо співзвучний спогад написав Василь Захарченко: «Микола Вінграновський щойно читав по радіо свої вірші. Яке ж це свято, що він у нас є! Вищають небеса від його поезії і пристрасного баритонального голосу, яснішає світ» [15, с. 9].

Ще кілька «витягів» із прекрасної статті Володимира Базилевського «Маршал Вінграновський»: – «Сублімація дитячого в доросле, звичного у фантастичне – це Вінграновський»; – «він був вродливий тією степовою вродою, з якою асоціюється тип українця. Природа подбала про гармонію між його зовнішністю і словом. Поет випромінював такий же чар, як і його поезія»; – «його українськість, здатність словом викликати дух предків зіграла домінуючу роль в тому, що... він створив своє осібне магнітне поле»; – «він мав дивовижну інтуїцію на материзму. Цим і взяв. Навіть лад його фрази – інтонаційний, синтаксичний – виказує в ньому глибинно своє, родове»; – «проза Вінграновського – то теж його поезія. Різниця тільки в графіці»; – «Вінграновський – у певному сенсі – метафора України, як Шевченко...» [1]. Метафора і реальність! Реальність бугтя його Духу і його красивого невідчуженого Слова.

Може бути, що мене не буде,
Перебутній час я перебув,
Але будуть світанкові губи
Цілувати землю молоду.

І мою літньою судьбою
На Поділля, Галич і на Степ
Карим оком, чорною бровою
Ти мене у серці понесеш.

Погойдасш, вигойдасш, вивчиш –
І на вік, і на єдину мить –
Біля себе, вічна і всевишня,
Знов научиш жити і любити!

1. *Базилевський В.* Маршал Вінграновський / Володимир Базилевський // Літературна Україна. – 18 серпня 2005 р.
2. *Баранов В.* І понад нами місяць-однокрил / Віктор Баранов // Київ. – 2004. – № 6.
3. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастан Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
4. *Біляїв В.* Тридцять листів Миколи Вінграновського. З обіймів дружби / Володимир Біляїв // Кур'єр Кривбасу. – січень, 2005 р.
5. *Олійник Б.* Золотом таланту найбагатший / Борис Олійник // Літературна Україна. – 25 червня 2006 р.
6. *Вінграновський М.* Манюня. Повісті. Оповідання. Есе. – Львів: Літопис, 2003. – 318 с.
7. *Вінграновський М.* Батьківщина і народ – це вічна тема / Микола Вінграновський // Радянська жінка. – 1987. – № 11.
8. *Вінграновський М.* Слово на 54-ому конгресі ПЕН у Монреалі / Микола Вінграновський // Літературна Україна, 12 жовтня, 1989 р.
9. *Вінграновський М.* Я поет однієї ноти / Микола Вінграновський // Сучасність. – № 5. – 2009. (в журналі інтерв'ю опубліковано після смерті поета).
10. *Вольвач П.* Ми маємо повне право на майбутнє / Павло Вольвач // Українська літературна газета. – № 9, 9 лютого 2010.
11. *Гужва В.* Незасклеєне вікно народу / Валерій Гужва // Дивослово. – № 11. – 2006.
12. *Дзюба І.* Духовна міра таланту / Іван Дзюба // Микола Вінграновський. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1986. – С. 5–23.
13. *Дідула Р.* Геній Вінграновського / Роман Дідула // Дзвін. – Ч. 11–12. – 2006.
14. *Дроздовський Д.* Ліна Костенко в Севастополі / Дмитро Дроздовський // «День». – № 81–82, п'ятниця-субота. – 14–15 травня 2010.
15. *Захарченко В.* У магнієвому палаці / Василь Захарченко // Дзвін. – 2005. – Ч. 9.
16. *Креміль Д. Д.* Кінематографічна складова у поетичній творчості М. Вінграновського / Д. Д. Креміль // Науковий вісник Миколаївського держуніверситету. Філологічні науки. – 2007. – Вип. 14.
17. *Макаров А.* Благословенна світлотінь / Анатолій Макаров // Літературна Україна, 15 червня, 1979, № 48 (3677).
18. *Талалай Л.* Передчуття любові і добра / Леонід Талалай // Урок української. – 2004. – № 1.
19. *Тарнашинська Л. Б.* Міфологема води Миколи Вінграновського в структурі космопсихо-логосу як інформаційний код українства / Л. Б. Тарнашинська // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Філологічні записки. – 2007. – Вип. 14.
20. *Тарнашинська Л.* Микола Вінграновський: «Все на світі з людської душі». Бібліографічний нарис / Людмила Тарнашинська. – К., 2006. – 105 с.
21. *Шупта Д.* Йому завше був досвіт / Дмитро Шопта // Кур'єр Кривбасу. – Травень 2006.

UKRAINIAN HISTORY IN THE POETRY BY MYKOLA VINHRANOVSKYI

Taras SALYHA

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

The article is about historical theme in the M. Vinhranovskyi's poetry. The etymology of the historical subjects in author's verses and prose is traced herein. Considerable attention allots to the analysis of poetics. Epistolary facts and forgotten interviews with M. Vinhranovskyi are contributed to the science as well as memories of his friends.

Key words. historical truth, state, plot, historiosophy, ideology, politics, genre, morality, philosophy, image, detail, textual analysis, invective, rebirth, existence, word.

УКРАИНСКАЯ ИСТОРИЯ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ВИНГРАНОВСКОГО

Тарас САЛЫГА

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

Речь идет об исторической тематике в поэзии М. Винграновского. Прослеживается этимология исторических сюжетов в стихах и прозе писателя. Значительное место отведено анализу поэтики. В научный оборот вовлечено эпистолярные факты и подзабытые интервью с М. Винграновским, а также воспоминания его друзей.

Ключевые слова: историческая правда, государство, сюжет, историософия, идеология, политика, жанр, мораль, философия, образ, деталь, текстуальный анализ, инвектива, возрождение, бытие, слово.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-1/-9.09(437.6)"19/20"Ю.Бача:140.8:17.035.3

ТВОРЧІ ПОШУКИ ЮРІЯ БАЧІ (СВІТОГЛЯДНО-БІОГРАФІЧНИЙ ЕСКІЗ)

Петро ІВАНИШИН

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

Проаналізовано етапи творчого розвитку українського письменника і вченого із Словаччини Юрія Бачі.

Ключові слова: поезія, проза, публіцистика, русини, біографія, національне буття, асиміляція.

*Спішимо, спішимо від батьківської хати
у новіші краї, у новіші часи.*

*Мабуть, так і до нас починали шукати:
хто нового добра, хто нової краси.*

Петро Скуниць ("Ровесникам")

Повновартісне вивчення творчості словацького українця та письменника Юрія Бачі, очевидно, ще попереду, незважаючи на те, що фаховому українському читачеві вже віддавна відомі його публіцистичні, наукові та художні твори.

Взагалі творчість цього автора є багатоаспектним знаком. З одного боку, вона допомагає пізнати складну в історії нашої культури добу другої половини ХХ – початку ХХІ століття. З іншого, вона свідчить про достатньо типову долю інтелігентної, талановитої української людини в жорстоких обставинах тієї доби. Ще з іншого, ця творчість розповідає про буття чи не найзахіднішої гілки українського народу – закарпатських русинів-українців Словаччини. А їх буття, як і буття інших нематерикових українців, настільки важливе, наскільки й неprisутнє, на жаль, у політичному та культурному мисленні постколоніальної України. І це прикро. Бо так з'являється загроза не лише втрати духовної соборності із, висловлюючись за Т. Шевченком, «мертвими, і живими, і ненародженими земляками... в Україні, і не в Україні», а й непомітно затирається можливість усвідомлення сутнісних рис новітнього українського існування, котре навіть із здобуттям Україною незалежності все ще перебуває на межі. Так доля словацьких українців стає метонімією долі цілого українського народу. Невипадково на початку 1990-х Ю. Бача слушно зауважить: «Доля присудила закарпатському русинові-українцеві жити на межі двох світів – східного і західного, двох узурпаторів – Москви і Риму, різних політичних інтересів – від америк і понад через москви й варшави аж по будапешти, праги й братислави» [2, с. 240].

Спробуємо, не претендуючи на вичерпність та остаточність суджень, лише у найзагальніших моментах досягнути характерні особливості творчості Ю. Бачі. Оскільки сам автор цілком тверезо розглядав себе як передусім публіциста, критика, журналіста [2, с. 162], акцентуючи на суспільно-ідеологічних інтенціях власного мислення, буде доречним окреслити насамперед його світоглядну еволюцію, що не тільки увиразнить ідейну силуетку цього культурного діяча, а й допоможе більш глибоко, різноманітніше, із залученням усіх основних аналітичних контекстів проінтерпретувати його доробок.

Відштовхуючись від автобіографічних та біографічних праць, серед яких, мабуть, головну роль відіграє розвідка Людвіка Шолтеса «Феномен Юрія Бачі» [10], доречно виділити у житті та творчості Ю. Бачі чотири великі періоди, які структурують його світоглядний розвиток.

Перший з них триває із 1932 по 1958 роки. Народився Ю. Бача 13 травня 1932 року в селі Кечківці Свидницького району у Словаччині в багатодітній (десять діточок!) селянській сім'ї, в якій сам був третьою дитиною. Його формування відбувалося у двох системах, що знайшло відображення і в ранній творчості, і в способі професійної орієнтації. Першу з цих систем можна назвати офіційно-державною. Вона остаточно окреслилася після перемоги СРСР у Другій світовій війні у 1945 році, коли більша частина Закарпатської (ще – Карпатської, Підкарпатської, Угорської та ін.) України (Русі) волею радянського керівництва була приєднана до УРСР, а західна частина Срібної Землі – майже 200 тисяч русинів-українців – віддана під владу тепер уже соціалістичної Чехословаччини.

Оскільки значна частина закарпатських українців брала участь у боях із німецькою армією, українській меншині було надано певні можливості розвитку свого культурного життя, щоправда, з виразним комуністичним та москвофільським спрямуванням. Діяли Українська Народна Рада Пряшівщини, Реферат українського шкільництва, газета «Пряшівщина», Союз Молоді Карпат, ансамбль пісні і танцю СМК, професійний Український Народний Театр, українська редакція Чехословацького радіо, піонерська організація, понад 70 дитячих садків, понад 270 початкових шкіл, 40 неповних середніх шкіл, 11 повних середніх шкіл та ін. Згодом відкрили кафедру української мови та літератури при інституті у Пряшеві, створили українське відділення при Державній науковій бібліотеці у Пряшеві та при Освітньому інституті у Братиславі, Український осередок Освітнього інституту в Кошицях, Музей української культури тощо [4, с. 34–35]. Так українці (відомі ще під самоназвами білих хорватів, бойків, русинів), які були автохтонами цих земель принаймні з першої половини першого тисячоліття нашої ери [9, с. 123–124], отримали якісь мінімальні можливості для збереження та розвитку своєї національно-культурної ідентичності. Звичайно, це не був національно-державницький проект Карпатської України (1938–1939 роки), і навіть не повновартісна автономія, однак і він міг би дати деякі перспективи українській меншині.

Проте так тривало недовго. Вже після 1948 року (прийняття конституції ЧСР) усе сильнішими ставали тенденції до денаціоналізації русинів-українців. До кінця 1950 року зліквідували УНРП, РУЩ, СМК, українську повоєнну пресу, заборонили діяльність Греко-католицької церкви, а також розпочали наступ на

українське шкільництво та інші релігійні інституції, провели насильну колективізацію. Тому не дивно, що «хоча українське населення Чехословаччини в загальному зробило крок вперед... за весь післявоєнний період не було остаточно вирішено жодної основної його проблеми» [4, с. 35].

Так думатиме у 60-х і Ю. Бача. Однак на початку його, як і багатьох інших закарпатців, захоплюють очевидні успіхи нової «народної» влади. Ю. Бача закінчив шість класів початкової школи у Кечківцях, згодом – у 1947 році – горезанську школу у Свиднику, а в 1951 році – Торгову академію у Пряшеві. У 1951–52 роках викладає у російській гімназії ім. Героїв Дуклі у Свиднику, здобуває заочно вищу освіту в університетах Пряшева та Братислави й одночасно працює асистентом кафедри російської мови та літератури Пряшівського педінституту. Розпочинається науковий шлях Ю. Бачі. Однак водночас формується і його потяг до публіцистики. З 1949 року він взявся за журналістську роботу, а в 1951 молодий хлопець став редактором нової партійної української газети «Нове життя».

Світосприймання талановитого русина визначають культивовані владою дві деструктивні ідеології – москвофільська та комуністична. Тому у цей період – у 1949 році – він, наприклад, активно протестував проти українізації новостворених російських шкіл. У дипломній роботі доводив, що літературною мовою Закарпаття повинна бути російська. Кілька років свято переконаний, що «ми є «русские»» (навіть пише російською мовою роман «Шаг за шагом»). Тоді ж, за його словами, розпочинається «довга і щира» віра у комунізм як «програму всебічного розвитку людини й суспільства» [2, с. 6], наслідком якої у 1951 році стає вступ до компартії Чехословаччини.

Ю. Бача мав усі шанси поповнити численні ряди манкуртів, духовних копилів (байстрюків), «імперських людей» (Є. Маланюк), щоправда, тепер уже не угорського, австрійського чи словацького зразка, а російського – стати класичним малоросом. Однак на заваді цьому стало кілька чинників. І найранішим із них, напевно, варто вважати вплив другої, неофіційної, системи людинотворення й соціалізації, яка присутня, хоча й не так помітно, як перша, вплинула на формування свідомості молодого Ю. Бачі. Йдеться про родинне та селянське виховання у межах традиційної Кечківської громади. У багатодітній родині батька Юрія – дядка Андрія – панували повага до старших, любов до праці і книжки, релігійність, культ честі і чесності, тонке відчуття краси природи, тобто там відбувалося засвоєння основоположних цінностей багатотисячолітньої української духовності, передусім через фольклор, завітну культуру взагалі. І хоча спочатку голос цієї традиції був значно притлумлений новими стереотипами, згодом Ю. Бача чимало місця у своїй творчості присвятив зображенню та осмисленню саме здорового, морального сільського життя, а також питанням народної культури карпатських українців.

Якщо перший період формування Ю. Бачі за світоглядними домінантами загалом можна окреслити як *імперкомуністичний* (ще – *радянськості* чи *москвофільський*), то *другий*, що тривав із 1958 по 1970 роки, позначений доволі стрімким розвитком суспільного світосприйняття молодого вченого, що призвело до суттєвого розширення ідеологічних орієнтирів. Цьому значною мірою

посприяли обставини. Передусім культурно-історичні, оскільки в цей час у Радянському Союзі відбувається критика культу особи попереднього компартійного вождя Сталіна, розпочинається так звана хрущовська "відлига".

У жовтні 1956 року русист Ю. Бача вступив до аспірантури на кафедру української літератури Київського університету імені Т. Шевченка, де навчався три роки і 13 травня 1960 року захистив кандидатську дисертацію з історії української літератури – «Літературний рух на Закарпатті середини ХІХ століття», яка, за спостереженням академіка Олекси Мишанича, й через кілька десятиліть не втратила наукової вартості [8, с. 556]. Але протягом цього навчання він став не лише україністом. Велику роль у прирощенні національної, культурної та політичної свідомості молодого закарпатського українця відіграло активне спілкування з іншими українцями, особливо молодшого покоління, яких (і самого Ю. Бачу теж) згодом окреслять як шістдесятників. Ключову роль тут відіграло наукове відрядження до Львова у березні 1958 року, під час якого молодий комуніст-інтернаціоналіст потрапив у середовище львівських українців і став, за свідченням львівського КДБ, мало не націоналістом [2, с. 21]. «Тут я зустрів таких людей, – згадуватиме Ю. Бача, – і познайомився з такими фактами, що якби я був навіть каменем, то й так не міг би не стати свідомим громадянином-українцем» [2, с. 20]. Згодом Ю. Бача неодноразово повторюватиме: «...україністом я став у Києві, проте українцем – у Львові».

Звичайно, про набуття молодим науковцем іманентної національної свідомості не йдеться. Його світогляд, як, зрештою, і світогляд абсолютної більшості українських материкових шістдесятників, був далеко не націоналістичним чи націоцентричним. Він, позбувшись значної частини імперкомуністичних стереотипів, набув типового націонал-комуністичного вигляду. Симптоматичним тут може бути приклад дискусії про комунізм із Василем Стусом: «Коли Василь Стус переконував мене, що комунізм поганий як система від самого початку, я доводив йому, що програма комунізму непогана, тільки її виконують погані люди...» [2, с. 7]. Більш критично, хоча все ще надто апологетично, до комуністичної ідеології Ю. Бача почне ставитися у наступні періоди свого життя.

Після захисту дисертації Ю. Бача повернувся до Словаччини і став працювати старшим викладачем, а з січня 1964 року¹ – доцентом кафедри української мови та літератури філософського факультету Університету ім. Шафарика у Пряшеві. У цей час він став одним із найактивніших і найвідоміших публіцистів Чехословаччини. Утвердився Ю. Бача також як учений та письменник. Його ім'я відтоді і згодом згадуватимуть серед імен найвідоміших українських літераторів і науковців – Івана Мацинського, Єви Бісс, Михайла Шамайди, Миколи Мушинки, Степана Гостиняка та ін.

Активність молодого Ю. Бачі формують і стимулюють враження від пережитого, почутого і побаченого в Україні, проблеми української меншини у Словаччині, бажання по-своєму утвердити комуністичну ідею тощо. Коло тем, які він порушив, типово націонал-комуністичне й конкретизується зверненням до

¹ Л. Шолтес подав іншу дату – березень 1963 року (прим. автора).

образу й теми матері, простої людини, українського селянського буття, Т. Шевченка, Другої світової війни, моралі, демократизації, перманентно звучать у нього мотиви наївного гуманізму, «соціалізму з людським обличчям», критики Сталіна й сталінщини, партфункціонерів, глорифікації Леніна та ін. До найпомітніших творів цього періоду можна віднести, окрім опублікованого дисертаційного дослідження (1961 року) та оповідання «Я міг би писати», насамперед публіцистичні твори «Притча про гілку», «На Тарасовій землі», «Шевченко між нами», «Здрастуй, Україно!», «Два перші кроки», «Не спроневірився і не спроневірюся», «До 50-ї річниці Жовтня» та ін. Саме шістдесятницька проблематика, в якій контрверсійно поєдналися питома національне, комуністичне та меншою мірою демоліберальне світорозуміння, майже тридцять років визначатиме творче обличчя Ю. Бачі. Схожий тип творчості у той час засвідчили І. Дзюба, Д. Павличко, І. Драч, Б. Олійник та ін.

Інколи комуністичний аспект у творі з'являвся під тиском обставин, зокрема – компартійної цензури, яка хоч була і менш небезпечною у країнах соціалістичного табору, ніж у Союзі, проте все ж доволі прискіпливою. Так сталося, наприклад, із есе «Притча про гілку» (1961) [2, с. 49–54]. Твір став органічним виявом процесу національної самоідентифікації і, за словами автора, виник як бажання дати напівхудожню розгорнуту алегорію про життя русинів Закарпаття. В есе світ народів зображено у вигляді лісу, історичний процес у вигляді бурі і різних вітрів-«загарбників», а український народ символізує «величезна, ширококорозгалужена липа, що шуміла, гула, ревла, захищаючись від вітру-ворога». Від південного вітру липу захистили «північні віти-сусідки» (себто Литва (Білорусь) і Росія), від східного – «західні галузки» (народи Європи). Українська липа встояла. Але під дією «десятків і сотень... безжалісних бур» одна з віток трохи відщепилась від стовбура. Радники, що зібрались обміркувати, як врятувати гілку, уособлюють різні політичні сили угрофільського, москвофільського, русинського тощо спрямувань, які пропонували прищепити галузку до берізки, до скель, до інших дерев, або просто відчахнути її від дерева. Бракувало лише найбільш очевидної та природної – націоцентричної, українофільської – поради: «...та нікому не стало на думку прив'язати її до липи, до її сусідок-сестер, підсилити коріння, щоб воно краще живило її і давало силу на боротьбу за своє існування...». Тож гілка – символ закарпатських русинів-українців – «впала і зовсім замовкла».

Такий драматичний кінець мав первісний варіант твору у п'ятому номері журналу «Дружно вперед». Він на диво об'єктивно змальовував реальний стан буття українського народу, зокрема його західної, закарпатської частини, однак саме тому не на жарт обував крайком комуністичної партії. Було викликано секретарів ЦК КСУТ-у (центрального комітету Культурної спілки українських трудящих Чехословаччини) і прозвучала вимога покарати молодого автора. Коли Ю. Бача зрозумів, що звичайною критикою тут не обійдеться, він пішов на обман. Заспокоїв своїх критиків, що, мовляв, не варто судити про незакінчену працю, що начебто існує друга частина притчі, просто редакція журналу забула повідомити про це після опублікування першої частини. За ніч неіснуюча друга частина була написана й згодом опублікована. Ця частина повністю відповідала офіційному,

соцреалістичному канону (літератури національної лише за формою, соціалістичної за змістом й інтернаціоналістичної за духом). Тому раптом у лісі з'являється незвичайний чоловік із товаришами (радянський воїн-визволитель), який «відразу зрозумів політику вітру-ворога», врятував гілку й допоміг їй разом з іншими деревами дочекатися весни й «зацвісти небувалим розкішним цвітом». Закінчується притча образом наратора, який сидить на Святі пісні і танцю (очевидно, у Свиднику), осмислює історію русинів-українців і виявляє, що «вирішальним» у ній було «просте»: «весна-радість, весна-щастя, весна-соціалізм».

Однак у більшості творів соцреалістичні ідеї з'являлися не як вимушений штучний додаток, а як іманентний значеннєвий компонент. Типовим прикладом може бути репортаж «Здрастуй, Україно!» [2, с. 54–60] 1966 року, теж опублікований у журналі «Дружно вперед», який знову викликав обурення (мовляв, «український хліб їсть, а на Україну кидає найчорніший бруд!») у партійного керівництва ЧСР та СРСР (де розпочинався довготривалий період брежнєвської епохи «застою»). Появу його сам Ю. Бача мотивував так: «Мене обурювали різні туристи, які бачили Україну з вікон швидкого поїзда Прага–Москва, і, повернувшись додому, писали про життя в Україні страшенно однобоко. Я прожив в Україні понад три роки, пізніше побував там зі своїми студентами, де ми побачили кричущі факти неймовірної антидемократії та русифікації всього українського життя. Повернувшись додому, я не міг не написати про те все» [2, с. 22–23].

І справді, у репортажі йдеться і про «злопам'ятні спотворення соціалістичних ідеалів життя» у сталінський період, і про бідування простих радянських людей на прикладі прибиральниці «тьоті Каті», і про радянських комуністів-нуворишів, що мають «квартири з восьми-десяти кімнат, прислугу, автомашини, дачі, різну бронь», і про несправедливу критику шістдесятників, і про «антигуманні та антиленінські методи культу», які проникли у діяльність окремих партійців і т. ін. Але ця наївна критика – типово націонал-комуністична, класичним зразком якої стане відома праця Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Тобто ведеться вона з позицій начебто «правильного» комунізму в інтерпретації Маркса, Леніна й ленінців проти немовби «неправильних» перекручень цієї священної ідеології в інтерпретації Сталіна і сталінців. Молодий розум більшості шістдесятників ще неспроможний був зрозуміти ні злочинної, поневолювальної, дегуманізуючої суті комуністичної ідеології взагалі, ані того, що режим Сталіна був лише логічним продовженням партійної політики Леніна стосовно розбудови СРСР і здійснення всесвітньої «пролетарської революції». Тому лейтмотивом репортажу Ю. Бачі стало переконання в тому, що молоді «ленінці» й комуністична партія таки здолають різні проблеми, «виборюють... боротьбу з бюрократизмом, рутиною, традицією», утвердять «справжнє розуміння ленінізму» й «ленінський стиль життя» і станеться найважливіше – «ленінізація Радянського Союзу». Говорити про головне – про СРС як імперську тюрму народів і зумовлені цим проблеми – для націонал-комуністичної свідомості було і недоступно, і смертельно небезпечно.

Утопічна, націонал-комуністична віра у доктрину «загірної комуни» (М. Хвильовий) доповнювалась елементами іншої утопічної віри й іншого доктринерського мислення – ліберально-демократичного. Його прояви найчіткіше можна спостерегти у найменш продуктивній чи найменш майстерній частині творчого доробку Ю. Бачі – низці віршованих творів (як виняток – цикл стилізованих під фольклорні «Пісні про Старунську долину» у 90-х чи деякі сатиричні поезії). Де публіцистична критика окремих комуністичних негідників («Товариші мої! / Я вас питаю: / Ви вірите, що такі / Комунізм будують?» («Ви бачили як то одна людина грає...», 1963)) сусідить із гуманістичними прокламаціями у дусі атеїзму («Як комуніст, я знаю, що немає бога...» («На роздоріжжі», 1963)) та абстрактного антропоцентризму:

...ЛЮДИНА, ЛЮДИ, все для них,
Лише для них і варто жити...
(«Немовби я і справді націоналіст...») [3, с. 27, 31, 39]

Окрім гуманізму та атеїзму, найпостійнішим лібералістичним елементом світогляду Ю. Бачі стала демократична віра у «свободу, рівність, братерство». Мабуть, буттєво-історично зумовлені ідеали національного народовладдя, між якими є й рівність людей перед Богом, свобода як сутність істини національного буття чи національна солідарність, варто відрізнити від, як доводить історичний досвід¹, банально доктринерських та фальшивих гасел космополітичного демократизму. На жаль, шістдесятники дуже часто їх не розрізняли. Тому не дивно, що одну зі своїх статей 1962 року молодий автор розпочинав так: «Ці буржуазні революції виголосили: "Рівність, Братерство, Свобода!"». Здається, нема нічого такого красивого чи корисного, щоб ці гасла у суспільному житті не забезпечували. Та не пройшло і сто років, як із рівності, братерства і свободи залишилися мільйонери і мільйони безробітних, дві світові війни, теорії про вищі і нижчі раси та фабрики смерті для мільйонів людей.

Все це тому, що Рівність, Братерство та Свобода були лише проголошені» [2, с. 60].

Творча активність Ю. Бачі у 60-х приносить і клопоти, й успіхи. З одного боку, його постійно критикують партійні органи, час від часу звинувачують в «антирадянщині» тощо. З іншого, він став визнаним і популярним серед українців Чехословаччини, України та діаспори. Йому довіряють, до нього часто пишуть. Невипадково, саме йому у травні 1966 року під час конференції в Ужгороді на квартирі Івана Чендея київський професор Григорій Аврахов передав рукопис праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Після прочитання цієї книжки, Ю. Бача не лише почав критичніше ставитися до СРСР та його політики, а й дав її прочитати іншим людям. У Празі виготовили дев'ять копій і передали до США, де через два роки вона вийшла окремою публікацією. Тоді ж

¹ Про поневолювальність, антилюдяність та антинародність французької революції, яка ці гасла проголосила однією із перших, див.: Кошен О. Мала́й народ и революция / О. Кошен; пер. с франц. С. Е. Тимошенко; предисловие И. Р. Шафаревича. – М.: Абрис-пресс, 2004. – 288 с.

на запрошення західних українців він двічі їздив за кордон: у 1968 році до Франції, а в 1969 році – до США.

Взагалі, 60-ті роки – період часткового розвитку українського культурного життя (окрім шкільництва): художньої літератури, критики, публіцистики, наукового вивчення історії краю, україномовних ЗМІ та ін. Однак, «ні напередодні, ні 1968-го року, ні після нього не дійшло до позитивного розв'язання жодного з наболілих питань». Поруч із демократизацією, лібералізацією КПЧ, орієнтацією на побудову «соціалізму з людським обличчям», активно проявилися у другій половині 60-х та у 1968 році (під час так званої «празької весни») антиукраїнські, шовіністичні тенденції: «...не тільки окремі особи..., а й цілі організації (зокрема «Матиця словацька»), відкрито формулювали антиукраїнські вимоги». Не дивно, що радянські танки у серпні 1968 року чехословацькі українці зустрічали із дещо іншим настроєм, ніж чехи чи словаки. Сам Ю. Бача на початку 1970-х зізнавався: «...я після приїзду танків остаточно переконався в перевазі радянського погляду на справу...» [2, с. 117]. Тому й обурення громадян Чехословаччини часто незаслужено спрямовувалося проти представників української національності, хоча «період «нормалізації» найбільше пошкодив саме цю (українську. – П. І.) НМ, що виявилось як в значно більшій кількості виключених українців з партії та з роботи, так і в значно пізнішому поверненні виключених українців на попередні місця праці» [4, с. 36-37].

Тож другий – *шістдесятиницький* (націонал-комуністичний) – період у житті та творчості Ю. Бачі завершився переслідуваннями. У 1969 році його звільнили з посад голови партійної організації факультету та голови Ради української молоді. Згодом починають виганяти із партії та університету, перестають друкувати. З 1970 до 1989 року триває *третій* – *постшістдесятиницький* – період.

У цей час змінюється керівництво українського національно-культурного життя в ЧСР, а само це життя явно підупадає: від перепису до перепису зменшувалася кількість українців, катастрофічно меншала кількість українських шкіл [2, с. 38]. Особиста доля Ю. Бачі вступає у найскладніший період. У листопаді 1970-го року Ю. Бачу виключають з комуністичної партії, у квітні 1971¹ року – звільняють з університету, перешкоджають влаштуванню на будь-яку роботу, забороняють друкувати його твори та виступати перед громадою. До 1977 року ще вийшло кілька (інколи під чужим прізвищем) праць українською і словацькою мовами, зокрема і в югославській «Новій думці», але до 1988 року уже жодної. Якщо порівняти із попереднім періодом, коли Ю. Бача друкував за рік по 30–60 статей, то це майже нічого.

Відлучений із активного культурного життя, схоже до Івана Мацинського, Михайла Шумайди, Єви Бісс, Йосифа Шелепця, Павла Мурашка, Миколи Мушинки, Василя Дачея та ін., молодий українець-інтелігент змушений правдами і неправдами влаштовуватися хоч на якусь роботу: робітником, шофером, комірником, організатором праці на комп'ютерах тощо. Усього півроку

¹ У «Моєму розумінні справи» Ю. Бача подав іншу дату – 28 січня 1971 року (прим. автора).

у 1981 році працював викладачем російської мови на технічному факультеті в Пряшівському університеті. Але це ще не всі удари долі. У березні 1973 року суд у Кошицях засудив Ю. Бачу за перевезення і поширення рукопису праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» на чотири роки позбавлення волі. Через амністію Ю. Бача вийшов із ув'язнення на три роки швидше, але цілий рік (з вересня 1973 до вересня 1974 року) відбував термін у в'язниці.

Якщо у попередній період основною сферою творчої діяльності Ю. Бачі була публіцистика, то у час чисток, замовчувань і переслідувань, значною мірою, щоб подолати важкий психічний і фізичний стан, він звертався до письменницької музи. Саме в цей період написана переважна більшість його прозових творів і значна частина поетичних.

Низка літературних творів має більше біографічно-психологічне та історичне, ніж художнє, значення, фіксуючи стан душі автора (який легко прочитується за протагоністом) та образ застійної (чи «нормалізаційної») епохи в житті чехословацьких українців. До творів такого сповідально-соціального характеру можна віднести триптих «Плями» (1971), оповідання «На трибуну» (1976), «Навіки» (1977), «Навіщо той поцілунок?», «Сповідь під час прем'єри» (1981–82). Головними персонажами цих творів стають переважно або несправедливо покривджений партфункціонер (як у «Плямі другій» з «Плям», «Навіки», «Навіщо той поцілунок?», підтекстово – у «Сповідь під час прем'єри»), або огидні типажі комуністів з їхніми міщанськими й кар'єристичними вчинками та діями (як у «Плямі першій» і «Плямі третій» чи в оповіданні «На трибуну»).

У цей же період автор, що прагнув «зостати собою», звертається і до великих форм. Однією з них стає роман у новелах «Олекса» (1983), згодом переназваний у «Бути дубом!». У творі йдеться про складний борецький шлях греко-католицького священика Олександра Духновича, чію будительську творчість Ю. Бача добре знав, поважав, вивчав і популяризував. У романі є чимало сильних і цікавих моментів. У ньому показано головне в житті та діяльності О. Духновича (в якого було і чимало помилкового та хибного) – його націоналістична, культуротворча місія стосовно збереження національної ідентичності півмільйона русинів-українців Закарпаття середини XIX століття. Добре вмотивовано подвижницьку діяльність отця через міцний зв'язок із простим народом, безправними й мученими, але переважно нескореними й твердими селянами. Достатньо художньо переконливо утверджено думку про архіважливість народної пісні, фольклору взагалі у житті українця. Із розумінням змальовано досить незвичні й суворі для сучасної людини, але цілком виправдані, потрібні, перевірені століттями, елементи народної моралі (зокрема щодо «переспанок» та «копиляків»). Правдиво зображено денаціоналізуючу роль «панської» (угорської) школи; хоч і на другому плані, але змальовано утиски з боку жидів-орендарів та гайдуків; показано немічність і нікчемність змаргіналізованих русинів (наприклад, Василя Білого – Ласло Белея).

До особливо вдалих ейдологічних структур можна віднести зображення угорських шовіністів та їх україножерські, асиміляційні плани. Автор дає змогу збагнути механізми насильної денаціоналізації, що, окрім іншого, допомагає зрозуміти широкі історичні пласти. Наприклад, як за століття угорської окупації

мадяризувалася більша частина давнього українського населення, що, на думку істориків, ще з доугорських часів населяла не лише Верхнє Потисся (Руську Крайну), а й усю центральну Угорщину [9, с. 123–124]. Іншим переконливим образом є образ студента-галичанина Миколи Боярського, який, хоч і гине за нез'ясованих обставин, але пасивному, винятково просвітянському спротиву О. Духновича (спротиву «лози») протиставляє ідею активної, революційної боротьби (спротив «дуба»). На скрушне зітхання Духновича: «Що поробиш, сину, така наша доля!» – Микола відповідає гнівною тирадою переконаного у силах своєї нації борця: «Доля! Доля! (...) Доля в нас буде така, яку собі виборемо, яку заслужимо! Бути дубом чи лозиною, телятком або народом, – то лише від нас самих залежить! Проте все те треба знати, розуміти, навчити цьому кожного смерда! Навчити його боротись за долю, а не миритись з рабством, з долею теляти чи лозини...» [1, с. 480–481]. У 30-х роках ХХ століття саме такого характеру галичани і закарпатці, передусім молоді націоналісти, не лише прискорять розвиток національної справи, а й створюють перше після програних Визвольних Змагань 1917–20-го років державне утворення на етнічних українських землях – знамениту й героїчну Карпатську Україну (1938–1939).

Однак є у романі моменти, які суттєво знижують художній рівень твору. До таких варто віднести досить дивні, як для священика, речі у мисленні й поведінці О. Духновича. Наприклад, проповідь гуманізму (замість християнської гуманності) чи часті атеїстичні думки. Анахронізмом виглядає типово марксистське окреслення церковних обрядів дідом-селянином як «напівдурману». Не зовсім переконливе в устах мадярського графа Будаї означення своєї батьківщини як «тої панської Угорщини». Трапляються й інші невідповідності.

Ще більша кількість формально контроверсійних та недопрацьованих моментів не дають змоги говорити про належний художній рівень драматичної поеми «Князь Лаборець» (1978). Хоча основний ідейний зміст цього глибоко патріотичного твору на історичну тематику вкрай важливий та актуальний.

Однак низка прозових творів цього періоду засвідчує доволі високу ідейно-естетичну майстерність письменника. У них майже немає вираження націонал-комуністичних ідеологем, соцреалізм зведений до мінімуму, художнє полотно переважно цікаве, художня мова закорінена в діалектну та літературну системи, літературний світ не розпадається на самосуперечливі уламки, а значеннєві форманти так чи інакше доносять до читача важливі думки, передусім зі сфер націозахисту та етики. Тематично ці твори можна поділити на дві групи, хоча інколи такий поділ виглядає досить умовно, оскільки обидві теми супроводжують та підсилюють одна одну. Тут радше йдеться про змістові акценти й смислові пріоритети, ніж про чітке розмежування. Перша тема – утвердження й глорифікація екзистенційної цінності українського сільського буття, неспотворених соціалістичним поступом українців-селян, глибоко вкорінених в українське народне буття («Живе собі баба» (1978), «Паскуда, або Скандал діда Марусина» (1984), «А матері твоєї завиджу, або Черчача студенка»). Друга тема пов'язана із критично-реалістичним зображенням спустошених соціалістичним ладом людей, колишніх українців-маргіналів, їх духовно убогого міщанського

існування («Перемога» (1978–1981), «Сценарій» (1982), «Шкартація» (1984–1985)). Мабуть, не випадково письменник Левко Різник дав ще одне вдале окреслення доробку Ю. Бачі як «прози моралі».

Публіцистика у цей третій період є, зрозуміло, шухлядною і має виразний щоденниково-сповідальний характер. Йдеться передусім про два великі твори – «Моє розуміння справи» (1970–1971) та «Листи самому собі» (1973–1997), – в яких автор намагався дати собі та адресатам (зокрема й партійним органам – «моїй» комуністичній партії з метою допомогти) пояснення своєї позиції, розмірковуванням над досвідом свого партійного життя. Тому не дивно, що «Моє розуміння справи» – «розуміння важливих справ нашого суспільного життя» [2, с. 89] – розпочинається епіграфами з Т. Шевченка і В. Леніна. А «Листи самому собі», переважна більшість яких стосується 1973–1989 років, у передмові 1997 року письменник характеризує як «перш за все самодискусію, самополеміку, самокритику, самоаналіз, самозахист», які рятували від «перенапруження та від безпорадності» [2, с. 137]. Основними проблемними блоками цих творів стають: намагання збагнути, чому автора, правовірного комуніста, викинули з лав партії та усього суспільного життя, а також типово націонал-комуністичний аналіз історичної та, передусім, поточної суспільно-політичної дійсності. Попри це, обидва твори містять велику кількість історичної та біографічної інформації, що робить їх доволі цінним науковим джерелом.

Отже, у третій, постшістдесятницький, період, попри певні успіхи у художній творчості, світогляд Ю. Бачі залишається в межах націонал-комуністичної, «леніністичної» парадигми, сформованої ще у другий період життя і творчості. Добрим зразком цього може бути вірш 1988 року (у час горбачовської «перебудови») «До ювілею Леніна», в якому, серед інших, є й такі вшанувальні рядки:

Ззаземлили ми тебе, загнуждали,
Заслюнявили, цілучи, мов іуди,
А по суті – не сприйняли ми тебе, не впізнали.
Без тебе блукаєм, мов прибуду.

Комуністичні ілюзії в автора переважно розвіюються аж у наступний, *четвертий*, період, який розпочався у 1989 році і триває дотепер. Закінчення холодної війни у 1989 році зумовлює революційні процеси – швидке звільнення від гегемонії Росії – у всіх європейських країнах соцтабору. Прагнення суверенітету і демократії стають панівними. Однак демократизація в Чехословаччині мала і негативні тенденції: «всякі більш-менш притаєнічені намагання ліквідувати українську національну меншину в Чехословаччині стали відразу ясними» [4, с. 38]. Не допоміг зупинити процес деукраїнізації та зубожіння краю і вступ Словаччини (з 1993-го – незалежної) до Євросоюзу. До 2004 року майже повністю було зліквідовано систему українського шкільництва у Східній Словаччині (українську вивчали лише як факультатив у 30 селах). Державою штучно стимулюється агресивне щодо українства карпаторусинство. Зовсім зникли молодіжні українські організації. Повністю словакізовано Греко-католицьку церкву, яка століттями відігравала націєтворчу роль. Немає жодних державних органів і законодавчої бази, які б займалися проблемами української

національної меншини. Крім того, послідовно невирішуються основні соціальні та економічні питання Східної Словаччини, де «найнижчі заробітки, найнижчі пенсії, найтяжче знайти роботу, найгірша система транспорту та медичної служби, найнижча можливість отримати фінанси з європейських фондів, найтяжче залучити в район інвесторів тощо» [2, с. 40].

У цей час Ю. Бача, долаючи важку серцеву хворобу, повернувся до активного суспільного і творчого життя. Проте повернення це було поступове, з великими труднощами і так до кінця не здійснене. Чого вартує лише випадок із професорством. У 1990 році Ю. Бача повернувся на попереднє місце роботи до Пряшівського університету. У 1995 році він пройшов інавгурацію на професора української літератури, але протягом п'яти років чомусь це звання так і не отримав. У 2000 році Ю. Бача повторно пройшов інавгурацію і 15 лютого отримав звання професора, але вже 30 червня 2002 року його відправили на пенсію.

Важко було і з публікуванням своїх праць, багато з яких так і не з'явилося у «вільній пресі», очевидно, через їх гостроту. Не вийшло й утворення Координаційної Ради організацій українців Словаччини. Більш успішною стала ситуація у науковій сфері. Ю. Бача став активним учасником багатьох міжнародних наукових та культурних заходів в Україні, США, Німеччині. У цей період Ю. Бачі вдається, часто з великими труднощами і за власний кошт, видати майже весь свій доробок: перевидати культурологічну працю «Чому, коли і як?» (друге видання у 1992, третє – у 2008), збірку прозових творів «А матері твоїй завиджу» (Пряшів, 1991), роман «Олекса» (Київ, 1993), збірку публіцистики та прози «Листи самому собі» (Пряшів, 1997), наукову монографію «З історії української літератури Закарпаття та Чехословаччини» (Пряшів, 1998), збірку віршів «На правах рукопису» (Париж–Львів–Цвікау, 2002), збірку вибраних статей про Україну «Добрий день, Україно!» (Пряшів, 2002), «Родовід Андрія Бачі з Кечковець» (Пряшів, 2006), великий том художніх творів «Вибрані твори» (Ужгород, 2006), великий том публіцистичних та наукових праць «Вибрані твори» (Ужгород, 2008). Готує до друку й інші свої праці.

У цей час Ю. Бача став передусім голосом протесту проти асиміляції українців у ЧСР та Словаччині, а також аналітиком культурно-політичних процесів, що відбуваються в українському світі (передусім у самій Україні). Саме ці дві теми стають ключовими в його публіцистичних та наукових роботах.

Однією з найбільших проблем буття словацьких українців визначено утвердження карпаторусинства, цієї, за слушним окресленням О. Мишанича, «п'ятої колони імперії» – «однієї із спроб реанімації давно віджилих ідей і течій, що культивувалися царською Росією для підкорення і духовного поневолення інших слов'янських народів» [7, с. 48]. Ю. Бача у свої працях про карпатських русинів-українців («Чому, коли і як?» (1992, 2008), «Роздуми про народну культуру карпатських українців» (1987, 1992), «На границі двох світів, на границі життя і смерті» (1997), «Що являє собою “Русинський словник”?» (1998), «Умови розвитку української літератури в Чехословаччині після 1945 року» (1998), «Функції художньої літератури бездержавних народів та національних меншин» (1999), «До питання “мови” Олександра Духновича» (2003), «Умови позитивного

розвитку національних меншин у Словацькій республіці» (2003), «Сучасний стан церковно-релігійного життя української національної меншини в Словаччині» (2000, 2004), «Стан і перспективи української мови в країнах проживання українського населення» (2005), «Псевдоісторія на бізнесовій основі» (2002), «Можливості необмежено обмежені, але...» (2005), «Українська інтелігенція Словаччини» (2006–2007), «Становище української національної меншини в Словаччині» (2008) та ін.) розширив критичне поле, залучаючи до викриття антиукраїнської суті карпаторосів словацьких контекст: «Одночасно (після 1989 року. – П. І.) з-за кордону у Словаччину було принесено ідею, що українське населення сусідніх з Україною країн є не українцями, а русинами, та ще такими русинами, які ніби не мають нічого спільного з українцями. Це «політичне русинство» дістало всебічну підтримку офіційної Словаччини, оскільки воно виконувало замість неї найбруднішу антиукраїнську роботу, яку було б незручно виконувати «братній», «слов'янській» та «демократичній» Словаччині. На догоду отаким сепаратистським антиукраїнським силам та намаганням Словацька республіка офіційно поділила українську національну меншину на дві: українську та русинську» [4, с. 38–39].

Проте в сучасному занепаді національно-культурного життя карпатських українців, на думку Ю. Бачі, винна не лише Словаччина, яка сумнізним способом денаціоналізації пробує убезпечитися від ефемерної можливості політичного сепаратизму на етнічних українських землях. Автор покладає також частину вини й на українську сторону. З одного боку, йдеться про саму меншину, зокрема її духовний провід – інтелігенцію. Цю інтелігенцію складають люди, виховані в соціалістичну добу на «неприродному “радянському” патріотизмі». Частина з них – партійна верхівка – взагалі ставали «інтелігентами» не з внутрішньої потреби, а заради кар'єри чи моди. Зрозуміло, слушно підсумовує вчений, прогнозований (через відсутність повноцінної національної освіти) брак і «місцевого патріотизму», і «загальноукраїнського націоналізму» зумовили занепад української інтелігенції у Словаччині, залишилися лише окремі інтелігенти [2, с. 481–482]. А цього явно замало, щоб ефективно протистояти антиукраїнській політиці влади.

З іншого боку, велика частка вини лягає й на незалежну Україну. Сильна державна підтримка, культивування ідеї духовної соборності усіх позаматерикових українців, активні дипломатичні заходи тощо, очевидно, могли б суттєво вплинути на словацьку політику стосовно русинів-українців. Однак за вісімнадцять років незалежності цього, на жаль, не сталося. Тому вкрай актуальним залишається спостереження Ю. Бачі: «...Україна повинна виробити державницьку політику свого ставлення до українців поза її межами» [2, с. 318].

Закономірно, що велику увагу звертає Ю. Бача саме на загальноукраїнські питання у публіцистичних та наукових працях: цикл репортажів «Мої українські літа» («Борітеся – поборете!» (1990, 1991), «Старт з руїн космодому» (1993), «Рівняння з усіма невідомими» (1995, 1996), «На пагорбі слави чи смутку?» (1998)), «Передумови входження української літератури в європейський та світовий літературний контекст» (2005), «Довкола газу – найбільше диму» (2009) та ін. Звичайно, в авторській оцінці політико-культурної дійсності перебудовної, а

згодом незалежної України чимало суб'єктивного і релятивного, чимало доктринерського й утопічного, далекого від принципів національно-екзистенціального, буттєво-історичного мислення (наприклад, у проскакуванні елементів атеїзму, деякому страху перед українським націоналізмом чи у надмірній захоханості у демократизацію). Однак помітним є значне прирошення патріотичної та державницької свідомості, що допомогло Ю. Бачі зробити свою критику й полеміку осмисленішими, глибшими, аргументованішими, порівняно із попередніми націонал-комуністичними періодами. Саме це спостерігаємо, коли автор наполягає на потребі критичної оцінки і простих українців, і дисидентів; коли критикує наявне у початковий період незалежності захоплення не глибинними, а формальними змінами; коли картає демократичних лідерів (В. Чорновола, Л. Лук'яненка, І. Драча, Д. Павличка та ін.) за розпорошеність; коли застерігає і від російського імперіалізму, і від тиску з боку західних «демократичних» країн; коли вказує, що пострадянською Україною реально керують Росія і мафія; коли піддає нищівній, але справедливій, критиці в кінці 90-х «патріотів» та «дисидентів», що виявилися «звичайними хохлами-малоросами»; коли помічає ганебність невирішення основного – українського – питання в начебто українській державі та ін.

І найголовніше: Ю. Бача помічає й наполягає ще в 1995 році на тому факті, що суверенітет та незалежність України проголошені, але ще не втілені у життя, реально не здобуті. А тому архіважливим стає питання розбудови України як самостійної держави, правда, для Ю. Бачі – не як національної держави Т. Шевченка, І. Франка, М. Міхновського, Д. Донцова чи С. Бандери, а – у дещо самосуперечливому формулюванні – як «самостійної і незалежної демократичної України як держави українського народу та всіх її громадян», держави загадкового «народу України» [2, с. 314]. На жаль, така утопічна позиція була та й залишається панівною у середовищі українських націонал-демократів чи, точніше, лібералів, що деструктивно вплинуло на формулювання стратегій розбудови саме української України. Наприклад, у 1992 році її озвучував І. Дзюба. Застерігаючи проти будь-якої «державної» ідеології, а особливо проти «ідеології націоналізму», цей авторитетний автор уводить малопереконливе поняття «національної ідеї, безмежно ширшої за націоналізм», обґрунтовуючи свою позицію так: «...національна визначеність України може бути забезпечена поєднанням етно-історичних цінностей з громадянськими, моральними, гуманістичними цінностями вселюдськими» [5, с. 256–257]. На превеликий жаль, лише тепер більшість інтелігентів та державних мужів усвідомлює деструктивність такої начебто «демократичної», а в суті своїй еkleктичної, політико-міфічної, доктринерсько-ліберальної позиції, яка увійшла у політичну практику пострадянської України і з усе очевиднішою послідовністю перетворює її на мультікультурну, антиукраїнську, кримінальну неоколонію Росії та Заходу.

Більш національно цілісну й менш ліберально-демократичну позицію бачимо у тих наукових роботах Ю. Бачі, де він осмислює культуру, зокрема націєтворчу художню функцію мистецтва слова, критикуючи продукування «низькопробної еротичної чи іншої модної творчості» в дусі антиестетичних віянь неоавангардизму, космополітичних течій модернізму чи неоліберального

постмодернізму. При цьому, на відміну від політичних праць, осмислює не в дусі еклектичного поєднання національної та лібералістичної ідей, а в дусі органічного для будь-якої культури національного імперативу, пропонуючи творити справді вільно – «за власними внутрішніми потребами розвитку української літератури та і всього духовного життя українського народу» (а не «народу України»): «У цьому плані занадто важливим видається мені зберегти, шанувати та розвивати українську художню літературу як високомистецьку духовну вартість та здобуток українського народу та не переводити її на принципи ринкової економіки і не робити з неї – перебільшено скажу – різновид якоїсь духовної порнографії чи навіть проституції» [2, с. 310].

Отже, цей четвертий період на світоглядному рівні можна охарактеризувати (за домінантними ідеями) як *націонал-демократичний* (чи *українофільський*).

Ю. Бача наближається до пори золоті осені у своєму житті. Він чесно і послідовно пройшов складну світоглядну еволюцію, через долання численних ідеологічних пасток: від імперкомунізму – через націонал-комунізм – до націонал-демократизму. Але пройшов його, мабуть, значною мірою тому, що чітко усвідомлював: його особисте буття тісно пов'язане із буттям його народу, передусім із буттям русинів-українців Закарпаття. А це буття ще й досі перебуває, використовуючи назву однієї зі статей Ю. Бачі, «на границі двох світів, на границі життя і смерті». Хочеться вірити, що ідейна еволюція відомого публіциста, вченого, письменника ще далека від завершення. Що його часто імпульсивний і не завжди послідовний націоцентризм зрештою оформиться у цілісну, несуперечливу систему, бо скеровує його основна турбота в житті кожного інтелігента: «...ніхто й ніколи не зняв з нас обов'язку жити болями та проблемами власного населення й відповідальності за стан життя власного народу».

1. Бача Ю. Вибрані твори: Проза, поезії, драматична поема / Ю. Бача; передм. В. Любимова; ред. О. Козоріз. – Ужгород : Мистецька Лінія, 2006. – 552 с.
2. Бача Ю. Вибрані твори: Публіцистика і літературознавство / Ю. Бача; передм. В. Любимова; редактор О. Козоріз. – Ужгород : Мистецька Лінія, 2008. – 592 с.
3. Бача Ю. На правах рукопису. Поезії. – Париж–Львів–Цвікау : Зерна, 2002. – 106 с.
4. Бача Ю. Чому, коли і як? Запитання і відповіді з історії та культури русинів-українців Чехословаччини / Ю. Бача, А. Ковач, М. Штець. – Вид. 3-тє, доповн., переробл. Підготував Юрій Бача. – Ужгород : Мистецька Лінія, 2008. – 84 с.
5. Дзюба І. Виступ на I Всесвітньому форумі українців / І. Дзюба // Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К. : Вид. дім. «Киево-Могилянська академія», 2005. – С. 248–259.
6. Кошен О. Малый народ и революция / О. Кошен; пер. с франц. О. Е. Тимошенко; предисловие И. Р. Шафаревича. – М. : Абрис-пресс, 2004. – 288 с.
7. Мишанич О. «Карпаторусинство», його джерела й еволюція у XX ст. / О. Мишанич. – Дрогобич : Відродження, 1992. – 56 с.
8. Мишанич О. Юрій Бача – дослідник джерел та умов / О. Мишанич // Юрій Бача. Вибрані твори : Публіцистика і літературознавство / Передм. В. Любимова; редактор О. Козоріз. – Ужгород : Мистецька Лінія, 2008. – С. 555–565.

9. *Сергійчук В.* Етнічні межі і державний кордон України / В. Сергійчук. – Тернопіль : Тернопіль, 1996. – 184 с.
10. *Шолтес Л.* Феномен Юрія Бачі / Л. Шолтес // Юрій Бача. Вибрані твори : Публіцистика і літературознавство / Передм. В. Любимова; редактор О. Козоріз. – Ужгород : Мистецька Лінія, 2008. – С. 493–555.

THE CREATIVE SEARCH OF JURIJ BACHA (SKETCH OF WORLD OUTLOOK AND BIOGRAPHY)

Petro IVANYSHYN

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

In this article an author analyses stages of creative progress of ukrainian writer and scientist from Slovak Republic Jurij Bacha.

Key words: poetry, prose, publicistic writing, rusyny, biography, national being, assimilation.

ТВОРЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ ЮРИЯ БАЧИ (МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ ЭСКИЗ)

Петро ІВАНІШИН

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

Проанализировано этапы творческого развития украинского писателя и ученого из Словацкой республики Юрия Бачи.

Ключевые слова: поэзия, проза, публицистика, русыны, биография, национальное бытие, ассимиляция.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-1.09(73)"19" Р.Бабовал:1

ІНТИМНИЙ ТЕКСТ РОМАНА БАБОВАЛА: СПРОБА ОСЯГНЕННЯ КОДУ

Орися ЛЕГКА

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

Зроблено спробу відшукати свій код до розуміння складного світу інтимно-еротичної поезії одного із наймолодших і найзагадковіших митців «Нью-Йоркської групи». Роман Бабовал – поет, котрий пізнає буття і кохання в ньому, опираючись на найпервісніші структури української міфологічної свідомості, сучасну філософію й психологію. Його поетичний текст творить незвична стилістика, закодована метафорика й цілковито особистий синтаксис

Ключові слова: кохання, буття, код, метафора, універсальність, текст, сенс.

Один із дослідників творчості Романа Бабовала слушно зазначив: «...жодним інтерпретаційним спробам і констатаціям... не вдасться остаточно з'ясувати зміст тієї органічної живої словесної єдності, якою є фраза у Бабовала... Її залишається лише образно сприйняти» [4, с. 16].

Спроможусь на ризик: бодай наблизитись до тих дверей у його поетичному світі, за якими превалююча екзистенційна рефлексія все ж залишає невеличку шпаринку до розуміння зметафоризованих до краю, але відчутно інтенсивних переживань автора.

Р. Бабовала відносять до молодших членів «Нью-Йоркської групи», чільних представників якої об'єднувало особливе світовідчуття, загострене розуміння своєї земної місії, відмова від існуючих стильових орієнтирів. Ба більше. Вони творили особливу поезію – поезію думання, поезію ерудиції, поезію коду, коли сенс лише частково зумовлений природою тексту, а більшою мірою приписаний читачем. Разом з Ю. Коломійцем, М. Царинником, М. Ревакович Р. Бабовал ще болісніше від своїх старших колег сприймав світ, складно реагуючи на його прояви у своїх віршах. «Ці автори зміщують акцент зі споглядання естетичних об'єктів на їх переживання, створюючи відчутну напруженість між непроникною структурою твору і свідомістю, яка сприймає світ» [1, с. 40], – констатує О. Астаф'єв. Літературознавець акцентує на внутрішньому драматизмові й душевному дискомфортові авторів, що текстуально проявляється у вигляді нових комбінацій розірваної на фрагменти дійсності, які виринають з глибин підсвідомості.

Власне, інтимні звірвання Р. Бабовала – не просто зафіксований «фрагмент дійсності», це радше сама дійсність, що проявляється своєрідною усе-

присутністю, «розлитістю» по маргінесах складної авторської поетичної скульптури. Він не освідчується в коханні, не шукає прихистку в любовних утіхах. Від його інтимних поезій віє невідомістю, якоюсь холоднуватістю, спустошеністю, відчуттям нерозрадної людської самотності.

Проте тема кохання простежується чи не в усіх добірках митця. Не кажу вже про такі збірки, як «Нічні перекази», «Листи до коханок» та «Омана молока», майже всуціль складених з інтимно-еротичних віршів. Інтимна лірика Р. Бабовала – складна, вражає своєрідністю нібито власного самозаперечення. Зацікавлений ірраціональними порухами людської свідомості, до самозабуття заглиблений у внутрішній світ людини, поет одночасно тривожно «оглядається», шукаючи дорогу до себе, губиться у відповідях, а тому, очевидно, «кодує» їх. Письмо, отже, позначене експериментуванням зі словом та формою. Важлива роль у конструюванні світу кохання відводиться метафорам, які дають змогу авторові виявити себе, тонко нюансувати інтуїтивне, підсвідоме, а також втілювати заплутаний шлейф сюрреалістичного думання. Тут доречно згадати слова Ф. Ніцше про те, що кожна творча особистість «прагнула до створення рятівного видіння, і потім, занурившись у споглядання його, спокійно трималася б серед моря на своєму хиткому човні» [6, с. 70].

Ледь вловлювані інтимні ознаки затираються, нівелюються розгнужданістю сюрреалістичного мазка, перед очима постає сумне видіння (у поезії зі збірки «Подорсж поза форми»):

землею пахнуть твої коси
в часі кохання протоплазму так
нагадує тоді вода
десь – сон мов бублик з діркою
для втомленого мозку [2, с. 4!].

Вже у цьому вірші на поверхні лежить така риса інтимного світу Р. Бабовала, як універсальність, котра є чи не основоположною у його творчості. Органічно поєднати чуттєве (хоча й виразно негативного прояву) із таким, що належить до сфери точних наук і дискурсивного мислення, формуючи органічну цілість, – закономірність у поезії Р. Бабовала.

Такою ж надреальною, неозначеною особою, фантасмагорією без окресленої тілесної «оболонки» постає жінка-з'ява, ілюзія, привид. Вона вимріяна, але ця мрія ніколи не стане реальністю, бо у цьому світі для неї немає життя:

я не приглянувся тобі чудній
ти стала тим найменшим джерелом
в країні спраглих ненаситних
твої слова –
оббризкані густим мовчанням
день – сплетений
із райдуг з обіцянок
мені ти снишся щостоліття [2, с. 46].

Кожен рядок – вагомий штрих до декодування цілої строфи. А віднайти код майже неможливо, є варіант домислити, припустити... Поетова жінка парадоксально усеприсутня в його світі, про що свідчить її «неіснування», яке

всіма силами він намагається заперечувати. Така парадоксальність авторського мислення інтегрується в модерні вислови, помережану недомовками образну символіку. Складається враження, що поет зумисне віддаляє власну мову від звичайної літературної, аби зілюструвати міру віддаленості його власного світу від нашого буття: «коли вмирати будуть ранком коні / я снитиму про тебе сні / кривавіші / ридатиму...» [2, с. 50]; «між нами ходить божевілья. – / прадіди звіряються: / де ж, кажуть, папороть (ходи!) / росте далеко шовковіша» [2, с. 78]; «хто ж нас переведе туди / крізь проріз пристрасти / у невиразний вимір простору / де море зморене до краю ототожнюється / із виснаженою землею?» [2, с. 205]. Очевидно, такі картини – результат підсвідомих актів, вигадати їх важко, це злет недовідомих порухів серця, душі. Коментувати непросто, бо й сам Р. Бабовал може не здогадуватися, які множини сенсів здатен породити його текст:

...раптова блискавиця подорожникам
стежки поплутала й у дзеркалі
надвоє розтіла мою самотність
(де ж ти була як не було мене?)
пробач
за передчасну сивину очей душі [2, с. 250].

Філософський підтекст інтимних рядків (збірки «Восени вода») закликає у світ міфу, легенди, вічності, заворює незвичними, але глибокими образами («сивина очей душі»). Вірш немов сам доростає до власних меж, шліковито органічний, недомовленість неповторно-природно провокує духовну співтворчість читача.

Поетова мрія, об'єкт кохання з'являється з ірреальності, заколисана вітрами життя, вона не має ані найменшої дотичності до буденних ознак жінки. Така незвичність, універсальність твореного образу не потребує від автора віддзеркалити повноту почуттів і вібрацій самого життя, а радше спонукує передати меланхолійну тугу за тим, щоб цю повноту почуттів вирізьбити в текст:

ти босоніж прибіжиш
загорнена в легеньке літо,
припадеш мені
до тіла
теплою провиною
між нами ширші
відстані, як між
двома зернинами
секунд [2, с. 77].

Нереальна жінка і чоловік єднаються через злиття з природою. Завдяки коханням відкривають одне в одному вічність, закладену в живій природі. Трепетом наближення до чогось нестерпно бажаного віє від слів «відстані, як між двома зернинами секунд», ще крок – і гармонія з Всесвітом, у собі й над собою. Ця поезія – рідкісний випадок, коли душею поета оволодіває солодкий відсвіт, умиротвореність. Вдумаймося: «ти відходиш / ввечері... / по тобі мабуть згорить останній жмут надії / що в моїй полатаній душі» [2, с. 166]. Серпанком смутку, ностальгії оповиті рядки: «вже начеб ранок / а чомусь ще нівень не

заніає» [2, с. 166]. У поетичному синтаксисі відсутні стривожені сюрреалістичні комбінації, а метафори ніби «губляться» у величі власного змісту. Вчувається ледь вловимий відгомін голосів українських романтиків, а також Ф. Петрарки, Данте, П. Ронсара.

Загалом Р. Бабовал – абсолютний новатор у мовностилістичній майстерності, що ґрунтується на «базових різнях системи мови (лексичному, фонетичному, граматичному, синтаксичному з урахуванням законів пунктуації)» (М. Нікула). Постає особлива реальність, і вже не просто мотив ліричного переживання, а своєрідна модель буття «випробовує» читацьку уяву:

коли виплигує кохання наглим голубом з ру-
ки – вже не лякає нас зліт воронів, і чи верті-
тись далі сонцю спопелілому? [2, с. 78]

Автор творить свій міф, у якому чомусь зайвою є «молитва мертвим», «бджолиний час плете вузли жорстокі», «між нами ходить божевілля». Читач потрапляє в пастку мови: усі поняття осібно зрозумілі, а зв'язані в текст, не піддаються тлумаченню. Це вже текст у тексті. Як на долоні – невідповідність авторської логіки логіці, звичній для нас.

Емоції, переживання поета, що не піддаються розшифруванню, зазвичай, розлиті між рядками, відчуються у невимовності ілюзорно-позасвідомого. Свою еротичу він «одягає» у вишукані форми: «під шкірою – пожежі / негасимі. у твоїх / очах – лєїни срібла / під сукнею – молочне / озеро і пекло» [2, с. 79]. Пунктуаційні правила для автора – не закон, він розставляє чи просто ігнорує розділові знаки відповідно до логіки свого тексту. Живою магією слова поет виважує сконденсованість власного інтимного простору на тлі безмежності всесвіту («коли в коробку / золоту / поняття часу / замикаю» [2, с. 79]; «щілина / між нами й вічністю...» [2, с. 89]; «шукаємо шляхів, що поведуть нас у безвітря, / що божевілля спраги обминуть» [2, с. 98]; «не встиг я розрізнити снігу твоїх пліч від піни / океанів» [2, с. 107]).

Особистісні моделі буття в Р. Бабовала часом позначені рисами українськості. Хоча, до слова, це суперечливе питання серед літературознавців. Скажімо, М. Ільницький репрезентує поета українському читачеві як «український сонях під бельгійським сонцем», наголошуючи на генетичності українських знаків у авторському тексті: «Несподівано, за якимось генетичним покликом з'являються у віршах коні, соняхи, вітряки – реалії українського степу, української історії, української поезії – і вигадливо переплітаються не тільки з реаліями урбанізованого середовища, а й з іншими знаками психологічного комплексу переселенця, що формувався у маргінальній (межевій) ситуації...» [5]. Категорично протилежної думки дотримується В. Івашко: «серед організовуючих елементів у символіці поета, що є запорукою єдності його поетичного світу, в тій постійній індивідуальній міфології, що лежить у його основі, відсутній український колорит» [4, с. 9]. Думаю, що абсолютно знівелювати «поклик крові» у поезії Р. Бабовала неможливо. В інтимному буттєвому просторі його віршів хай зрідка, проте зрине «тополя... для збереження пам'яті / про наше перше запаморочення» [2, с. 85], а «з липових листочків шелест твого імені» [2, с. 105] знову захочеться вичитати. Вишукано «небо загорілося від райдуги / що

зашморгнула соняшник / горбатий у незграбному півсні...» [2, с. 236], бо «на слизькій порозі казки» ліричний герой ковтнув «краплиночку живущої роси твоєї цноти». Незмінний атрибут українського кохання, оповитий таємничістю, казкою, – квітка папороть – мимоволі проникає в поетичний текст. Звісно ж, цей образ забарвлений модерною експресією, «виштовханий» підсвідомістю автора, сформований у лише йому відому модель буття:

а папороть сховала
вчорашнє літо під крило
і прив'язала вітер до
ноги найстаршої берези...
я вже не знаю де
тебе шукати
аби віджити завтра...
ти заблукала (переказують)
за невиразний вимір неіснуючих
рослин... [2, с. 247].

В іншій поезії натрапляємо на образ полину, що символізує в українських піснях гіркоту спомину, терпкість розлук, потамування минулих надій. У Р. Бабовала своє трактування цього образу, хоча також з розряду гірко-полинного розуміння недосяжності ідеалу. Його «янгол пристрасти» переорює душу, «щоразу викрадаючи із тіл знеможених / то клаптик підсвідомости що в'яне / то шмат сумління...» [2, с. 314]. Безжально відверто, недомовлено сприймаються рядки:

за жменю полину дешевого
я продаю тебе
прохожим з-поза часу
того
що вже віддавна час забув [2, с. 314].

Важко збагнути джерела думок поета, буденність і потойбіч його світу, однак безпомилково вловлюється нерозривна енергія поетичної форми, інтелектуальна змістовність, спресована в образи-коди. При цьому кожне слово пульсує динамікою смислових відтінків, уможливлуючи співжиття реалій та ілюзій.

Часто ловила себе на думці про неймовірну схожість у баченні, відчуженні світу Р. Бабовала з Богданом-Ігорем Антоничем. Інтимні зізнання цих двох поетів незмінно чисті і природні, сповнені цноти буття, їх особистісно-еротичні фантазії «розлиті» в природі, «врослись» у неї. Більше того, природа – їх Творець, Абсолют. Очевидно, саме пантеїстичне сприйняття буття, включення інтимних почуттів у природний колообіг зроджують рядки:

завісу жита вранці відхиливши
так я знайшов тебе –
нагу
тендітну серед паперових зміїв
в куші безкрилих маківок
що несподівано заметушилися
і випурхнули навкруги

коли тебе
як квітку
я
зірвав [2, с. 265].

Магічно схоплений еротизм у природі часто у Р. Бабовала (як і в Б.-І. Антонича) стає тлом, а то й джерелом людських утіх, спокус, насолод. Читач заворожений до знемоги – так відверто описано найлотаємніше, без найменшого натяку на вульгарність:

облизана туманами
тут вигинається струнка лоза
безжурна – де ж вітрам її переломити
це кажуть жінка що вмливає похапцем
як тільки пучкою мізинця
до її тіла доторкнешся
це кажуть озеро
без справжніх берегів
просторе тасмниче
камінчик кинеш – і за мить
коловорот розгнзуданий
шалено плесо переоре [2, с. 298].

Схожих віршів у Р. Бабовала немало. Поет часто оперує алегорією, яка дає йому змогу абстрагувати психологічні комплекси любові, еротичних ілюзій, філософсько-інтелектуальних спромог у разі пізнання всесвіту у коханні і кохання у всебутті. Проте, як і в інших поетів Нью-Йоркської групи, у Р. Бабовала є особливо близька його світовідчуттю призма, крізь яку він заломлює образи оточуючого життя. Це своєрідний, часто незрозумілий читачеві міфічний спосіб художнього мислення, що провокує нагромадження в ліриці поета метафоричних модусів споглядання, скомпонованих за принципом «текст у тексті».

Причащаючись жіночим тілом, поет розкошує безконечними відкриттями, жінсча плоть для нього навіки повінчана з природою, вона – витвір Всевишнього, вічна, але змінна. Тому кожного разу нова, цікава, неповторна. Змістовні порівняння точні, хоча й незвичні, метафоричні сполуки у поезії вражають, спонукають думати, добудовувати авторську модель кохання: *«ішов дощ. ти була, мов овоч – / із запахом негоди під твоїм плащем розшитим / із виразом спокуси під твоєю сукнею роздертою... / твоя рука зганяла порухом / між нами сни щоразу молочніші... / дощ і твоє тіло – / як земля – такі обманливі, зрадливі»* [2, с. 81]. Чому сни «молочніші», а тіло «як земля»? Варіантів домислювання обмаль. Проте дозволю собі зазначити, що один із наулюбленіших, найзмістовніших, найбільш вживаних поетом образів – образ молока (і похідні від нього – «молочні сни», «омана молока» і т. д.) – займають особливе місце у поетовій концепції жіночого тіла й еротичних зізнань взагалі. Молоко – кохання, еротика, солодка спокуси, інтимні мрії. Метафори місткі, за ними – дивний світ почуттів, далеких від буденності. Тому прості слова втрачають звичний для нас зміст, набувають магічності, таємничості, зачаровують сенсозначущістю: *«роздерте рогом місяця – кохання / скрипить воно, немов / забуті сходи, що ведуть / під землю, виминаючи / країну молока, імперію медів»* [2, с. 86]. Так хочеться по-іншому розставити розділові знаки, як того вимагають закони мови і

звичне мовленнєве звучання. Проте... Р. Бабовал створює свої універсальні закони пунктуації і синтаксису, що слугують творенню «тексту в тексті» і розраховані на читача вдумливого, інтелектуала, котрий більш-менш осягне потаємні коди авторської перцепції.

Багато запитань породжує бабовалівський текст, вичерпнутих відповідей шукати годі. Як і картини сюрреалістів, до розуміння яких можна лише наблизитись, так і поезії Р. Бабовала: при наближенні – зачудування і певна розгубленість. Чому так часто порівнює автор жіноче тіло з землею, а любов з божевільям? Чи здатні «пожежі» (до речі, ще один поліфункціональний образ у поета) спопелити згадки тілесних насолод, щоб констатувати: *«а ми собі / одне для одного / (невже?) – лише тілесна чужина...»* [2, с. 99]? Вже мовилось, що Бабовал-поет – більше песиміст, аніж оптиміст, і його інтимні вірші позначені смутком, зболено-ностальгійним настроєм, особливою задивленістю в життя, кохання, жінку, і всюди наче вчувається подих смерті:

край неба – лісовик пастки готує
на мою довірливість, на твою цноту.
ми засинаємо між двома грудками землі,
що така подібна до твого тіла [2, с. 98].

Поет уміло водить мазком натураліста, моделюючи іноді моторешні картини інтимних стосунків: *«стягну до стіп тобі зубами небо...»* [2, с. 102], *«хто ж завтра роздягатиме твоє / ім'я між двома краплями дощу, / від яких іржавіють уста?»* [2, с. 103], *«в глибинах тіла землетруси крові»* [2, с. 109], *«за ніч одну / до краю літо ніби розгризло / останню / нашу незамінну / пристрасть»* [2, с. 260]. А ось перед очима поетично оформлений каскад почуттів, а в уяві постають картини сюрреалістів: *«пляма від дешевого вина / метеликовий дотик пальців... / марне маячіння цькованого звіра / судороги ящірки в незграбності кохання... / смак нечистої води / й нещадне вістря спраги»* [2, с. 177]. Власне, справді глибока і неперебутня творчість завжди позначена трагічністю сприйняття світу, бо істинний поет не просто «списує» буття, він осягає рівень переживання світу. Багатьом поетам вдається відтінити цю трагічність відповідним кольором. У Р. Бабовала барва з'являється вкрай рідко, кольористичний епітет не відіграє вагомої ролі. Світлого чи темного тонування почуттів він досягає максимальною смисловою заповненістю, заглибленістю у запаморочливі манівці словесних надр.

Насамкінець, хочу відчутти теплі і світлі тони та напівтональності інтимно-еротичної поезії Р. Бабовала. Автор вміє вдивлятися в ауру добра, і тоді колоситься його лірика «пшеницею», тішиться «соняшниками», губиться у лісах мрій. Кохана жінка, вимріяна, піднесена до ідеалу, іноді гріховно-земна, а більше надреальна, запаморочує уяву поета і йому нестерпно хочеться «пізнати остаточну тайну / і нею освятити нашу гостру / несвідому спрагу / божевілья» [2, с. 180], *«щоб проросло крізь нас кохання чисте і прозоре»* [2, с. 180]. А ще відчутти той спалах, особливий стан душі, який неможливо повторити: *«так знову прочитати б / твоє засмагле тіло... / як підкаже дотик пальців / як підкаже памороч / передкохання»* [2, с. 189].

Мить одухотвореної насолоди переживає вся природа («тобі весною стегна загортає. вже й слів не стає. / аби ревніше помолитись / до чудної зелені пшениці. / твоєю шкіро, імена твої усі люблю. як тільки / сонце розпинається на бляклих кольорах – увечері» [2, с. 115]; «п'янке кохання я знаходжу / в кожному зернятку пшениці під / крилом птаха» [2, с. 168]). Естетично оформлені еротичні почування вписані в схожу природну ситуацію:

ніжніші груди твої за
проснулі ранком персики поліття
що спекою не займані... [2, с. 197]

Скільки делікатності, вишуканого мистецького чуття, справжності емоцій віднаходимо у рядках «тремтить примхливе плесо моря / що стиха причаїлось нетерпляче між / двома загубленими островами» [2, с. 197]. Поетова душа відпочиває, у замріяній спокусі несвідомо повертає до рядків біблійної Пісні Пісень, реконструюючи їх на свій лад:

коли кохаємось:
мій дотик – мов огонь загублений в соломі
твій стан – мов неугавне розгинання очерету
мої уста – мов ледь дозріла шкірка персика
і твої перса – мов сполохані два соболі [2, с. 172].

У Біблії читаємо:

Твої губки – немов кармазинова нитка...
Два перса твої – мов ті двоє близнят молодих у газелі... [3, с. 835]
Уста його – солодощі, і він увесь – пожадання... [3, с. 837]

Автор часто апелює до образу «персика», що символізує щасливу гармонію тілесних і душевних насолод.

Поет захоплюється красою жінки, особливої сили надає її волоссю. Він «вичитує» з цієї ознаки суто бабовалівську, незмінно складну інформацію і вибудовує такі модерні вислови, котрі безвихідно заплутують уяву читача:

птахи
проснулися в твоїм волоссі
і віднесли
на поняття землі
усмішку первісну [2, с. 61].

Від такої дивної картини *«приснилися найстаршим соняшникам / подорож поза форми»*. Чому? Запитанням немає кінця. Але неповторна індивідуальна стилістика, цілковито особистий синтаксис вивершують поетове розуміння вершин духовної екзистенції. Завдяки уяві, почуттям, особливому талантові він проникає в потаємні, лише йому відомі глибини буття. Органічно відчуваючи природу людини, трансформує власні враження у незвичні, магічні образи і цілі картини, передані далеко не буденною поетичною мовою. Увага митця зосереджується на трьох первнях: природа – кохання (людина) – всесвіт. Інтимні зізнання випросторюються в трансцендентні мотиви: *«пройшли крізь нас дощі – розгнзудані казкові коні... / у сонця викрав я один ще день горіховий і сміх /*

кульбаби...» [2, с. 124]. Звичне, буденне заворожує величчю і незбагненністю свого втілення, що дає підстави думати про моменти авторського повернення до найпервісніших структур української міфологічної свідомості зі зримим опертям на сучасну філософію і психологію. Його кохання, фізичне і духовне, закодовується у глибокі філософські сентенції, котрі викликають читача на акт поетичного співтворення: *«зажди! / ми ж добрели лишень до берега годити, / що визначає невизначну межу між / кінцем ілюзій та початком споминів... / зажди! – / бо прийдеться завчасно нам умерти»* [2, с. 124]. На мою думку, в цих словах весь Р. Бабовал, поет і людина. Він у жодному разі не нав'язує власного життєвого драматизму, не вимагає співчуття, але від цього ще більше увиразнюється справжність його поезії, поезії любові, ілюзій і затаєності буття. Поетові ноти кохання звучать у неймовірній відповідності до мелодії природи:

заснули райдуги у теплоті твого волосся
і серце розірвалося від музики... [2, с. 124]

Вслухаймось у непросту мелодію поетового серця, спробуймо прийняти таку, якою вона є, в усій дивовижності й неповторності її звуків. Роман Бабовал широко поділився з нами заплутаними одкровеннями, тривожними передчуттями, формально обравши для цього складну метафоричну обсерваторію, створивши свій міф, свою таємницю, свою казку:

в цій казці я всесильний володар
невизначене моє царство що границь не знає
нікому не бажаю ані лиха ані щастя
я начеб легкодухий бо самотній і старий
заге хто ввійде потайки – умре на місці [2, с. 326].

1. Астаф'єв О. Передмова / О. Астаф'єв // Поети «Нью-Йоркської групи»: Антологія. – Х. : Веста; Видавництво «Ранок», 2005.
2. Бабовал Р. Мандрівники ймовірного: поезії / Р. Бабовал. – К. : Дніпро, 1993.
3. Біблія або Книги Святого Письма старого і нового заповіту. – М., 1988.
4. Івашко В. Однокрилий янгол / В. Івашко // Бабовал Р. Мандрівники ймовірного: поезії / Р. Бабовал. – К. : Дніпро, 1993.
5. Ільницький М. Український сонях під бельгійським сонцем / М. Ільницький // Дзвін – 1990. – № 10.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Сочинения: в 2-х т. – М., 1987. – Т. 1.

ROMAN BABOVAL'S INTIMATE TEXT: AN ATTEMPT OF COMPREHENDING THE CODE

Orysia Lehka

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska st., UA – 79000 Lviv, Ukraine*

* Authoress of this article made an attempt to find out her personal code to the understanding of complicated world of intimately – eretical poetry, written by one of the youngest and most mysterious masters of «New York group».

Roman Baboval – a poet, who's getting acquainted with the existence and love in it by basing himself on the most initial structure of ukrainian mythical consciousness, contemporary philosophy and psychology. Unusual stylistics, coded metaphors and absolutely personal syntax create his unusual poetical text.

Key words: love, existence, code, metaphor, universalism, text, meaning.

ИНТИМНЫЙ ТЕКСТ РОМАНА БАБОВАЛА: ПОПЫТКА ПОСТИГНУТЬ КОД

Орыся Легка

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

Автор статьи сделала попытку отыскать свой код к пониманию сложного мира интимно-эротической поэзии одного из самых молодых и самых загадочных писателей «Нью-Йоркской группы». Роман Бабовал – поэт, который познаёт бытие и любовь в нём, опираясь на древнейшие конструкции украинского мифологического сознания, современную философию и психологию. Его поэтический текст выстраивает необычная стилистика, закодированная метафорика и целиком собственный синтаксис.

Ключевые слова: любовь, бытие, код, метафора, универсальность, текст, смысл.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.162.3=161.2.09"18"(092):159.923

**«...МИ ШУКАЛИ ВІТЧИЗНУ І ЗНАЙШЛИ ЇЇ»:
ДІАЛОГ Й. С. МАХАРА ТА І. ФРАНКА З ПРИВОДУ ТВОРЧОЇ
І ГРОМАДЯНСЬКОЇ САМОТОТОЖНОСТІ МИТЦЯ**

Василь БУДНИЙ

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

Висвітлено творчі контакти і паралелі між чеським поетом Й. С. Махаром та українським письменником І. Франком. Зокрема, йдеться про досі незауважений лист, із яким Й.С. Махар звернувся 1898 року до свого українського колеги зі словами моральної підтримки. Цей цінний документ чесько-українських міжкультурних взаємин доби раннього модерну засвідчив ідейну спорідненість обох бунтівних митців, яких поєднало заперечення формального патріотизму й утвердження любові до вітчизни як внутрішньої спонуки до невсипущої праці на шіві національної культури.

Ключові слова: творча і громадянська ідентичність митця, особисті контакти, творчі паралелі.

В Івана Франка чимало спільного із Йосефом Сватоплуком Махаром (1864–1942). Молодший од І. Франка на вісім літ, видатний чеський поет, як і український його колега, займав незалежну, послідовно нонконформістську позицію в багатьох суспільних питаннях, через що не раз опинявся в конфліктних ситуаціях. Як і Франко, він полюблив їдку політичну сатиру, якою шокував чеське громадянство. Колоритними реалістичними замальовками заповнював поетичні свої збірки «Confiteor» (1887), «Без назви» (1889), «Tristium Vindobona» («Віденські елегії», 1893), віршований роман «Магдалена» (1894) та чимало інших видань, які отримали значний суспільний резонанс. А 1895 року він очолив Чеську модерну – сецесійний гурток молодих чеських літераторів, які взялися за оновлення рідного письменства.

Як діяльний посередник між слов'янськими літературами І. Франко зацікавлено стежив за культурним життям молодії Чехії, особисто знався з основним співавтором маніфесту Чеської модерни Й.С. Махаром, про якого написав кілька статей і перекладав його поезії.

Особисті взаємини між обома митцями було зав'язано так. У Відні, де І. Франко готувався до захисту своєї докторської дисертації, на вечірці чеського Академічного товариства 12 червня 1893 року відбулося його знайомство з майбутнім фундатором Чеської модерни, про що наступного дня, 13 червня, І. Франко повідомив листовно М. Драгоманова: «Пізнався з чеським поетом Махаром, котрий запросив мене, щоб я бував у нього» [4, т. 49, с. 407]. «Віденський

чех», як часто називали співгромадяни Й.С. Махара, перебував у своєму «добровільному вигнанні» в австрійській столиці ще з 1889 року, відколи перебрався сюди з молодого дружиною після невдалої спроби знайти роботу в рідній пресі (до речі, як і І. Франко – в українських виданнях). Й.С. Махар працював тут банківським урядовцем у Закладі земельного кредитування (Bodenkreditanstalt), намагався виборсатися з боргів, складав свої «віденські елегії» і тішився незалежністю від чеських політичних кіл, не здогадуючись, що його побут у наддунайській столиці триватиме ще чверть століття [8, с. 11–13].

Пізніші зустрічі Й.С. Махара та І. Франка були, напевно, заочними, тобто відбувалися на сторінках преси. Розлогу свою статтю «З нової чеської літератури», надруковану у 5-й книжці «Життя і Слова» за 1895 рік, український критик присвятив докладному розбору Махарової поеми «Магдалена». У вступному абзаці він характеризував автора твору як провідника чеських «модерністів» – наймолодшого покоління, що «силкується йти слідом західноєвропейської нової школи, котра, по її власному поняттю, має замінити віджившийся реалізм» [4, т. 29, с. 476]. Схильний до ототожнення модернізму з течіями декадансу, І. Франко висловив сумнів щодо значних перспектив цього напрямку в культурі молоді, демократичної, духовно здорової чеської нації: «Отся поетична школа, котрої основною ціхою є нервові роздразнення, невдоволення з окрешаючих обставин і почуття власної безсильності та безцільності існування, слабо якомсь приймається на чеськім ґрунті [...]» [4, т. 29, с. 476]. Натомість критик милувався майстерно виконаними поетичними краєвидами Праги та її околиць, розмірковував над життєвими перипетіями і психологічною характеристикою головної героїні, погоджувався з Махаровою критикою супротивних політичних сил у Чехії – старо-і молодочехів: «Коли маємо вірити поетові, то складові елементи обох партій майже нічим не різняться між собою. Особисті амбіції, криклива бляга – ось чого у молодочехів більше, ніж у старих: щирого дбання про народні інтереси, правдивої гуманності і чистоти у одних так само мало, як у других. Що думка така не дуже далеко відбігла від правди, се доказують знамениті публіцистичні праці професора Масарика» [4, т. 29, с. 488].

І. Франко високо оцінив такі перспективні прикмети Махарового твору, як соціальний критицизм, колоритність пейзажних та побутових замальовок і майстерність оповіді: «Щиро бажаємо авторові йти далі сею дорогою; вона і тільки вона, занехання всякої манери і психологічне поглиблення типів можуть запевнити йому безсмертне місце в історії чеської літератури» [4, т. 29, с. 491].

Цілком ймовірно, Франкові застереження щодо декадансу і заохота до самостійної вдумливої праці поза межами будь-яких шкіл привернули увагу Й.С. Махара і вплинули на принципові положення маніфесту Чеської модерни 1895 року, головним співавтором якого був автор «Віденських елегій».

А наступний свій відгук на творчість Й.С. Махара в першому числі «Літературно-наукового вісника» за 1898 рік. І. Франко завершив влучною синтетичною характеристикою творчої індивідуальності чеського письменника. Висловлюючись із приводу його сатиричної поеми «Божі вояки» (1897) та збірки «1893–1896» (1897), І. Франко писав: «Обі ті книжки, хоча наскрізь сучасні, “модерні” своїм змістом, рівночасно майже свобідні від впливів будь-якої школи;

власний Махарів талант, його енергічна та симпатична індивідуальність виявляються в них ярко і чисто. [...] він не є ніякий декадент, а просто собі талановитий поет, живий і гарячий чоловік, чех з сучасною європейською освітою, що вміє симпатизувати з боротьбою і емансипаційними змаганнями свого народу, та притім уміє й критично дивитися та має відвагу безпощадно бичувати безхарактерність та шахрайство, якого допускаються на народних інтересах тіснозорі або егоїстичні політики» [4, т. 31, с. 44].

Як тепер знаємо, Франкові прогнози щодо безплідності модернізму для новітнього чеського письменства не цілком справилися: декаданс у чеській літературі вже в середині останньої декади XIX ст. виокремився в окрему групу при журналі «*Moderní revue*», а символізм та імпресіонізм принесли немало здобутки у творчості самого Й.С. Махара й, особливо, Антоніна Сиви та інших митців. А втім, головне, в чому не помилився І. Франко й у чому він був цілком суголосний із непокірним провідником Чеської модерни, це вимога «занехання всякої манери» і покладання надій на індивідуальне творче мислення – самобутнє і сміливе, незалежне від будь-якої «школи», яке б орієнтувалося винятково на «сучасне життя» [4, т. 29, с. 491].

Окрім майстерно інтерпретованих українською мовою розлогих уривків віршованого роману «Магдалена», І. Франко переклав інші твори Й.С. Махара: поезію «Гусова мати» (ЛНВ, 1898), твори на українські мотиви – ліричну новелу «Ореанда» (ЛНВ, 1905) і цикл «Літом через Галичину» переклад, якого залишився незавершеним.

Надзвичайно цікаві й Махарові репліки у цих прилюдних діалогах на відстані. Коли з приводу Франкової статті «Поет зради», опублікованої 8 травня 1897 року у віденській «*Die Zeit*», спалахнув прикрий скандал, Й. С. Махар негайно – через тиждень, 15 травня – відгукнувся у празькій газеті «*Čas*» зваженою статтею «Адам Міцкевич». Коректно знявши Франкові звинувачення з польського генія й водночас засудивши агресивний тон польських шовіністичних кіл, Й.С. Махар, по суті, морально підтримав українського поета у тодішніх нелегких для нього суспільно-політичних і життєвих обставинах: «Др. Франко переборщив: Адам Міцкевич оспівував ще інші речі, аніж зраду, а коли й писав про зраду і схвалював її – мав рацію. Однак те, що панове поляки підтверджують власну здатність бути – всупереч своєму отруйливому Валенродові – і добрими чорно-жовтими патріотами, бачить др. Франко на прикладі нинішніх достойників з австрійської та решти частин Польщі, бачить на прикладі проурядової правиці парламенту...». Завершив Й.С. Махар статтю афористичним акордом: «Др. Франко вразив своїх супротивників як політик, але поранився сам як літературний критик» [6, с. 310; див. також передрук у вид.: 1, с. 621].

Цей поміркований виступ чеського митця на оборону українського однодумця відомий франкознавцям, і про нього неодноразово мовлено. Однак непоміченим залишилося ще одне промовисте свідчення ідейної суголосності обох бунтівних мислителів.

Ось про що йдеться.

Тоді ж, у травні 1897 року, навколо І. Франка, як пригадуємо, зчинилася ще одна колотнеча – тепер уже з приводу його статті «Дещо про себе самого», коли

лайка посипалася з боку українських достойників. І знов на захист українського колеги відгукнувся Й. С. Махар. На вебсайті Львівського національного університету імені Івана Франка у межах проекту «Листування Франка» (<http://www.franko.lviv.ua/istoryky/franko-letters/dbr/index.php>), керівником якого є професор Ярослав Грицак, а виконавцями – науковці ЛНУ імені Івана Франка та Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, опубліковано цифрову копію вельми цікавого документа – «Й. С. Махар. Лист [до І. Франка, 1898]», який зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури (Ф. 3. – Од. зб. 1632. – С. 473–476). Чотиристорінковий рукопис не має заголовка, у ньому не вказано адресата, а наприкінці зазначено дату – «1898» і підпис – «J. Machar» (підпис за своїм почерком і правописом – мало б бути «Machar» з *a* коротким – дещо відрізняється від розшуканих в інтернеті фотокопій власноручних підписів Й. С. Махара, котрі, щоправда, походять з пізніших часів – по одному автографу з 1905, 1926 і три – з 1934 року). Можна здогадуватися, що Й. С. Махар передав свого листа через когось із віденських українців, або ж надіслав його на руки членів ювілейного комітету з відзначення 25-ліття творчої діяльності І. Франка, найімовірніше – голові комітету Володимирові Гнатюку, а той вручив листа самому ювілярові (бо цей документ зберігся в архіві І. Франка). Однак Махарового листа не згадано в інформації О. Маковця в «Літературно-науковому віснику», де зазначено вітання від чужоземних осіб та інституцій, зокрема, від чеських часописів «*Naše doba*» та «*Čas*» і письменника Франтішка Главачека [2, с. 130]. Звісно, Махарове вітання також відсутнє у збірнику «Привіт другу Івану Франку в 25-літній ювілей літературної його діяльності...» (Львів, 1898), у якому упорядники помістили тексти лише українських авторів.

Махарів лист складається з двох частин. Перша (с. 1–3) – це поетичний твір без заголовка, що починається рядком «*Ten kousek země, kde jsem rost a prožil...*» («Той шмат землі, де ріс я і прожив...»). Поезія має характер фрагментарних, писаних п'ятистопним білим ямбом лірично-публіцистичних роздумів митця-чеха над сутністю патріотизму. Йдеться у Й. С. Махара про гірке відчуття патріота, переслідуваного в батьківщині. Зміст цього поетичного твору перегукується з багатьма лірично-публіцистичними виступами І. Франка. Згодом, 1901 року, цю поезію було вперше опубліковано у збірці Й. С. Махара «Голгофа» як завершальний твір циклу «Трагедія блазня. Видіння з 1648 р.» під назвою «Трактат про патріотизм» з деякими незначними, переважно правописними змінами [7, с. 125–128].

Другу й завершальну частину листа становить прозова післямова-присвята (с. 3–4), яка починається словами «*Proč to neřící? Našel jsem tyto suché verše...*» («Навіщо це замовчувати? Знайшов я ті сухі вірші...»). Отож, за словами Й. С. Махара, знайшов він ці «сухі вірші» серед давніх своїх паперів, а поштовхом до їх оприлюднення стало ознайомлення з двома томами польських перекладів оповідань українського митця, якого чеський поет назвав своїм приятелем. Й далі Й. С. Махар продовжує, відштовхуючись од відомої Франкової передмови «*Něco o sobě samým*», яка отримала скандальний розголос в українській пресі:

«А публікую ті вірші ось чому: тримаю в руці два томи польських перекладів оповідань приятеля Івана Франка. В передмові викладає Іван Франко

своє літературне і патріотичне віросповідання. Воно мене збило з пантелику. З моїми віршами є в ньому жахливі збіги. Не те, щоби цілковиті (Франкова іскриста й дотепна сповідь справляє альтруїстичне враження), а більше в деталях. Передмова спантеличила мене і збентежила, але й дещо втішила.

Ось ті ж проблеми, ті самі засновки, також помітно однакові обставини і таку саму тугу за ясністю та усвідомленням схожих речей... І якщо шукає скептик бога, знайде, звичайно, за всіма тими барикадами душі отого старого руського бога, спільного для всіх, всіма відчуваного – ми шукали вітчизну і знайшли її. На тих самих шляхах і ту саму. Отож стискаю приятелеві руку. В його батьківщині на нього було накладено анафему за щире зізнання – то ж посилаю йому своє; нехай ті сухі вірші свідчать, що він не сам» [3, с. 475–476].

Один зі згаданих томів польських перекладів оповідань І. Франка знаємо напевне – це «*Obrazki galicyjskie*», видані у Львові накладом «*Księgarni Polskiej*» 1897 року у «Бібліотеці Мрувки» (№ 287–289), куди ввійшли передмова «*Niesco o sobie samym*» і перекладені польською мовою оповідання «*Dwaj przyjaciele*», «*Historya mojej sieczkarni*», «*Hawa*», «*Jeden dzień z życia uliczników Lwowskich*» та «*Pantałacha*».

Котрим міг бути другий том, про який згадує Й.С. Махар, можна висловлювати лише припущення. Напевно, не йдеться про такі раніші польськомовні видання прозових творів І. Франка, як «*Na dnie*» (відбиток з «*Pszełądu społecznego*», 1886) чи «*Bajka o dobrobycie*» (Warszawa: Głos, 1890). Найбільш імовірно, Й.С. Махар мав на увазі два різні варіанти видання польських перекладів Франкових оповідань «*Obrazki galicyjskie*». Книгознавець Богдан Якимович стверджує, що фактично вийшло два видання цієї книжки: 1895 року – без передмови, і 1897 – зі злосчасною авторською передмовою «Дещо про себе самого» [5, с. 19].

А збіги справді вражають. Ось, наприклад, щемливий фрагмент:

Ne, nejsem vlastencem, a nemiluji
svou vlast, jí nemám, neznám, nevím, proč
milovat.
Jsem Čechem, jak bych mohl být Němcem,
Řekem, cikánem a negrem,
jinde se rodív. Čeství je mi částí
života mého, který pociťuji
ne jako slast a rozkoš, však jak vážnou
vrozenou povinnost. Má vlast jest jen ve mně,
tu nepřistřihnu na komando něčí
a neobarvím podle denní mody;
ji nevezmu mi; ona bude žítí,
když nad mým hrobem bude kvěstí trava,
dál v jiných duších... [3, с. 474].

Переклад:

Ні, я не патріот, і не кохаю
свою вітчизну, я її не маю, я її не знаю, не розумію, навіщо
її любити.
Я чех, а міг би бути німцем,
греком, циганом чи негром,

деінде народившись. Чеський характер є для мене частиною
 мого життя, яку відчуваю
 не як блаженство й розкіш, а як поважний
 природжений обов'язок. Моя вітчизна є лише в мені,
 її не підстрижеш за будь-чисю командою
 і не пофарбуєш за останньою модою;
 її не відібрати в мене; вона житиме –
 навіть тоді, як над моєю могилою квітнугиме трава –
 і далі – в інших душах...

Мужні жести громадянської правдомовності вражають майже дослівними перегуками в І. Франка і Й.С. Махара. Автор «Віденських елегій», гротескної поеми «Божі вояки» та низки інших творів, написаних у жанрі політичної сатири, сам зазнав тяжких звинувачень від чеського громадянства за сміливі свої викриття псевдопатріотичного лицемірства. Для нього, «непокірного громадянина»¹, котрий відмовився коритися і служити «суспільству» самовдоволених буржуа і продажних політиків, близькою і зрозумілою була громадянська і творча позиція українського вільнодумця, котрий з гіркотою вимушений був прилюдно признатися: «nie Kocham Rusi».

І. Франко і Й.С. Махар вдалися до сецесійної риторики як крайнього оборонного (чи наступального?) засобу, йдучи слідами своїх попередників: Франкове «nie Kocham Rusi» і Махарове «Ні, я не патріот...» увиразнюються на тлі Шевченкового послання «І мертвим, і живим...» та епіграм К. Г. Боровського, мотиву переваги смерті над життям у поневоленій суспільності, який звучить у «Цвинтарних квітах» Яна Неруди, і Кулішевого «народе без пуття, без чести, і поваги». Риторика негативного громадянського жесту шокує читача, змушуючи його спершу відкинути буквальний сенс, а потім шукати альтернативне пояснення, аби вибудувати новий сенс – усвідомлення того, що не лицемірне афішоване почуття патентованих патріотів керувало митцями, а внутрішня спонuka громадянського обов'язку, вічний поклик до невсипущої праці, діяльний патріотизм.

Отже, лист Й.С. Махара – надзвичайно цінний документ чесько-українських міжкультурних взаємин доби раннього модерну. Він засвідчує, що попри всі відмінності творчих біографій та розбіжності мистецьких уподобань обоє митців виявилися спорідненими бунтівними душами, яких поєднало глибоко етичне почуття любові до батьківщини – того кусня планети, де ти народився, виростав і задля якої тяжко працюєш. «...Ми шукали вітчизну і знайшли її. На тих самих шляхах і ту саму» – ці проникливі слова Махарового листа є промовистим визнанням складності і неоднозначності самовизначення творчої особистості у стрімкому потоці суспільних подій і водночас хвилюючим виявом солідарності з безневинно гнаним українським однодумцем.

1. Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками / Упоряд. М. Мольнар, М. Мундяк. – Братислава, 1957.

¹ Так образно означив чеського поета один із сучасних дослідників його творчості [8].

2. *Маковей О.* Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка / О. Маковей // ЛНВ. – 1898. – Т. 4.
3. *Махар Й. С.* Лист до [І. Франка, 1898] [Електронний ресурс:] / Й.С. Махар // Відділ рукописів Ін-ту літ. ім. Т. Шевченка НАН України. – Ф. 3. – Од. зб. 1632. – С. 473–476 [Цит. 2010, 5 вересня]. – Режим доступу : <http://www.franko.lviv.ua/istoryky/franko-letters/1632.htm>.
4. *Франко І.* Збір. творів: У 50-ти т./І. Франко. – К., 1976–1986.
5. *Якимович Б.* Іван Франко як книгознавець і видавець (1890-ті роки ХІХ ст. – 1916 р.): Автореф. дис. ...д-ра істор. н. / Б.З. Якимович. – К., 2008.
6. *Machar J. S.* <Без підпису>. Adam Mickiewicz / J. S. Machar. // Čas. – 15 května 1897. – R. XI – Č. 20.
7. *Machar J. S.* Golgatha (1896–1900) / J. S. Machar. – Praha, 1901.
8. *Sýkora P.* Básník proti Hradu: neposlušný občan Josef Svatopluk Machar / P.Sýkora. – Praha: Libri, 2009.

**“...WE WERE LOOKING FOR THE HOMELAND
AND WE HAVE FOUND IT”:
THE DIALOGUE BETWEEN J. S. MACHAR AND I. FRANKO
CONCERNING CREATIVE AND CIVIC IDENTITY OF AN ARTIST**

Vasyl BUDNYI

*The Ivan Franko National University of L'viv,
I, Universytets'ka str., 79005, L'viv, Ukraine*

The article elucidates literary contacts and parallels between Y.S. Mahar, the Czech poet, and I. Franko, the ukrainian writer. In particular, the thing is about the letter, not taken notice of before, whith which Mahar adressed to his ukrainian colleague in 1898, expressing his moral support. This precious document confirming relationships between Ukraine and Czech culture in the age of early Modernism proved an ideological kinship of the two rebellious artists, who had been united by the deprecation of jingoism and the strangthening of love for their fatherland as their internal inducement for the painstaking work in the field of national culture.

Key words: creative and civic identity of an artist, personal and epistolary contacts, literary parallels.

**«...МЫ ИСКАЛИ РОДИНУ И НАШЛИ ЕЁ»
ДИАЛОГ Й. С. МАХАРА И И. ФРАНКО ПО ПОВОДУ ТВОРЧЕСКОГО И
ГРАЖДАНСКОГО САМОТОЖДЕСТВА ХУДОЖНИКА**

Василь БУДНИЙ

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

В статье освещены творческие контакты и параллели между чешским поэтом Й.С. Махаром и украинским писателем И. Франко. В частности, рассматривается ускользавшее до сих пор от внимания исследователей письмо 1898 года, с которым Й.С. Махар обратился к своему украинскому коллеге со словами моральной поддержки. Этот ценный документ чешско-украинских межкультурных связей эпохи раннего модернизма свидетельствует об идейном родстве обоих мятежных художников, которых объединило отвержение формального патриотизма и утверждение любви к родине как внутреннего побуждения к неутомимой работе на ниве национальной культуры.

Ключевые слова: творческое и гражданское тождество писателя, личные контакты, творческие параллели.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
Прийнята до друку 22.09.2010

МОЛОДА КАФЕДРА

УДК [821.133.1+821.161.2]-1.08:801.6:781.6

ЗВУКОВІ ЗАСОБИ ЕКСТРАПОЛЯЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В МОВУ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Ярина СТЕЦЬКО

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

Досліджено мову французької та української поезії у взаємозв'язках з іншими видами мистецтв. Акцентовано на музичній «матерії» вірша. У цьому зв'язку розглянуто поезію українських молодомузівців, а також лірику М. Вороного, Г. Чупринки, М. Філянського, Олександра Олеса, П. Тичини, Є. Маланюка. Омузичнений дискурс французької поезії представлений творами Л. Арагона, Ф. Понжа, П. Елюара, П. Ревєрді та ін.

Ключові слова: символізм, музичний звук, семантика, мажор, інтонація, ритмомелодика, реципієнт, алітерація, асонанс.

Попри те, що поезія належить до словесних видів мистецтва, її художня мова не обмежується вербальними засобами, а її зміст не зводиться лише до словесного вираження. Це явище відкриває широкі можливості для дослідження поезії у її взаємозв'язках з іншими видами мистецтва. У поетичному творі всі компоненти форми, від композиції до ритміки та інтонації, мають велике естетичне значення і відіграють значну роль у вираженні художнього змісту поетичного твору. Взаємодія поетичного мистецтва з іншими видами відбувається переважно на рівні метамови літератури, живопису, скульптури, музики, архітектури.

С. Малларме (1842–1898) заглибився у зв'язок поезії з музикою, уподібнивши слова до жестів диригента, що не мають жодного сенсу без звучання оркестру. Читач поетичного твору мусить вловити симфонію за словами і асоціаціями, які не піддаються логічному осмисленню. «Як світ чистих звуків, – писав про поезію Стефана Малларме Поль Валері (1871–1945), – таких виразних на слух, був виділений зі світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови» [4, с. 368].

Поль Верлен прагнув перетворити вірш на музику і, за словами поета Едуардаса Межелайтіса, «довів, що в музичній мелодії, наче в кислоті, можна повністю розчинити метал слова і перетворити його в чудесну срібну струну. Поет може мислити словами, поняттями, образами, проте писати він мусить звуками, бо до слова, що вже звучить, він зобов'язаний ставитися як до музичного тону. При

читанні вголос його поетичні образи, думки, уявлення набувають ритмічної музичної модуляції. Слова перетворюються в акорди. Строфи – у потік мелодії. У поезії утверджується “музичний принцип”» [8, с. 244].

Омузичнення поетичного дискурсу згодом стало ознакою символістської поезії. Саме звукова стихія в найрізноманітніших смислових виявах була наріжним каменем їх поезики і пов’язувалася безпосередньо із семантичним вираженням на рівні інших відчуттєвих сприйнять. Проте, прагнучи перетворити поезію на чисту музику (наскільки це можливо), поети-символісти підбирали слова не стільки за значенням, скільки за «музичним звучанням». Звук почав переважати над змістом, тому ще Іван Франко застерігав: «Музикальна вартість поодиноких слів, навіть у такій мелодійній мові, як французька, є згідно дуже мала, і найбільші віртуози версифікації досягають тим способом дуже нетривкі ефекти – і то коштом далеко важнішої втрати в пластичності і змісті поезії» [12, с. 95].

Щодо символізму в Україні, то теоретики літератури часто доходять висновків, що символістська українська поезія через свою «предметно-об’єктивну» навантаженість деколи виглядає позерською, «вимушеною» і навіть занадто «підтекстуальною». На наш погляд, такі міркування не мають національних штрихів і їх можна знаходити у будь-якому поетичному символізмі – і польському, і французькому і російському і т. п. – залежно чиї твори аналізувати. Однак спільним є те, що в кращих зразках українського і французького символізму слово стає домінантним символом, знаком, який повинен сприйматися як музичний звук. «Мудро володіти мовою, – формулював Ш. Бодлер, – це значить практикувати свого роду евокаційне чародійство (*sorcellerie évocatoire*)» [13, с. 427].

Своєрідний аналог процесів, які відбувалися у французькій поезії першої половини ХХ століття, прослідкуємо у творчості М. Вороного, Г. Чупринки, М. Філянського та всіх поетів-молотомузівців, а на початку 20-х років у творчості поетів-«музагетівців» та їхніх послідовників. Поети-модерністи прагнули активізувати соноричку слова в межах поетичного тексту, вивести її з нейтрального стану, розширити комунікативні можливості поетичної мови. Музика стала стильовою домінантою поетичних творів молодомузівця В. Пачовського. На переконання деяких знавців літератури (М. Степняка, В. Барки), В. Пачовський став попередником «кларнетизму» Павла Тичини. Його ліричні вірші увійшли в українську поезію як твори, що «визначаються легкою граціозною формою й музикою поетичного слова» [9, с. 140]. Українська поетична та музична творчість 20-х років ХХ століття зазнала потужного піднесення. За умов екстремальних суспільних ситуацій, аварійного стану поліграфічної бази, з’явилася значна кількість поетичних авторських збірок: М. Рильського, М. Філянського, Я. Мамонтова, Я. Савченка, Д. Загула, М. Семенка, П. Карманського, Г. Чупринки, В. Самійленка, Олександра Олеса, П. Тичини та ін. Музична інтерпретація ліричної поезії здебільшого виводила її на нову, вокальну концертну форму побутування.

У поезії звукова символіка є одним із найважливіших чинників забезпечення музичного звучання твору. Вдаючись до власного трактування образно-смислових означень мовного звука, поети звичайно зовсім не претендують на непомильність

власних суджень. Ці висновки ґрунтуються на основі іманентних відчуттів, на інтуїтивній основі. Проте, як підтверджують сучасні лінгвістичні дослідження, проведені на експериментальній підставі, спостереження над звуковою семантикою, що знаходимо в багатьох відомих літераторів, (А. Белий [2], К. Бальмонт [1]) мають під собою наукове підґрунтя. Одержані дані про символічні значення українських голосних і приголосних дали змогу вченим зробити певні узагальнення щодо участі різних звуків у символізації понять відповідних семантичних шкал. Помічено, що голосні звуки символізують насамперед шкали освітлення, розміру, сили; приголосні – шкали активності й твердості. В. Левицький доходить висновку, що, «з одного боку, існують безперечні відповідності між певними артикуляційно-акустичними і семантичними одиницями, з іншого боку, однак, між тими і іншими немає жорсткого однозначного зв'язку. Тому символізація того чи того поняття реалізується шляхом вибору з інваріантного набору акустично-артикуляційних елементів набору-варіанта, який є у розпорядженні фонетичної системи цієї мови. Таке співвідношення набору-інваріанта, наборів-варіантів забезпечує існування певних звуко-символічних правил, що реалізується у свою чергу, лише тоді, коли форма слова "випадково" наближується до його змісту» [3, с. 22]. Звичайно, не можна абсолютно точно виявити суть символізму кожного окремого звука, проте не можна й заперечити самого існування такого символізму. Залежно від досвіду реципієнта, той чи той звук може пов'язуватися із семантикою конкретного слова. Нема сумніву, що певна маркованість звука слугує важливою передумовою для семантико-стилістичного аналізу текстової структури.

В українській поезії одним із наймузикальніших поетів свого часу небезпідставно називали Олександра Олеся. Його творам притаманна виразна ритмомелодійність, висока звукова організація в настроєвій інтонаційності. Проте найбільшим віртуозом та новатором в українській поезії ХХ століття без перебільшення вважається Павло Тичина.

Музика в поезії П. Тичини зароджується зовсім невимушено, легко, інстинктивно. Поет не вдається до жодної штучної техніки омузичнення поетичного твору. Глибокого мелодизму тичинівським поезіям надають бездоганно підібрані алітерації та асонанси, якими сповнена вся його рання поезія. Вплив фонічного компонента у разі сприйняття загальнотекстової структури, її окремих лексико-семантичних, образних одиниць є незаперечним.

Подивилась ясно, – заспівали скрипки! –
Обняла востаннє, – у моїй душі. –
Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.
Заспівали скрипки у моїй душі! [10, с. 44]

З кохання плакав я, ридав.
(Над бором хмари муром!)
Той плач між нею, мною став –
(Мармуровим муром...) [10, с. 45]

Музичне звучання процитованих строф настільки виразне, що відчувається поділ рядків на окремі музичні партії, які «виконуються» різними групами

інструментів, оскільки мають різне тембральне забарвлення. В останньому прикладі рядки («З кохання плакав я, ридав» та «Той плач між нею, мною став») асоціюються зі звучанням струнних інструментів. Така асоціація продиктована частим повторенням звука «а», який активізує семантику відкритості, чистоти, прозорості. Другий і четвертий рядки («Над бором хмари муром» та «Мармуровим муром») тембрально (головно завдяки ефекту, створеного часто вживаним приголосним «р» так само, як вжитими тут асонансами «у» і «о», що у поєднанні з приголосним «м» створюють ефект протяжності) швидше нагадують звучання духових. До речі К. Бальмонт трактує звук «у» як такий, що передає «музику шумів і вигук жаху. Звук важкий, як туча і гул мідних труб» [1, с. 62]. Отже, в межах однієї строфи досягається ефект інструментального діалогу.

Щодо першого прикладу, то тут закладено своєрідний паралелізм, який виникає з протистояння мажорних першого і останнього рядків з мінорними другим і третім. Мажорна тональність першого і останнього рядків прослуховується через звучання голосних «и», «а», «і», а також через насиченість цих рядків дзвінками приголосними, які плавно поєднуються із часто повторюваним фрикативним звуком «с», що надає цим сповненим піднесення рядкам відчуття певного ліризму та мрійливості. У другому і третьому рядках голосний звук «о», який тут вжито аж сім разів (на противагу до двох у першому і останньому), надає поезії мінорного звучання, поглибленого похмурістю, навіяною досить великою кількістю (6) шиплячих.

Великої вагомості звуковим особливостям слова надавав Ф. Понж, який вважав, що певні фонemi близько пов'язані з реальністю, що передається словом [14, с. 24]. В одному з текстів «Méthodes» під назвою «Verre d'eau» автор підкреслив надзвичайно вдале поєднання фонem. «Е» «la plus muette et la plus grise» (найніміша і найсіріша) з голосних натякає на прозорість предмета. Подвоєний приголосний звук «г» передає шум води. Іноді поет змінює або створює нове слово, свідомо підбираючи найвідповідніші для його значення фонemi. У вірші «Ombelles» з циклу «Pièces» автор пише, «les ombelles ne font pas d'ombre, mais de l'ombe». Скасовуючи фонemu «г» зі слова «ombre», поет створює нове слово, яке несе в собі характерну для цієї квітки ніжність. Цей приклад засвідчує те, що Ф. Понж як поет менше цікавиться ідеєю («idée») та смислом («raison»), ніж тим, що він за принципом словесної гри називає «réson». Для нього писати – це не лише «raisonner», а, головне, «résonner» (добитися звучання слова).

Вагоме місце звуковим ефектам відведено в поезії Є. Маланюка. Для нього характерна ретельно омузичнена настирливими повторами вокалізація. Багаторазовість вживання голосного «е» робить свій ефект:

...Це ще не лет, але вже наступ,
Та він завісу роздере... [5, с. 65].

Часто поет вдається до засобу контрастної алітерації:

Знов на Богдановій діди́зні
Історії сви́стять ві́три,
Скрего́чуть міся́ці за́лізні
Неповторимо́ї пори [7, с. 127].

Типологічно близькими Є. Маланюкові є деякі його французькі сучасники, серед яких Андре Сальмон:

Le poète et sa gloire !
L'oiseau dans l'air du soir,
La fille à son miroir
Et le rat dans l'armoire [17, с. 60].

У цьому випадку чергуються динамічний дзвінкий та твердий за семантикою приголосний [r] з м'яким і плавним приголосним [l]. Контраст поєднаних у межах строфи образів підсилюється звуковим контрастом.

Прикладів омузичнення поетичного тексту фонетичними засобами у французькій поезії окресленого періоду знаходимо надзвичайно велику кількість. Обмежимося єдиним прикладом – віршем Луї Арагона «Parti pris»:

Je danse au milieu des miracles
Mille soleils peints sur le sol
Mille amis Mille yeux ou monocles
M'illuminent de leurs regards [16, с. 514].

Мелодійності строфи досягнуто музичним обігруванням, через посередництво омонімічних ефектів співзвуччя [mil']. Приголосні «m» та «l» асоціюються з ніжними, м'якими поняттями і діями, а щодо голосного «i», то, наприклад, А. Бєлий дав цьому звукові означення «висоти, сині, загострення, захоплення» [2, с. 41]. Такі асоціації не можна вважати безпідставними, оскільки, якщо не зовсім, то наближено, вони співпадають зі звуковими символами, пропаяваними ще за часів античності, зокрема Сократом. Відтоді і до наших днів символіка звуків майже не змінилася. Загальний настрій строфи, викликаний безпосереднім значенням кожного образу, сповнений світла («Mille soleils», «M'illuminent de leurs regards»), піднесення («Je danse au milieu des miracles»), радості («Mille amis [...] M'illuminent de leurs regards»), і, навіть, сині, (символу звука «i»), якщо у словах «yeux» (очі) та «regards» (погляди) вбачати зв'язок із синім кольором. Такий настрій поглиблюється відповідним звучанням кожного рядка, яке досягається лейтмотивним повторенням співзвуччя [mil']. Це той випадок, коли музика та ритм звуків стають тією домінантною ознакою, яка перебирає на себе загальносемантичні характеристики текстової структури. Отже, фонічні засоби набувають емоційно-конотативної спрямованості, саме логічне значення слова до певної міри нівелюється.

Повертаючись до аналізу поезій П. Тичини, зауважимо, що його оригінальний поетичний дискурс позначений впливом не лише символістів, а й дадаїстів та футуристів. Цим пояснюється широке використання у його творах явища параномазії:

Лю
Сплю – не сплю. Чиюсь вволю волю. Лю.
І раптом якось повно! Люлі – лю...
Півні (вікно) і повинь зеленого пива (крізь вікно) –
Все звучить на О [11, с. 226]

«Лю» – це склад із колискової «люлі-люлі», а також типове дієслівне закінчення першої особи однини, і крім того, скорочення слова «люблю». Увесь цей уривок побудований на асонансі та алітерації, на грі звуків «л», «ю» та «о», які надають поезії особливого мелодизму.

Парономазія безпосередньо пов'язана зі звуковим оформленням поетичного тексту та з рівнем його музичної наповненості. Серед французьких поетів першої половини ХХ століття чи не найчастіше до параномазії вдавався Франсіс Понж («l'emphase des amphores» у творі «La Cruche»; «gui et glu» у творі «Le Gui»).

У творі «La fin d'automne» Ф. Понжа парономазія провокує внутрішню тавтологію слова:

Dans cette grenouillerie, cette **amphibiguïté** salubre, tout reprend forces, saute de pierre en pierre et change de pré [16, с. 575].

Гібридне утворення «amphibiguïté» ввійшло в текст як “помилково” вжите замість близького за звучанням «ambiguïté» (двозначність), при цьому префікс – amphі теж несе на собі семантику подвійності.

У Поля Елюара нерідко мелодійність поетичних рядків досягається звуковими ефектами, породженими повтореннями слів і синтаксичних конструкцій та внутрішніми римами:

Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux [16, с. 491].

Рима теж є виявом звукової організації поетичного тексту. Вона відкриває смислову співвіднесеність, взаємопов'язаність слів. Як зазначив Р. Якобсон, «рима обов'язково позначається на семантичному зближенні римованих одиниць» [15, с. 367]. Внутрішні рими передають безперервність руху мелодії, а повторення слів і синтаксичні паралелізми умовно витримують строфу в межах однієї тональності. Фоніко-семантична асоціація, спровокована внутрішніми римами, відіграє важливе значення для мелосу поетичного тексту. Звукоповтором активізуються смислові зв'язки у структурі поетичних рядків. Семантичне і звукове навантаження має внутрішня рима початку першого та кінця другого рядків строфи: «Je fis un feu» і «pour être son ami». Між дієсловом та іменником, що римуються («fis» та «ami») встановлюється динамічно-предметний зв'язок. Така рима має ефект несподіванки і сприяє семантизації фонічно акцентованих зв'язків у системі віршової структури. Римований відзвук в останньому слові другого рядка повторно притягує увагу читача до дії, яку виконав ліричний герой «Je fis un feu». Саме поняття «feu» (вогонь) акцентується завдяки своєму анафоричному повторі, але також і завдяки внутрішній римі, до складу якої воно входить, в четвертому рядку: «Un feu pour vivre mieux». Семантичний зв'язок між образом «feu» та поняттям «vivre mieux» є очевидним, оскільки поняття «вогонь» найчастіше символізує краще, комфортніше життя. На противагу, зв'язок між об'єднаними внутрішньою римою словами «ami» (кінець другого рядка) та «nuit» (середина третього) можна вважати явищем оказіонального плану.

Музичний бік тогочасної поезії не зводиться лише до формальних засобів, вона збуджує в душі читача те захоплення чи розчарування, що його викликає

музика. Є. Маланюк в одному зі своїх есеїв дійшов висновку: «Музичну стихію нашої поезії ми сприймаємо тепер, як очевидний факт, музичний світогляд нашої поезії, музичну естетику і навіть музичну етику – словом, панмузикальність і панмелодизм нашої духовності в області мистецтв став тепер аксіомою» [6, с. 262].

Отже, зі сказаного вище можемо дійти таких висновків:

явище синестезії стало домінантною ознакою української і французької поезії окресленого періоду. Поети продемонстрували хист у творенні зорових і слухових образів, довели необмежені можливості художнього слова та його здатність синтезувати в собі елементи споріднених мистецтв;

типологічні паралелі в передачі музичних ефектів через евфонічну обробку та композиційну симетрію строфи, внутрішні рими, засоби повторень та, відповідно, емфатичні паузи простежуємо передусім у творах П. Елюара та раннього П. Тичини. Часто центральну позицію в їх текстах займають слова, семантика яких викликає певні ритмічні та гармонічні асоціації і цим піднімає рівень музичності поетичного тексту;

музика та ритм звуків перебирають на себе загальносемантичні характеристики текстової структури. Отже, фонетико-просодичні засоби набувають емоційно-конотативної спрямованості, саме ж логічне значення слова до певної міри півельюється;

при аудіовізуальній синестезії, притаманній віршам згаданих поетів, визначальним є найчастіше слухове враження. Випадки екстраполяції в поезію засобів музичного мистецтва виявлено у творчих спадках французьких поетів Л. Арагона, Ф. Понжа, П. Елюара, П. Реверді, та українських – Олександра Олеся, П. Тичини, Є. Маланюка.

-
1. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К. Д. Бальмонт. – М. : Правда, 1990. – 606 с.
 2. Белый А. Ритм как диалектика и "Медный всадник" / А. Белый. – М. : Федерация, 1929. – 280 с.
 3. Бураго С. Б. Музыка поэтической речи: Литературно-критический очерк / С. Б. Бураго. – К. : Дніпро, 1986. – 179 с.
 4. Валери П. Об искусстве: сборник / П. Валери; пер. с фр. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1993. – 506 с.
 5. Маланюк Є. Земна Мадонна / Є. Маланюк. – Slovenske pedagogicke nacladatelstvo, 1991. – 444 с.
 6. Маланюк Є. Книга спостережень: Проза / Є. Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – 525 с.
 7. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Львів : Фенікс, 1992. – 685 с.
 8. Межелайтис Э. Контрапункт / Э. Межелайтис. – М. : Известия, 1972. – 447 с.
 9. Радзикевиц В. Історія української літератури / В. Радзикевиц. – Нью-Йорк : Видавництво Шкільної Ради, 1964. – 159 с.
 10. Тичина П. Поезії 1906–1934 / П. Тичина // Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1. – 735 с.
 11. Тичина П. Ранні збірки / П. Тичина. – Львів : Літопис, 2000. – 430 с.

12. Франко І. Літературно-критичні праці / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–120.
13. Beaudelaire Ch. Oeuvres complètes / Ch. Beaudelaire. – Paris, 1956. – 611 p.
14. Doucey B. Francis Ponge: 5 clés pour aborder l'oeuvre. 5 poèmes expliqués / B. Doucey – Paris : Hatier, 1992. – 79 p.
15. Jacobson R. Linguistique et poétique / R. Jacobson. // Essais de linguistique générale. – Paris : Seuil, 2007. – 650 p.
16. Les plus beaux poèmes de la langue française. – Paris : Hachette Jeunesse, 1996. – 317 p.
17. Sadatier R. Histoire de la poésie française. La poésie du vingtième siècle / R. Sadatier – Paris : Albin Michel, 1982. – 692 p.

ACOUSTIC MEANS OF EXTRAPOLATION OF MUSICAL ART IN THE LANGUAGE OF FRENCH AND UKRAINIAN POETRY OF THE FIRST HALF OF 20TH CENTURY

Yaryna STETSKO

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

The article deals with the language of French and Ukrainian poetry in relations with other arts. The attention is focused on the musical “material” of the verse. In this regard, the poetry by “Moloda Muza” literary group, as well as lyric poetry by M. Voronyi, H. Chuprynska, M. Filianskyi, O. Oles, P. Tychyna, Ye. Malaniuk is examined. Musical discourse of French poetry is presented with works by L. Aragon, F. Ponzh, P. Eluard, P. Reverdi and others.

Key words: symbolism, musical sound, semantics, major, intonation, rhythmomelody, recipient, alliteration, assonance.

ЗВУКОВЫЕ СРЕДСТВА ЭКСТРАПОЛЯЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЯЗЫК ФРАНЦУЗСКОЙ И УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ярина СТЕЦЬКО

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

Исследуется язык французской и украинской поэзии во взаимосвязях с другими видами искусств. Акцентируется на музыкальной “материи” стиха. В этой связи рассматривается поэзия украинских молодомузовцов, а также лирика М. Вороного, Г. Чупринки, М. Филянского, Олександра Олеся, П. Тычины, Е. Маланюка. Музыкальный дискурс французской поэзии представлен произведениями Л. Арагона, Ф. Понжа, П. Элюара, П. Реверди и др.

Ключевые слова: символизм, музыкальный звук, семантика, мажор, интонация, ритмомелодика, реципиент, аллитерация, ассонанс.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-3/-92.09"192"О.Бабій

ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВИ В ПОВОЄННІЙ ЛІРИЦІ ВАДИМА ЛЕСИЧА

Ігор ВАСИЛИШИН

*Національний університет «Львівська політехніка»,
буль. Ст. Бандери, 12, 79013 Львів, Україна*

Розглянуто філософсько-екзистенційну лірику Вадима Лесича, проаналізовано тематику й проблематику поетичних творів повоєнного періоду, виділено провідні мотиви, що визначають художньо-філософську основу повоєнних поезій автора.

Ключові слова: парадигма буття, «межова» ситуація, екзистенційні мотиви, апокаліптика, релігійно-філософські концепти.

Творчість Вадима Лесича репрезентує тип мистецького мислення, реалізація якого на рівні поетичного тексту з властивою йому художньою і стильовою специфікою, поетикою створює модель поетичного буття письменника, стає виразником його духовного світу, розкриває екзистенцію і світобачення митця, яке постійно перебуває в динаміці, спираючись, з одного боку, на традицію, а з іншого – вбираючи й акумулюючи те нове, що несе із собою дух часу, епохи. Це стосується безпосередньо і самого поета, і його творів. Як зазначає Т. Салига, «Екзистенційний драматизм життя героя Лесичевої поезії постійно набував якоїсь нової напруги, він ніколи не застигав на рівні певного стану душі, а, сказати б, динамічно “розкручувався” [7, с. 29]. І сам поет, і його творчість завжди були спрямовані в майбутнє, у якому кожен новий день ставав не лише етапом пізнання себе і світу, а й творенням себе як частини великого і незбагненного світу – прекрасного і водночас драматичного, трагічного.

У повоєнний період аж до заокеанської еміграції Вадим Лесич жив у таборах Ді-Пі (Новий Ульм, Цуффенгаузен) в Німеччині, належав до МУРу, узійшовши до групи «членів-засновників» (Ю. Шерех) цієї організації. Письменник брав участь у багатьох літературно-мистецьких заходах, публікував статті, рецензії, проте не видав жодної поетичної збірки. Це спричинила, на думку М. Слабошпицького, різка, «іронічна» критика останньої Лесичевої збірки «Різьблю віддаль». «Те, що поет після різкої критики замовк майже на два десятиліття, найкраще свідчить про його вразливість. Очевидно, він засумнівався в собі й у своєму хисті, бо ж у таборах переміщених осіб збірок віршів не видавав хіба що безнадійно лінивий» [8, с. 516], – робить висновок М. Слабошпицький. Вірші, написані у період 40–50-х років, увійшли до збірок «Ліричний зошит» (1953), «Поезії» (1954), відкривши новий лірико-філософський ракурс поетичного світу Вадима Лесича, його екзистенційних поетично-філософських медитацій.

«Проблемі сенсу людського існування, віри в Бога, життя і смерті багато місця приділяє у своїй творчості ще один виразний поет екзистенціалістської орієнтації – Вадим Лесич» [1, с. 206], – зазначає О. Астаф'єв.

Осмислюючи період війни, поет розгортає апокаліптичну картину розрухи й смерті («Понад вежі у зграях сріблених...»): «сторохливі потвори», курява, що «кров'ю знялась», «сторозтерзана земля», «блискуче шрапнелів намисто», «розчавлене місто», над яким «двигтять дим», «щербаті руїни передмістя». Хаосу війни він протиставляє незнищенну основу світу – «сивінь нерозгаданих істин», – віру, здатну протистояти глобальному злу й знищенню. На противагу епосі «хижих політь», «нешадного зла» (вірш «В хуртечах і хвищі буремній...») існує, як підкреслює поет, прадавній автентичний світ України: «смирений, пощерблений плуг», що «вгрузає в розтерзану землю»; «скитське зерно філософії, заховане в надрах ріллі». Вадим Лесич розгортає візію майбутнього, осмислюючи історичну «минуцність» й приреченість системи зла і її чільників («сквернівних кумирів»), породжених епохою. Проте невизначеністю, неокресленістю залишається для поета доля людини, її майбутнє в просторах «минуцності» часу й нескінченності руху світу.

Екзистенційно-поетичний контраст: внутрішній світ людини, виплекані нею надії, підсвідомі сподівання і невідомість майбутнього стають предметом лірико-філософської рефлексії поета, його відчущань, роздумів про невідоме майбутнє і нездійсненні мрії-ілюзії. Лише молитва здатна очистити душу й дарувати надію в епоху всесвітнього зла й глобальних катастроф. Людина, усвідомлюючи трагічну дисгармонію світу, духовний хаос звертає свій погляд до Бога. «Молітеся усі, хто жив і мислить», – закликає поет, створюючи образ-символ майбутнього – хлібний колос, «рокований і богоданий подарунок», який, прорісши з надр землі, оновить землю, що стане «хлібом для живих» («Ось ваготіє зерно в лоні скиб...»). Як колос, проростає й сама людина у своєму світовідчущанні і світопізнанні у вихорі нескінченного руху, спрямованого в «духовне майбутнє» (М. Ільницький).

Лірико-філософська рефлексія, роздуми про життя, смерть і безсмертя визначають тематику й проблематику поезії «Впливає місяць, нече яхт...». Краса й ідилія природи контрастують з поетовим світовідчущанням, навіюючи відчуття самотності, що охоплює його у величезному, прекрасному й водночас незбагненному світі: «росте самотність в людський глиб, // в майстерню творива, у серце...». Світ у своїх природних і космічних просторах чужий людині, його безмежність і непізнаваність породжує екзистенційні відчуття «закиненості» й самотності, спричиняючи бажання осмислити точки дотику, встановити зв'язок між земним і космічним, між буттям і небуттям. «...Все казка. Правда: сіль і хліб, // і правда, що не вмерем, померши», – філософський висновок поета. «В нових збірках, – зазначає М. Ільницький, – бачимо переключення акценту від “роздвоєння свідомості” (С. Гординський) до драми цього роздвоєння. Трансцендентне в поезії не може існувати в емоційній порожнечі, воно мусить мати якесь реальне опертя. І поділ збірки “Ліричний зошит” на розділи “З книги тривань” та “Сірі будні” видається мені продиктованим власне отією розчакненістю душі героя між землею і космосом. Космос холодний – в ньому неможливо знайти притулку. Холодна також чужина – навіть при облаштованості

й комфортабельності побуту. Тому цілком природно, що поряд із посиленням космічного бачимо в поета намацування точок опору в земному, відчутному [3, с. 68–69]».

У повоєнній ліриці Вадима Лесича наявні філософські медитації над екзистенційною природою часового континууму, що стають об'єктом його поетичної рефлексії (поезія «Даремна гіркота чекання сіріє цвіллю»). Мотив «минушості» («тиша проминання») відкриває поетове переживання часу, незмінності життєвого відліку: «пливуть під небом непорушним в затони тіней // хвилини довгі і беззвучні, мов павутиння». Час невпинно наближує людину до межового етапу, лише «благовістя» як надія на безсмертя дає людині змогу подолати, усвідомивши, страх смерті й прямувати життєвим шляхом, шукаючи «пророснів у вічність». Образ «прозорих веж» в поетичному світі Вадима Лесича виростає в символ непізнаного майбутнього, до якого людина мандрує з надією (словом «благовістя»), яке завжди залишається з нею. Релігійно-філософський мотив безсмертя, його художньо-поетичне втілення дає змогу говорити про те, що символізм поезій Вадима Лесича тяжіє до трансцендентного – здатності до абстрагування, до використання символів, можливості орієнтувати себе за межі простору і часу, унікальної здатності людини у пізнанні своєї екзистенції думати і говорити, використовуючи символи, втілюючи їх у поетичний простір філософської лірики. В. Державин, виділяючи трансцендентне в поезіях Вадима Лесича, підкреслював: «Відчуття таємничого сенсу – трансцендентної багатозначності – чуттєвих і почуттєвих переживань становить глибинну основу лірики В. Лесича, поета, який говорить про себе: “я блукаю понад пройденою прірвою, сам себе шукаю і викликаю” – і який прагне схопити й зафіксувати в словесних образах невловиму суть психічного акту...» [2, с. 14]. Одним із визначальних філософських образів повоєнної лірики письменника став образ-символ Собору (вірш «Мюнстер», надрукований в 1-му Альманахові МУРу, 1946 р.). Сприйняття Собору як духовного зв'язку між землею і небом, життям і вічністю – основна філософська ідея вірша, визначена прагненням поета відчутти, знайти й осмислити той незримий зв'язок, що поєднує земне й космічне. Власне, ствердження Собору як духовного містка між смертю і безсмертям становить світоглядний “концепт” буття поета, висловлений у поетичних рядках:

Вп'явився в просинь. Видовжений вріс
Мережаний хрещато-вертикальний міст,
зв'язавши землю й простір безбережний
розкриляв голуба, що знявся з вежі,
спурхнув, поплив у вишину незнану –
окрилений життям земний уламок [6, с. 126].

Ідея Собору, «незламна і висока мисль», є прагненням людини знайти відповіді на питання життя і смерті, втіливши їх у «струнчасту вічність» «архітектури перевершень», подолати трагедію кінцевості земного буття. Собор втілює пошук і долання шляху людиною між землею і небом крізь «земні блюзнірства істин» до істин справжніх, наповнених «божественним невловним змістом», які не пізнаються розумом, а є основою духовного пізнання себе і світу, прагненням людини до «вічних свіч сузір'я». У 60-ті роки в інтерв'ю з Богданом

Рубчаком для радіо «Свобода» на питання про мотиви лірико-філософських поезій Вадим Лесич, торкаючись «основної проблеми поезії», відповів: «Бо можна бути виразником маленьких настроїв, щастя й нещастя, радості й смутку, але можна знайти для того пов'язання в космічному масштабі – між тим, що не кінчається ніколи, і між тим, що невідомо коли почалось; а воно існує між небом і землею, тільки міняється, прибирає різні форми. Я так собі уявляю, що поезія мала б дотикати отой невидний, але відчутний обрій, де земля з небом сходяться» [4, с. 78]. Філософський пошук отого «невидного, але відчутного обрію» між земним і космічним через заглиблення у власний внутрішній світ складає художньо-філософську основу повоєнних творів поета.

У повоєнній творчості Вадима Лесича вагоме місце займає апокаліптика. Поема «Напередодні» (1947) увійшла до збірки «Поезії», виданої у 1954 році. Автор ділить твір на дві частини, які тематично можна трактувати, як знищення людства і його відродження. В апокаліптичній картині поеми пов'язані два семантичні пласти: релігійно-філософський (у структурі першої частини), який, власне, і визначає апокаліптичний сюжет, та історіософський (у структурі другої частини), органічно вплетений у фабулу поеми. Перша частина поеми – апокаліптичні візії смерті епохи й людини. Апокаліптичні твори чи твори з апокаліптичними сюжетами, візіями, мотивами, у яких апокаліптика виступає як авторський засіб трактування релігійно-філософських, а також історіософських ідей епохи, традиційно з'являються в трагічні кризові періоди епохи, в які «есхатологічні пророцтва» стають, по-перше, наслідком всеохопної екзистенційної тривоги, що приходить з усвідомленням наближення глобальних техногенних катастроф як наслідку кризи технократичної епохи («доби атома»), що призводить врешті-решт до загибелі людства, а по-друге, ідея трансцендентності Бога, концепція «пошуку Бога», філософське осмислення ідей «трагічного оптимізму» є тим виходом з «межової ситуації» кризи, що передбачає релігійно-філософський концепт смерті-відродження. Головна особливість цієї літератури полягає в тому, що свій зміст вона огортає в загадково-містичну, символічну форму, закорінену ще в архетипній семантиці першоджерела – «Одкровення Івана Богослова». У поемі В. Лесича апокаліптика постає як різновид катастрофізму, що дає змогу говорити про поєднання філософських і релігійно-містичних мотивів у художньому тексті, розгорнутих у традиційній для поета символічній манері. Зрештою, сама апокаліптична тема з наявними в ній архетипними образами-символами, містичними знаками сприяє розширенню екзистенціально-філософських мотивів в архітектоніці тексту (поєми). Н. Фрай, аналізуючи систему архетипних образів у поетичних версіях апокаліптики, зазначає, що «апокаліптична образність більше відповідає містичному способу» [9, с. 124], отже, можемо говорити про міфопоетичний простір Вадима Лесича. У дусі ідей «антитехнократизму» (екзистенціалістських ідей кризи і смерті епохи), провідних у повоєнній еміграційній поезії (Є. Маланюк, О. Стефанович), Вадим Лесич розгортає широке апокаліптичне полотно, першопричиною й поштовхом якого стає «атом» – вінець технічного досягнення і водночас символ епохи самознищення людства. Поет використовує алітерацію, нагнітаючи катастрофічні мотиви, посилюючи поетичний ритм, створюючи ілюзію невинності, руйнації і

атомного хаосу, спричиненого безбожністю розвиненої цивілізації і культом зла – «атома», як символу «розбожненої епохи». Загибель людства (винних і безневинних), поет передає через біблійний образ-символ відтятої голови Івана Хрестителя, узагальнюючи, гіперболізуючи мотив безневинної страти: «...мов на Саломеї полумиску ситім // тисячі стятих косматих голів // невідомих, убитих Хрестителів – рудим зайнялися вогнем...». Згорають в атомному проклятті і винні, і безневинні, смерть не ділить людей на категорії (філософський висновок поета), тому що вивільнений атом, як символ новітнього зла технократичної епохи, стає всьому людству покарою за прагнення до самознищення і знищення разом із собою світу. Мотив «прореченої кари» за «провину людства», який звучить у поемі, співзвучний з апокаліптикою Є. Маланюка, О. Стефановича, Т. Осьмачки, Василя Барки та інших українських поетів.

Створюючи апокаліптичну картину, Вадим Лесич розгортає панораму земних катаклізмів, моделюючи зміни в природі після атомної катастрофи. Поет насичує рядки поеми натуралістичним описом природних катаклізмів, що поєднується в тексті з метафориною, символікою, серед якої особливо виділяються архетипні образи-символи стихії – вогню і вітру. Всепожираючий вогонь («вогненні окаті голови», «крислатий пожар», «рясна січня блискавиць», «несите сонце»), смертоносний вітер («летять, гудуть і покручі, і кручі», «чорторії», «крутежі», яких «не злічиш») пов'язані з мотивами відплати, покари за людський гріх «розбуженого» атома. Стійкі семантичні одиниці: червоний і чорний кольори, вогонь, вихор, кров, слова з загальним значенням «смерть» (кістки і череп, «тьмяна порожнеча», «холодна пуста») – передають у цьому контексті комплекс апокаліптичних мотивів. Особливий містичний настрій створює персоніфікація сил природи – «несите сонце», «неситий крик» вітру, «незримий і зловісний атом» як «стоногий і зловісний звір» – символ зла. Загальна емоційна атмосфера, символічно забарвлені деталі, криваво-чорна кольористична гама, розірваний ритм передають настрої «кінецьсвітнього» (О. Стефанович), символом якого виступають «вершники Апокаліпсису». Катастрофа розростається до космічних масштабів (загибель Землі), а трагізм усієї катастрофи постає в астрально-символічному вираженні: «...як не було – живучої землі, // лиш пляма крові // в соняшній системі // – і темінь первородних мільйоноліть». Смерть природи поєднано з картиною смерті людства, загубленого в «темніні апокаліпсису». Поет створює екзистенційну картину «дороги смерті», своєрідного замкнутого кола безнадії, де лише «апокаліпсису темінь», де вічно «шукатиме людину – людина...»

Людина, що виплекала, «непокірно виростила» «горде ніщо» – «кістляву розхристану смерть», й залишиться смертною. «Кістки й череп» – символізуватимуть кінцевість людського буття. Можна припустити, що ці рядки автор написав у контексті філософсько-поетичної полеміки з ідеями атеїстичної гілки екзистенціалізму, що визначала «ніщо» (смерть) як кінцевий етап людського буття.

Перепади поезики – від високого стилю розгорнутого апокаліптичного полотна, трагедії катастрофи до різкого, зниженого, «бульварного» стилю, навмисне звуженої персоніфікації – породжені виплеском екзистенційної тривоги, відчаєм, внутрішнім протестом поета проти порожнього, безплідного завершення існування земної цивілізації. Ставлення людства до Земної кулі як до

іграшки, зневажання, знецінення ним божественності природи світу стає першопричиною катастрофи. Поет розвиває філософську думку, створюючи символічну картину причини-наслідку світової катастрофи. Причиною виступає «хтивий безум» людства, яке створило «незримий і зловісний атом», вивільнило його («стоногий визволений звір»). Унаслідок бездумного, безвідповідального ставлення до науково-технічних досягнень людство як покару отримує атомний хаос («сназі і мислі у відплату за вирощену віру прірв»). Непідвладний атом оживає вже як апокаліптичний звір, знищуючи все на своєму шляху, залишаючи після себе «мертву, скостенілу совість на костирі людських офір».

Втрачена совість людства як втрата духовної основи стає морально-етичним імперативом поетового передбачення-пророкування глобальної катастрофи. Екзистенціально-філософська візія катастрофи, міфопоетичне втілення якої відбувається через поєднання апокаліптичних мотивів з мотивами катастрофізму, семантично поділена на два пласти і є есхатологічною версією поета щодо можливого наслідку кризи технократичної епохи й загибелі людської цивілізації.

Першу і другу частини поеми поєднує стилізація народнопоетичної веснянки з мотивами відродження, оновлення природи: «сірі піски зарінку» вкриваються «зеленим барвінком», «кружля катеринку земля», «світ взявся під боки», «танцює свій прокид земля». Своєрідний «катеринковий», танцювальний ритм створюють настрій напівфантастичної феєрії пробудження духу землі. Варто зауважити, що перепади поезики, деструктивні елементи в композиції поеми, контрастність загального поетичного тону, введення лексичних і стилістичних новотворів у поетичний текст є авторським стилетворчим елементом у поемі, прагненням Вадима Лесича до пошуку нових поетичних форм, інтеграції, комбінування різних поетичних пластів і стилів (бароко, символізм) – характерною ознакою модерної творчості.

Якщо перша частини з її апокаліптичним полотном символізує мотив покари, то друга зі своєрідною локалізацією катастрофи, згущенням її до національного масштабу, вкрапленням історіософських мотивів – мотив спокути й духовного катарсису. Земля стає символом не лише посткатастрофічної, а й духовної пустелі, з якої повинно початися відродження людства, його повернення до християнських морально-етичних ідеалів і відродження знищеного й утраченого національного коріння, першоосновою якого є літературне слово.

Відродження постає в контексті пошуку втраченої національної духовності. У другій частині лейтмотивом є мотив пошуку: «шукатимуть в зернах піщаних, у ріні розсипаних снів», «шукатимуть в крузі полярнім, в скрипучих і білих снігах», «словитимуть в доках Одеси», «шукатимуть древніх слідів», «шукатимуть обік дороги». Вадим Лесич використовує своєрідний рефрен, посилюючи й визначаючи аксіологічний план другої частини (спокута й духовний катарсис), акцентуючи увагу на тому, що лише через пошук і відродження втрачених духовних ідеалів, символом яких стає творче слово, можливе національне оновлення. Історіософські ідеї поет розгортає в космічному масштабі, створюючи галерею українських письменників – представників «розстріляного відродження» (Ю. Лавріненко), даючи їм поетичну назву – «легіон найвірніших». «Тіні пилин Дарагана, що в прах понеслась чужини», «сліди дорогі» Драй-Хмари, Зерова,

поетичне слово Влизька («сплав плюскоту з рублених весел»), «розсипані слова Хвильового, що терном розквітли» – символічна картина трагедії українського письменства і водночас імператив мужності, незламності, непоборності й незнищенності українського слова. Творчість «сотень незламних» письменників є серцем, тобто серцевиною, осердям, першоджерелом, основою національної ідеї й національного відродження – естетико-філософська ідея другої частини поеми. Вадим Лесич розкрив цю ідею, створюючи образ-символ палаючого серця: серце, що горить у багатті, згораючи на попіл, «серце тремких матерей», «розстріляне серце» української літератури, яке горить (проекція в майбутнє).

Спокута й духовний катарсис стають основою відродження, подолання смерті людства й духовної смерті, «де тліли у іскрах вогнистих народини й смерть внерозрив». Особливе місце в ідейному підґрунті поеми посідає філософський концепт «слово», формуючи морально-етичний висновок поеми. Вадим Лесич створює своєрідну поетичну версію міфу про спасіння українського народу та й людства взагалі через слово як духовний виразник сутності буття.

Слово стає порятунком від бездуховності, морального спустошення, самознищення: «аж – слово сталося тілом відкупленої землі». Аксіологічне поле образу-символу «слово» має в собі відразу два начала: це, по-перше, Боже слово, яке несли у світ його пророки й послідовники («повісті Євангелістів»), а по-друге, слово літературне, що стає націєтворчою основою відродження й розвитку українського народу.

Вадим Лесич завершує поему в традиціях апокаліптичних текстів, де прихід Христа символізує новий духовний етап у розвитку людства:

І знов маячітимуть в тучах
хрести і розп'яття – і ось
знов вийде до трепітних учнів,
з обличчям людини – Христос... [5, с. 32]

Прихід боголюдини – Ісуса Христа, як символ безсмертя християнського віровчення, знаменуватиме оновлення Землі й людства.

Екзистенціальні ідеї, естетично-філософські мотиви, виявляючись на всіх рівнях художнього тексту – асоціативно-образному, семантичному, культурному, – втілюються і в пізніших поетичних збірках. Пошук і відчуття чи, швидше, відчування філософських ідей, осмислення і переосмислення сенсу власного буття складає могутній струмінь поетової лірики, визначаючи художньо-філософську основу повоєнних поезій Вадима Лесича.

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / Олександр Астаф'єв. – К., 1998. – 314 с.
2. Державин В. Поет символічного світовідчуття / Володимир Державин // Сучасна Україна, Мюнхен. – Ч. 6 (83), 21 березня 1954. – С. 14–18.
3. Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія / Микола Ільницький. – Львів : Львівський обласний науково-методичний інститут освіти; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, – 1995. – 116 с.

4. Лесич В. Розмова з Богданом Рубчаком / Вадим Лесич // Літературно-мистецький журнал «Світовид». – К.; Нью-Йорк, 1996. – Ч. IV, 25. – С. 78–87.
5. Лесич В. Поезії / Вадим Лесич. – Нью-Йорк : Видавництво «Основа», 1954. – 32 с.
6. Мур: Альманах / [ред. М. Шлемкевич, Ю. Шерех, М. Орест, В. Домонтович, Б. Подоляк]. – Штутгарт, 1946. – Ч. I. – 192 с.
7. Салига Т. Ю. «...І рими точені і гармонійні строфи...» (Вадим Лесич) / Т. Ю. Салига / Екслібриси Евтерпи. – Львів: НВФ «Українські технології», 2010. – С. 25–42.
8. Слабошпицький М. «Починаю знов від слів...» (Вадим Лесич) / Михайло Слабошпицький // Київ. – № 10. – 2006. – С. 98–104.
9. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 111–133.

EXISTENTIALLY- PHILOSOPHIC MOTIFS IN POST-WAR LYRIC POETRY OF VADYM LESYCH

Igor VASYLYSHYN

*Lviv Polytechnic National University,
12 St. Bandera str., 79013 Lviv, Ukraine*

The article deals with philosophical – existential lyric poetry of Vadym Lesych, analyzing subjects and problems of post-war period, pointing the main motives that make artistically-philosophical base of author post-war poetry.

Key words: paradigms of being, situation of “borders”, existential motives, apocalyptic, religious-philosophic conceptions.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЛИРИКЕ ВАДИМА ЛЕСИЧА

Игорь ВАСЫЛЫШИН

*Национальный университет “Львовская политехника”,
ул. Ст. Бандеры, 12, 79013 Львов, Украина*

Рассмотрено философско-экзистенциальную лирику Вадима Лесича, проанализировано тематику и проблематику поэтических сочинений послевоенного периода, выделено ведущие мотивы, которые определяют художественно-философскую основу послевоенных поэзий автора.

Ключевые слова: парадигма бытия, “пограничная” ситуация, экзистенциальные мотивы, апокалиптика, религиозно-философские концепты.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-31.09"19/20"В.Вовк-054.72:141.32

ПОЕТИКА ПРОЗИ ВІРИ ВОВК

Надія КОЗІНА

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

Розглянуто два пізніші романи Віри Вовк (Селянської) «Вітражі» та «Старі панянки». Зокрема досліджено філософську основу та поетику творчості письменниці на ґрунті цих романів. Проведено паралелі між образами героїв обох романів, показано схожість їхніх характерів як людей-екзистенціалістів, їх пошуку кращого у своєму житті та страху, який заважає зробити наступний крок, саме тому вони так і залишаються невдоволеними повністю життям, що характерно для філософії екзистенціалізму (туга закиненості в світ). Виведено проблеми, які порушувала Віра Вовк у романах, зокрема: проблему відірваності сучасної людини від її історичного минулого, проблема буття людини в культурі, проблема любові, проблема батьків і дітей. Письменниця у деяких моментах передає погляди героїв досить автобіографічно, адже сама є особистістю наскрізь філософічною.

Ключові слова: діаспора, еміграція, філософія екзистенціалізму, реалізм, роман, публіцистика, культура, синтез мистецтв, християнство.

Філософські мотиви наявні чи не в усіх прозових творах Віри Вовк, – сама вона є особистістю зі світоглядом наскрізь філософічним, – проте найвиразніше вони окреслилися в двох її пізніших романах – «Вітражі» (1968) та «Старі панянки» (1995) й двох збірках «фантастичних оповідань» «Святий гай» (1983) і «Карнавал» (1986). Ці твори в певному сенсі являють собою переходи одне до одного.

Передусім у великій прозі Віри Вовк варто відзначити її відповіді на питання культурології, що розроблялися в той час. Письменниця розбудовує модерне сприйняття феномену культури. В її уявленні людина шабель за шаблем підноситься над тваринами завдяки своїй мислячій і тонко відчувачій природі. Передусім підносить людину творчий хист: «Міт і мистецтво» [3, с. 169]. Таку філософську думку навівають героєві роману Маркові Вишні іспанські печери первісних людей. Ця думка по-модерному протистоїть загальноприйнятій тоді «ейфорії» техногенного суспільства та похвалам науково-технічному прогресові. Протиставлення навіть набуває полемічного характеру. «Техніку, – говорить один із героїв роману, – знають і терміти. Але це не те, сюди [в печери] людство знову повертається – черпати з відроджуючого джерела. Тут ви знайдете все потрібне: вибір, безпосередність і стилізацію без зайвого витончення» [3, с. 170]. Серед тогочасної української еміграції було немало художників, які піддані були віянням інтуїтивізму та примітивізму. У творах Віри Вовк відчувається захоплення такими художніми техніками. Якщо перекласти мистецьку рефлексію на мову філософії, то

справді письменниця йде в руслі філософської праці тих років. 50–60-ті в західному світі з високим раціоналізмом та витонченими метафізичними роздумами поєднали глибоке зацікавлення первісними мотивами: африканською музикою та живописом, індіанським мистецтвом виготовлення побутових речей (що стали елементом культури американських хіпі), міфологією різних культур. Погляд на історію культури перестає бути позитивістичним – ідея невпинного й незворотного прогресу вичерпує себе, у давності шукають того, чого не може дати зоднобічна техніцизмом сучасна культура: пафосності, наївності й водночас глибини світоглядного просвітлення. Адже в примітивному мистецтві, як виявляють заново (уперше – у романтизмі) у той час, відбивалися не раз найскладніші наукові та філософські ідеї. Доречно тут згадати дослідження В. Проппа, П. Тейяра де Шардена, К. Леві-Строса, досягнення філософської та структурної антропології.

Романтика відвідин Акрополю, музею Агамемнона, Мікен, Аргосу, Дельфів переткана тонкою іронією щодо несприйнятності грецької культури її сучасними представниками. Грецька тематика порушує проблему відірваності сучасної людини від її історичного минулого, «безкультур'я» молоді, а також «укорінення» (за С. Вейль) людини в безмежних координатах простору й часу. Сліпота людини поряд із величними пам'ятками культури засуджується і в образі роману «Вітражі» Гільді Шрумп. В уявній полеміці з нею головний герой висловлює з докором таку думку: «Невже ви приїхали сюди по вигоди, по те, щоб насолоджуватися швейцарськими делікатесами?.. Ви й не помітили, що сходи перед велетенським храмом розкладено, як вахлярі, і більше, ніж повага й тягар релігійного переживання, що існує в архітектурі, більше, ніж спопелілі гобелени, над символом із поламаною лінією іспанських ступінок, і ніж голови, побожно вкриті мантильями, цікавило вас, чи мавр з годинника "Papa moscas" справді проковтує мухи...» [3, с. 171]. А в романі «Старі панянки» одна з героїнь, Альма, гуляючи бразильським містом Багією зі своєю зведеною сестрою Камілою, гірко розчарована тим, що молода дівчина звертає увагу на «кольорові прапори на якомусь балконі і на фасади нових будинків» [3, с. 228], але не вміє побачити й відчитати в архітектурі міста справжньої глибини задуму, історії, філософії культури, яка щедро розгортається прямо перед очима. Можна говорити про специфічну тему «непізнаної культури» (умовно кажучи), яку часто порушує Віра Вовк. Проте відображає письменниця в своїх творах і «пізнану» культуру, змальовуючи її очима зацікавлених і проникливих глядачів. Наприклад, подорож по Іспанії в романі «Вітражі» авторка бачить передусім очима Марка Вишні. Його перші враження про Іспанію відбиті у формі майже журнальної статті чи репортажу. Впадає в око панорамність картини, звернення уваги на визначних деталях, влучна характеристика й щира та в чомусь суб'єктивна оцінка національної ментальності. Герой уміє підмічати все: клімат, особливості господарств, соціальні стани, антропологічні особливості тилів. Із витонченим відчуттям простору вміє передбачити авторка образ дороги, руху відносно статичних пейзажів: «Автобус завзято гарчить крутою дорогою через Сієру, Неваду, Маляга виблискує дедалі нижче, усе далі над блакиттю моря, і коли ми пізніше стоїмо на рожевих мурах Альгамбри у Гранаді, здається нам, що ми споглядаємо світ із раю»

[3, с. 188]. Подає письменниця й урбаністичні пейзажі. Зазвичай вони дуже статичні, витримані у спокійному тоні. Ось такою, наприклад, в очах Марка Вишні виглядає Кордова: «Крізь порталі з купою заліза глипають на нас чисті сетрії, викладені кахлями або опуклими камінцями, що аж віють цінністю. Тут і там – вода з кушем живих троянд або дерево, обвішане довгастими цитринами» [3, с. 180]. Коли ж письменниця описує рух, юрбу одним словом, динамічну сцену, панорама розпадається на фрагменти, уже не видно логіки в пов'язанні образів. З'єднуються тільки моменти різних вражень – звукових, зорових, дотикових. І вся ця фрагментарна замальовка творить єдиний ефект емоційного враження – екстазу, сп'яніння. Так діє визначна юрба в південній частині Іспанії і на головного героя «Вітражів». Проте авторка, що споглядає не героєвим, а, окрім того, і своїм внутрішнім оком, не забуває передати ще таку важливу деталь, як синкретизм арабської та іспанської культури в цьому районі; синкретизм, що виявляється сам в цій суміші різнокультурних реалій: «Ярмарки й люди, замотані проти сонця, жінки з дітьми у смугастих завоях, верескливі продавці килимів, старці в рясах, чародії з сопілками – закликачі гадюк... Пишнота одягів, музика переламаної восьмиструнної гітари, перебої тамбурина й круглого бубна та тискання рук впливають, наче гостре питво» [3, с. 185]. У всіх цих враженнях видно один загальний підхід: ловлення моменту, пошук насолоди, зміною картин, чуттєвий голод та інтелектуальну цікавість, що не спиняється ні на чому. Проте з плином часу внутрішній погляд героя через обставини його життя починає змінюватися, фотографічне схоплювання модифікується в глибоку філософську рефлексію, Марко Вишня починає доходити думки, що культура залишиться нерозгаданою, коли звертати увагу лише на позверхність, але не заглядати в символічну сутність побаченого. У культурі він починає шукати не плинні враження, а щось глибше і постійне, що уявляється йому в образі Бога або архетипних постатей його підсвідомості. Від'їжджаючи з Іспанії, він зупиняється в храмі в Тарагоні, де мати Божа на вівтарі нагадує йому його власну матір. Це новий спосіб пізнання культури через те, що вже відкладено в свідомості з дитинства, не схоплення її та точне відображення, не репортаж журналіста, а глибока інтерпретація і Марко внутрішньо відчуває, що розучився заглядати в глиб феномену: «Я так би хотів закріпити в пам'яті орнамент на брамі, але він притьмом розвіюється, неначе б обпав цвіт з вишні... Сірйй храм, очищений від зайвих речей, згущується до символу й дивиться на мене суворо. Бог промовляє власними словознаками, але вони для мене за сімома замками. У них я добачаю лише клинопис, до якого нема ключа» [3, с. 194]. Так герой починає розуміти вагомість поклоніння перед чужим світом і власне покликання вчитися в інших культур, щоб збагатити свою.

Дещо іншою виступає у творах Віри Вовк бразильська культура. Проблемам цієї культури вона присвячує серію публіцистичних статей у «Спогадах», із яких окремі уривки та мотиви, іноді майже дослівно, переказує в романі «Старі панянки». Трохи меншою мірою бразильські реалії відображені й у збірках її «фантастичних оповідань», особливо в «Карнавалі», – власне, ціла збірка присвячена показові одного знакового й дуже цікавого явища в цій самобутній культурі.

Бразильська культура, напевно, найулюбленіша з тих, в яких пробувала знайти своє місце Віра Вовк. Бразилія не могла не захопити письменницю своєю примхливістю, химерністю, багатокultur'ям, сплетенням часів від первісної доби до найсучасніших винаходів, – своєю амбівалентністю та симбіозом найрізноманітніших культурних явищ. Тому вона й стала для Віри Вовк другою батьківщиною. Саме тут можна було побачити наяву ідеальний світ письменниці – світ як фрагментарне барокове плетиво.

Зацікавлення Віри Вовк бразильською культурою можна поділити на два напрями: один, виражений з особливою повнотою в її статтях, що друкувалися в різних журналах із 60-х по 80-ті, – студія суспільного життя, політики, станових верств, кипіння урбаністичної культури в Ріо-де-Жанейро та інших великих центрах країни, де письменниця побувала. Другий напрям – заглиблення в міфологію, релігію, позначену синкретизмом вірувань, глибокий зміст народних звичаїв та свят, багатий світ природи, з якого черпають натхнення митці та саме мистецтво – архітектура, живопис, музика. Ці два напрями зацікавлення відбиваються в лініях двох персонажів роману «Старі панянки» – мисткині Раїси та журналіста Лавро Серено Мейрелеса. Раїна любить подорожі й роз'їжджає по всій країні: буває в Мінас Журайс, Натал, Жуанейра-до-Норте, їздить і за кордон – до Греції, до Панам, до Квебеку (Канада). Звідсіль привозить враження й сувеніри. Вона любить збирати фрагменти, спогади, фотографії, усякі знакові елементи різних культур. Стиль описів її подорожей приблизно такий самий, як стиль Марка Вишні: Раїса не заглиблюється або не хоче заглиблюватися в складну символіку місць своїх подорожей, її цікавили враження й зустрічі з новим людьми й новими обставинами. Натомість журналіст Мейрелес нікуди не виїжджає з Ріо-де-Жанейро, зате знає це місто, як свої п'ять пальців, і незважаючи на іронію критики, що часом у нього проскакує, дуже прив'язаний до рідного Ріо. Саме він детально розповідає про підйом трамваєм по акведукці на Санта Тереза, «мандри стрімких вулиць, гори Гавса, Цукрянй Стіг, Двох Братів, описуючи замилюваним оком ландшафти поблизу міста (і повторюючи статі авторки роману), про брудну політику, що обманює народ, беручих і спритних мешканців «фавель», здатних до будь-якої праці, а також, за прикладом політиків, здатних дурити людей, про бразильську звичку спізнюватися і затягати «паперові» справи про сатаністські ритуали, до яких міське населення давно звикло і які тут є майже буденним явищем, про інші ритуали – карнавал і ніч на Святого Івана, коли пускають горючі кулі в небо (і тут повторюючи статті авторки). Його розповідь коротка й стисла, проте одразу видно, що він є справжнім «каріока» (мешканець Ріо) за способом життя і, так би мовити, за покликанням. Він значно глибше порушує культурні питання й наболілі проблеми. Загалом його бачення бразильської культури є баченням поінформованого автохтона, а не мандрівця. Таке бачення створила Віра Вовк упродовж багатьох років перебування у Бразилії.

Яка ж саме рефлексія Віри Вовк у світі бразильської культури? Вона (вустами одної з героїнь роману «Старої панянки») порівнює себе з деревом: «Я – зернина муштарди, що вітер поніс на крилах» [3, с. 214]. Образ несіяної, залітної зернини – це образ, що відкриває безбатченство еміграції, гру людини у вихорі переселень. Авторка пояснює його так: «Коли я кажу, що я зернина муштарди, це не повабність

– хотіти бути деревом з найпишнішою кроною, вищою від інших дерев. Мої зазіхання стосуються коріння. Я почуваю себе, наче до пояса вкопана в землю, відчуваючи її живчик, і кружляння її соків у моїх жилах так, якби дерево, що мало б зродитися з мене, росло всередину і всисало в себе таємний світ початків» [3, с. 214]. Це спрага насінини за «укоріненням», за віднайденням утраченої батьківщини будь-де, адже великому богові належить уся земля, яка тримає у собі світ універсальних первнів. Віра Вовк дуже багато подорожувала: Англія, Франція, Німеччина, Іспанія, Марокко, Канада, Бразилія, Куба, США... Можна сказати, що весь світ є її батьківщиною і всюди вона намагалася вкорінитися, глибоко пізнати культуру, – і всюди її долала туга. Може, це суть Симоненкового «вибрати не можна тільки батьківщину»? Чи це скоріше тісно пов'язана з філософією екзистенціалізму невідступна туга закиненості в світ?.. Так чи інакше, образ дерева муштарди виростає до символу, що означає Світове дерево, життя людини, яке в будь-який момент може звалитися серед величезного парку, як у розділі «Сновиддя» («Старі панянки»). Це гостре відчуття хисткості світу, який від будь-якого випадку може «розколотися в тисячі скалок», і таке ж гостре відчуття болю через цю хисткість.

Нема сумніву, що проблема буття людини в культурі тісно пов'язана з проблемою буття людини взагалі. Для окрилення розв'язків та бачень цієї другої проблеми необхідно проаналізувати образи персонажів та їх взаємовідносин.

Роман «Вітражі» сильно позначений впливами філософії екзистенціалізму. Споріднення роману з творами представників екзистенціалізму – і в спогадОВО-мемуарній формі, і в виборі способу оповіді від «я» – головного героя, і в способі представлення життя через свідомість рефлектуючої особи, через її інтерпретацію, і, нарешті, в папському мирі головного героя-мандрівника й мислителя, який шукає своє місце й призначення в світі.

Навіть початок роману – це роздум про сутність і призначення людини. Зіткнення фаталізму та ідеї «як знехтування» людини – кожна хвилина є точкою розгалуження можливості, точкою невідомості, а людина з її необмеженою свободою є сама ковалем власної долі – такий короткий зміст цього роздуму. Герой замислюється над долею власного покоління, трагедія якого полягає в нав'язуванні обставинами мандрівного способу життя людям, «які мріють про затишені плеса на вудку, про власну пасіку й велике лоно внуків на старість» [3, с. 164]. Проте герой вбачає справжню трагедію не у відірваності від рідної землі, спокою звичайного життя, а ніби збоку, по-філософськи узагальнено – у неможливості слідувати своєму покликанню. Це бачення екзистенціалістське. Для Марка, астронома родом із Києва, емігранта, громадянство не має великої вагомості – він громадянин світу, який насолоджується кожним моментом існування, яке в гайдеггерівському розумінні можна назвати безперервністю хвилинних вражень, атомів «тут-буття». Знову ж таки, за М. Гайдеггером, він є ідеальним мислячим чоловіком, для якого прив'язки до зовнішнього світу «зручних» речей – матеріального побуту, грошей, комфорту – не мають ніякого значення.

У людях Марко цінує передусім оригінальність, неповторність. Особливо цікавить його ставлення знайомого ченця Шардона до людей. Учасник мандрівки Іспанією, один із багатонаціонального гурту, журналіст-українець Дримба, який за

Вірою Вовк, є типовим представником української культурної еміграції, та в якому правдиво, мов у дзеркалі, відбилися реалії українського побуту, характеру й світогляду, що їх авторка вважає негативними, має сумнівну честь бути об'єктом критики Шардона. Заглибившись у культурну ситуацію того часу, поінформовані про виступи МУРу та намагання витворити в діаспорі «національно-органічний стиль», можемо побачити, що це ніби більш піднесені прояви того, що у вульгарному вигляді виявляється в Дримбі. Марко без особливої образи вислуховує довгий монолог Шардона, який висміює поведінку Дримби та його однодумців на еміграції. «Ваша еміграція об'їхала цілий світ і схожа на коня з наочниками. Ви мали прекрасні початки, чудовий фольклор, ну а що далі? Він прилип вам остаточно до пупця, вибачте за порівняння. Почуття краси вбачалося в догматично-народницькій палітурки, загальнолюдського ви боїтеся, мов дідько свяченої води. Хай навіть з'явиться геній, ви його задзьобаєте в ім'я традиції. Та й сама ваша традиція щось наче шкаралупа без живого плоду, бо за океаном ви незабаром втрачаєте між чужими своє обличчя!» [3, с. 166]. Віра Вовк як учасниця Нью-Йоркської групи, будучи сама не раз критикована за «бананові місяці» та інші метафоричні звороти, (про що коротко згадує в романі «Духи й дервіші»), експериментаторка форми, радше не сприймає програми МУРу, хоч він і рідний їй за раціональністю. Критичне ставлення її (і Шардона) до літературної діяльності до діаспорного «народництва» (за В. Петровим) виливається в гіркий підсумок! «Коли мені хтось каже "український емігрант", то в асоціації думок я бачу людину, озброєну героїчно-мученицькими фразами, а в дійсності вона – маленький невдоволений із себе філістер» [3, с. 167]. Марка багато чого ріднить із Шардоном, зокрема оте поневажання «зручної» політичної та наукової заангажованості, апологія «загальнолюдського», прагнення проникнути в саму суть навколишнього існування, водночас простота сприймання життя. Патріотизм Марка виявляється зовсім не в ідеології, не в «героїчно-мученицькому», із політичним підтекстом фразерстві, а в якомусь напівміфологічному замилюванні до вражень, полишених перебуванням на рідній землі, напівінстинктивному відчутті власної породи як преміальної, расової належності, «крові». Герой не пишається зі свого шляхетства – для нього головний аристократизм духу, – а з абстрактної «людськості», переданої в спадок від матері, схильності до стоїцизму, прищепленої давнім знайомим отцем Атонасієм любові до національної культури й мистецтва, до давніх коренів. Тому Україна видається йому зовсім не сучасною – він не входить і не бажає входити в розуміння політичних подій того часу, а своєрідною ідеальною моделлю, замкненим усесвітом, стрижнем душі. Українство для Марка – не уможлядна категорія, а запрограмований ще перед народженням генотип, первень, глибинний та ірраціональний. Те, що штучно намагалися прищепити діаспорній літературі її теоретики та ідеологи, у Маркові наявне вже відпочатково, і якби вони прислухалися до себе, то, може побачили б те самі. Друге, що ріднить Шардона й Марка Вишню – це зневага до сухого логоцентризму сучасної науки. У Шардона та в Марка, як і в самої авторки, особи науковців з однобічним «прогресистським» світоглядом викликають іронію та неприязнь, змішані з ноткою співчуття. Вони дивляться на них як на сліпців, що їм «не дано» осягти мудрість і красу людського пробування на землі. Образ такого сліпця у «Вітражах» введений в особі доктора

Айнігера, «біолога-позитивіста», що не може в повсякденному житті вирватися з кола снобських уявлень про поведінку в товаристві та дріб'язкових побутових розмов зі своєю дружиною. Шардон з огидою ставиться до споживацького способу життя до «впертої дурноти», до дріб'язковості в людських стосунках. Він не піддається ілюзіям і настроям його рідної, інтелектуально знеможеної Франції, зберігаючи свій трагічний оптимізм у поглядах на життя й людину. «Для Шардона все було чуттєве», – говорить про нього Марко [3, с. 176]. Нелюбов Шардона до позитивістів викликана не лише духовним, а й інтелектуальним завуженням їхнього світогляду. У книзі Шардон порушує таку тему: «Якщо ми непересічні, то тільки в чомусь одному, та й у тому нас нарешті перевищать інші... Якраз така спеціалізація, такий колективний розподіл праці робить з людини свердло в широкому Божому світі. Хотілося б бачити людину знову у трьох вимірах, і вірте: я особисто дав би їй навіть дозвіл на помилку» [3, с. 182]. Тобто, закостеніння в низьких проблемах віднімає в людини нахил до творчості, до зухвалого експерименту. Строга верифікація наукових знань, прийняття в класичній науці першої половини ХХ століття, не лише не висвітлить людині істину, але й заведе її вбік від неї, викличе пересит, невдоволення надто довгим шляхом осягнення істини, потрібної тут і зараз. Шардон реабілітує істину осяяння й прозріння, істину ірраціональну, що дається людині тільки при безпосередньому зіткненні з життям – або ж зі смертю. Саме у такої істини, вистражданої, часто болючої, але до краю щирої, не може дати класична наука.

Варто звернути увагу на головний жіночий образ – Ярину також на трактування авторкою проблеми любові. Ярина, так само як і Марко з Шардоном, є образом екзистенціалістської людини, тільки взятим ніби з протилежного боку. У філософії екзистенціалізму є таке поняття, як закиненість людини в світі. Сила людини, що виявляється у саморефлексії, у самоопануванні в конструюванні власної долі, не закриває безсилля її перед величезним ірраціональним світом, у який вона замкнена: «Ми такі манюні в нашому безбережному оточенні» [3, с. 169]. Власне так закинуто й виглядає в бугті Ярина. «Вона носить тоненьку обручку на середньому пальці й має вигляд переляканої лані або людини, яка сама стелить своє ліжко в готелі і просить у всіх вибачення за те, що вона буває на світі» [3, с. 172]. В образі Ярини бринить той жах перед життям, який за М. Гайдеггером, є організуючим принципом нашого життя. Людина може під впливом цього жаху екзистувати, тобто інтелектуально долати порожнечу й безцільність власного існування. Так робить Марко Вишня, хоча, з іншого боку, не можна забезпечити, що його мандри та швидка зміна зацікавлень є деякою мірою спробою втечі від себе. Проте він досить сильний, щоб визнати, що власна сутність таки залишається разом із ним, будучи водночас його хрестом і його покликанням. Від жаху можна також спробувати сховатися, як це робить Ярина, – не важить у що: в наукову працю, у кохання, у накопичення грошей. Ярина вибирає захоплення не в реальному світі, а у вигаданому, умовному, штучному світі лялькового театру. «Ярина живе в маріонетках, наче б вона не мала власного життя» [3, с. 177]. Віра Вовк часто показує як при зіткненні з реальністю «на Яринине обличчя нашаровується жах» [3, с. 178]. У біографії Ярини – невиразна Україна персоніфікована в образ няньки Насті, дитяча любов до яскравих барв, що

вилилася в захоплення ненатуральною яскравістю вітражів і театру, і перший шок, коли дівчина довідалася, що Настя – злочинниця. Дівчина, яка постійно нагадувала про звичай охрестити двома іменами – чоловічим та жіночим – дух нехрещеної дитини, якщо він приходить і лякає, сама втопила своє немовля. Тоді, переживши психотравму й лишившись без своєї спокійної Насі, дівчина ще більше відчула страх, який мучив її з дитинства. І вже не заспокоїш ласкавими словами няні дорослу людину, яка знає, що цей жах – невід’ємна частина людської екзистенції. У дитинстві з Яриною трапилася ще одна історія – її переказ, що шокує бездумною жорстокістю «дійових осіб», нагадує казки Оскара Уайльда, з такими їх персонажами, як маленька інфанта й Хлопчик-Зірка. Одного разу в її дворі хлопчак до смерті замучили безпритульне кошеня, «досліджуючи» чи завжди воно падає на чотири лапки. Бездумний підхід до природи, спричинений науковою ідеєю «служби» ресурсів людині, відкрив беззахисність живої істоти, не важить, чи «меншого брата», чи теж людини, перед таким-от прагматиком, як той хлопчик, що забив тваринку, сухо сказав: «То був, видно, зіпсований котик. Ходімо краще гратися м’ячем» [3, с. 193]. А для Ярини цей випадок відкрив свою власну беззахисність і породив страх перед самотою, через який вона вдягла на палець обручку.

Марко як реаліст не може змиритися з «нетутешністю» вдачі Ярини. Він бачив у ній щось зовсім інше й мріє про іншу долю для неї: «Як добре було б, якби Ярина сиділа на покуті, роздавала вечерю, якби краяла хліб, спершу накришивши на ньому знак хреста, доливала олію в червону лампадку перед іконами, вкривала б дітей до сну. Ярина ліплена з багатої спокійної материнської глини...» [3, с. 199]. Проте відчуження Ярини сягає такої міри, що вона не може відповісти на почуття Марка. Навіть їх близькі стосунки не можуть цьому зарадити. Причина цього не в тому, що вона вступила в зв’язок із Марком «з чужою обручкою на пальці», ми не знаємо за ким і чи взагалі заміжня Ярина, – причина в її страхові й перед любов’ю так само, як і перед байдужістю. Навіть блукавець Марко Вишня не прив’язаний до матеріального комфорту, їй видається занадто реальним. Одного разу їй сниться сон, який вона переповідає Маркові: «Приснилася мені буря на морі. Я здаюся на щоглу, а там на мотузяній драбині сидите ви, зриваєте з неба зорі, як маківки, обгризаєте й жбурляєте качани в хвилі. Мені стає шкода зір, я кидаюся за огризками, але що простягну руку, ви перекиляєте корабель на другий бік. Море навколо вже повне обгризених зірок, як мертвих риб, аж заносить лускою, а ви сидите собі вгорі і ласкаво всміхаєтесь» [3, с. 179]. Гротескне в одному образі зорі й огризка яблука, киненого хуліганом у хвилю, – різночл. влучне передання прірви між піднесеним романтизованим внутрішнім повітом героїні та повсякденням. Це виглядає як той таки споживацький підхід, тільки не задля вигоди, а просто від бездумності. Ярина боїться стати для Марка такою самою зорею і врешті-решт бути відкиненою в хвилі життя, як нікчемний огризок, як непотріб. Сама вона шукає чогось постійного, закономірностей, схожих на закони театру.

Світогляд Ярини просякнутий гайдеггерівським песимізмом. Натомість Марко, а ще виразніше Шардон вибирають собі камюсівський шлях і камюсівський підхід, що поневаженому культурою відчуження індивіду «надає всіх прав». У цьому полягає чи не основна відмінність між Яриною й Марком. Далі Марко,

переступаючи через свій індивідуалізм, приглядаючись до світу, починає визнавати в ньому такий самий абсурдний театр, де «навіть за лаштунками можуть не проміти очі Режисера, якого ніхто не бачив» [3, с. 188]. Він ніби тратить нерівну нитку свого життя, хоч водночас набирається від нього гіркої мудрості. Може, тому Шардон під кінець називає його не трагічним героєм, а тільки маріонеткою. Між героями неможлива звичайна тілесна любов. Людські близькі стосунки часто змальовуються в екзистенціалістській прозі як розгадування нерозгаданої загадки, як якась невідбутність і нереалізованість, навіть як кара. Феномен Іншого – незглибима таємниця. Ти ставишся до Іншого з повагою, щирістю, любов'ю, але ніколи не матимеш його відображення у власній душі, хоч би на які жертви йшов, хоч би як себе переступав. Здається навіть, що щастя в коханні неможливе, бо всяка людина певною мірою егоїстична. Надто багато Марко з Яриною знають про труднощі життя й будуть одне одного не розраджувати, а, навпаки, розхолоджувати. Роман їхній не має завершення, як, власне, й не має самого себе. Мов два привиди, вони зустрілись і пройшли майже одне крізь одного – такий сильний був удар потугтів. Однак невідомо, чи лишиться від нього якийсь слід. Екзистенціалістський вислів, наново ними актуалізований, – «людина людині є богом», – не дає Маркові нав'язати Ярині своє бажання, щоб вона з ним жила. «Ярина не скаже мені, куди вона поїде. Вона стоятиме на залізничному двірці й проводитиме мене очима, аж поки мій потяг не зникне геть з очей у північному напрямі» [3, с. 202]. І це все. Закономірно, що образ Ярини знаходить своє продовження, навіть ще більш абсолютизоване, у романі «Старі панянки». Жінку, яка має таку подібність із героїнею ранішого твору, звати Альма. Цікаве ім'я, з латині воно перекладається як «годувальниця». І справді, у ній, як Марко в Ярині, інші вбачають роль матері. «Я від щирого серця бажала б їй багатодітну сім'ю», – говорить про неї подруга [3, с. 219]. Нереалізований материнський інстинкт проявляється хоча б у тому, що «вона на загал, піклується справами інших людей» [3, с. 219]. Отже, Альма – особистість більш усупільнена. І все ж в особистому житті вона так само нещаслива. Вона була дійсно закохана в одруженого чоловіка, Орляндю, який до того ж має сина. Можна гадати, що Орляндю відповідає їй взаємністю, але вона не бореться за своє кохання. «Я вибрала собі це пасивне страждання, що ние наче невиліковна недуга. Мені залишається тільки ще дужче закритися в собі», – говорить вона [3, с. 212]. Причина такої пасивності в тому, що Альма сама розуміє: вона зробила з ідеальної людини ідеал, вона закохана більше у вимріяного персонажа свого внутрішнього світу, ніж у самого Орляндю. До того ж він, як вважає Альма, повівся нечесно, одного разу покинувши її у скрутну хвилину. Тоді вона поховала «своїх ненароджених дітей, новий розквіт творчості, віру у всемогучу любов... Ти заломився, бо нам було б трудно разом жити. Ти не з героїв» [3, с. 261]. Згодом вона знайомиться з дружиною Орляндю, яка його не кохає, і остаточно вирішує відмовитися від цього чоловіка. Під кінець життя, багато вистраждавши, вона все ж підсумовує: «Я рада, що моя доля не зійшлася з Орляндювою, бо так ми, крім нас обох, нікого не скривдили» [3, с. 287]. В історії Альми й Орляндю лежить той самий мотив неможливості щастя в коханні, коли воно сполучене з егоїзмом, – бо і Ярина, й Альма в душі є егоїстками, які не бажують іти на жертви заради кохання.

Такий же трагізм у стосунках Альми з матір'ю. Образ матері, видимо, автобіографічний. Альма з матір'ю не вживалися разом, і врешті вона (Альма) поселилася в місті, а мати жила за містом. Вони ставилися одна до одної, очевидно, навіть із роздратуванням, але звістка про хворобу матері глибоко сколихнула душу Альми. Смерть матері помирила їх назавжди. Але запізно. Проблема батьків і дітей, порушена в романі, також нерозв'язна, як, певно, вважає авторка.

Можливо, варто подивитися на стосунки Альми з оточенням більш узагальнено. Вона дуже строго ділить людей на звичайних і незвичайних. Звичайним дано щастя, вони можуть черпати його повними пригорщами, їх любить життя. Незвичайні ж попри всі зусилля крутяться в зачарованому колі, здалека втішаючися щастям інших. Звичайні насміхаються з незвичайних, не можучи їх зрозуміти. Звичайні люди не мають такого тонкого чуття природи, витонченої інтуїції (а Альмина інтуїція загострена до краю, не випадково їй так часто сняться віщі сні), почуття краси, передчувань, духовної глибини. Їм не дано такого складного внутрішнього світу. Отже, незвичайні люди морально й духовно вищі, кращі від пересічних. Тільки Альма, може, не задумується над тим, що такий розподіл має засновком беззахисний, проте жорсткий по-своєму індивідуалізм. За свою гордість відносно інших Альминим незвичайним людям доводиться розплачуватись – самотністю, втратою надії, втратою спілкування з Богом. Наслідки свого індивідуалізму вона добре відчуває на собі й на своїх однодумцях. Про людей «свого табору» вона говорить: «Наш біль стає космічним болем і ми, самотні й бездомні, віддаємося струмові вселюдського болю, і так ми, раптом, знаходимо побратимів серед решти страдників. Може, місячні руки зі своїми тисячма тонких промінних пальців важать тонше нашого вкладу в той загальний біль, мацають наше серце і глибіню його рани; може, все те має якусь ціну, якої ми не знаємо і не вміємо ні розгадати, ні відчитати, бо Божество не являється... невладам, як я» [3, с. 222]. Чи це абстрактне людинолюбство здатне комусь допомогти? Розуміючи, що ні, Альма займається також і благодійною роботою в школах, мордуючи себе, проте вона все ж не здатна переступити через свою надмірну гордість.

Описуючи життя Альми, Віра Вовк повсякчас акцентує на образі дому, в якому вона проживає. Спочатку Альма живе в будинку, що одержаний «у спадку по батькові» й «дуже некорисно для неї був винаймлений». Дім ні атмосферою, ні станом, ні розташуванням не вдовольняє її, і вона воліла б його збутися, але не може помінятися на вигідних умовах. Пізніше до пошуку нового дому долучається й її подруга, але їхні спроби постійно зазнають невдачі: ось-ось удасться знайти, придивляються до чергового варіанту, домовляються, а «потім приходить дійсність: недоступна ціна, зовсім не вигідні для нас умови купівлі, в найкращому випадку – переміжка часу до надуми, після якої не приходить ніколи обіцяний телефонний дзвінок» [3, с. 220] – і все повертається до початкової точки замкненого кола, з якого ненадовго можна вийти й забути за допомогою музики й подорожей. Образ дому є глибоко символічний. У ньому відбивається ідея пастки, поставленої життям, неможливості змінити власну долю. Архетип дому символізує навколишній світ, який людина бажає змінити на свій смак. Саме тому героїні шукають дім, «де кожна могла б бути цілковитою власницею свого світу» [3,

с. 220]. В одному з розділів Мейрелес інформує, що подруги таки купили одне старе помешкання в екзотичному старому районі Ріо-де-Жанейро навзамін невідного і створили там справжній затишок. Чи не є цей факт висновком, який напрошується із роману «Вітражі»: не варто замислюватись над життям і будувати ідеальні плани, треба просто жити? Усе життя, так само як купівлю дому, треба сприймати як чудо, – така ідея письменниці.

Доречно сказати кілька слів про Раїну, подругу Альми, з якою вони оселяються у новопрдбаному домі. Основна риса Раїни – її любов до подорожей. Подорожує Раїна переважно сама. «Раїна не шукає нових знайомств: вони самі її шукають» [3, с. 234]. Непосидючість викликана тим самим внутрішнім незадоволенням із життя: «часом [вона] має намір хоч трохи звільнитися, перехитрити щоденну різноманітність» [3, с. 234]. Обидві жінки – мисткині: Альма – музикантка, Раїна – художниця, розписує килими. Так відображається синтез мистецтв: музики й живопису, плідний для двох. Альма порівнює Раїну з казковою принцесою Турандо – дівчиною великої строгості, із потягом до краси, дуже гордою. Вставна новела розповідає про історію життя принцеси й чоловіків, яких вона відкинула. Кожен із них є образом певного типу людини: один – надто самовпевнений і самовдоволений; другий – дуже гарний і через це дуже самозакоханий; третій – простак, невиліковно ширий і необізнаний ні з чим; четвертий мав претензію з життя робити мистецьку гру й сам себе вбив під її вікнами; п'ятий був реформатором-дон-кіхотом, що так нічого й не добився. Останній у цій низці був поетом, і про нього написано тільки на таблиці з причиною його страти: «Ти відповів на любов проминущою піснею» [3, с. 225]. А Турандо підсвідомо прагне непроминального й неілюзорного. Через це вона така самотня в своєму королівстві. Турандо означає покликання, але вона допіру шукає його і вона мусить знайти покликання, але ще не має мети. «Слово знову повинно б віднайти свій притаманний тягар», тому в контексті казка й мистецтво, зокрема поезія, повинна стати серйозною. Раїна ж, тобто, висловлюючись фігурально, Турандо, – тільки заблукана в житті істота, яка ступила на стежку свого призначення, але вагається, чи правильно її вибрала. Це на початку твору. Під кінець же, можливо під впливом Раїни, вона знаходить щастя в роботі. Можливо, безперервне ткання килимів і було тим, що її остаточно вбило, проте вона вже не могла покинути ремесла, що захоплювало всю її істоту. Перед смертю вона хоче переслати кілька пачок з килимами на адреси музеїв головних міст України, «хай зацвіли б своїми візерунками перед очима нового покоління; може, вони щось перекажуть» [3, с. 283]. Обоє вони – Раїна і Альма – хочуть вбачати у своїй діяльності щось непроминальне, що переживає людину, сміється з тлінності, – мету й сенс життя, що не загубиться у всесвіті, виплід «спорідненої праці» (Г. Сковорода). Раїна хоче вкласти в свої твори душу народу – пізнаємо в ній завдяки цьому невідому популяризаторку з Дрездена.

Особливо перед смертю людина бачить себе такою мізерною перед лицем усесвіту, який буде далі жити наміченим життям, якого не порушить ця незначна зміна. «Тоді я питаю себе: що важить у всесвіті музика моєї флейти? Що важать візерунки Раїниних килимів? Може, коли знайду відповідь на це питання, таке важливе для нас обох. Тепер я тільки знаю, що тоді, коли інші вже мають своє

виправдання за життя, ми ще його шукаємо» [3, с. 283], – каже Альма. Відповідь: й музика, й килими водночас важать усе й нічого, бо, з одного боку, можуть проминути в часі, з іншого, можуть навіки лишитися в людській пам'яті.

Щодо образів цих двох героїнь, то напевно, це роздвоєння характеру самої Віри Вовк на дві іпостасі. Одна лежить на поверхні: непосидюча, трохи легковажна, захоплена всім новим, барвним, монументальним, ігровим, казковим – Раїна з безчисленними випадковими знайомствами, почуттям гумору, фрагментарними враженнями – ідеальний тип «людини – в світі».

Замріяна, самоспоглядальна й самоаналітична, критична часом аж надміру, паристократськи горда, пройнята альтруїстичними почуттями, романтична ідеалістка Альма – це друга Віра Вовк, прихована в глибині душі. Обидві іпостасі складають цілісний, хоч і суперечливий образ письменниці.

Є в романі й «золота середина» між характерами героїнь – журналіст Мейрелес, у якому полюси, що розривають надвоє світ роману, врівноважуються. Це виявляється навіть у композиції – діалогізм розділів, у яких від себе розказує – Раїна і Альма, перекривається в напружених місцях саме монологом журналіста, спокійним і розважливим; Альма якось говорить, що його мова нагадує водоспад, і це справді так – розділи, оповідані ним, складають одне велике й складне речення, в якому нанизуються асоціації та варіюються теми, як у музичному творі. На відміну від жінок, у висловлюваннях яких проскакує то песимізм, то надрична ейфорія, в оповіді Мейрелеса звучить спокійний оптимізм. Коли жінки обидві залишаються незаміжніми, то він переживає єдине вдале кохання в романах Віри Вовк і врешті-решт одружується зі своєю обраницею, зведеною сестрою Альми Каміллою (Камілою). Коли на початку роману Каміла постає перед нами безтурботною дівчинкою, то згодом під впливом Мейрелеса вона внутрішньо перероджується, поважніше, стає готовою до складного самотійного життя. Журналістові належить останнє слово епілогу. Він стає тим першим, що зрозумів і достойно оцінив ціль життя двох подруг, роль їх творчості. «Життя – прекрасне, і варто старатися, бо тільки старання надає нашому існуванню єдиного справжнього виміру» [3, с. 291], – закінчує він розповідь роману.

Наскрізним у романі є образ долі. Вона майже нічим не детермінована, її шляхи ірраціональні й з нічим не пов'язані. Людина є Едіпом у майже кожному моменті існування [3, с. 226]. «Доля вміє забавлятися вигадливою грою, так що навіть китиця квітів може правити за ключ до пекла... Доля вибирає грачів і подає правила гри, щоб на кінець розреготатися, наче Сфінкс... Ніяк утекти від грайливості долі» [3, с. 233–236]. Негадано доля персоніфікується в романі в образі модистки Глорії, яка вирішила пошити 12 костюмів для виступу під час карнавалу в 12-х школах самій. Проте Глорії судилося виступити лише раз: виконуючи свою роль, вона втратила свідомість і впала з висоти сцени, після чого її забрала швидка. Невдовзі Глорія померла. В очах Раїни вона стала провісником страшної бурі, що знялася наприкінці карнавалу, поруйнувала сцени й намети глядачів, хатинки бідних на скелях за містом і забрала немало жертв – і майнових, і людських. Доля насміхається з наших святкувань, нашої божевільної радості та сваволі... Доля виявилася найбільшою з усіх божищ, яких мала втілювати Глорія» [3, с. 249]. Отже, якщо в романі «Вітражі» звучить мотив долання й конструювання долі, то «Старі

панянки» натомість проникнуті фаталізмом. Порятунком від долі – лише у сприйманні всього світу як дива, як даності. Тоді парадоксальним способом доля бавиться з людиною в хорошу гру.

Одна з проблем філософського світогляду Віри Вовк – сприйняття християнства. У короткій суперечці з Марком Вишнею Шардон («Вітражі») говорить: «Ви, молоді, звикли вважати [віру] за свого роду комфорт, що надзвичайно простим способом розв'язує гордієві вузли. Віра дуже невігідна річ. Ви ще не скуштували трагедії Віри. А я вам скажу: християнство – це єдиний справді трагічний світогляд, мужній і безоглядний» [3, с. 183]. В інтерпретації образу Христа для Віри Вовк не існує канонів. В одній зі вставних новел, що їх оповідає бразилець Жука, Христос, який народжується щороку в тілі малої дитини, втілюється в негренья, що народилося в нужденній хатині-ліпнянці найбіднішого району поблизу Ріо, який зазвичай називають «фавелями». Коли малий Христос намагається попросити в людей підтримки, вони відштовхують його, в образі негреньяти Ісуса ніхто не пізнає. Дитина, поводячись зовсім невідповідно до свого злиденного становища, збирає навколо себе юрбу, яка насміхається з неї. Навіть жебрак Жоакін, що оборонив Христа від напасників, допоміг йому тільки для власної вигоди: він хотів спекулювати на невинному личку дитини, яке викликає співчуття й милосердя, зробивши Ісуса своїм напарником. Пройшовши середовище найбідніших і побачивши, що навіть не лишилось нічого святого, Христос заходить до церкви, але навіть у «власному домі» його не пускають до вівтаря, бо й тут панує різке станове розмежування. І невдалий початок проповіді Христа з амвону, звідки його стягли, і чудо, створене ним як останній рятунок, не зворушують людей. Слова «Я світло світу» викликають нові насмішки, а випадення снігу на вулицях тропічного міста наука вміє пояснити «наслідками атомних бомб та стрясень землі» [3, с. 191]. Ісус виявляється зайвим у цьому світі, де релігія стала даниною традиції, а людство вже давно живе за власними писаними й неписаними заповідями. Відчай виринає у Христа слова: «Вони не хочуть вірити в мене! Чи ж є для чого щоразу наново народжуватися?» [3, с. 191]. Проте життя Христа, закинутого в світ, мусить продовжуватися мораллю є твердження: в кожному, навіть у найупослідженішому індивіді, безвідносно до раси й маєткового стану, криється бог, тільки що важко впізнати його, не відкинувши спершу всіх штучно створених людиною умовностей. Цей мотив, дуже часто повторюваний у творах письменниці, можна назвати мотивом «невпізнаного Бога».

Отже, романи «Вітражі» та «Старі панянки» наскрізь просякнуті філософізмом думок, зокрема переважає екзистенціалістське бачення світу, реалізоване у героях цілком і повністю, також наявний реалізм думок, певною мірою песимізм, синкретизм, симбіоз, максималізм.

1. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики / Ю. Барабаш, 4-е изд. – М. : Современник, 1983. – 410 с.
2. Бикуньчюс В. В. Поэтика философского романа / В. В. Бикуньчюс. – Вильнюс, 1988. – 72 с.
3. Вовк В. Проза / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2001. – 446 с.
4. Вовк В. Спогади / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2001. – 456 с.

5. Сердобинцева Г. М. Современная художественная социально-философская проза (рассказ, лирико-философская миниатюра) : учеб. пособие по спецкурсу / Г. М. Сердобинцева. – М., 1986. – 88 с.

THE POETICS OF PROSE OF VIRA VOVK

Nadiya KOZINA

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

The article deals with two later novels Vira Vovk (Seljansjka) «Stained Glasses» and «Old young ladies». Specifically studied poetics and philosophical basis of creativity of the writer on the basis of these novels. A parallel between the images of heroes of both novels, shows similarities to the characters as people-ekzysztentsialistiv, they find the best in his life and fear that prevents to take the next step, which is why they remain dissatisfied and full life that is characteristic of philosophy of existentialism (longing thrown into the world). Displaying issues that Wolf violated faith in novels, in particular: the problem of isolation of modern man from its historical past, problem of human existence in the Arts, love problem, problem parents and children. The writer sends in some respects the views of the characters quite autobiographical, as a person through the most philosophical.

Key words: diaspora, immigration, philosophy of existentialism, realism, romance, journalism, culture, synthesis of arts, Christianity.

ПОЭТИКА ПРОЗЫ ВЕРЫ ВОВК

Надія КОЗИНА

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

Рассмотрены два позднейшие романы Виры Вовк (Селянской) «Витражи» и «Старые барышни». В частности исследовано философскую основу и поэтику творчества писательницы на почве этих романов. Проведены параллели между образами героев обоих романов, показано сходство их характеров как людей-экзистенциалистов, их поиска лучшего в своей жизни и страха, который мешает сделать следующий шаг, именно поэтому они так и остаются недовольными полностью жизнью, что характерно для философии экзистенциализма (тоска заброшенности в мир). Показаны проблемы, которые поднимала Вера Вовк в романах, в частности: проблему оторванности современного человека от его исторического прошлого, проблема бытия человека в культуре, проблема любви, проблема отцов и детей. Писательница в некоторых моментах передает взгляды героев достаточно автобиографично, ведь сама является личностью насквозь философской.

Ключевые слова: диаспора, эмиграция, философия экзистенциализма, реализм, роман, публицистика, культура, синтез искусств, христианство.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2–92.09(477.83/86)"18"Ф.Заревич:025.326

ВИДАВНИЧА ТА ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ФЕДОРА ЗАРЕВИЧА

Любов МЕЛЬНИК

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

Простежено видавничу та публіцистичну діяльність галицького призабутого письменника і громадського діяча Федора Заревича в другій половині XIX ст. Уперше в науковий обіг введено його маловідомі читачеві публіцистичні твори, котрі були друковані в тогочасній періодиці. Розглянуто редакторську та видавничу діяльність письменника.

Ключові слова: публіцистика, культура, етнічна самобутність, «язичіє», «Вечерниці», стаття, москофіли, слав'янофіли, бібліографія, рубрика, літературний рух, мова.

До 60-х років XIX століття на західноукраїнських землях не було демократичного друкованого органу, який би не лише популяризував твори прогресивних письменників та сприяв творчому зростанню початківців, а й публіцистичними статтями піднімав свідомість пересічних українців. «Слово», «Зоря Галицька», «Матиця» не мали того пізнавально-виховного значення, того національного духу, який так був потрібен розпорошеному [спольщеному і зросійщеному. – Л. М.] галицькому суспільству.

Свіжий струмінь у це суспільство внесло перше народовське видання – часопис «Вечерниці» (1862–1863) [4, с. 31]. Журнал, редагувати який доручили молодому та амбітному Федору Заревичу, протистояв «москвофільським» тенденціям Б. Дідицького, І. Наумовича, творінням на штучному «язичії». Адже друковані винятково українською народною мовою твори Т. Шевченка, М. Вовчка, О. Стороженка, Ю. Федьковича, Л. Глібова та ін. сприяли розвитку національної культури, літератури та мови. Варто зазначити, що цій ідеї слугували і полемічні, літературно-культурні та літературно-критичні статті «Вечерниць»: «Словце правды Dziennik-ови Literacko-му про нашого батька Тараса Шевченка» Грицька Будеволі (Д. Танячкевич), «Чого стоить Шевченко як поет народній» П. Куліша, «Згадка за Шевченка: его смерть и похороны» Кс. Кл. (Кс. Климкович), «Дитинний вік Шевченка (1814–1828)» О. Лазаревського, «Добра жінка и лихого чоловіка переробить» на однойменну повість з народного життя Фоми Пельвецького. Про книжкові та періодичні новинки краю читачі дізнавалися з рубрик «Всячина», «Бібліографічна новинка», «Літературні Вісти».

Попри те, що часопис вважався літературним, у ньому подавали відомості і про суспільно-політичне та наукове життя. Постійно велася редакційна «Переписка» з дописувачами. Звичайно, велика заслуга в цьому Ф. Заревича,

який чудово виконував покладену на нього місію народовців. Однак Ф. Заревич зарекомендував себе не лише як талановитий редактор, а і як здібний письменник та обдарований публіцист.

Публіцистичні статті Ф. Заревича відзначаються «громадянською мужністю і соціально-політичною загостреністю» [2, с. 100]. У них автор не боїться виступати проти існуючого устрою, проти соціальних і національних проблем. Особливо прогресивним було відстоювання ідеї етнічної самобутності й духовної єдності українського народу та потреби творення єдиної, спільної для всіх українських земель культури. Ще в «Передньому слові» першого числа «Вечерниць» редактор наголошував, що українці, русини – це окремий народ зі своєю історією, мовою, літературою, який повинен здобути свого дальшого самобутнього розвитку. Бо ж «зріс він на свою питоменну статъ, яко кождий інший; його такого виховало время, і уже йому зростися з яким-небудь іншим народом не можна. З его особним розвоєм розвився і його язык – самостатно, а з того его питоменного языка має розвитися його письменная словесность, котрій йому належить подати просвіченіє...» Думкам редактора суголосні й статті інших авторів: «Народ і словесность», «Руський язык», «Гадки ученого о руськой словесности», «Хто з нас робить роздор», «Ми і вони».

Досить чіткою є позиція редактора стосовно народності мови. Вона яскраво простежується у тому, щоб «видавати письмо для образования руського народного языка в письменности, которая повинна якнайближча бути живому народному слову» [«Передне слово»]. І ніхто не має права робити видавцям часопису закиди щодо безглузлого новаторства, за введення якихось «небувальщин і невидальщин». Ця мова, підкреслює Ф. Заревич у такій же статті «Небувальщина тай невидальщина», спостерігалась ще в давніх галицьких книжках. «Переміна букви Л на В в окончіях минувшого время в глаголах, и перед твердою согласною, не од нас впроваджена, но стверджена цілим рядом книжок, як «Приповідками Илькевича» (1842), «Вінком» (І ч., 1846), «Розправами» Якова Головацького «про южно-руській язык» (1848), того ж «Трема вступними подаваньями про руську словесность» (1848) и его «Историчним очерком Основанья Матиці» (1849), «Марусею» (1849) [...]. Мягчінья согласних С, Ц, почасті и З перед буквою К в іменах прилагательних на КІЙ, також не од нас видумане. Знаходим вже его в «Русалці Дністровій», вийшовшій 30 літ перед «Вечерницями» [1, № 17]. Тому автор, навівши приклади правильного написання, закликає не цуратися своєї мови, а всіляко її плекати.

Вже згодом у замітці «Руський Словарь» редактор радісно повідомить своїх читачів про те, що з ініціативи високоповажаного радника Юліана Лавровського група українців¹ взялася укладати німецько-український словник, «бо великої ваги є для кождої письменности словарь того самого языка, якою є письменность» [1, № 19]. А ще невдовзі з метою «служитися нашої словесности» часопис розпочне друк «Матеріялів до словаря», де подавалися зібрані в окремих місцевостях «южноруські» слова.

¹ Ця група (Д. Танякевич, О. Партицький, І. Савчинський, П. Товарницький, К. Яворовський, А. Вахнянин) за підготований словник отримала 100 золотих як премію.

Редакторська діяльність Ф. Заревича тривала, на жаль, недовго – 34 номери «Вечерниць» за 1862 рік він видав сам, ще 16 у співпраці з Володимиром Шашкевичем (Ф. Заревич як редактор, В. Шашкевич як головний співробітник). У лютому 1863 року керівництво журналом перейняв В. Шашкевич¹.

І все-таки це ще не був цілковитий розрив із працею у періодиці. Адже у 1867 році на пропозицію австрійського намісника Галичини, польського графа Агенора Голуховського Ф. Заревич очолив редакцію новоствореної політичної газети «Русь». Таким способом «протистояння між москвофільським і народовським рухами в українському суспільстві 60-х років XIX ст. польська влада намагалася використати у своїх інтересах – поборюванні москвофільських тенденцій шляхом підтримки молодих народовців, привабивши їх виданням протимосквофільського пресового органу українською мовою» [5, с. 65].

Незважаючи на задум намісника через друкований орган провадити свою політику на підтримку Польщі і супроти москвофілів, Ф. Заревич продовжував виступати за незалежність та самостійність українського народу. Майже в кожному числі газети була стаття, яка порушувала проблеми суспільно-політичного життя українців у Австрійській імперії. Бо, як зазначено в публікації «Наші конституційні негаразди» [6, № 13], австрійська конституція нічого доброго для українців не дала. Народну мову прогнали з урядів і сейму, проганяють її і з нижчих та вищих шкіл краю, надаючи перевагу мові, установленій сеймовою більшістю [німецькій. – Л. М.]. Робиться також закид уряду, що після подій 1848 року він дав русинів під владу Польщі, хоча скоріше обіцяли русинам певні свободи. З цього приводу і напрошується автором питання: «Яким чином політична сутність нашого галицько-руського народного індивідуалізму дасться загарантувати?».

Скасування панщини теж невдовзі зумовило швидке зубожіння селян, адже ліси як найбільше багатство краю опинилися в руках великих землевласників². Соціальні наслідки такого пограбування найкраще показано у статті «З Верховини» [6, № 63]: «А нині, коли сто нумерів у селі, то певно вісімдесят жебраками, котрі живуть не знати яким чудом божим». Не менш болісно сприймається і стаття «Русь в Австрії» [6, № 15]. У ній автор сумно констатував таке: «Отим же и найгорячіша гадка галицьких Поляків сповнилася, бо Русь в крузі політичним держави австрійської не живе більше! Сповнене діло, а ми зложимо руки та глядімо плачучи кінця, аж доки з помилювання не ударять нас ще в саме серце з гори и усвятять нам гріб, положивши вінець-діло: заведенне язика польського в школах народних на Руси!». Отож, щоб не допустити непоправних наслідків, голос Заревича-публіциста звучить як гнівна інвектива проти «словенських племенців – Ляхів і Москалів», бо ж «лише самі в собі

¹ У відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника АН України зберігається «Одступна грамота» [], яку написав Ф. Заревич ще 29 жовтня 1862 року. У ній зазначено, що на бажання В. Шашкевича Ф. Заревич із власної волі позбувається права бути редактором і передає новому видавцю усіх передплатників. Жодних претензій в обох не існує. Підпис Ф. Заревича на цьому документі засвідчили Ксенофонт Климкович і Кость Горбаль.

² Цю проблему Ф. Заревич порушив ще 1865 року в часописі «Мета» [№ 10] у статті «Стережіться нової панщини».

бачити маємо свою будучину і нашу силу» [ч. оказ.]. Це спостерігаємо не лише у «Попередньому зазивному слові», а й в інших статтях.

У статті «Не дішайте роздора!» [6, № 8] висловлюється обурення з приводу частих розмов «руських» [себто москвофілів. – Л. М.] не робити роздору між українцями. Але, як зазначав автор, прихильники «язичія» самі чинять незгоду. Адже «перший такий крик роздався по Галичині, наче за джумою, коли появились «Вечерниці». Насправді «Вечерниці» були тільки «невинною часописсю літературною на народнім язичі, етимологичною правописсю». Ці ж «покровителі-самозванці» вередували всіма силами супроти і викликали те, чого власне найбільше не хотіли – роздор. Не кращі і поляки, які на сцені показують комедії і самі себе обманюють, що вже руського [українського] народу нема. «Нехай же тішаться здорові, заки не доведеться переконатися, що нас так еще много!» – оптимістично настроєний автор.

Розпочинаючи ще одну статтю – «Самозванці» [6, № 17], Ф. Заревич гордо заявляв, що «ми ще живемо і говоримо самі за себе, ще стоїмо за народом руським самостійним, нікого не зреклися і народ наш не зрікся своїх, хоч і загирених, прав. Проте називають нас «самозванцями», заїхавші у Москву т. зв. «народолюбці», які насправді той народ записали у москалі. Але «великі наші земляки, українці [зі східної України. – Л. М.], добре роздумали, заки завели правопись фонетичну, добре вони розсудили, що лише на тій дорозі одріжемося раз од Москви в духовім нашім розвою»».

А противників галицьким русинам ніколи не бракувало. У статті «Суд ворогів наших» [6, № 20] зазначено, що на першій місці стоять москалі, на другій – ляхи, на третій – німці. Москалі, вважає автор, можуть зробити нам найбільше шкоди, адже завдання їхнє – виробити політичний «народ русскій». «Москва руському народові розвою самостайного ніколи признати не може, и борше кожного «сепаратисту Малоросса» погубить, ніж їй се конечним здасться від свого одступити. Москалі кажуть, що нема руського самостайного народа» [6, № 20]. Трохи слабшими супроти цілого руського народу є ляхи, зате вони «небезпечніші для нас, русинів в Галичині». Поляки хочуть показати, що русини є лише щепом їхнього [польського] народу. Стосовно третіх ворогів, німців, то вони «попирають поляків, але як далеко з ними підуть – буде видно». Українцям варто бути обачними, щоб не попастися в тенета ні до тих, ні до інших.

Продовженням розпочатої теми є і стаття «Мрії польські» [6, № 23], у якій сказано, що Польща намагається зробити з Галичини «австрійську Польщу» – *Malopolsky*. З цього приводу «приходить нам задля того ще раз заявити, що Польщи на галицькій Русі нема, що в унію Русі з Польщею вірують тільки деякі псевдо-шляхтичі, котрим не прислужає право репрезентантами Русі називатися; що зляшення Русі є роботою злишною и непрактичною, котра нічого до ціли не доведе; що народ галицько-руський вічне проти шляхоцтва боротися буде, зляшити ніколи не дасться ...» [6, № 23]. Так само розвінчані погляди і Москви на Україну в статті цього ж номера «Ми народна, а не московська Русь».

Як і в «Вечерницях», так і в «Русі» Ф. Заревич постійно відстоює права української мови, порушує питання розвитку національного шкільництва і національної літератури. Яскравим свідченням порушених проблем є публікації:

«Лад у Галичині» [6, № 33], «Урядовий язик» [6, № 46], «Галицькі либерали и Рада школьна» [6, № 32], «О школах у Галичині» [6, № 39], «О школьних ділах» [6, № 43]. Показовою з цього приводу є і стаття «Учебники руські» [6, № 35], у якій зазначено, що ми не маємо права говорити про польські підручники, час говорити про свою навчальну літературу. «Ми переходимо на учебники руські, учебники для гімназій, шкіл нормальних и шкіл сільських народних. Вони повинні відповідати часови и духови поступу руської літератури» [6, № 35]. Тому виникає потреба створити комісію, завданням якої є укладення народною мовою українських підручників. Висловлено надію, що шкільна Рада не затягуватиме, а найшвидше залучить до цієї справи здібних, хоч і аполітичних людей. Свєсерідним відгуком на цю статтю став допис «З університету» [6, № 33]: «Спасибі Вам, Добродію, пане Редакторе, що так часто відзивається у Вашій "Руси" про потребу заведення щиро народних учебників, так у школах середних, як и у людських; бо ж тим способом найлучше викоренити буде можна ту сніть чужих виразів и ненаших слів, які у декотрі наші учебники вкралися. Тим способом, коли матимем учебники школьні, и не так то легко стануть нам накидати чужу мову – та й знову и нам, привикшим до Німеччини, наша мова рідна тим дорожчою станеться, и не так то легко зможуть вороги наші привести нас до покинення рідної мови, а до прийняття сусідньої, московської, як се ім у декотрих необачних удалося» [6, № 33]. Ця думка своєю чергою зумовила репліку редактора зразу під дописом: «Не можу тут залишити, щоби нашим перевертням и отсю щирю правду не сказати. Чваняться ті наші руськіє великим Славянофильством, а вони правдиві недруги Славянства, и більші єго вороги. Бо, відрікаючись руської мови и переслідуючи її, хочаби же натомисть завести у нас московську, вони не лише що проти свого власного народу тяжко согрішають, але й проти Славянства, которого друзьями именуються... Але не вдасться се ім; живої мови, дорогої 15 милионам людей и живучої в устах тих милионів – не заглядять ані укази, ані відречення перевертнів» [6, № 33].

Уважне вивчення газетних публікацій вже вкотре переконує, що не лише передові статті редактора порушували важливі тогочасні проблеми – рубрика «Допись» («Дописі») у цьому плані теж не відставала. Поряд із новинами про громадське і культурне життя у дописах «Від Народного Дому» йшлося про Московщину і галицьких москвофілів [6, № 55], про руську [українську] мову в гімназіях [6, № 56, 61]. Допис «З Університету» [6, № 74] розповідав про роль і місце української інтелігенції у національних змаганнях, а кореспонденти-дописувачі з периферії писали про велике просвітницьке значення народовських часописів. Ось, наприклад, автор замітки «Від Бродів» [№ 12] зазначає, що хвиля піднесення народного слова настала з появою «Русі», яка сміливо заговорила рідним нашим словом. Тож не дивно, що москвофіли, за прикладом своїх проводирів, порозпускали чутки наче «Русь» не руський орган, а чужий. «Відома нам була ся тактика московської сторони уже з літ попередних, тож и не вважали ми и не вважаєм сі поговорки за що иншого, а тільки так за чисті побрехінки, которими шановні москвофіли раді б одурити тих, що ще им крихітку вірять. Ми пригадуєм тільки шановній публіці, які то байки пускали вони в світ, щоб

очорнити редакторів "Вечерниць", "Мети" и "Ниви". І тепер вони, очевидно, отримали вказівки очорнити "Русь", хоча й самі цьому не вірять».

Невдовзі, насправді, до Ф. Заревича надійшла надрукована у Відні фонетичним правописом брошура «Письмо народовців руських до редактора політичної часописі "Русь" яко протест и меморіяль. Списав Федор Черногора», у якій автор Данило Тячківський звинувачує у якомусь відступництві того ж редактора. «Ви, пане редакторе, або пропадайте, або ведіть діло по нашому», – такими немотивованими були завершальні слова автора «Письма». Якщо б це говорив хтось із москвофілів – не подивувався б. На жаль, належали вони колишньому соратнику, який тепер чомусь не розумів справжньої позиції редактора Ф. Заревича і редагованої ним газети. Тому, надрукувавши лист у газеті, редакція робить до нього коментарі. У них, зокрема, Ф. Заревич дивувався, що люди не зрозуміли його генези [позиції] і наводить уривок програми: «Найперше сповідуємо, що ми виступаємо за діло и річ нашого народа руського и того ж права, и справедливі бажання ми боронити постали зарівно проти всіх, которі яко вороги и суперники его заявляються. Полагодження нашого народа не таке догідне, як декотрі еще собі его представляють – воно тісне, загрожене завидливими ворогами з усіх сторон: однако нам усі добра жадають – од нікого ми надіятися не маємо ні помочі, ні поради – лише ми самі можемо... уладнати по вимогам своє народне хозяйство и поставити себе в чергу народів поважаних всемирно...»

Взагалі, непорозуміння таке скоріше пов'язане з його радикалізмом, з несприйняттям тих, у кого «приватні і особисті погляди ішли горою»¹. Звідси стає зрозуміло, чому Ф. Заревич під кінець життя залишився всіма покинутим, а «народовська "Правда" на його смерть відгукнулася тільки лаконічним повідомленням, а не ширшим некрологом» [2, с. 104]. У той же час для справжніх противників української справи діяльність редактора і журналіста була просто вибуховим елементом. Розлютований антипольським спрямуванням «Русі» Голуховській притягас Ф. Заревича до кримінальної відповідальності, а згодом, після чергової розвінчувальної статті «Що "Русь" зробила?», і взагалі – звільняє від займаної посади.

Здобутий досвід у веденні видавничої справи Ф. Заревичу ще знадобився у житті – в 1872 році його запрошують до Угорщини. Там у Пешті він допомагає налагодити перехід «Газети для народних учителів» та інших видань з «язичія» на українську мову.

-
1. Вечерниця: Літературне письмо для забави і науки. – Львів, 1862. – Р. I.
 2. Дем'ян Г. Таланти Бойківщини / Г. Дем'ян. – Львів : Каменярь, 1991.
 3. Мета. – Львів, 1865.
 4. Міщук Р. Українська оповідна проза 50–60-х років XIX ст. / Р. Міщук. – К. : Наукова думка, 1978.

¹ Ф. Заревич завжди був послідовним у своїх переконаннях. Тому часто не розділяв поглядів тих товаришів (Є. Згарського, Кс. Климковича), які перейшли до москвофільства, мав суперечки з О. Партицьким, А. Вахнянином, О. Барвінським.

5. Романюк М. Українські часописи Львова 1843–1939: Історико-бібліографічне дослідження: у трьох томах / М. Романюк, М. Галушко. – Львів: Світ, 2001. – Т. 1. : 1848–1900 pp.
6. Русь. – Львів, 1867. – Р. 1.

PUBLISHING AND JOURNALISTIC ACTIVITY OF FEDOR ZAREVYCH

Lubov MELNYK

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

The article is devoted to the research of the publishing and journalistic activity of Fedor Zarevych, the Halychyna writer and public figure in the second half of the 19th century. His little-known publicistic works, which were printed at that time in periodical press, are put into scientific practice for the first time. Editorial and publishing activity of the writer is examined.

Key words: journalism, culture, ethnicity, «yazychiye», «Vechernytci», article, Moskopholes, Slavophiles, bibliography, topic, literary movement, language.

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФЕДОРА ЗАРЕВИЧА

Любовь МЕЛЬНИК

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

Прослеживается издательская и публицистическая деятельность галицкого подзабытого писателя и общественного деятеля Федора Заревича во второй половине XIX в. Впервые в научный оборот введены его малоизвестные читателю публицистические произведения, которые были печатные в тогдашней периодике. Рассматриваем редакторскую и издательскую деятельность писателя.

Ключевые слова: публицистика, культура, этническая самобытность, «язычие», «Вечерницы», статья, москофилы, славянофилы, библиография, рубрика, литературное движение, язык.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.222.1-1/-9.03=161.2:82-6"18/19"(092)

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ ТА ІВАН ФРАНКО: ДИСКУСІЇ ПРО ПЕРСЬКУ ЛІТЕРАТУРУ

Христина ДИКУН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79502 Львів, Україна*

Зроблено огляд співпраці А. Кримського та І. Франка в галузі орієнталістики. З'ясовано окремі малодосліджені сторінки життя та наукової й літературної діяльності А. Кримського. Акцентовано на перекладах з перської літератури, а зокрема Сааді, Гафіза, Омара Хайяма та Фірдоусі та їх публікації І. Франком.

Ключові слова: перекладна перська література, епістолярна спадщина, перська література, орієнталістика.

Епістолярна спадщина Агатангела Кримського – це великий пласт для дослідження його особистого і наукового життя. Його непересічний науковий талант проявився, зокрема, у численних перекладах з арабської, перської, турецької та інших мов, у монографіях зі сходознавства, української лексикології та лексикографії, діалектології, правопису, літературознавства, фольклористики й етнографії [16]. Особливої уваги заслуговує його орієнтальна спрямованість, адже він одним із перших наважився ознайомити українського читача з особливостями країн Близького Сходу. Історію створення наукових та літературних праць простежуємо у листуванні А. Кримського зі своїми друзями, рідними, зкладачами та колегами, з якими він радився, ділився та переживав свої творчі злети і падіння. Простежити співпрацю та розвиток наукової діяльності через орієнтальні дискусії А. Кримського з І. Франком – мета цієї статті.

Ще за часів навчання в Лазаревському інституті східних мов (1889–1892 роки) А. Кримський листувався з багатьма науковими та політичними діячами: О. Огоновським, В. Левицьким, Б. Грінченком, М. Павликом, П. Житецьким, Лесею Українкою, І. Франком та ін.

Власне з останнім у А. Кримського сформувалася тісна співпраця та дружба, яка тривала 14 років. В архіві І. Франка зберігається 29 листів до А. Кримського (ІЛ, ф. 3, № 49–94) та 76 листів А. Кримського до І. Франка (ІЛ, ф. 3, № 1605, 1609, 1612, 1613, 1614, 1620, 1626, 1631) [19, с. 656].

Переписка І. Франка та А. Кримського почалася у лютому 1890. На жаль, у 50-томнику творів І. Франка не знайшлося перших листів, які він відписував А. Кримському. Ми бачимо опубліковані листи А. Кримського до І. Франка від 23 лютого, 15 / 27 березня, 24 липня за старим стилем, 23 листопада / 5 грудня, проте в опублікованих листах І. Франка перший лист до А. Кримського датується 29 листопада 1890 року.

Молодий науковець, А. Кримський слідував за всім, що відбувалося в Україні, і не лише на Сході, а й на Заході, зокрема в Галичині. Це видно з реакції на журнал «Народ», перший номер якого вийшов у січні 1890 року за редакцією М. Павлика та І. Франка. У листі від 23 лютого 1890 року (це вже за місяць після виходу 1 числа журналу!) А. Кримський писав: «Дуже мене і п. Яворовського втішила Ваша часопись, і через те дуже жалко нам, що не маємо і ч. "Народу"» [11, с. 7]. А. Кримський просив надіслати йому всі видані числа часопису, а також звертався з проханням: «[...] (даруйте, що пишу об тому, що, властиво, не моя справа): чи не знайшли би Ви можливим друкувати "Народ" трошечки на грубшому папері або на сірішому?» Молодому науковцю важко читати невиразно надрукований текст, адже він ще змалку має проблеми з зором, носить окуляри.

І. Франко радо відповів йому на листа, що надзвичайно вразило молодого студента. З трепетом звертаючись до на той час уже відомого літератора, А. Кримський писав: «Перш усього позвольте мені виразити мій подив і мою навіть вдячність за те, що Ви мені відписали на мій лист» [11, с. 7]. Цей подив викликала стереотипна думка про редакторів галицьких видань, які часто не відписували на листи своїх передплатників, а якщо й відписували то після 3–4-го звернення. Зблизила двох непересічних людей і обговорювана проблематика, про що А. Кримський написав у листі до свого товариша Б. Грінченка: «Я дуже радий, що почав тоді трохи листуватися з Франком; в його листах блищала та жива течійка, од якої я вже був одзвичаївся за рутенщиною» [3, с. 78].

А. Кримський, як і І. Франко, цікавився політичною ситуацією в Україні, старався розв'язати конфлікти, які виникали в політичних та наукових колах, хоча після декількох не дуже вдалих публіцистичних проб на політичну тематику покинув цю справу, проте жваво дискутував про все, що відбувалося з І. Франком, радився з ним, прислухався до нього, консультувався. І. Франко був радий допомогти співрозмовнику, адже молодий А. Кримський ще не надто тонко розбирався у підводній частині величезного політичного айсберга, який існував на зламі XIX–XX століть.

Зі свого боку А. Кримський ділився своїми знаннями зі сходознавства. Як виявилось, І. Франко цікавився східною поезією, навіть, можна сказати, був добре з нею обізнаний, зокрема з перською літературою, чим глибоко здивував Агатангела Юхимовича.

Бракує листа (чи листів) А. Кримського до І. Франка в період з 24 липня до 23 листопада 1890 року, оскільки саме у цей час, судячи з подальшого листування, Агатангел Юхимович вперше згадав про своє захоплення та компетенцію в орієнталістиці. Можемо припустити, що А. Кримський послав до «Народу» свої переклади з Омара Хайяма та питав у І. Франка, чи їх вже надрукували. Цікаво що ці ж переклади А. Кримський посилав спершу до редакції часопису «Правда». Про це він писав у листі до Б. Грінченка: «Одного разу надумавсь я переложити скількись віршів перського поета Хейяма та одіслати до "Пр[авди]", котру я все-таки вважав за поступовішу» [4, с. 76]. Проте один з її номінальних редакторів відповів А. Кримському, що такі речі, як вірші Хейяма, міг би надрукувати тільки «Народ», чим дуже засмутив і розізлив молодого науковця. Проте А. Кримський таки скористався порадою редактора «Правди» і відіслав свою статтю «Один із

перських протестантів, Хейям» та переклади 5 рубаї, які були надруковані 1890 року в 22 номері часопису «Народ» [17, с. 353–354], у рубриці «Справи заграничні», про що і сповістив своїм листом молодого орієнталіста Іван Якович.

Ось що він відписав: «Ваш Хайям видрукований, хоч вірші не всі пішли. Замічу, що всі його вірші вийшли в німецькому переводі Боденштедта, а кількадесят чотиристишій є також в перській антології, що видав Гарт в переводах різних німців» [26, с. 262–263]. І. Франко радив А. Кримському більше перекладати віршів саме Омара Хайяма. У цьому ж листі Іван Якович цікавився думкою А. Кримського про Фірдоусі і просив перекласти його вірші: «Я думаю, що коли Ви персисти, то варто б хоч дещо перекласти з сього великого поета, от наразі хоч би його вірші на шаха Махмуда» [26, с. 262–263]. Бажаючи показати свою обізнаність у цій темі, І. Франко висловив негативне ставлення до арабських моаллаків, стверджуючи, що вони не вартують друку. «Може, вони мають історичну та мовну вартість, але в нас вони не будять нічого нічого – думка в них наскрізь дитиняча, фантазія походить на фантазію божевільного – мигоче, а не світить. А в поемі Фірдоусі велика сила такого чисто людського елемента, котрий ніколи не устаріє» [26, с. 262–263]. І. Франко пропонував молодому науковцю укласти антологію «найкращих уступів із його Шахнаме», вважаючи, що така антологія «була б дуже гарним здобутком для нашої перекладної літератури» [26, с. 262–263].

Агатангела Кримського чимало здивувала, а навіть заінтригувала обізнаність та зацікавленість перською літературою Івана Франка. У листі від 23 листопада 1890 року він писав: «Признаюся, я трошки зачудувався, побачивши, що перська поезія Вам не незвісна. Бо, бачите, тут у Росії мені стає аж досадно, що ніхто нічого нічого не знає про Схід, не знає навіть самих звичайних речей. Тутечки все знання обмежується тим, що “Фірдоусі, Сааді та Хафіз – світові поети”, їх писань ніхто ніколи не читав (бо, правда, по-російськи майже нічого немає, а Хейяма навіть на ймення не знають). Очевидячки, в Галичині справа стоїть краще» [13, с. 14].

На відповідь Іван Якович зізнався, що дуже радий від уподобання А. Кримського працювати зі східними текстами, перекладати, віршувати, а головне видавати. І. Франко згадував, як він ще в гімназії читав уривки перської поезії в німецьких перекладах і «не раз з тугою думав» [29, с. 267] про них. Він розумів, що східна література відкриває нові теми для української літератури, розширює кругозір для читачів, дає пізнання нового світу, нового світобачення, радів, що знайшов науковця, який допоможе відкрити цей світ людям.

І. Франко заохочував А. Кримського до перекладів та публікування орієнтальних творів, чим полонив молодого сходознавця. А. Кримському часом не вірилося, що його перекладами щиро зацікавилися і готові випустити їх у світ. «Я трошки не розумію, який смисл Ваших слів: “Варто було б перекласти з Хейяма більше”. Коли цими словами Ви мені радите перекладати його далі, то я зроблю це дуже охоче. Тільки ж надрукувати їх візьметься хіба “Народ”, бо до всіх інших Ваших часописів вірші подібного змісту й посилати ллячно» [13, с. 14]. Бачимо, що А. Кримський довіряв І. Франкові, зважав на його думку, питав у нього поради. Оскільки на початку ХХ століття українці не дуже цікавилися східною поезією (а це пояснюється відсутністю спеціалістів цієї галузі), сумніви А. Кримського щодо доцільності працювати в цій темі є цілком зрозумілими. Попри те, що молодий

А. Кримський любив східні мови та багато перекладав, невідомо як склалася б доля цих перекладів, якби не поради та підтримка І. Франка.

Відчувши зацікавлення з боку старшого товариша, А. Кримський все сміливіше випускає орієнтальні роботи в світ. У листі до І. Франка за 21 березня 1891 року з трепетом і надією просив дозволу надрукувати нещодавно опрацьовані переклади: «Як я вже Вам колись писав, я займаюсь перекладанням Гафеза і вже в мене зроблено чимало. [...] І от я задумав узяти три його вірші [...] та й послати Вам: може, надрукуєте в "Н[арод]і"» [14, с. 27]. І далі у листі за 19/31 жовтня 1891 року читаємо: «В мене вже є чимало поперекладеного зо східних мов, переважно з перської (Сааді та Гафіз). До Гафіза я зможу дати докладну передмову, де виясню багацько речей, цікавих задля європейця. "Суфізм та Гафіз" – це, власне, тема моєї кандидатської дисертації» [15, с. 37].

Іван Якович відповів, що переклади з Гафіза і Сааді він готовий надрукувати навіть у своїй бібліотечці, «книжечку або й дві – вибір кращих речей з одного й другого писателя [...]». Лагодьте переклади і передмови і присилайте, а вже в цьому будьте певні, що я їх напечатаю» [27, с. 305]. І. Франко дотримав свого слова, хоча і не так швидко як обіцяв, проте надрукував частину з цих перекладів у журналі «Житє і слово» [1, т. III, кн. 1, с. 9–12].

Вони обмінювалися своїми творами і їх оцінками, як оцінками з боку українця і галичанина, при тому, що оцінки були не завжди тільки позитивними, і нікого це не ображало. В оцінці звертали увагу і на мову, стиль та робили з цього приводу зауваження, хоч обоє розуміли, що регіональні особливості творів кожного з них не є перешкодою для їх сприймання, навпаки, тільки посилюють інтерес [18, с. 146].

Цікавою є також їхня полеміка щодо перекладів Фірдоусі, які Агатангел Юхимович задумав зробити ще з 1892 року, відразу по закінченні східного факультету Лазаревського інституту східних мов. Отож, він радився з І. Франком не про доцільність перекладу, в чому давно був упевнений, а про стиль та форму, в яких має бути зроблений переклад «Антології з Фірдоусі».

У листі від 18 лютого/2 березня 1892 року читаємо: «Коли б мені вдалося роздобути перську «Шахнаме» на літо (бо своїх власних книжок у мене не гурт, вони дорогії), я б дещо переложив ще й улітку. А от, до речі: Ви не знайомі з "Шахнаме" по перекладах, – чи пристало б, на Вашу думку, перекладати цей твір гекзаметром? Як ви думаєте?» [12, с. 49].

І. Франко, який радо ділився своїм письменницьким досвідом, охоче відповів на запитання: «Дуже мене тішить, що ви хочете взятися перекладувати дещо з орієнтальної поезії на нашу мову. "Шахнаме" я не читав цілого, а читав тільки деякі епізоди (Рустем і Сограб, Бішен і Мінеше і др.). Я не маю виображення о розмірі оригіналу і для цього не можу сказати, чи підходить він до гексаметра. Та все таки мені здається, що перекладати з розміру перського на грецький – українською мовою – якось ніяково» [20, с. 322–323]. Іван Якович радить молодому літераторові застосувати «космополітичний розмір нового часу – п'ятистопний ямб, римований або й не римований» [20, с. 322–323], бо на його думку, гекзаметр надто чужий українській мові, та надто незвично звучить в українській поезії.

Згадок про ці переклади в подальшій переписці А. Кримського та І. Франка не було аж до 1894 року. І лише у листі до А. Кримського від 5 лютого 1894 року

І. Франко запитував: «І чим Ви займаєтесь, що так якось притихли і нічого не друкуєте? Що з Вашою дисертацією, з перекладом Фірдоусі і т. ін.?» [28, с. 456].

А. Кримський пояснював це заклопотаністю справами: впродовж 1892–1893 років він захищав дисертацію, складав вступні іспити на історико-філологічний факультет, займався репетиторством, був задіяний у роботі 3-х товариств. Як на лихо, загострилася затяжна хвороба, що висмоктувала сили з молодого тіла. Та попри всі клопоти і негаразди, А. Кримський відповів: «Переклади з Фірдоусія даватиму до 3-ої крижки “Ж[итя] і сл[ова]” sq. Ось моя програма, що, може, додасте до неї якісь уваги: 1) дуже короткі відомості про “Шах-наме”, 2) коротка життєпись Фірдовсія, 3) Гушенг (про Кейюмерса випускаю, розкажу прозою; не знаю, чи варто перекладати сатиру на Махмуда? Адже й без того річ буде довга), 4) Зоггак і Ферідунова боротьба проти нього (вже й готове), 5) весілля Ферідунових дітей, 6) Ферідунова смерть, 7) Сам і Кешфійський дракон, 8) народження Рустемове, 9) Рустем на горі Ельбурзі, 10) битва Рустема та Кавуса з білим дивом, 11) Кавусове літання по повітрю, 12) Єфрасіаб (вибірка), 13) Рустемове сконання, 14) Іскандер (Александр Макед[онський]), 15) Беграм-гур. Всього – аркушів з 15. Лакуни можна переказувати коротенько й прозою. Історичного періоду, як бачите, мені не хотілося б багато перекладати, а втім – послухаюсь Вашої ради» [5, с. 140–141]. Агатангел Юхимович багато працював над собою, над своїми знаннями та вміннями, багато перекладав, писав статті до енциклопедій та хрестоматій – уесь свій час він присвятив науці.

У листі від 14 лютого 1894 року [21, с. 461–462] І. Франко висловив вітху з приводу рішення А. Кримського широко друкувати антологію Фірдоусі. Обіцяв помістити її у своєму часописі «Житє і слово», і просив написати коротку розвідку про автора, щоб читачі могли ознайомитися з його роллю в літературі і дізнатися про інші його праці.

Над проблемами висвітлення біографії Фірдоусі у двох літераторів розгорілася жвава дискусія. Агатангел Юхимович повідомив що життєпис Фірдоусі написав Девлетшах і Вуллерс переклав його німецькою мовою. Також вказував, що віршованою формою біографію написав Г. Гейне («Firdusi») і саме її пропонував подати «замість прозаїчної біографії Фірдовсія. [...] Певне, що доведеться додати дещо до тієї віршованої біографії, але і її варто було б подати» [6, с. 145–146].

І. Франкові не видалася ця думка слушною і у наступному листі він пояснив А. Кримському недоречність такого рішення, що зайвий раз підтверджує, наскільки І. Франко уповав за видання цього твору: «Може, сей вірш де в чому й схожий з прозовим оповіданням Девлет-шаха, та все-таки він по-гейнівськи прикроєний, кокетливий і, оскільки знаю, де в чому фальшивий» [23, с. 480].

А. Кримський, який не збирався підміняти прозову біографію Фірдоусі віршем Г. Гейне, а лише використати його у естетичних цілях, виправдовується: «Ви трохи мене не так зрозуміли, як я передкладав взяти Гейневу поему “Firdusi”. Бачте, поемка Гейнева (за винятком другого розділу) геть уся слово в слово знайдеться в Девлет-шаха; отож я й спитався в Вас, чи не вважаєте Ви за доладну річ вперти в життєпись переклад Гейневого твору, щоб оживити прозаїчну життєпись; знаючи з досвіду, як неохоче читає загал нашої публіки все східне, я боявся, що без цукерки (без Гейневого вірша) скучно буде читати про Фірдоусі. А «давати вірш Гейне

замість прозової життєписі», як Ви кажете, я й не думав. Біографія і передне слово про «Шах-наме» вже в мене готові та й можу похвалитися, що, пишучи їх, я не занедбав жоднісінької публікації про перську епопею і про самого Фірдоусі на всіх європ[ейських] мовах (про азіатські нема чого й казати, бо там їх як кіт наплакав))» [9, с. 149–150].

Далі у листі за 3 липня 1894 року Агатангел Юхимович, захоплюючись милозвучністю української мови, пише про свої переклади: «А гарно воно виходить нашою мовою! Мені аж самому любо читати» [10, с. 156]. І дійсно, переклади А. Кримського надзвичайно вдалі, цікаві, влучні.

Упродовж серпня-вересня 1894 року Агатангел Кримський дуже хворів, тому роботу над своїми перекладами змушений припиняти, щоб відпочити та підлікуватися. Це дуже тривожило І. Франка, який з нетерпінням чекав на його роботи: «Не можете собі уявити, як нетерпеливо дожидаю я Вашого Фірдоусі» [24, с. 518], – писав він у листі до А. Кримського 25 вересня 1894 року.

Нарешті 18 січня 1895 року Агатангел Юхимович радісно повідомив: «Рівночасно посилаю Вам [...] рукопис: передмову до “Шах-наме” та переклад царювання перших чотирьох іранських царів» [7, с. 163].

«Двічі спасибі за Фірдоусі» [25, с. 18], – відповідав втішений І. Франко, а також повідомив, що передмова до твору йому дуже сподобалася і радив бібліографічні покажчики доповнити перекладами з польської: «...я пригадую собі Семенковського переклад “Біжена і Меніже”, та, мабуть, він же перекладав також “Рустема і Сограба”, звісно, не з оригіналу, а, мабуть, з французького, з Моля» [25, с. 18], проте, зауважує, що це не так вже і важливо. «Переклад Ваш інтересний, головню своєю простотою, і я думаю, що він зробить добре враження в публіці» [25, с. 18]. Теплі слова та підбадьорювання надихали Агатангела Юхимовича до роботи. Адже він, як і кожна людина, а особливо людина творча, прагнув бути належно оціненим, відчувати, що його праця потрібна і корисна.

Проте А. Кримський постійно спізниювався зі своїми перекладами, через хворобу та інші нагальні справи. І. Франко просив його не затримувати їх і не чекати на його нагадування, а присилати все що є готове.

Тим часом через брак коштів у 1895 році журнал, в якому І. Франко почав друкувати переклади Фірдоусі, призупинив свій вихід, і постало питання, що робити з цим твором? І. Франко у листі від 17 листопада 1895 року писав до А. Кримського, пропонуючи два варіанти виходу із ситуації: «Що робити з Вашим Фірдоусі? Я думаю, що слід би й його друкувати далі, та не знаю, як би Ви воліли: чи заждати на продовження “Ж. і сл.”, котре хто його знає, чи буде, чи ні, чи друкувати зараз же далі в книжці і випустити на світ хоч перший том, аркушів, нпр., 10–12, що не так багато б і коштувало» [22, с. 59].

А. Кримському було дуже дивно з того, що такий часопис, як «Житє і слово», може перестати виходити. Він вважав, що цей часопис вартий того, щоб його продовжували друкувати і читати, і обіцяв зробити все можливе, аби посприяти його подальшій появі. А про Фірдоусі писав «Тому-то я й сам не знаю, що діяти з “Шах-наме”. Мені здається, найкраще буде зробити ось як: я до Вас пришлю половину Ферідунового життя (це буде проза), себто до того моменту, коли він зрікся власті; далі йде історія про боротьбу його синів або про боротьбу Ірана з

Тураном, з зовсім інакшою сценою, ніж яку ми бачили до цього моменту. Ви, будьте ласкаві, надрукуйте той шматочок (з того навіть аркуш не вийде, – і коштуватиме недорого) та й випустіть у світ “Перший випуск” (не том, як Ви хтіли); в передмові, яка складатиметься з трьох-чотирьох рядочків, можна сказати, що от, мовляв, 1-й випуск є передрук із “Ж[итя] і сл[ова]”, а незабаром вийде другий випуск, а далі якось 3-й і т. п. Коли “Ж[итє] і сл[ово]” відновиться, то, звісно, можна буде 2-й випуск спершу друкувати в нім; коли ж ні, то вже якось воно там буде та й само собою уладнається» [8, с. 211–212].

Проте вже наприкінці 1895 року «Житє і слово» відновило свою публікацію і цього ж року побачила світ «Книга царів», яку переклав Агатангел Юхимович [1, т. III, кн. 2, с. 250–264; кн. 3, с. 416–429; т. IV, кн. 5, с. 231–248; кн. 6, с. 338–345]. А наступного року вийшло окреме видання перекладу А. Кримського «Шах-наме або Іранська книга царів. Написав Абу-ль Касим Фірдоусі Туський» [30]. У передмові до якого А. Кримський зазначив: «Гадка, щоб видати в українському перекладі антологію з “Шах-наме”, йде не від мене, а від мого шановного приятеля Івана Франка» [30, с. 3]. До речі, цей переклад, зроблено з фарсомовного оригіналу, він є першим і, наразі, єдиним віршованим перекладом у слов’янських літературах.

Як влучно підкреслив у одній зі своїх статей Ю. Кочубей, «багато перекладів А. Кримського і досі є єдиними в нашій літературі» [2, с. 41]. І це правда, адже стільки якісних перекладів з форсі, скільки зробив А. Кримський, дуже важко знайти в україномовних перекладах з перської мови. Наведене листування вказує на велику заслугу І. Франка у створенні та публікуванні цих перекладів, адже підтримка і заохочення старшого досвідченого літератора відіграла тут чималу роль. Листи до І. Франка А. Кримський писав з Москви, Звенигородки, Бейрута протягом 1890–1904 років. Вони перейняті прихильністю, дружньою любов’ю і щирим розумінням важливості виконуваної роботи. Це спілкування цікаве ще й тим, що воно містить багатий фактичний матеріал, наповнений подробицями із життя та наукової й літературної творчості видатних особистостей.

1. Житє і слово. Львів, 1895. Т. III–IV. – 490 с.
2. Кочубей Ю. Агатангел Кримський / Ю. Кочубей // Агатангел Кримський. Нариси життя і творчості. – К., 2006. – С. 39–44.
3. Кримський А. Лист до Б. Д. Грінченка. Звенигородка, 20 липня 1892 р. / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 76.
4. Кримський А. Лист до Б. Д. Грінченка. 26 юля 1892 р. / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 76–78.
5. Кримський А. Лист до І. Я. Франка. 13 лютого 1894 р. / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 138–142.
6. Кримський А. Лист до І. Я. Франка. 15 березня 1894 р. / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 144–146.
7. Кримський А. Лист до І. Я. Франка. 18 січня 1894 р. Москва / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 163.
8. Кримський А. Лист до І. Я. Франка. 24 листопада 1895 р. / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 21–213.
9. Кримський А. Лист до І. Я. Франка. 28 березня 1894 р. / А. Кримський // Кримський А. Твори в п’яти томах. – К., 1973. – Т. 5. – С. 148–152.

10. *Кримський А.* Лист до І. Я. Франка. 3 липня 1894. Звенигородка (в Київщині) / *А. Кримський // Кримський А. Твори в п'яти томах.* – К., 1973. – Т. 5. – С. 154–156.
11. *Кримський А.* Лист до І. Я. Франка. Москва, 15/27 марта 1890 р. / *А. Кримський // Кримський А. Твори в п'яти томах.* – К., 1973. – Т. 5. – С. 1–8.
12. *Кримський А.* Лист до І. Я. Франка. Москва, 2 березня 1892 р. / *А. Кримський // Кримський А. Твори в п'яти томах.* – К., 1973. – Т. 5. – С. 46–49.
13. *Кримський А.* Лист до І. Я. Франка. Москва, 23 листопада 1890 р. / *А. Кримський // Кримський А. Твори в п'яти томах.* – К., 1973. – Т. 5. – С. 14–15.
14. *Кримський А.* Лист до І. Я. Франка. Москва, 6 квітня 1891 р. / *А. Кримський // Кримський А. Твори в п'яти томах.* – К., 1973. – Т. 5. – С. 27–29.
15. *Кримський А.* Лист до І. Я. Франка. Москва, 19/31 жовтня 1891р. / *А. Кримський // Кримський А. Твори в п'яти томах.* – К., 1973. – Т. 5. – С. 36–38.
16. *Наливайко С.* Один маловідомий рукопис Агатангела Кримського / *С. Наливайко // <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=1245&search=Кримський>*
17. Народ. – Львів, 1890. – № 22.
18. *Франко І.* Статті. Спогади. Матеріали / *І. Франко* – Львів, 2003. – 372 с.
19. *Франко І.* Збір. творів у 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – 810 с.
20. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 11 березня 1892 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 321–323
21. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 14 лютого 1894 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 461–463.
22. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 17 листопада 1895 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 57–60.
23. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 22 березня 1894 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 479–482.
24. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 25 вересня 1894 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 518–519.
25. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 27 січня 1895 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 50. – С. 18–20.
26. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 29 листопада 1890 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 262–263.
27. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 4 листопада 1891 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 302–306.
28. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 5 лютого 1894 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 455–457.
29. *Франко І.* Лист до А. Ю. Кримського. Львів, 9 грудня 1890 р. / *І. Франко // Франко І. Збір. творів у 50-ти т. / І. Франко.* – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 267–269.
30. *Шах-наме або Іранська книга царів.* Написав Абу-ль Касим Фірдоусі Туський. Переклав А. Кримський. – Львів: Літературно-наукова бібліотека, 1896. – 76 с.

AHATANHEL KRYMSKYJ AND IVAN FRANKO: DISCUSSIONS ABOUT PERSIAN LITERATURE

Khrystyna DYKUN

*Ivan Franko National University in Lviv,
Universytetska str., 1, 79602 Lviv, Ukraine*

The survey cooperation A. Krymskyj and I. Franko in Oriental. Found out details of the life and scientific and literary activity of A. Krymskyj. Highlights the translation of Persian literature, including Saadi, Hafiz, Omar Khayyam and Ferdowsi and publication by I. Franko.

Key words: translated Persian literature, epistolary heritage, Persian literature, Orientalism.

АГАТАНГЕЛ КРЫМСКИЙ И ИВАН ФРАНКО: ДИСКУССИИ О ПЕРСИДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Христина ДЫКУН

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79602 Львов, Украина*

Осуществлен обзор сотрудничества А. Крымского и И.Франко в области ориенталистики. Выяснено подробности из жизни, научной и литературной деятельности А. Крымского. Акцентировано на переводах с персидской литературы, в частности Саади, Гафиза, Омара Хайяма и Фирдоуси и публикации этих произведений И.Франко.

Ключевые слова: переводная персидская литература, эпистолярное наследие, персидская литература, ориенталистика.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-3/-92.09"192"О. Бабій

ПЕРІОД «БУДЯКА» У ТВОРЧОМУ БУТТІ ОЛЕСЯ БАБІЯ

Оксана УТРИСКО

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

Зосереджено увагу на періоді 1921–1922 років у житті Олесь Бабія, який означено як продуктивний і вартісний. З допомогою культурно-історичного підходу до спадщини митця у часописі «Будяк» актуалізовано художню і публіцистичну вартість цієї його творчої спадщини.

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

Письменник Олесь Бабій повернувся у літературознавчий дискурс незалежної України із стрілецькою когортою митців, й у нечисленних публікаціях власне наукового та науково-популярного змісту був репрезентований насамперед як співець стрілецької слави, митусівець. Однак це лише частина його творчої біографії, і частина неповна. За кадром опинилася, наприклад, його діяльність у якості журналіста і автора численних періодичних видань Галичини 1920–1930-х років.

Щоправда у бібліографічному покажчику Лілії Сироти, присвяченому літературній групі «Митуса» можна знайти відповідні позиції, які накреслюють вектори «пресового» буття О. Бабія [8].

Також частково цю лакуну заповнюють праці Лідії Сніцарчук [9, с. 10]. У її статті, потім монографії «Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості» (Львів, 2001) ім'я О. Бабія є невід'ємною частиною українського галицького гумористично-сатиричного дискурсу. Авторка ґрунтовно студіювала часопис «Будяк» [10, с. 49–50], який організували власне вихідці «зі стрілецького коша», точніше учасники «Пресової Кватири», і з якого розпочалася власне уся «українська сатирично-гумористична періодика міжвоєнного періоду» [10, с. 19]. Окреслено загальне проблемно-тематичне тло дописів, зосереджено увагу на реконструкції імен та прізвищ учасників журналу, оскільки більшу частину публікацій вони оприлюднювали під псевдонімами у зв'язку із жорсткими цензурними умовами функціонування української преси у Галичині, загрозою штрафів, конфіскації часопису, навіть із «перспективою» тюремного ув'язнення. До складу автури «Будяка» входили, як зазначає дослідниця, «Олесь Бабій (псевдо. Чмелик), Юра Шкрумеляк, Роман Голіян, Іван Ліщинський, М. Кокольський, Левко Лепкий, Роман Купчинський, Павло Ковжун, В. Бобинський та інші відомі і невідомі на той час галицькому загалу

письменники, журналісти, художники, які несли "колючий і сухий будяк" своєї сатири у відповідь на "смуток злу годину"» [10, с. 49].

Часопис виходив упродовж трьох років з 1921 по 1923 рік. Головним редактором часопису був Дмитро Кренжаловський, якому доводилось і «відсиджувати» у польській в'язниці за гостру і непримиренну позицію видання щодо польської політики в Галичині» [10, с. 49]. Часопис активно із позицій українського свідомого громадянства реагував на політичні події, які охопили «Галичину через невиконання постанови Ради Союзу Народів (Ліги Націй) щодо статусу галицьких українців. Саме тому основними темами сатири "Будяка" і були українсько-польські відносини та всі проблеми, які виникали в цьому контексті» [10, с. 49]. Л. Сніцарчук накреслила основні проблемно-тематичні вузли, на яких «зав'язувався» публіцистично-політичний дискурс журналу. Услід за проблемою українсько-польських відносин, актуалізувалися також питання українських політичних векторів, національного патріотизму, української культури, адекватного осмислення історії національно-визвольних рухів. Дослідниця наголошує на генетичному контексті «Будяка», зокрема на традиціях стрілецької журналістики і преси, на особливостях функціонування часопису та на його зв'язках із наступними гумористично-сатиричними виданнями «Маски», «Зиз» і «Жало».

Особистісно-персональний аспект погляду на часопис авторка надто до уваги не бере з огляду на інші поставлені завдання історико-функціонального характеру. Хоча виокремлює, на її думку, найкращих у сатирично-гумористичному жанрі митців: «серед новаторів змісту, форм і засобів сатири, оригінальних у власній концепції відтворення інформаційно-подієвого матеріалу яскраво виокремлюються постаті Порфира Буняка, Романа Голіяна, Івана Керницького, Едварда Козака, Романа Купчинського, Анатолія і Ярослава Курдидиків, Теодора Курпіти, Левка Лепкого, Кліма Поліщука, Михайла Рудницького, Степана Чернецького, Юри Шкрумеляка» [10, с. 181–182]. Бачимо, що імені О. Бабія серед них немає, хоча ця постать присутня у дискурсі книги, також у рубриці «Українська сатирично-гумористична журналістика в іменах» [10, с. 215], та не настільки виразно «прописана», як наприклад, силует Р. Купчинського чи Е. Козака. Хоча О. Бабій згадується у розвідці у зв'язку із конфіскацією накладу часопису з приводу сатиричного вірша «Чудасія» [10, с. 51].

Однак дослідниця усвідомлює важливість осмислення пресового галицького життя крізь призму творчої особистості: «Вивчення і дослідження життєвого і творчого шляху цих яскравих особистостей значно збагатило б історію української журналістики і літератури», а самі твори можуть претендувати на дослідження як «кращі зразки красного письменства» [10, с. 182]. Окрім того, чимало матеріалу, що з'являвся друком на сторінках «Будяка», не було підписано жодним іменем, деякі матеріали значаться як витвір колективної праці «будяківців».

Отже, участь конкретної особистості у часописі, її творчий силует у ньому – по-своєму цікава та актуальна царина для дослідження, що стосується і О. Бабія, і інших учасників-«будяківців», адже сила особистості, її світогляду, характеру її чару, творчої вправності не може не позначитися на результаті її діяльності.

У 1921–1922 роках О. Бабій – автор «Будяка». За плечима у нього – досвід січового стрілецтва в УГА, бойове побратимство, вдалі спроби пера у стрілецькому часописі «Стрілецька думка», збірки творів. 1921 роком датовано вихід збірки поезій «Ненависть і любов» (Львів, 1921), збірки новел «Гнів» (Львів, 1922) та «Шукаю людини: нариси з часів війни» (Львів, 1921), п'єси «Воєнна любов» (Львів, 1921). Він бере участь у створенні літературної групи «Митуса» у 1921 році разом із іншими колишніми січовими стрільцями: Р. Купчинським, Ю. Шкрумеляком, В. Бобинським, друкується у журналі групи.

Окрім цього, він співпрацює з іншими українськими періодичними виданнями: «Вперед», «Свобода», «Громадський вісник», «Літературно-науковий вісник», «Календар Просвіти», «Нашим інвалідам», «Світ дитини», «Театральне мистецтво», «Діло». Це розпорошувало творчу енергію, і на сторінках «Будяка» він не так докладно присутній, як інші «будяківці», але його спадщина не менш характеристична на фоні його попередніх здобутків.

О. Бабій – гострий автор, чия сатира становить загрозу ладу Річи Посполитої. Свої публікації він підписує і повним ім'ям та прізвищем «Олесь Бабій» або ж «Ол. Бабій», інколи криптонімом «Б.» та псевдонімами «Чмелик» і «Глум». До речі, псевдоніми «Чмелик» і «Глум» не мають прив'язки лише до сатирично-гумористичної іпостасі О. Бабія, ними він підписує і «серйозні» твори. Спроби поезії, сатиричної та ліричної, фейлетони та художній переклад – ось сфери, в яких він реалізується.

Політичний контекст для українства у другій Річи Посполитій був несприятливий, адже треба було долати трагічні наслідки фіналу національно-визвольних змагань періоду Першої світової війни, українсько-польської війни 1918–1919 років, польсько-радянської війни 1920 року, міжнародні антиукраїнські інтриги країн Антанти та Ліги націй.

Перший твір, з яким дебютував О. Бабій на сторінках першого числа «Будяка», – сатиричний вірш «Ангел мира», надрукований під власним прізвищем. Його зміст, політично-актуальний, злободенний, вбраний у жартівливо-розважальну форму, повністю відповідав «Нашому вірую» «будяківців»: «Несли до тебе днина в днину / Сині блавати і кривавий мак, / А ми тобі несемо Україно / Колючий і сухий будяк. // В пожарах сонця зріс він в полі / І нераз гнувся від дощів / І над ним вітер злої долі / Ломив гомони вольних слів // Несли до Тебе днина в днину / Сліз і жалів повненький міх, / А ми на смутку злу годину / Несемо сміх, сердечний сміх!» [1, 1921. – Р. I – Ч. I. – 10 лют. – С. 1].

У творі О. Бабія алегорія формує фабулу й актуалізує в процесі її розгортання політичний підтекст. Перша частина твору цілком невинна. Ангел миру плаче на мосту недалеко від міста Риги. Зустрічні перехожі, які чомусь виявилися дипломатами, з'ясовують причину його сліз: Ангел миру закоханий у панну Правду, але не може її знайти:

...Сів під Ригю на мості
І заплакав мов дітвак.
Йдуть до нього дипльомати;
«Чому плачеш пане брате?
В гостях плакати? Як це так?

Ой не смійтесь, що я плачу,
Панни «Правди» тут не бачу. –
Яж влюбився в ній аж страх.

[1, 1921. – Ч. 1 (10 лют.). – С. 5]

Однак дипломати нічим не можуть допомогти, бо самі «...“Правду” вбили і мертву її втопили / В самогонці, в горівках...». Від цієї моторошної звістки Ангел прагне залишити місце дії, але дипломати відпускати його не мають жодного наміру, – і ось тут з допомогою введення в вірошову тканину «грубої реальності», тобто прізвиськ отих дипломатів – «Йоффе, Домбські» («...Мир у крик! Втікають зібрався. / Домбські враз до рук присався, / Йоффе за крило держить...»), – відбувається розкриття власне політичного наповнення алегорії. Хоча, думаємо, тодішній читач усе розумів з півслова. А нам варто звернути увагу на політично-історичні та культурні обставини цього вірша і того часу, адже без них текст залишиться герметичним, нерозкритим.

Отже, образ Ангела Миру під Ригю вказує на процес мирних переговорів, які тоді відбувалися між Польщею, УРСР і РСФСР після завершення польсько-радянської війни 1920 року. Переговори дуже розтяглися у часі – «з середини серпня 1920 р. у Мінську, а на початку вересня були перенесені до Риги, де тривали з перервами аж до весни 1921» – зазначає історик М. Литвин [2, с. 655], і завершилися підписанням 18 березня 1921 року так званого «Ризького мирного договору 1921 р.». А. Йоффе очолював російсько-українську делегацію. «Домбські», тобто Роман Дмовський, «ідеолог польського національно-демократичного (націоналістичного) табору, міністр закордонних справ Польщі, відомий різко негативною постановою в українському питанні та власною концепцією польського східного кордону, яку називають ще як “лінія Дмовського”, за якою Західна Волинь і частина Поділля повинні відійти до Польської держави, що мало забезпечити їм шведкий прогрес і процвітання» [2, с. 213].

Бачимо, що образи названих дипломатів у сатирі О. Бабія – надто непривабливі через гробініястичні, занижені, подані в руслі низової народної сміхової культури характеристики. До речі, психологічно непривабливий портрет А. Йоффе знайдемо і у книзі Осипа Назарука «Галицька делегація в Ризі 1920 р.: Спомини учасника» (Львів, 1930). Дипломат не прийшов на початок протокольної зустрічі представників Кремля із галицькою делегацією 27 вересня 1920 року. А коли зайшов до делегації, то показав себе в усій «дипломатичній» «красі»: «...Відтак закрипили двері і з коридору у елегантному чорному костюмі увійшов чоловік із великим і блідим обличчям. У руці у нього був аркуш білого паперу. Обкинувши присутніх поглядом, він одразу вийшов. “Франтом” виявився сам А. Йоффе.

Таке «знайомство» особливо роздратовало уже немолодого голову галицької делегації (Костя Левицького. – О. У.), який одразу ж після зустрічі з більшовиками огризнувся: – Смердюхи, які нічого не робили ще в політиці тоді, коли я вже боронив хлопів без гроша як адвокат і тому нічого тепер не маю. Тому я буржуй?.. А вони, що нічого не робили, не є буржуї» [5, с. 91–92].

Отже, сатирична характеристика «дипломатів» у вірші О. Бабія – історично об’єктивна.

Фінальні рядки вірша «Ще момент і всіх що сила / По чолі ударять крила, / З Риги мир втече – злетить», з одного боку, вказують на тяглість, незавершеність процесу переговорів, з іншого – на складні перипетії перемовин – на несправедливість, порушення міжнародної політичної етики, на значне міжнародне напруження. Надії делегації ЗУНР не були виправдані. Історики М. Литвин та К. Науменко слушно охарактеризували історичну подію як «Ризьку змову» щодо галицько-української делегації на перемовинах, а глобально, як змову, що розіграла українську галицьку карту між Польщею та Радянською Росією з мовчазної згоди інших європейських країн [3, с. 322]. Хоча делегація ЗУНР акцентувала на непорушному праві галицьких українців на власне державницьке самоозначення: «...Дев'ятимісячною односторонньою обороною виявив наш народ рішучу волю: жити самостійним, державним життям... Всякі утвердження, немовби населення Східної Галичини хотіло злуки з Польщею – нездійсні з дійсністю. Навпаки, так українське населення (около 70 проц.), як майже все жидівське (около 13 проц.) і навіть значна часть польського населення жадає самостійности Східногалицької Держави, яка дає повні культурні, суспільні, економічні й політичні свободи всім народам, що замешкають її територію.

З цих причин всяке інше вирішування державної долі Східної Галичини проти вже виявленої волі населення було б яким потоптанням загальнопризнаного права самоозначення народів...» [6].

Однак «...вже 18 березня 1921 р. між Польщею з одного боку, і РСФСР та УРСР – з другого був підписаний мирний договір, згідно якого сторони зобов'язались припинити всякі військові дії, ... остаточно встановити кордон, згідно якого західно-українські землі відійшли до відновленої Річі Посполитої. Цим фактом узаконювалось не тільки розчленування, але й неприхований грабіж Волині та Схід. Галичини» [3, с. 327].

Скарги Української Національної Ради ЗУНР до Ліги Націй у Женеві були висловлені у формі протестних заяв, однак Рада амбасадорів таки затвердила новий кордон по річці Збруч, хоча напередодні декларувала про те, що «Польща є тільки фактичним міліарним окупантом Галичини, сувереном якої є держави Антанти» [3, с. 328]. Українська спільнота Галичини була настільки обурена паризьким рішенням, що на знак протесту взяла участь у мітингах, маніфестаціях, актах непокорі: «так звані саботажники, серед яких було чимало колишніх учасників визвольних загань, які пробували себе в творенні змісту українських періодичних видань в якості дописувачів, потрапивши у в'язниці внаслідок превентивних заходів поліції, зуміли і там «сміятися крізь сльози над своєю слабиную...» [10, с. 58].

У квітневому числі часопису з'явиться ще один сатиричний вірш на тему Ризького перемир'я, власне це буде відгук по його гарячих слідах – «Після заключення миру». Твір побудовано на протиставленні пасторальних інтонацій про загальне благоденствіє української суспільності в новім краю і голої неприкритої правди його буття:

Веселися Україно,
Бенкетуй, дзвени піснями,

Мир настав – збирай же лаври
З твоїх трудів із синами.

Не пішли на марно мольби
Наших графів у Лондоні!
Ні, за труди нам заплата
У бараках на припсі

[1, 1921. – Ч. 4 (5 квіт.). – С. 5].

Ампліфікація, нанизування антитез від строфи до строфи посилює викривальний пафос твору, який досягає саркастичного піднесення. Політичний екстер'єр вірша означають мікродеталі-топоніми Рига, Лондон, місця міжнародних «діалогів», також локуси «поля трупів», «бараків» (тобто численні концтабори для українців) є маркерами страшної геополітичної катастрофи українського народу, що був відданий на поталу імперським інтересам сусідніх держав:

Застелили трупом поле
В наймах «Ліги без народів»,
А спинили похід волі
Ми на глум, а сміх неробів.

[1, 1921. – Ч. 4 (5 квіт.). – С. 5].

Автор жорстко, проте об'єктивно, ввів у проблематику твору і питомі внутрішньонаціональні причини цієї катастрофи, окрім фальшивих інтенцій Ліги націй, є ще галицьке «хрунівство», отой псевдопатріотизм, що його так інтенсивно критикувала уся українська галицька сатирично-гумористична преса:

Починали свари спори
Рідні землі продавали,
В хаті билися щосили
А сусіди користали.

Не спасли нас горді мови
Патріотів з Гонолюлю.
Нам сусіди тишком, нишком
Показали в Ризі дулю

[1, 1921. – Ч. 4 (5 квіт.). – С. 5].

Л. Сніцарчук зазначає, що критичне сприйняття «своїх «родимців» свідчило, перш за все, «про їхній здоровий глузд» і бажання підтримати українство особливо ж після поразки у визвольних змаганнях, після рішення ради амбасадорів (Париж, 16 березня 1923 р.) та інших негативних знакових для недержавної нації подій міжвоєнних років» [10, с. 99]. Вона відзначила увагу О. Бабія до «основної української деструкції» [10, с. 99] – браку державницького мислення і комплексу гетьмана власне у вірші «Після заключення миру»:

Будували три Вкраїни:
В Празі, Відні і Тарнові,
Через те нема Вкраїни
Ані в Києві, ні Львові.

[1, 1921. – Ч. 4 (5 квіт.). – С. 5].

Подібно до О. Бабія висловився і Левко Лепкий у наступному числі «Будяка» у «Моїх сплетнях» про «поділ впливів відомих українських провідників нації»: «Всеукраїнська рада у Відні, Скоропадський у Берліні, Петлюра в Парижі, Махно на Україні» [10, с. 99].

Можна відзначити історіософську прозорливість О. Бабія щодо міжнародної ситуації української Галичини, адже деякі інші українські сатиричні видання та їхні автори, зазначає Л. Сніцарчук, як, наприклад, «Жало» та Порфир Буняк вірили «у справедливість Антанти» і перспективність рішення Ради амбасадорів чи здійсненність облудливого лозунгу Ліги націй про «самовизначення Галичини» [10, с. 99–100].

Захистили ми Європу
Перед «злобою варварства»;
Ну тепер нам за це лаври:
«Фіга з маком» – є від панства.

Застелили трупом поле
В наймах «Ліги без народів».
А спинили похід волі
Ми на глум, а сміх неробів.

Га! Ще може не запізно,
Може й дурень зрозуміє,
Що не ждати в пана ласки,
Панська ласка не загіє.

[1, 1921. – Ч. 4 (5 квіт.). – С. 5].

Другий вихід О. Бабія на сторінках «Будяка» створив журналові правову колізію із польською владою. Сатиричний вірш «Чудасія» спричинив конфіскацію другого його числа з огляду на крамольний зміст четвертої і сьомої строф твору і повторний випуск «по конфіскації наклад другий» уже вийшов без цих строф. А у третьому числі за 15 березня 1921 року у підвалі першої сторінки редакція повідомила рішення суду: «В Імені Річи посполитої Польської! Суд окр. Карний яко Трибунал прасовий у Львові рішив на внесок Прокуратурії Державної, що зміст часописи “Будяк” число 2 з дня 1 марта 1921 в артикуляції утв. поетицким (част 3) під титулом “Чудасія” в зворотах 4 вершових а) третя зачинаючоїся від слів “як на заході” б) послідної зачинаючоїся від слів “десьтам радят” (образки на послідній с. 8 стороні разом з обнясьнями містить в собі єство з § 65 ЗК узнав доконану з дня 1 марта 1921 конфіскату за оправдану і зарядив знищене цілого накладу і видав по думці § 493 п. к. заказ дальшого розширювання того друкового письма. Заразом видав наказ одвічальному редакторові тої часописи, щоби того рішене помістив безплатно в найблизшій числі і то на першій стороні. Невиконане того наказу потягає за собою наслідки предвижені в § 21 зак. Друку з 17 грудня 1862 Д. п. д. №6 ex 1863 а іменно засуджене за переступство на гривну до 400 корон. Львів, дня 2 марта 1921» [1, 1921. – Ч. 3. (15 бер.) – С. 1].

Хоча вже у першій строфі зринає соціально-політична проблема другої Річі Постолиної – цензура. Зачин твору на мотив «ars poetica», коли до поета приходить муза і спонукає до творчості, однак ліричний герой вагається: «Та не знаю, чи цензура / Любить пісню ту як раз? / Попробую». І «пісня та» актуалізує морально-суспільні інтонації українського письменства: «Всякому городу нрав і права» Г. Сковороди, чи тему «генерального мордобиття» із поеми «Сон» Т. Шевченка: «Хто хилив ще вчора спину / І рабом ще був і сам, / Вже скубе усім чуприну / І кричить: “Я пан – ти хам! // Як на заході хтось хоче / Гриба вкрати до борщу, / То вже крик по всій Європі, / Ну, а в нас? – ша! ша! Мовчу”» [1, 1921. – Ч. 2 (1 бер.). – с. 3].

Однак мовця зачіпає національна нерівність інших народів Польщі перед її владою, зокрема відсутність прав і свобод в українців. Хоч він і не називає етносів, однак будує своє мовлення так, що стає зрозуміло, хто це такі «ми».

«Курер» пише про наш Галич,
А «Вперед» за це в тюрмі!
Га... «що вольно єсть ослові»,
То ти конику не смій!

Дехто каже: все в порядку!
Нам солодко у братів?
Ми ж блукаєм всі без хліба
Голі, босі, без штанів.

[1, 1921. – Ч. 2 (1 бер.). – С. 3].

А ось рядки сконфіскованої четвертої строфи:

Нас тут судять, звуть катани,
Ми «шакалі» – ще дещо.
Ну а Домбє, Вадовичі,
Пикуличі... то нічо?

Бачимо, що піднімається проблема цензурного, судового тиску, неетичного шовіністично-наступального полемічного дискурсу польських видань щодо українців («шакалі», «хлопі», «хами», «кабанє» тощо). Відомо, що в той час з ініціативи прем'єр-міністра Польщі В. Грабського та за підтримки кабінету міністрів у державі було закладено «основи територіальної концепції, одно національної польської держави, що передбачало тотальну полонізацію українців “східних кресів”» [10, с. 99–100].

Топоніми Домб'є, Вадовичі, Пикуличі теж виконують функцію носіїв викривально-саркастичного пафосу у творі, є містилищем національної пам'яті про українські жертви у війні з Польщею, це своєрідні метафори української голгофи. Наприклад, у Домб'є, передмісті Кракова, у 1919 році був розташований польський концентраційний табір для українських військовополонених, у якому від голоду, епідемій, катувань загинуло майже шість тисяч українців [2, с. 218]. У таборі Домб'є був полонений і авіатор, сотник Петро Франко у січні 1919 року [3, с. 158]. Вадовичі (Вадовиці) – теж місто у Польщі, що належить Краківському воєводству, у якому у 1919–20-х роках був розташований концтабір для українців

із Галичини. Тут перебувало приблизно п'ятнадцять тисяч чоловік, півтори тисячі з яких померло від тифу, а пізніше розмістився табір для інтернованих бійців Армії УНР [2, с. 96].

Зрозуміло, що такий непривабливий, але правдивий «портрет» загарбницької насильницько-імперської політики Польщі викликав таку ж імперську реакцію, адже перед обличчям світової громадськості під час підписання мирного договору у Ризі, зокрема у сьомій статті Польща зобов'язувалася надати «особам російської, української і білоруської національності, які перебувають у Польщі, на основі рівноправності національностей, всі права, що забезпечують вільний розвиток культури, мови і виконання релігійних обрядів» [2, с. 655], також «мають право, в межах внутрішнього законодавства, культивувати свою рідну мову, організовувати і підтримувати свої школи, розвивати свою культуру і створювати з цією метою товариства і спілки» [2, с. 655]. Риторичні питання і риторичні ствердження із нанизанням викривальних антитез від строфи до строфи утворює читача в думці про реальність подвійних стандартів у польській державі щодо українців, про реальність їхньої дискримінації. Алегоричне змалювання окупаційної влади в образі вовка, який «...мовчить, стоїть, чекає, / А зубки ростуть, ростуть» є образно-ідейним пуантом твору. Саме тому цензура і безжально вирізала такий яскравий і чесний портрет нової влади.

Безжально розкритиковано і вибори у Польщі – механізм маніпуляцій із виборчими списками, підкупом, хабарництвом – й у сатирично-алегоричних віршах «Іде, їде бриль» [1, 1922. – Ч. 19–20 (жовт.) – С. 7], «Вибори» [1, 1922. – Ч. 21–22 (листоп.) – С. 3]; «Жіночий Конгрес» [1, 1922. – Ч. 1 (3 січ.) – С. 8], і у фейлетонах «З дороги життя: перед виборами» [1, 1922. – Ч. 21–22 (листоп.) – С. 5–6] «З останніх днів (фрагменти) I. В театрі «Бесіди»; II. На чайному вечері в користь інвалідів; III. На провінції; IV. В редакції» [1, 1922. – Ч. 19–20 (жовт.) – С. 3].

У публікаціях О. Бабія проявляється також його досвід осмислення невдалого фіналу національно-визвольного змагу. Ця тема була наскрізною чи не в усіх українських виданнях того часу. А для часопису, утвореного з ініціативи колишніх січових стрільців, – особливо актуальною, адже цей визвольний змаг вони «підпирали» власним життями, власною кров'ю. Тим більше, що лояльні до нової влади патріоти-«хруні» у своїх звинуваченнях на адресу січовиків не брали до уваги зовнішніх чинників – геополітичних інтересів Антанти, дипломатичних ігор Польщі, Росії, Німеччини.

Тарас Салига слушно зазначив, що Перша світова війна і її трагічна «практика» «принесла кардинальні зміни загальної психіки і протверезіння, що торкалось насамперед “національної свідомості, що в своєму плані впливало й на літературу в її ідейно-тематичному виразі”: “Війна...принесла ... великий зрив і важке протверезіння. Прийшла переміна загальної психіки. В тих 20-х літах відбувся великий процес, що інакше вимагав би цілого століття. В поезії появилася те підсвідоме, що досі дрімало в уяві або палахкотіло бажанням”» [7, с. 9].

Стрілецька преса насамперед, а згодом уже інша українська міжвоєнного періоду, намагалася дати підстави для національної гордості за героїзм у Першій світовій, намагалася утвердити її засобами белетристичними і публіцистичними.

Адже «Перша світова війна стала для усусусів школою політичної зрілості, тяжким фізичним і моральним випробуванням ... стрілецький патріотизм і віра у святість національної ідеї не мали аналогів у вітчизняній історії. Стрільці, вириваючись з-під польської окупації, йшли визволяти своїх братів від російського царату. Їх перші перемоги не могли подібатись і полякам, і австрійцям. І січових стрільців безжально нищать обидві воюючі сторони. Росія відкрила для них тюремні брами Сибіру і Соловків, а Австрія та Польща інтернували їх у невідомі табори» [7, с. 8].

Також окремою, особливою темою української преси та літератури став місяць листопад, якому чимало місця віддано на сторінках стрілецької та міжвоєнної історіографії і який у польських виданнях називали «*Ruski miesiąc*» [3, с. 32]. Уважно прочитувала листопадові числа українських часописів і українська цензура, зазначає Л. Сніцарчук: «Надто ретельно, щоб можна було віддати належне героям Великого Зриву. Білі плями саме цих чисел часописів яскраво свідчать про «добросовісність» «панів з червоним олізцем» [10, с. 11]. Адже це місяць Листопадового повстання 1918 року, яке ще має назви «Листопадовий Чин», «Листопадовий Зрив», і відбулось у Львові та спричинило утворення Західноукраїнської Народної Республіки. З нього іде відлік початку «періоду становлення української державності у західноукраїнських землях» [2, с. 411].

Завдяки зусиллям митців зі збереження національної пам'яті цей місяць став яскравою міфемою національної свідомості галицьких українців міжвоєнного періоду. Р. Купчинський, В. Янів – поети українського «революційного листопаду».

Як жрець національної пам'яті О. Бабій теж фокусується на знакових, переможних митях національно-визвольної війни початку ХХ століття, і тема листопада у нього – теж є. У трактуванні теми він серйозний, обирає інтонації реквієму, апострофи і вписується у загальногалицьку тенденцію «несатиричного інтерпретації» [10, с. 110], хоча потік «листопадових» публікацій у 20–30-х роках є не одноставний в оцінці ролі і значенні визвольних змагань» [10, с. 111], однак у підведенні підсумків національної боротьби, у визначенні причин «великої поразки» О. Бабій керувався власним досвідом вояка української держави і був націлений на збереження його у свідомості загальній. Тому зринають у контексті вірша проблеми української національної ідентичності 20-х років: брак тривалого історичного державницького досвіду, провідництва, національної пам'яті:

А як на вас тягар недолі впаде,
Як схилитеся в ярмі від сорому ваги,
Від ударів бича, неволі, злоби, зради
Як здавлять вас, як червів вороги...
На цвинтар йдіть, де згас ваш сон немерший
І згадуйте – листопада день перший.

Як в душу вам вкрадеться чад зневіри,
Як серце вам розпука спопелить
Як впадете без поривів і віри...
Як біль важкий надії цвіт зв'ялить,

Нехай одна у вас буде розрада –
Ці спомини днів перших листопада.

Бо знайте ви... що день цей превеликий,
Це перший лет і перша спроба крил.
А пробу цю на віки і на віки
Ви тямити будете до могил.
І день той вам буде дороговказом,
Щоб ви ішли сміливо всі і разом.

Бо вірте ви, що день це незабутий
Для вас буде чарівним джерелом,
З якого вод цілющих вам добути
І від яких титаном буде гном.
Не здавить враг ні східний, ні западний,
Бо в вас вже був день першо – листопадний
[1, 1922. – Ч. 21–22 (листоп.). – С. 2].

Образно орнамент твору також вписується у лінію стрілецької поезії топосом могил, стрілецьких цвинтарів.

Варто виділити також тему Збруча, що належить до темарію стрілецької голгофи, і яку О. Бабій порушив у жанрі фейлетона. Однак змістовим наповненням і способом подачі матеріалу твір виходить за межі фейлетону, і є радше ліричним етюдом, зразком тієї ліризованої прози 20-х років, що її продукувало січове стрілецтво. «Поєднання пафосу героїчного і трагічного, ліризованої оповіді та документальності», частково «стиль, закорінений у символізмі» [4, с. 74] – ось риси її поетики, що властиві, наприклад, ліризованому щоденнику Ю. Шкрумеляка «Поїзд мерців» (Львів, 1922). У цю лінію також вписується збірка нарисів О. Бабія «Шукаю людини» (Львів, 1922), у якій Н. Мафтин переважно бачить «ліричні мініатюри, в яких питома вага образності припадає на символи та алегорії» [4, с. 77]. Отже, у пресовий жанр О. Бабій переніс власний досвід малих белетристичних форм.

Тема Збруча також поширена у галицькій національній та літературній свідомості, адже по цій притоці Дністра у першій половині 1919 року проходив фронт Армії УНР та східний фронт УГА проти більшовицьких військ, через цю річку відбувався знаковий перехід військ УГА 16–18 липня 1919 року, який ознаменовував завершення українсько-польської війни 1918–1919 років. З 1919 року по 1921 по Збручеві проходив державний кордон між УРСР і Польщею [2, с. 259.]. О. Бабій осмислював Збруч як ріку Вічності, ріку Пам'яті, не як прикордонну річку: «Для нас ріка Збруч, це не був кордон, – кордон наш був Сян, кордон наш був Дон» [1, 1922. – Ч. 13–14 (лип.). – С. 3]. Для нього, як і для більшості свідомих українців, це – ріка зв'язку із Великою Україною, що символізує рух Галичини «на Київ», рух до соборного державного життя. Невипадково і у «Поїзді мерців» Ю. Шкрумеляка є історія «Перехід через Збруч» теж спровокована і особистим досвідом автора, і історіософською націленістю літературної постави.

Снує нитку зв'язку зі стрілецькими літературними настроями також декілька віршів О. Бабія жартівливо-фривольного характеру «Машиністка і я» [1, 1922. – Ч. 13–14 (лип.). – С. 4], «Tempora mutantur» [1, 1921. – Ч. 2 (1 берез.). – С. 3], у яких з'являється образ бравого стрільця-залицяльника, що має свою традицію, яка йде від гумористичної поеми Р. Купчинського «Новініяда». До речі, вірш «Tempora mutantur» тематично і персонажно перегукується із жартівливою п'єсою О. Бабія «Воєнна любов», яка вийшла друком 1921 року і яка теж представляє стрільця-перелесника, яким зачаровуються і мати, і дочка. Тільки у п'єсі любовний конфлікт розвивається у міжнаціональній парадигмі (польсько-українські стосунки), а у вірші – у філософській площині вікових та статусних змін перелесника, і зроблено це дотепно. Отже, зазначена гумористично-сатирична поезія вписується в типологічну лінію фривольно-гедоністичної теми стрілецької поезії, до якої теж можна віднести поему Р. Купчинського «Скоропад». Л. Сніцарчук мотивує появу тем зі стрілецького минулого у пресі 20-х «ностальгуванням за звитязними часами Стрілецтва» [10, с. 101]. Імовіріше, цього чинника не можна відкидати, але варто і врахувати те, що жодна людина не може перекреслити свого досвіду, і звертання до нього на новому етапі життя – природна річ.

Зміст часопису додає і кілька цінних психологічних штрихів до творчого силуету О. Бабія, адже відтворює товариську атмосферу редакційного життя, освітлюючи світлом приятні постаті письменників і журналістів. Цінною у цьому плані є рубрика «Будяка» «Літературні новинки», взаємний доброзичливий гумор якої щодо співробітників-«будяківців», з одного боку, достовірно психологізує кожного з «описаних», з іншого актуалізує його доробок, слугуючи ненав'язливою, приємною у читанні рекламою.

У листопадовому числі часопису за 1922 рік в «Літературних новинках» сповістили, що «Олесь Бабій, бачучи, що творять з нашим народом опікуни, спалив весь наклад збірки “Шукаю людини” і друкує твір “Шукаю патріотів і багнетів”...»

Справді, у 1922 році О. Бабій видав збірку нарисів з часів війни «Шукаю людини», яка просякнута екзистенційними настроями і переживаннями національної героїки і трагії у Першій світовій. Назву їй дав перший нарис «Шукаю людини», що є ідейним камертоном книги і громадянським та етичним кредо письменника: «В часі воєнних походів, серед могил, на кривавому шляху, серед темної ночі згубилась вона. Дим, полум'я, пожежі і степова курява заслонили хмарою її обличчя; стогін ранених, гарматний рев і брязк шаблук заглушили солодкий її голос; брудна солдатська, скривавлена стопа втопила її в бруд і погань життя. Дика згряя розлючених, божевільних профанів обкидала болотом її святі ризи, скосила найкращі цвіти її душі. Шукаю людини!.. Куди не глянеш – всюди жадібне лице патріота, криваве чоло борця, всюди чуєш рев і жахливий вереск кровожадних гієн. І втомила душа моя серед воєнної хуртовини, зненавиділо моє серце базарні крики фальшивих героїв. Серед брудної, безконечної пустині, серед царства злоби і гніву, в країні гієн і шакалів я невтомно шукаю людини» [7, с. 159].

І. Яремчук слушно характеризує нарис як «пошук еталону серед кривавої маси тіл і душ» [11, с. 88], коли «відбувається постійна фіксація, затримка на шляхетних рисах людської натури: величч, великій офірності, в яких акумулюється і виходить у світ велетенська енергія життя, що дає силу до протистояння, до жертвності, адорування того, хто «вибрав цю дорогу», хто «п'є свою чашу до дна»» [11, с. 88]. Невипадково редакція «Будяка» актуалізує саме цей серйозний, сповнений неприхованого драматизму твір О. Бабія, адже станом на 1922 рік у його доробку були і жартівливо-фривольні речі на мілітарну тематику, як-от п'єса «Воєнна любов» (Львів, 1921). У підтексті легкого жартівливого розважального рекламного повідомлення зберігається історіософська націленість і самого О. Бабія, і загалом редакції на концепцію української людини чину, намір оживлювати нещодавній державотворчий досвід українців. Думаємо, що хід зі «спалюванням» книги, одного боку, позірно перекреслює ту поставу О. Бабія, яку вона зберігає, начебто демонструючи громадянську лояльність у післявоєнних політично «мирних» умовах, з іншого – актуалізує ідею чину та критикує українські псевдопатріотичні сили у Галичині, а також вказує на рішучість характеру О. Бабія або на якусь невідому нам конкретну редакційно-комунікаційну ситуацію.

До речі, подібний патріотичний підтекст має і повідомлення, що стосується Р. Купчинського, який «...після голодівки в тюрмі пише драматизовану поему «Великий голод». Ця поема буде інсценізована у Львівському театрі, а головну роль гратиме жінка автора» [1, 1922. – Ч. 13–14 (лип.). – с. 6]. Обіграно назву поеми Р. Купчинського «Великий день», яка присвячена пам'яті великого листопадового зриву українців та, напевно, факт превентивних ув'язнень свідомих українців після рішення ради амбасадорів. І факт, що повідомлення вміщене саме у листопадовому числі часопису, дуже промовистий.

Також у часописі є жартівливі повідомлення, що стосуються лише пропаганди мистецьких здобутків авторів-будяківців. Наприклад, щодо О. Бабія зазначено: «Добродій з провінції, читаючи «Громадський Вісник» стрічає там оголошення: Гнів Олесь Бабія за 800 мп і т. д. – Цікаве. До чого жене амбіція того Бабія? Люде любов дають даром, а цей каже собі платити за гнів. – Чудак! [1, 1922. – Ч. 13–14 (лип.). – С. 9].

Отже, в «одинокому сатирично-гумористичному» часописі «Будяк» впродовж 1921–1922 років проявилися різні іпостасі творчого «я» О. Бабія: у поезії, прозі – «серйозній», ліричній та сатирично-гумористичній. Творчий силует цільний, з перевагою національно-патріотичної тенденції, у якій не втрачає зв'язку із власне стрілецьким періодом творчості та творчістю поза пресою. Цей зв'язок виявляється на рівні і тематичному, і сюжетно-фабульному, і жанровому. Як сатирик-патріот тримав у «Будяку» руку на пульсі актуальних питань суспільного та національного буття українства в період осмислення здобутків і втрат у Першій світовій війні, наголошуючи насамперед на вітальних, життєствердних можливостях українського військового досвіду (тема першого листопада, Збруч). Українське питання О. Бабій осмислював і в контексті українсько-польських відносин (проблема окупації, національної дискримінації, імперської державної політики Польщі). З художнього погляду письменник взував на традиції

української громадянсько-філософської лірики (Т. Шевченко, Г. Сковорода), фольклору, використовував прийом алегорії, антитези, ампліфікації, драматизації дії і мовлення.

1. Будяк: сатирично-гумористичний журнал (1921 ч. 1); Будяк: Сатирично-гумористичний ілюстрований журнал (1921 ч. 7–12); Будяк: Політично-сатиричний ілюстрований двотижневик (1921 ч. 13); Журнал політичної сатири і гумору (1921 ч. 14–18); Journal politique et satirique ukrainien «Budiak» (1922 ч. 17 / 18). – Львів, 1921–1923.
2. Довідник з історії України (А-Я): посібник для середніх загальноосвітніх навчальних закладів. – Вид. 2. / За заг. ред. І. З. Підкови, Р. М. Шуста. – К. : Генеза, 2001. – 1136 с.
3. Литвин М. Р. Історія ЗУНР. / М. Р. Литвин, К. Є. Науменко – Львів : Інститут українознавства НАНУ; Видавнича фірма «ОЛІР», 1995. – 368 с.
4. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія / Н. В. Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
5. Назарук О. Галицька делегація в Ризі 1920 р.: «Спомини учасника» / О. Назарук. – Львів, 1930. – С. 91–92.
6. Нота делегації ЗУНР «До Президії мирової конференції в Ризі» від 27 вересня 1920 // ЦДІА України у Львові. – Ф. 581. – Оп. Спр. 99. – Арк. 2–3.
7. Стрілецька Голгофа: Спроба антології / Упорядник, автор вступ. статті і приміток Т. Ю. Салига. – Львів : Каменяр, 1992. – 399 с.
8. Сирота Л. Літературна група «Митуса (1921–1922)»: О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк: Бібліографічний покажчик / НДЦ періодики ЛНБ ім. В. Стефаника. НАН України / Л. Сирота. – Львів, 2004. – 190 с.
9. Снісарчук Л. В. Львівські періодичні видання гумористично-сатиричного напрямку (20-ті рр. ХХ ст.) / Л. В. Снісарчук // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 1999. – Вип. 6. – С. 296–311.
10. Снісарчук Л. В. Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості. / Л. В. Снісарчук. – Львів, 2001. – 240 с.
11. Яремчук І. Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА : монографія / І. Яремчук. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. – 211 с.

THE PERIOD OF JOURNAL «BUDYAK» IN O. BABIJ'S LIFE

Oksana UTRISKO

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

This article is devoted to the period of journal «Suchasnist» (1921–1922) in O. Babij's life. The period is determined qualitatively. Cultural and historical approach of O. Babij's creations appeal to the idea of artistic and publicistic potencies of O. Babij's creations.

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

ПЕРИОД «БУДЯКА» В ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОЛЕСЯ БАБИЯ

Оксана УТРИСКО

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

В статье сфокусированно внимание на периоде 1921–1922 гг. в жизни Олеса Бабия, который осмыслен как продуктивный и ценный. С помощью культурно-исторического подхода к творческому наследию писателя в журнале «Будяк» актуализируется художественная и публицистическая ценность этого его творческого наследия.

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

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-311.1.09"18"І.Вільде

ЗАСОБИ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ У РОМАНІ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «ПОВНОЛІТНІ ДІТИ»

Ярина ЯНІВ

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

Розглянуто роман Ірини Вільде «Повнолітні діти» в контексті жанру роману виховання. Проаналізовано засоби психологічного зображення як один із жанротворчих чинників, за допомогою якого розкрито внутрішні зміни персонажів і відображено становлення їхніх характерів.

Ключові слова: жанр, роман виховання, засоби психологічного зображення, екстервентна та інтервентна форми психологічного зображення.

Психологічна майстерність, постійна увага до внутрішнього світу героїв, їхніх почуттів, переживань, задивленість і заслуханість у людське серце є основною ознакою творчості Ірини Вільде. Як зазначає О. Баган, «Паралельно із естетськими спрямуваннями своєї творчості Вільде передала потужну тенденцію до психологічного реалізму в українській літературі післяреволюційної доби» [2, с. 10]. Новели Ірини Вільде М. Вальо називає «майстерними психологічними портретами героїв. Нема в них ні описів, ні пейзажів, – зазначає дослідниця, – і тільки одним планом, немов через побільшоване скло, виступає перед нами внутрішній світ людини» [3, с. 20–21].

З перших творів письменниці поставила «світ серця» в центр свого художнього бачення. «Ні, ні, доки не впораюся з цим малим світиком – з людським серцем, – писала вона, – не візьмусь, просто не зможу сягнути широких проблем людського життя». І незважаючи на те, що «після війни, під тиском значно грізнішої і небезпечної для життя сили, вона старанно, аж надто старанно демонструватиме у творах наявність очікуваних від неї “соціальних факторів”, як їх розумів “найпередовіший метод соцреалізму”» [1, с. 250] саме цей, «вибраний ще в юності як об’єкт дослідження “маленький світик” – людське серце, таке, яке воно є саме в собі без цієї сітки всіх “ниток і вузликів, що в’яжуть його із зверхнім, чи пак, суспільним світом”, – найсильніше в її творах, бо найбільше відповідає природі її письменницького обдарування. Тут її проза несилювано природня, глибока, по справжньому талановита» [1, с. 250].

Одним із творів, в якому, незважаючи на те, що він переписувався в радянські часи і помічений радянською цензурою, максимально вдалося зберегти свободу ранньої творчості, є роман «Повнолітні діти» (в першій редакції – трилогія повістей «Метелики на шпильках», «Б’є восьма», «Повнолітні діти»). За жанром – це роман виховання, основна мета і ознака якого – розкрити

становлення особистості, відобразити всі зміни, які відбуваються у свідомості героя в процесі дорослішання. «Важливою особливістю роману виховання є трактування людського характеру... У романі виховання характер людини набуває сюжетного значення» [9, с. 93]. Оскільки увага акцентується на переломних моментах у житті героя, на тих змінах, що відбуваються в його внутрішньому світі, в його характері, тому в контексті роману виховання доцільно говорити про художній психологізм. Особливо це характерно для роману виховання ХХ століття, в якому помітно тенденцію до «переміщення центру тяжіння розповіді із сфери зовнішньої події в область свідомості та підсвідомості» [9, с. 495].

Аналізуючи способи психологічного зображення, вчені розрізняють інтервентну та екстервентну форми. В романі «Повнолітні діти» поєднано засоби як інтервентного, так і екстервентного психологічного зображення.

«Інтервентна форма психологічного зображення передбачає безпосереднє (пряме) відтворення психічних процесів – як рефлексивних, так і емоційних» [7, с. 14]. Як один із засобів інтервентного зображення важливе місце у романі «Повнолітні діти» займає «авторське психологічне зображення (розповідь про приховані внутрішні процеси)» [7, с. 14]. Оповідь у романі ведеться з позиції третьоособового оповідача, який знає «про всі психічні процеси своїх персонажів» [8, с. 33]. Це дає можливість об'єктивно і безпосередньо передати думки, внутрішнє мовлення, мрії, фантазії, сни персонажів.

Відповідно до специфіки жанру роману виховання, де всі події у творі сконцентровані навколо головного персонажа, особа оповідача є максимально наближеною до нього. У романі «Повнолітні діти» наратор часто показує світ з перспективи Дарки (головна героїня) і його всезнання тоді обмежується її особою. «На вокзалі застали вже Ориську, Стефка, ну і Данка, зрозуміло. Данко, **може тому**, що сам татко просив його зайнятися Даркою, кинувся скоренько до її валізок і зараз же поклав їх на полицю у вагоні» [4, с. 52]) Така позиція дає можливість побачити очима Дарки, передає її дитячу наївність, створює безпосередній, ліричний настрій.

Дуже часто використовується прийом невластивої прямої мови, завдяки чому всі переживання, думки, почуття передаються безпосередньо, мовби «з перших уст». Тоді оповідь набирає дитячої наївності, емоційності, суб'єктивності.

Як засіб інтервентного психологічного зображення у романі «Повнолітні діти» використовується сон. Сновидіння відображають реальні переживання через підсвідомість героя, виконують функцію підсилення емоційного стану персонажа.

Засобом прямого відображення різноманітних почуттів, емоційних і психічних станів героїв є серце, яке у творчості Ірини Вільде має ключове символічне значення. Це внутрішній світ з усіма його найтоншими, найінтимнішими, найнепомітнішими переживаннями, який так майстерно вміла передати письменниця.

В інтерв'ю часописові «Назустріч», з приводу виходу у світ її першої збірки «Химерне серце» (зацікавлення «сердечними» справами відображено й у назві книжки) та повісті «Метелики на шпильках», письменниця розповіла про свій

«неспокій за людське серце». «Інколи маю вражіння таке, – писала вона, – що деякі людські серця оточують хвилі неспокою навіть тоді, коли у відношенні до зверхнього світа в тієї людини “все в порядку”», – і відзначала: «доки не впораюся з цим малим світиком – з людським серцем, не візьмусь, просто не зможу сягнути широких проблем людського життя» [6, с. 14].

У творах Ірини Вільде серце має сильно виражене образне значення й існує в низці метафор, персоніфікацій, епітетів, гіперол, порівнянь. Через образ серця передаються найрізноманітніші враження, переживання, настрої, почуття, емоційні стани. Наприклад, «її серце давно вже гризе бажання»; «тонко-тонко закололо в серце»; «як шпилька в серце»; «щось стукнуло в серце»; «шкребе Дарку по серцю»; «болить серцю»; «серце розірветься»; «кровоточить серце»; «шкрябає болісно в Дарчиному серці»; «відриваються один за одним шматочки її серця»; «несчастя... давають, ой, як давають ним те бідне, маленьке, як порошок, серце»; «серце її наче червоне кружальце, в яке влучають отруєні стріли»; «серце може тріснути з болю»; «серце заважало в грудях, як порошок в оці»; «серце звугліло від туги»; «вражають її так, мовби хтось перерізував волокнинки її серця»; «здається, що її серце обірвалося і підскочило під саме горло»; «серце розколюється»; «наче щось розбилося в серці»; «почуття ... м'яко бренькнули в Дарчинім серці» та ін.

За допомогою персоніфікованого серця передається внутрішній голос Дарки: «Тільки це... з усіх моїх мрій – тільки це?» – починає пхінкати Дарчине серце» [4, с. 103]. Найпотаємніші думки виражаються через внутрішній діалог із серцем: «Цить, серце дурненьке! Це не біда, що ми любимо більше, ніж нас. Зате ми з тобою будемо по-жіночому економні з запасами любові, щоб колись-колись мати з чого наділити нею і те друге серце, що тепер веселиться...» [4, с. 459].

Серце в Ірини Вільде – це місток у внутрішній світ. Воно дозволяє безпосередньо побачити всі найтонші переживання і почуття, торкнутися душі героя. Крізь серце відображаються і розкриваються найрізноманітніші почуття, такі як кохання («...її серце вже звугліло від туги за ним...»; «Дарка відчуває, що з цим словом відриваються один за одним шматочки її серця, але не наслідуються затримати Данка» [4, с. 123]); дружба («У Дарки після цього випадку з дочками священників наче щось розбилося в серці. Це щось стосувалося Оріськи. Щось ніжне, прегарне, як веселкова куля, не витримало удару і розлетілося на шматочки» [4, с. 65]); почуття до батьків: кожне слово мами «так просто потрапляло до серця»; дивний, неспокійний лист від мами був «як шпилька в серце»; батькові слова «...якимсь теплим відгомонам вдарили в Дарчине серце» [4, с. 192], віра («І від цієї молитви вступає віра, така ясна, як ранок, у серце, і Дарка сміло входить на поріг якогось нового, бо тільки наполовину викінченого, дому» [4, с. 12]); надія («А, він вже у Веренчанці, – загорілася свічечка в Дарчиному серці й відразу ж освітила всі її думки, всі почуття, – він уже тут» [4, с. 292]); гордість («У малому серці починає підійматися ще не дозріла жіноча гордість: як же ж личить так чекати під колонами на хлопця. Як остання яка!» [4, с. 165]); ревності («Дарка чує в серці легкий укол ревності...» [4, с. 192]); емоції естетичного задоволення від музики помножені на власний стан душі («Ця горда скрипка, ні, вже не скрипка, а сам

Данко з плачем і каяттям таким, що від нього серце розколюється, стелиться тій румунці до ніг...» [4, с. 226]); материнські почуття («Материнське чуття підступило до серця...» [4, с. 354]) та ін.

Крім різноманітного метафоричного, образного трактування серця, воно часто присутнє в творі для підсилення емоційного стану персонажа й у своєму «фізіологічному» значенні. Наприклад, опис хвилювання ілюструється описом пришивидшеного серцебиття: «Коли під'їжджали до вокзалу, Дарчине серце забилося нсрівним, швидким стуком» [4, с. 277]. Підсилення зображення важливих подій, чи переломних моментів у житті героїні відбувається через фізичні відчуття серця: «Дарка відчувала фізичний біль у грудях. Було так, начебто чиясь рука взяла її серце в кулак і, ритмічно стискаючи, видушувала з нього кров, як сік з лимона» [4, с. 378]; або «Серце в грудях боліло теж зовсім виразно» [4, с. 205]; «...від власного тривожного стукоту серця у Дарки починають виринати болючі спогади» [6, с. 307].

Використання образу серця допомагає правдиво і безпосередньо передати внутрішній світ з усім його багатством почуттів, показати героя зсередини. Така оповідь крізь призму серця, ліризує текст, надає йому інтимності, теплоти, додає свої штрихи до характерів персонажів.

Внутрішній світ персонажів роману «Повнолітні діти» поряд із інтервентною виражається і через найрізноманітніші засоби екстервентної (непрямої) форми, яка «відтворює думки й емоції персонажів, динаміку їх внутрішніх змін шляхом змалювання душевних порухів через зовнішні візуалізовані й озвучені вияви: мову міміки і жестів, зовнішній мовленнєвий дискурс, змалювання довколишнього середовища тощо» [7, с. 11].

Значну психологічну інформацію про героя надає його портрет. Портрет головної героїні подається стисло, окремими деталями, які важливі на цьому етапі і доповнюється впродовж розвитку сюжету. Наприклад: «З восьмого року життя мала Дарка кілька коричневих веснянок на дещо заширокому носикові і свої мрії, про які не знав світ» (портрет психологізований, бо паралельно із зовнішнім виглядом відслонюється завіса і у внутрішній світ – «мрії, про які не знав світ».) «На чотирнадцятому році життя ... Дарка носила стрічки у волоссі вже "по-панянськи", а нова домашня робітниця, яка стала на службу на літо, з веління бабці говорила Дарці на "ви"» [4, с. 6–7].

Таке зображення є властивим для роману виховання і ««оповідає» історію розвитку особистості у циклічному – біологічному – часі (віковий, фізичний ріст), фіксуючи через зовнішність теж і духовність героя, її еволюцію» [5, с. 184].

Окрім того, з розвитком сюжету кожна нова подія «домальовує» психологічні портрети персонажів новими штрихами. Тут варто погодитись із твердженням О. Багана, що «письменниця пірнула в течію, власне, психологічного нюансу, коли не потоки внутрішніх переживань і самоаналізу героїв формують естетичне навантаження художнього твору, а сама архітектоніка психологічних ситуацій зроджує відчуття стильової грації» [2, с. 10]. Наприклад, знайомство з Ориською починається із досить лаконічного, інформаційного зовнішнього опису (хоча з негативним підтекстом: «подібна до циганки», «мама страшна»): «Всі кажуть, що Ориська подібна до циганки. Її мама теж; тільки мама страшна, а Ориська

вродлива. Дехто думає, що Ориська на старості літ буде така точно, як її мама тепер, тому що її мама молодію була зовсім подібна до Ориськи», але впродовж тексту, в певних ситуаціях розкривається характер Ориськи і додаються нові риси до її портрету, які вже несуть в собі психологічну оцінку, в цьому випадку негативну: «вузеньке личко лисички», «малі, запобігливі Орисьчині руки». Це швидше ситуативний портрет, бо саме конкретна ситуація викликає такі асоціації і такий кут бачення.

Авторська характеристика образу Дарки доповнюється в різних ситуаціях з розвитком оповіді, образ нарощується новими і новими штрихами, які є лаконічними і ситуативними, але разом з тим дуже влучними і глибокими: «Дарка не вміла вдати, що радіє...», «Дарка не хотіла робити мамі прикраси...», «Дарка має багато клопоту з очима, які не вміють говорити неправди...» і т. д.

У процесі творення психологічного портрета Ірина Вільде вдається до засобів контрасту: «він, по-селянському важкуватий, розгойданий, весь час намагається, (і саме це виходить так жалюгідно!) бути елегантним і стриманим у рухах; Софійка бундючна, як індик, їй хочеться, щоб усі вважали її за справжню даму: вона, як кінь на параді, ходить величним повільним кроком, стримано сміється, рухи в неї плавні, говорить мало, а більше дивується тому, що хтось скаже» [4, с. 47].

Засіб контрасту використовується і у внутрішньому мовленні, за допомогою якого передано емоційні переживання Дарки з приводу її зовнішнього вигляду. Дарка порівнює себе із Ориською: «Так! З неї, Дарки, завжди будуть сміятись такі, як Діанко, а Орисьці кланятися чемно, бо Ориська – вродлива. Ориська перш за все не має веснянок. Потім вона має зуби рівненькі, наче по мірці зроблені.

Хочеться впасти на землю і нігтями до крові здирати з носа і лоба ті погані, ненависні веснянки...» [4, с. 17].

Дуже промовистими є вчинки героїв, крізь які чітко проступають характери персонажів і які додають свій штрих до образів. Вираження героя через вчинки досягається нанизуванням психологічно напружених ситуацій. «Тоді щось сталося з Даркою. Забула, що перед нею бабуса (вшестеро старша за неї), забула, що то такий день, коли вона повинна до всіх чемна бути, вихопила листівку з рук бабуні і подерла її на дрібні шматочки» [4, с. 6]; «Тоді Даркою щось штовхнуло. Сама не знає, як це сталося, що вона в одній мінутці обернулася йому перед самісіньким носом і станула, як стовп. Можна було її на шматочки посікти – була б не обернулася. Дарка не винна, що не може нікому образи дарувати. Хоч би це рідна мама була. Хоч би це сам король був» [4, с. 36].

Мова персонажів індивідуалізована, що доповнює їх психологічний образ. Зовнішнє мовлення передає національну належність (акцент румуна Локуці), соціальний стан (використовується діалектна лексика в мовленні сільських жителів: «– Слухай... гей, дівчино, – гукає за нею голос газди, – ану-ко вернися, маєш букарку хліба»), психічний стан персонажа. Окремих героїв можна розпізнати за властивою їм інтонацією чи словами-паразитами. Інколи мова авторська, коли йдеться про якогось персонажа, набуває його інтонаційного стилю. У такий спосіб досягнуто індивідуалізації його зображення: «Крамареві

так сподобалась її шапка, що він покликав дружину і всіх своїх дітей, щоб ішли дивитися, яка шапка, ци... ци... що за шапка в дочки пана учителя!»

Надзвичайно багатою і неповторною є мова жестів, рухів, виразу обличчя персонажів, через які передано найрізноманітніші внутрішні переживання. Наприклад: «тієї ночі Дарка переверталася з боку на бік, начебто хто бочку перекочував»; «присіла задихана з страху»; «впала на ліжку, скорчивши під груди коліна, і так перечікувала, аж прогуде гураган першого страху»; «Дарка завмирає. Можна сказати: перестає існувати»; «Дарка неспокійно заплітає і розплітає хвостик лівої коси»; «Дарка зблідла, але скоро зарожевілася»; «Ориська аж очі вирячила»; «Ориські стають сльози на очах»; «піт заливав Дарці повіки, ноги мліли під колінами, а вона йшла, втупивши очі у вибої на дорозі, глуха і сліпа до всього, що діялося навколо»; «Дарці аж уста затремтіли»; «така схвильована, що аж руки трусилися»; «вся здригається»; «згадала, аж голова закрутилася»; «Дарка від раптового припливу радості кліпає очима й посміхається не зовсім розумно» та ін. Для більшого увиразнення письменниця часто вдається до засобу персоніфікації: «Думки і собі розбіглися всі до одної, поховалися по кутках, не здатні з переляку до ніякого діла».

Індивідуалізації персонажів досягнуто і за допомогою звукової деталі. Наприклад: «Хтось увійшов до кімнати. Може, мама? Ноги **човгзють** по підлозі. Бабця». Авторка дуже тонко передає інтонації голосу: «голос мами несе з собою засторогу»; «буркнув грубо», «запитав без співчуття», «заговорив з теплом у голосі», «питає без усмішки, зовсім сухо» та ін.

Психологічну функцію у творі часто виконує пейзаж. Він є або відображенням, віддзеркаленням почуттів, емоційних станів героїв, або тлом, на фоні якого чіткіше увиразнюються ці почуття. Наприклад, почуття Дарки співставляються із виглядом природи. Такий паралелізм увиразнює і підкреслює психологічний стан героя. «Дарка дивиться через вікно на виснажене лапчате листя каштана, що стоїть у скверику проти гімназії. Навіть каштани старіють передчасно у цьому місці. Їх теж перевезли сюди проти їх волі з батьківщини і примусили тут жити, цвісти і старітися передчасно».

Для досягнення психологізму оповіді Ірина Вільде вдається до засобу контрастного пейзажу, за допомогою якого передано тугу персонажа за домом: «Осінь підійшла вже так близько, що навіть у тихі дні було чути шелест її кроків. Тільки тут була це не та осінь, що там, у селі, в любій Веренчанці. Тут це не багата молода, що в'їздить у село з весільними музиками й співає аж за північ, що привозить з собою у придане золотисту пшеницю (дарма що часто з панського лану за одинадцятий сніп), яка сипле жовтою, як шафран, кукурудзою».

О ні! Тут скигнуть вона десь під муром, мов жебрачка, а її дім – купка сухого листя, залишена через неухагу сторожем парку. А кам'яниці та електричні дроти затуляють собою небо, щоб не видно було, щоб не чути було, коли птахи відлітають у вирій. І як тут не тужити за селом, і як тут щодня не снитися Веренчанці?» [4, с. 81].

Ірина Вільде є справжнім майстром психологічної деталі. За допомогою зорових (семантично навантажених кольори), слухових (музика, інтонації голосу), тактильних образів вона вміє передати атмосферу, створити відповідний настрій.

Майстерно виписана деталь дуже часто у творі несе психологічне навантаження. Наприклад, така побутова і звичайна річ як розпаковування валізи набирає психологічного значення, відображає початок нового етапу в житті: «Згадала, що вона оце вперше в житті має самостійно рішати: в якому порядку розвішувати суєнки, котру за котрою носити, яку коли стрічку в'язати до блузки, котрі носові платочки на будень, а котрі – для свята.

“Я таки вже справді доросла, коли так самостійно можу розпоряджатися собою”, – подумала вона» [4, с. 54]. Коли Дарка вперше збирається від'їжджати з рідного дому, її настрій лаконічно передає звичайна валіза: «Роззявлені роти валізок наганяли сум» [4, с. 51].

Психологічне навантаження у творі виконує інтер'єр. Крім того, що опис приміщення несе вже сам по собі певну інформацію про персонажа, відображає його індивідуальність, інколи він ще й відповідно до ситуації відтворено внутрішній стан героя. Наприклад, за допомогою психологізованого інтер'єру передано розгубленість, самотність Дарки в чужому місті, коли вона вперше опиняється далеко від дому:

«Ліжко було застелене білим покривалом, чуже і холодне.

– А тут можете скласти свої речі й книжки.

Те, на що тепер вказала господиня, було старомодною шафою. Стара, кинута з чужого в Дарчине життя, вона вся належала минулому.

І обидва ці предмети в хаті: ліжко й шафа з її речами, ці два предмети на всю хату, мали бути її, замість того, щоб стати близькими, відразу стали чужими, аж порожніми» [4, с. 54]

Згодом, у дещо іншій ситуації, ця сама кімната викликає вже менш негативне враження: «Дружба зав'язалася. Від урочистості цього акту наче стіни проясніли. Навіть шафа й ліжко з білим покривалом стали менш чужі» [4, с. 55].

Така посилена увага до внутрішнього світу, використання широкої гами засобів психологічного зображення допомагає зафіксувати всі зміни, які відбуваються в душі героїв, відобразити їх внутрішню боротьбу і процес становлення характеру персонажа.

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття / С. Андрусів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Баган О. Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде) / О. Баган // Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті / Ірина Вільде – Дрогобич : Відродження, 2007. – 488 с.
3. Вальо М. А. Ірина Вільде / М. Вальо – К., 1962. – С. 20-21.
4. Вільде Ірина. Твори в 5 т. / Ірина Вільде. – К. : Дніпро, 1968. – Т. 4. – 464 с.
5. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 томах, 4 книгах. / І. О. Денисюк. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. – Т. 2 : Франкознавчі дослідження. – 528 с.
6. Еротика, патріотизм, плани на майбутнє (Розмова з Іриною Вільде) // Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти / Ірина Вільде. – Дрогобич : Відродження, 2007. – С. 13-16.

7. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : Автореф. дис... канд. філол. наук. / Л. В. Каневська. – К., 2004. – 22 с.
8. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. Легкий – Львів, 1999. – 160 с.
9. Попов Ю. Роман виховання / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 492–495.

MEANS OF PSYCHOLOGICAL PORTRAYAL IN IRYNA WILDE'S NOVEL «ADULT CHILDREN»

Yaryna Yaniv

*Ivan Franko National University of Lviv
I Universytetska str., UA-79000, Lviv, Ukraine*

In the article the novel by Iryna Wilde «Adult children» in the context of the education novel genre is examined. Means of psychological portrayal with the help of which the internal changes of characters are revealed and their character formation is shown are analyzed herein.

Key words: genre, education novel, the means of psychological portrayal, internal and external forms of psychological portrayal.

СРЕДСТВА ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В РОМАНЕ ИРИНЫ ВИЛЬДЕ «СОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ ДЕТИ»

Ярина ЯНИВ

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

В статье рассматривается роман Ирины Вильде «Совершеннолетние дети» в контексте жанра романа воспитания. Проанализированы средства психологического изображения, с помощью которых раскрываются внутренние изменения персонажей и отражается становление их характеров.

Ключевые слова: жанр, роман воспитания, средства психологического изображения, экстервентная и интервентная формы психологического изображения.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

ЕПІСТОЛЯРІЙ

УДК 821.161.2-6"19"(092)

«...В ТАЙЗИ БУНТУЄ КРАСА ПОВСТАНСЬКА» (ЛИСТИ МИХАЙЛА ОСАДЧОГО ДО МИКОЛИ ДАНЬКА)

Олексій ВЕРТІЙ

*Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
вул. Роменська, 87, 40002 Суми Україна;*

Обидва вони родом із Сумщини. Михайло Осадчий народився 22 березня 1936 року в селі Курмани Недригайлівського району. Микола Данько – 24 травня 1926 року в селі Славгород на Краснополщині. Обидва закінчили факультет журналістики тоді Львівського державного університету ім. І. Я. Франка. М. Данько (спочатку навчався на філологічному факультеті) – у 1956 році, М. Осадчий – у 1958. Обидва поети, прозаїки, публіцисти. Обом доля дарувала тернистий шлях у житті: переслідування і утиски КГБ, заборону публікувати твори, знущання над сім'ями, постійні звільнення з роботи і напівголодне існування. За таких обставин важко було, як то кажуть, устояти на ногах. Але й після вагань, хвилинної зневіри вони усе-таки поверталися до себе і пронесли свій хрест до кінця. У цьому сила і велич їх духа. Після тюремних ув'язнень та заслання 5 липня 1994 року у Львові помер М. Осадчий. За неймовірно тяжких обставин 14 грудня 1993 року в Сумах відійшов у вічність М. Данько. Вазген Балаян, один із найближчих друзів М. Данька, у статті «Сосна на вершині», присвяченій його пам'яті, зазначив, що М. Данько не скаржився на свою долю, адже добре розумів, що для того, щоб розбудити Україну, потрібні жертви, тому й свідомо йшов назустріч своїй долі, що «в життєвій трагедії поета знайшла своє відображення прірва між советсько-імперською і національно-українською ідеологіями», а в «жорстокому двобої цих ідеологій Данько впавав жертвою, але впавав без поразки» (Балаян Вазген. Лицарі духу. – Суми, 2008. – С. 11). Така характеристика вповні виражає сутність життя й М. Осадчого. Свідченням тому є його листи періоду другого заслання (1972–1982) до М. Данька, який жив тоді в Сумах.

Вилити комусь біль пережитого, тугу за рідним краєм, то значить знайти в особі тієї людини найкращу опору й підтримку в отому двобої ідеологій, двобої життя і смерті. Саме М. Данько й був для М. Осадчого такою людиною. Вчитаймося в рядки цих листів (перший з них датований 18.XII.1979 року, останній – 6.05.1981 року).¹ Коли в 60-х роках вони починалися майже

¹ Див.: Державний архів Сумської області. – Ф. Р 7680. – Оп. 1. – Арх. №178. У папці на 71 аркуші зберігається 57 документів (листи, вітальні листівки, вірші, світлини) від 3 березня

юнацьким «Коля, добрий день!», «Коля – кланяється через мене Львів!», «Привіт, привіт!», «Коля!», «Коля, щиро вітаю тебе!», то у листах періоду заслання відчувається якась холоднувата стриманість: «Дорогий Миколо!», «Дорогий мій Миколо!». І лише один раз як відгомін юнацьких років, як сплеск болю за ними: «Дорогий мій брате Миколо, я щиро зворушений і розчулений твоїм листом від 8.VI.81... Твій Михайло (6.VII.81)». Не так легко зрозуміти такі зміни. Можливо, то пересторога від контролю кагебістів, отже і спосіб захистити «дорогого свого брата», не задекларувавши глибинно-братнього ставлення засланця до нього, не накликавши на нього біди. Можливо, причиною тому – тягар неволі, дика самотність, якась внутрішня затаєність і прагнення відгородитись від світу зла, брехні і насильства, який висів над ними обома. «В депресивному стані ні з ким не листувався, бо писав нісенітниці і тут же забував, що я робив», – пише М. Осадчий (лист від 18 лютого 1980 р., Милва). «Тайга мене з'їдає згірш, ніж табір», – читаємо в іншому (29.III.81). Однак і в тій тайзі «бунтує краса повстанська». Той бунт не лише в природі, він, насамперед, – у стоїчному протистоянні смертельно жорстоким обставинам заслання, у нестримному бажанні мати усе нові й нові відомості про політичне, духовне, культурне та літературне життя в Україні, у праці думки, інтелекту, у творчості, коли, здавалося б, для того немає жодної найменшої можливості, у вірі в майбутню щасливу долю України, яку так тяжко виборювали і двоє друзів – М. Осадчий та М. Данько. Втім – нехай говорять про це листи, які подаємо тут...

18.XII.79, тайга

Дорогий Миколо!

Здоровлю з Новим 1980 роком та зичу всіляких благ. Успіхів тобі і творчого та життєвого процвітання.

Зі смертю мами 7.X.79 я хіба що раз прискочу в Суми і назавше попрощаюся з Слобожанщиною. Мій рід перейшов у вічний світ, моє хатище на замку.

Твій Михайло Осадчий

18 лютого 80 р., Милва

Дорогий Миколо!

Щойно отримав листа, надісланого тобою 11.II.80 р. Сердечно дякую. Вочевидь, що моя поштівка затрималась значною мірою через помилку в адресі, в кожному разі гарний мотив затримати. Добре, що хоча втрапила.

Уже я поволеньки викарабкуюсь з глибокої депресії, в котрій перебував з жовтня. І неврозу також. Так бажано відпочити по 9 літах поневірянь, але наразі не вдається. Ледве викарабкався од чергової в'язниці після того, як на моєму чергуванні згоріла фанерна будочка. Завершилася кримінальна справа супроти мене 7.II.80

сплатою значної суми, котру начислили за пожежу оної будочки, хоча я в пожежі не винен. Але що значить знайти тепер лжесвідка? В лагері за пачку чаю, тут запросто за пузир – «пузир» за тутешньою термінологією «півлітра».

Дорогий Миколо, другий раз подав заяву на відпустку, ще нема відповіді. Як дадуть, побуду зо 2–3 дні на Сумщині, треба домовитися з кузенами, щоб продали хату. Постараюся зазирнути і до Робінзона. Пак, допомогли мені сплатити начислину тисчонку нині горьківська Даная¹ зі своїм Зевсом у золотих променях. І не знаю, як і коли я оддам.

Миколо! Якби ти знав, як я одстав од укр. літ. Останнє, що я читав Олега Черногуза – «Сан Санич»? Може інша назва. Валерія Шевчука, хоча часами він і холодний, я люблю яко стиліста, людину, освіта котрої вивела наше письмо з хutorянської борозни на культурну ниву, високої ваги слова та його місця в літературі. Окрім друкованого на свій час я читав у машинописі – і от забув назву.

Миколо любий мій, прошу тебе, вже є сповіщення про вихід історичного роману Ліни Костенко «Маруся Чурай». При змозі прихопи і мені примірник. Також не читав жодної збірки Драча після 71 року. Моя дружина не любить його і спеціально не брала в крамницях, коли й бачила. Нічого не читав після Сан Санича Черногуза. Нічого з прози не читав Вінграновського. І з поезії теж після арешту в 72. Григора Тютюнника дуже люблю і останнє читав у Львівській кагебістській тюрмі книжку, де є спогади його про брата, автора роману «Вир». Ліни Костенко «Над берегом вічної ріки»² маю у Львові, читав ще в Сосновці, а також рецензію на це видання Галини Гордасевич.

Не знаю навіть, в який спосіб ти б допоміг мені, щоб все це я поперечитував. Я вже помалу виходжу з депресивного стану і навіть заходився писати книжечку сутубо інтимної лірики під наразі умовною назвою «Пир в Ероса».

Маю дуже багато своєї прози в рукописах і не доходять руки. В «Современнике» Пікуля не читав, піду по місцевих бібліотеках, а ось знайду, хоча цього часопису в моїй ямі може й не бути. Перечитую «Пісню пісень» безліч разів з Біблії.

В депресивному стані ні з ким не листувався, бо писав нісенітниці і тут же забував, що я робив. Як мені почали кореспонденти дорікати, а я не пам'ятав, за віщо, я кинув листування, і тільки тепер намагаюся відновлювати листовні зв'язки.

Дорогий Миколо! Маю чудову книжку репродукцій С. Далі. Нью-Йоркське видання. А також книжечку Босха з прекрасними ілюстраціями.

Все це мене й приводить до тям.

Твій Михайло Осадчий

4 березня 80, Комі

Дорогий Миколо!

Пригадуючи Сан Санича Олегового, я ніколи не думав, що він так майстерно і мистецьки окреслиться яко художник.

¹ Даная і Зевс – академік Д. Сахаров та О. Боннер.

² Так написано в листі.

Давно вже не читав чогось інтелігентнішого, ніж «Аристократ з Вапнярки». Є в мене застереження, але загалом маю хоча трохи моральної втіхи. В. В. Л-ко вже у Львові зав. оп. відд. Вітаю Тебе і зичу щасливішої творчої долі.

Твій Михайло Осадчий

14.III.80, Милва

Дорогий Миколо, маю твого «Арістофана», дякую. «Аристократа» прочитав – гарно.

Що сталося з Григором Тю-ком, чому так несподівано «відійшов» з життя? Відпустки не дадуть до кінця Олімпіади. Отакі ми «небезпечні». Хворію грипом з ангіною, і, коли видужаю, напишу більше.

Що нового у слобожанців, мене засипають листами студентики з рідних італіян та ФРН, а я не маю часу й спільних тем з ними базарити.

Вітаю і дякую

Михайло

Чи мав мою попередню, це третя поштівка

15 березня 80 року

Дорогий Миколо!

Щойно отримав до власних рук Твого листа од 9 березня і, сердечно дякуючи, хочу одразу ж сповістити, що Арістофан щасливо дістався до мене. А тим часом я прочитав Чорногуза, роман поза сумнівами чудовий. В ньому у специфічному ракурсі піднято аж надто багато проблем, котрі ми ненастанно обговорювали в Сосновці. Щоправда, я б зробив Сідалковського розумнішим, аніж він виступає в ряді епізодів. Та коли це ще може дріб'язок, то вже (а чуються впливи Достоевського деінде), потрібен складніший психологічний тип, щось би на кшталт Хоми Хомича (я не помилився?), з «Село Степанчиково и его обитатели». Останню страшно чудову річ Достоевського я читав давненько, під рукою та в бібліотеці нема, аби відновити в пам'яті. А я чомусь найшов аж надто багато спільного між Хомою Хомичем та Сідалковським.

Дуже зле закінчення «Аристократа». Вочевидь, варто було б не епізодом пиятики завершувати, а найти таку ситуацію, де б розкрилася філософія тих, що беруть життя за душу. Брак таких узагальнень не надто гарно говорить про автора, тобто, чи усвідомлює він, на що замахнувся? Мені подеколи здається, що ні. Не тягне Лелека (твій вираз) на мудреця, на глибшого психолога, а так я вже занудьгував за справжньою літературою, а не за посміхеньками та побрехеньками. Шкода тим паче, що Лелека володіє інтелігентністю стилю, я б висловився!

Я вже Тебе запитував у поштівці, якою смертю «пішов з життя» у 49 квітучих літ Григір? В сучасній ситуації можна чекати всього. А глибина і народність його мислення (а відтак і писання) зрівні, певне, Шевченку. В цьому

плані аж ніяк не могли подобатися його писання тим, хто пильно стежить за злиттям, за ідентичністю навіть стилістики з північним братом. Його ж мова, стиль і образ мислення такі вже відрубні, що навіть своїм громадянським мовчанням він не міг зажити спокійно, бо єство його по суті крамольне в нинішніх умовах прискореного походу до злиття.

Дорогий Миколо! Щодо фанерної будочки, хоча вже ця справа й канула в небуття. Важко і неможливо мені сказати, чи це факт справді стихійного спалаху, чи може й рука режисерів. В момент спалаху я робив обхід території складу. А що коштувало комусь вибігти з ярка чи тайги і линути бензину в фанерний ящикок якихось 2 на 1,8 метра? 10 хвилин – і фанери нема. Зате є «Дело». Помогла мені сплатити, як знаєш, нині горьківська Даная зі своїм Зевсом. Кажуть, щоправда, що Горький небавом стане солодким... Перейменують... Як би не було, а вже цей факт викликав лють на мене та й дружину заодно, котрій у Львові влаштували таке цькування, що я її ще не бачив такою душевно пригніченою. Все це руки нашого земляка Володі Васильовича, котрий тепер править Львовом. У відпустку мене, як сказали, до Олімпіади не пустять. Відпустка можливою була ще у січні. 80 днів, бо взимку я працював без вихідних і по 11 годин добово.

Гниє батьківське обійстя, трухлявіє сад, нема кому навіть продати, а я не можу вкусити плоду ані слобожанщини, ані лембергу...¹

Шевчука та різних інших драчів з гіпсовими масками замість облич я давно не читав. Справді, читав останні роки немало, але по-нашому зрідка. Я давно зауважив Гліба Горбовського, проте, вдовільнявся публікаціями преси періодичної його речей.

Зараз перележую грип.

Не зорепад в душі й не запах сіна,
А білий дім, немов без ґрат тюрма.
Не говоріть мені про У-ну,
А може У-ни вже й нема.
Щоб духу волю, а тюрму – олжі,
А У-ні віщий смисл буття,
Я святкував би радість у душі.
Я віродив би наново життя.
Скажіте, літаки мої і птахи,
І ви, всміхаючі уста калин,
Не той газда, котрий у хаті з дахом...
Господар той, хто пан собі один.
Мов над землею сонце, він господар.
До нього руки, лиця і зело.
Я зорі бачу вдень зі дна свого, зі споду.
Для У-ни зорі ці, як зло.
Нащо мені їх болісні пророцтва,
Душа жива – коли душі катма.
Коли без У-ни, як дівоцтва,
Вже У-ни в матері нема.
Ні-ні, коли болить, то є ще вічне чудо.

¹ Ці назви так написано в листі.

Хіба воно, ніхто більш не спасе.
Не в У-ну бачену і чути,
Я вірю в пастушка, що душу в ній пасе.

6.III.80

* * *

Мені булось гостинно у тебе на колінах.
Ти вітрила мій волос, як гетьман Україну.
Довірою пройнявшись, я цвіт кохання пестив.
Освідчувався душею, і ніжно серцю лестив,
Та й стала ти моєю, як місяць в синім небі.
І ружі підказали, що я найперший в тебе.
Я ніс тебе, як пісню, на рук клавіатурі,
А ранок скороспілий до сліз мене обурив.
Того кохання слічність
Несу душею в вічність.
І радий я і гордий,
Що твій, що в мене ти.
Розлук ворожим ордам
Нас не перемогти.

15.III.80

* * *

Дорогий Миколо, це вже, як бачиш, не Горбовський і не переклади, а може...

Здається, відповів на всі запитання з Твого листа од 9 бер. По хвилі йду в Троїцьк пішаком і вкину. Над тайгою вже піднялося сонце, день сьогодні красивий, прогуляюся, хоча й з ангіною.

Хай щастить, а наразі рукою власною

Михайло

7 квітня 80, Милва

Дорогий Миколо!

Твого листа від 23 березня отримав досить швидко, 27.3.80. Він такий гарний, твої спостереження над типажами письменників, принаймні, котрих я особисто знаю, настільки влучні й дотепні, що я був під враженням твого листа, як пришиблений громом. І не мав змоги тобі відповісти, фізичної й духовної змоги.

Мені вже пишуть побратими й посестри по долі, що прочитали Ліну Костенко, «Марусю». Певне, одна з таких надішле й мені примірничок, щоб познайомитися і відправити їй зворотньо.

Дорогий Миколо! Такі влучні й вичерпні твої завваги про хлопців пера, що я просто був приголомшений. Мені хотілося читати й читати листа, праглося, щоб цьому листові не було ані краю, ні почину. Сердечно пишу, не знав я персонально Григора, але хіба ж можна його перо рівняти з Григорієм!? Тільки невіглас міг це зробити, а скільки їх, хто труїть серця чисті й невражені. Добре, але й зле, що він не потрапив у контору Лука, та контора при всій її несамовитості та нівелюванні, має той пріоритет, що, хто побував у ній, з такою

ж нівеляцією починає дивитися на решту світу людей, і вже рідкісні є випадки самострат, бо в такого, навіть, слабкої волі контингенту ятриться думка, як би це зробити з кимось, надто з своїх мучителів, а не з собою.

З цього приводу в мене спливають спогади про одну з найчудовіших і вартих захоплення людей, кого я стрів у мордовських лабіринтах, а саме про Миколу Руденка. Як встоюся, як врівноважуся, як наберу душевної та фізичної сили, я повернуся до цього святого образу, що раз-у-раз спливає в своїй уяві на перше місце. Я мало читав його творів, і навіть колись прочитаного «Вітру в обличчя» не пригадую в деталях, але Микола року 78-го, коли я його стрів, це був ширший і безпосередній шукач високої істини і смислу буття, безстрашний першопроходець, глибинний інтелектуал, людина, яких я до плачу мало знаходив і мав щастя стріти серед нашого в принципі боязливого й легковірною громадянства. Микола Руденко, з дещо грубуватими рисами обличчя, але це тому, що ці скули і вилиці набрали форм і міцні скелі, а скелі й є могутні, й грубуваті на шляхетний нечуттєвий погляд.

В мене залишилися деякі твори тамтешні. Свої не всі провіз, а ці є, якась Божа сила нашептала, і вони суть. Який це живий монумент, а розмови з ним, так це ж насолода і возвеличення своїх людських якостей. Вірніше, віднайдення їх у собі, а потім возвеличення.

Дорогий Миколо! Сердечне спасибі за «Передчуття». Гарне видання і зовні, і внутрі. Це був чудовий Великодний подарунок, а якраз я й тримав його напередодні Воскресіння.

Полонить мене думка: чому Ісус, воскресши, не волів уже далі лишатися на рідній землі і далі прославляти свого Отця. Може побоювався, що вдруге уже не воскресне? Може це вже такий природи поступ: якщо раз розп'яли, поспішай з того місця, доки не дітнулися вдруге! А що ж тоді чинити тим, хто вже вдруге поспішував!

Дорогий Миколо! Чудово, що в Ісуса було таке безпечне місце, як небо. Я уважно прочитав усі життєписи Ісуса, приймаю його як історичну особу, але ніде не почерпнув відповіді: чому він так скоро вирішив утікати з рідної землі, країни, від людей та апостолів, з котрими зжився, і котрі так легко зрадили його... Хоча він і простив їм...

Твій Михайло

8 червня 80 року
Троїцько-Печорськ.

Дорогий мій Миколо!

Оце ще лишень, трохи віддихавшись од вантажницьких хлібів, я зібрався з силами написати до Тебе листа. Та й не відаю, де Ти, в Сумах, ачи може на кримських теренах цілющиш свою плоть тлінну та душу вічну оздоровлюєш! Дорогий Миколо, я сповіщав Тобі карткою, що в силу чисто виробничого конфлікту лишив Милву і перейшов жити і працювати в Троїцько-Печорськ. В

райцентр. Попередньому адміністратору просто вже вочевидь остогидли різні дзвінки та допити про мене, включаючи й кримсправу по горезвісній пожежі, коли і їх тягали, і він, той попередній начальник, поставив мене у таку виробничу ситуацію, що я мусив кинути й податися в райцентр. Тут наразі вантажником і праця не на мої літа. Десь наприкінці місяця з прибуттям дружини лишу її, погуляю, а після самовідпустки, першої по 9 літах, знайду працю без фізичної перенапруги і ще рік оддам районам крайнього севєра!

Сиджу над віконцем, пишу листа, а черемшина пахне рясним і таким рідкісним для сучасних широт буйним цвітом. Це найпишніший цвіт для нашого терену! Кілька днів тому розпустилися берізки, а ялини й були «розпущені»!

Десь гілка тріснула в тайзі, –
Луни прозорий куль.
Ялини на одній нозі
В одвічному танку.
А карі качки «ках» та «ках»
В шовковій далині.
Човнар над хвилями, мов птах,
В моторному човні.
Аж вихор очі засліпив,
Біжу промить в ріці.
Води з крижинами попив, –
Росини на лиці.
Циновки снігу ще в тайзі.
Немов на теремку
Ялини на одній нозі
В беріловім танку.

25.IV.80.

Пишу рідко. Це так, вибух раптового настрою. Без Твого, Миколо, дозволу, я процитував Ігореві Калинцю та п. Галі Твої міркування про Григора Тютюнника. Обоє ж вони такі одірвані, як гілки, од літературного живого процесу, гадкую, що обом буде цікаво пізнати з перших очей Григора, такого прихованого, такого «в собі».

Дорогий Миколо! Я сподіваюся небавам стріти коло себе Оксану з одним або й двома дітьми, як там уже сама вирішить, бо дорога дорога й далека! Тут був один день такий спекотний, що я, доки поправ білизну в ріці, спалився до пояса аж шпигало! Прочитав Марусю Лініну, свою думку написав Ігореві К., а це отримую листа од нього, написаного ще до одержання мого і з подивом зауважую, як збіглися наші думки. Прочитую Ігоря: «Дуже захвалена річ, то ми читали із розчаруванням. Шедевр не побачили. Читач, стужений за нацреаліями, звичайно, знайде багато співзвучного, але підтексти мізерні, авт. відступи відсутні – то й не чується теперішнього, позиції, аналогії... Іст. тло роману цікаве (суд, мандр. дяк, полтавський дід), але на тлі героїчних літ змізернілий, негероїчний образ Марусі. Вона вся в собі, в своєму нещасті – то ж нездатна бути «піснею Укр.», символом, міфом. Антисупільна позиція Марусі чи не сама Ліна в 70-х? Блідий образ Марусі псує твір. Може автор не міг відійти від правди? А чи була Маруся Чурай взагалі (Нудьга заперечує). А Шевченко зробив Гонту, що вбиває синів, а Франко з Вишенського патріота (а був анахорет

і реакціонер). Без героїні нема і твору (шедевру), нема глибини як у «Лісовій пісні». Навіть Старицький виграє цілісністю («Ой, не ходи Грицю») – побутовою драмою. Лист од 24.V.80. Я тільки вказав на мовно стильову інструментовку роману, чудову. Особливо близьку і співзвучну нам, принаймні мені, хто всмоктав полтавську говірку «з маминої циці» (Остап Вишня).

Дорогий Миколо! Сьогодні і неділя, і я весь ранок присвятив листам, перед сим написав п.Галі. Сипонули просто градом листи просвітянського змісту з Італії, не знаю, чому б це. Та всі по-аглицьки, певне гадають, що італійської тут ніхто недобере! Тільки час забирають такі листи, а толку з них, мов кіт наплакав, або що писатимеш їм?

Й крихти творчо тепер не працюю. На місяць ледве що один віршик:

Іду по хвилях, мов на крилах.
Мій за Ісусом слід.
Ген Каїн – з Авелем на вилах –
На місячній медалі зблід.
Всі очі ніч розплющила,
Немов квасолю лущила.
А день за обрій викотив
Вже сонця сонях вибитий.
Ніч мантиєю чорною
Гойдає над Печорою.
Біжу за швидкоплинною
Я жертвою безвинною.
Немов за блискавку комети,
Хапаюся за хвіст кибети.
В долонях – роки Долю тчуть,
А зорі пальців не печуть.
Я з себе зорі струшую.
Живу й ще жити мушу я.
І думкою жагучою
Тягнуся до сонця зернятком.
Мов до верби плакучої
Над українським дзеркалом.

5.VI.80.

Дорогий Миколо! Хочеться думати, що ти в Сумах, прочитаєш мого і напишеш мені листа. Так люблю я, такий одірваний, твої штрихові завваги про літературу і літераторів. На мене вони ніби хвиля за хвилею напливають, тепло, ніжно. Чи будуть сади? Врожай на Слобожанщині. Ніхто мені не пише, навіть що з батьківською хатою, – не відаю. Може восени, після Миші олімпійського вдасться побувати вдома по роду і вдома по проживанню.

Обіймаю тебе, дорогий Миколо,
Хай славиться її ім'я!

Твій Михайло.

14.XII.80

Дорогий Миколо!

Пишу і болію рідним отецьким краєм, що навіки полишив і осиротив мене, а я його.

З Новим 81-м тебе, дорогий друже!

З різдв'яними святами! Боже, які це блаженні дні були в дитинстві. Думаєш-згадуєш, – і голова паморочиться.

Щастя, здоров'я і бодрості Духу Тобі, дорогий Миколо. Якщо все буде гаразд, в Новому стрінемося!

Вай-юам! –

По комі-зирянськи

«Давай випиймо»

під Новий рік тост.

Твій Михайло Осадчий

27 лютого 81 року

Дорогий Миколо!

Сердечно дякую за листа від 15 лютого. Чи подивую тебе, що саме на Стрітєння, 15 про мене думало двоє людей. В Сумах ти, а в Ліверпулі моя давня знайома Гвен Баквел. В своєму листі також від 15 лютого вона між іншим пише: «В прошлую субботу, я поготовила украинское пирожное с маковыми семенами! Я спрашиваю себя, кушали ли Вы такое пирожное – оно очень вкусное и я желала бы послать его Вам. Иронически, я нашла рецепт в американской книге посланной мне посетившей нас в прошлом лете Американкой». Я зберіг стилістику і пунктуацію оригіналу. Сама Гвен не була в нашій країні і рос. та укр. мови не знає. Це хтось перекладає її листи до мене. Залишається ще додати, що оба листи не лише написані в один день, але в один день мною й отримані. Саме 25.II.

Ось що я волів сказати про тістечка. Про смуток. Чи уявляєш, настільки було в Сосновці легше розумово. Тут же ось уже третій рік я не тренував лінивих мислей своїх хоча б з кимось коли не з інтелектуалів, то бодай зі спостережливим снобом.

Дякую за розтлумачення Великої Берти. І я Ігореві К., і він мені незалежно дали оцінку «Марусі», котра в загальних моментах збіглася. Про євангеліста Луку. Чому він сягає аж до Печори. А є така написана формула: аби дати грішнику зирнути на місця, в котрі він хоче паломничати, обов'язково питаються в місцевих апостолів, в даному випадкові євангеліста Луку. Ось і весь секрет. До речі, Печора не заперечувала проти паломництва бодай і на місяць, і більше.

«Так мовив Заратустра» я читав десь ще в студентські роки видання в Коломії по-нашому, і пригадую тепер, як воно мені забивало баки залізними ланцюгами свого стилю. Я хапав більше не зміст, як не міг вирвати голови своєї й тодішньої свідомості з кам'яних лабет формул.

Так, Миколо, і пишу й читаю малувато. І не тільки розпач заважає. Цілий букет причин, котрі могли б обмірковувати, як писав до мене один аспірант з торонтського у-ту батьківським походженням з Чернігівщини, за ковбасою та чаркою. Скрутило мені було тут, Миколо, не лише з мотивів розпачу. Та грець з ним, може скресне душа раніше Печори й раніше травня.

Зачепив ти, Миколо, і одне з сильно болючих питань. Коротко наразі скажу, що я своїм кореспондентам тут і там виразно сповістив, що подальше життя хочу присвятити лише дружині й дітям. Що відходжу од всіляких і будь-яких громадськи вразливих справ не лише як громадянин, але і як муж родини, і як чоловік з якимось хистом. Той хист волю переливати в лірику, та так, ніби крім золотокрилих бджіл і бабочок на травневих луках і не зауважував нічого в житті. Не буду повертатися до спогадів. За це вже чималенько людей кинули листування зі мною – ну й грець!

Було недавно пиво в Троїцьку і я вволю напився з доречно подарованою рибою одним з моїх тутешніх приятелів. Таке смачне, що й змалювати тобі не можу! Хай уляжеться плотське відчуття раю.

Дякую тобі, Миколо, за чудовий вірш Блока.

Світ і вічність у єдиному русі.
Я у нім. Він живе у мені.
Підіймаюсь на синьому дусі,
А спадаю на рваній струні.
Як я спрагло кохатиму будні,
І благатиму ласки в богів.
Не вертайте шляхів многотрудних
І не кличте у царство гріхів.
Дайте вдосталь повітря й простору.
Синіх рос із зірками на дні.
Бульби й чаю до столу.
І родини мені.

26.I.

В зорях читати коханої очі.
В місяця черпати сили пророчі,
Трави вмивають хай ніженьки дочиста,
Ніби Христос апостолам.
І утекти од людей і од себе.
Лиш спілкуватись з землею і небом.
З птаством і лісом. З рікою і вербами.
Чистими мислями й тихими нервами.
Дай мені, Боженьку, дня золотого,
Щоб причаститись до всього до цього.

26.I.

І радість солодка, і прикрість гірка.
Це два береги, а єдина ріка.
Пливу я річищем в обох на межі.
Хоч плоть моя тлінна, щось вічне в душі.
І плоть попереджую, й душу я сам:
О, не поєднайтесь, мов Єва й Адам.
Бо небо побачить і вас прокляне,

Як власні гріхи прокляли вже мене.
Допоки мій меч наді мною висить.
Я буду свій меч ненастанно просить:
Впади на прокляття моє – й розсічи,
Інакше прокляття бо не відлучить.
А меч – мов благань моїх і не було –
Впаде на прокляття, а чи й на чоло.
30.I.

Ген побіг в снігу по пояс
Зайцем білий день в тайгу.
А тайга мов пензлем Гойї
Намальована в снігу.
Бачать зимові дерева
Землю снігу й небо вір.
Голі, мов Адам і Єва
Білі привиди в тайзі.
Все сміється білим сміхом.
Домом пахне й в'ється дим.
А понад безтоащним снігом
Мчу я духом молодим.
І кажу тайзі: природо.
Доки серцем молодий,
Безрозмірної свободи
Добра будь, у душу влий.

23.II.

Дорогий Миколо, додам, що сильно боліло горло, а теперички права рука, та так іноді, що й олівця не втримаю, і не зодягнусь, щоб не допомогти лівою правій. Місяць був без праці, наразі маю.

Обіймаю. Михайло.

Ой, Миколо, ти ніколи не пишеш індекса, а наші поштарі сваряться, і я змушений все паперове своє ганчір'я переривати, аби знайти твій старий конверт.

Колись під настрій напишу лист з самих деталей та епізодів. Подібний привів у захоплення Ренату Штойнман письменницю з Зах. Німеччини.

25 березня 81 року

Дорогий Миколо!

Маю в руках власних і перед своїми очима Твого листа від 15.III.81, за котрий сердечно дякую. Склалося так, що востаннє я отримую мало листів, а тому кожний аж надто дорогий для мене. Чи Ти мене зовсім не розумієш, чи таки трохи. Навіть Ти. Мені ж треба ниньки бути ослом і каплоухим. Я часом стримую себе од надмірної далекоглядності.

Кликав ліс мене грибами,
І брусникою всміхався.
Із розверглими губами

Пливе в чоані розкований Христос.
В очах таку ж надію й віру стежу.
В таких і він увесь, як я, рубцях.
І журно вигляда з його одежі
Рука, в котру був вбитий гострий цвях.
Христосе! Рідний край бо наш печальний.
Я вже сконаю скоро на хресті.

Чи ти хоча човна до берега причалиш,
Де я вишу на скорбній висоті.
Це перед, вище, і нижче, Олександр Блок.

29 березня 81

Бачиш, як я завертівся, все горю заради доброполучного навчання і розвитку інтернатських дітей. Господарюю, чи газдую. Навчило життя і вікна склити, і двері підігнати, і дах шифером покрити, коли вітер знесе. А поміж тим п'ю каву і пишу, бо «Бог на душу покладе».

Воює літо весна зирянська.
В тайзі бунтус краса повстанська.
Чуття і розум, і сила духу
Радують око і пестять вухо,
Печора нече жінка вагітна.
В воді по горло тайга тендітна.
І вся природа ось-ось народить
Прозріння розуму й безмежжя вроди.
Я не люблю тюрми до крику, до безтями.
До маячіння в плоті і в душі.
Коли б мій голос вчула рідна мама.
Аби пенка в сідницю врізати олжі.
Якби я в світ вернувся помолоділим.
Хоча б одній людині душу вилив я.
І наяву отця зустрів зраділим, —
Сім'я б вечеряла під пісню солов'я.
А я пішов би в сад свого прозріння.
У вир зірок і яблук на гілках.
Христосе! Я чекаю воскресіння,
З ран кров висмоктуючи на руках.
29.III.81.

Дорогий Миколо!

Тайга мене з'їдає згірш, ніж табір. Я не маю часу подумати над жодною крупнішою річчю, я пишу все таке хвилеве, що в мої роки й з досвідом аж трохи соромно. Коли я тільки заспокоюся і оберну себе на Велику Берту?

Вітай Сумшиніу весняну. Бачив я Суми квітуючі крізь клітинне вікно 77 року, гарна була, близька й аж надто далека.

Обіймаю тебе

Твій Михайло

23 квітня 81 року

Дорогий Миколо!

Сердечно дякую за вчорашнього Твого листа від 12 квітня, а всі Твої зауваги дуже справедливі. Все лихо в моїй поспішності та мислі, що часу мало, і час біжить шалено, а я дуже мало зробив. А воно хай буде ще менше, аби якісніше. І прози є багато, дорогий Миколо, і задумів не бракує, але проза од мене вимагає недоступних мені тепер і навіть непосильних жертв. Для прози я повинен бути тижнями і навіть місяцями в абсолютному відчуженні од світу і од людей. Щоб мої мислі ні до чого більше не дотикалися, окрім замисленого сюжету та способу його викладу на папері. В цьому сенсі мій сосновський, а зрозуміліше мордовський кінь був для мене зручнішим та й творчо вигіднішим. Там можна було увійти в один настрій і душевний стан і перебувати в ньому тривалі проміжки часу.

І нічим не клопотатися, тому що миска бурди всеодно наллється сама по собі і в зазначений час. Тут же це просто виключено, і коли й увійду на якийсь мент у душевний затишок, то все одно вітер подме швидше, аніж зберешся з мислями. І то не обов'язково вітер злоякісний. А бувають і частіше вітри з добрими почуттями, котрі звучать принадами життя і од котрих не хочеться відрекатися, бо мислю: скільки втратив принад сугубого життя, що бодай дешицю надолужу. А фактично трачу себе і гублю речі, котрі міг би мати матеріалізованими. Тут і гіно, і вилазки на природу, і катання на катерах та автах по дорогах та ріках півночі в лютий і захланній ненаситності, вдихнути в груди простору, котрого втратив чимало за 9 років стиснутого до болючого мінімуму життя, побачити якомога більше див природи та людських ситуацій посеред цих чуд.

Дорогий Миколо, аби то ти знав, скільки в душі моїй осіло поетично суворої правди з горнила життя! А сердься або й ні, критикуй чи й ні, а без абсолютної душевної урівноваженості писати не можу. Віршики так, навіть лютіше пишуться при душевному роздратуванні, а прози не можу. Інколи місяцями не відповідаєш котромусь з щиро гарних людей. Чому? Бо ж починаю листів 5 або й 6, а на першому ж реченні або абзаці кидаю. Не знаю, що писати. Не сформулюю думки. Роздратований. До Тебе останній лист пересичений віршами також од того самого зла. Писався він довго, і так сам бачиш, що там навіть у мерзенній його прозовій частині думки обірвані, мов клоччя, і незграбні, як на письмі у першокласника.

Поза сумнівом, що треба переінакшуватися, але як, ще не знаю. Про багато речей свідомо не хочу писати, може саме це й гальмує волю до писання прози взагалі. В кожному разі вплив має неабиякий. Не треба тіневих сторін, якщо хочу вціліти. А весь той Достоевський на тіневих пунктиках людської психіки стоїть. Гадкую, та й робив спроби, утекти од суворої короленківської правди життя у сувору правду людської психології. Пересилити так би мовити людей з однієї площини в іншу. І вилицювати життя не його обставинами, а складом людської психіки. Не його реальними стосунками та конфліктами, а підмінити їх

людською сумісністю та несумісністю, а загалом і правдивіше кажучи, точніше кажучи – повсюдною несумісністю...

Відтак пустого теоретизування процес у моїй голові зараз узяв верх над реальною працею. Чи писав я тобі один з своїх віршів про те, як я переселився в небо, віднайшов там Зевсову дружину і царицю Геру, і прошу її прихистити мене десь там, бо на земній кулі, мовляв, «бракне місця вже мені». Гера благоприхильно ставиться до мого прохання, а замість відповіді подає ручку й папір, оглядаючись, аби не зауважив її муж Зевс, та не приревнував. Бо ж ти знаєш, яким ревливим є Зевс. Я взяв дарунок з руки Гери, швидко кивав л'ятами од неї, аби Зевс навіть не запідозрив нічого. І той віршик несподівано завершується так: «Ну а що мені із дару, Раз боюсь я Зевса кари».

Таке селяві, Миколо, і можеш називати мене розгубленим, або ще якимось там принизливим епітетом.

Відповідь на питання: в січні місяці я добровільно і справді за власним бажанням пішов з праці теслі в РСУ-І тому, що ситуація там склалася на грані каталажки і то не лише для мене, а групова. Злодійство й пиятика і як наслідок розпуста публічна, а все це, згідно відповідних статей карається, причому перст падає й на того, хто навіть не брав участі, але власними або покликаними зусиллями не припинив. Не воліючи втручатися активно, або навіть пасивно спостерігати, куди воно все котиться, я втік – за власним справді бажанням. І понад місяць був без праці. (Ти ж собі уяви, що з огляду на північні умози праці та контингент людських ресурсів тут узвичаєні для нас людські стосунки рухнули, моральні й інші норми такі відносні, що фактично стерлися, їх просто нема). З приостанніх днів лютого я після певної проволоки влаштувався завгоспом в дитячому інтернаті при Троїцько-Печорській середній школі №1. Звучить може й гордо, а праця: вставляти щодень вибиті вікна дітлахами, прибивати щодень через гойдання обірвані двері, прибивати цвяхи, словом, відповідаю за господарство 3-х приміщень житлових, пральні, інтернатської їдальні. А в господарстві цьому до останнього тижня не було навіть жодного цвяха і молотка. Ось і покрутись за 85 «ре» з ранку до ночі, і подумай, чи зосерединиш над прозовою мініатюрою...

Тішу себе мислею, що я, мовляв, насичую себе життям, а колись переллю його в образи, картини, ситуації й конфлікти на тлі суворої дійсності краю. Дай, як кажуть, Боже, нашому теляті вовка з'їсти. Миколо, не подумай, що я плачуся перед тобою, або затушковую свою безхистість своїми реальними обставинами. Ні! Я просто маюю Тобі, як то воно є!

А ти ще ж візьми на вус, що де я не працював, навіть вантажником, я намагався ввійти «в професію» до коріння, пізнати й вислати з її «секретів» все, що можна чого й ніззя. Аби мені хто коли не дорікнув, що я тільки глісерував, сковзався, а не криголамин! Не знаю, дорогий Миколо, чи вдовольнив я Тебе відповіддю на Твоє двократне питання.

Зараз 6-та вже ранку. Я вже заварив і п'ю каву, дякую, що згадаєш мене на Першотравень також. А ось моя ліверпулька Гвен була дуже втішена, що я написав Тобі про неї, а їй про Тебе, як то збіглися дні Вашого написання та мого отримання Ваших листів. І вітає Тебе.

Осінь на Печорі

Лози зашарілися, а листя, мов дівчина на сватанні.
 Черемшина плаче чорними сльозами, бо літо пробігло нежадко-негадано.
 Брусника рум'яна од сміху, що так її заздрісно люблять.
 Мисливці качок відлітаючих двостволками дуплять.
 А засць простягся аж ген од рамен до колін.
 Рум'яниться лист горобини і заячій рані за схожість вклоняється він.
 Несе глісеровка моторні човни й катера.
 Вже плетених кошиків на гробину пора.
 Дзеркалиться ранок на березі, де дощ накалюжив,
 Остання баржа йде в затон, мов Печору утюжить.
 Свинцевим тремтінням так плавно Печора біжить, наче йде полотно із верстата.
 Відтак, прикипівши очима, іти і дивитися, – й дивлячись – стати.
 Ще перші метелики білі з полярного неба не вилетіли,
 А все різнобара'я вже скоро, небавом, невдовзі, мов хата, стоятиме вибілена.

14 вересня 1980 року

Дивлюсь на тайгу, немов на вдову.
 Скільки ти вслій мужів схоронила.
 Як розлучитись, допоки живу.
 І вік аби був не на схилі.
 Через вікно ой чудова краса.
 Пора вибирання картоплі.
 Хмарки пливуть, мов дівоча коса.
 Стовпи електричні, мов неба оглоблі.
 Місяць напружено тягне ярмо.
 Гейкають зорі, мов діти на сіні.
 Як мені збутись тебе, т-мо.
 Я у тайзі, а душа – в Барвінківні.

13 вересня 80

Мав життя я не в часі й не в просторі.
 Не вилазячи з витертих джинсів,
 Не потрібен ні друзям, ні жінці,
 Я блукав земних клопотів осторонь.
 З неприкованих рук кров закапала.
 До хреста неприкованих,

з ніг,

Користався, як міг,
 Біг я й біг,
 Доки листя трави не заплакало.
 І не неба хвалу,
 Я дістав хоч малу,
 А – хулу. І з квадраті хулу.

27.VII.80

Гармонія серця й душі. Кохання й розсудку гармонія.
 Кому свою долю повім. Кому перекину ярмо її.
 Траві, що на лузі.
 Коню білогривому.
 Примхливій Музі.
 Аполло вередливому.

Та ба! Порятують мене міражі.
І вже недалеко
Та грань, де мене оминуть добрі й славні мужі.
Що також залишить свій край, мов осінні делеки.
Питаюся я: ну а де те, скажіть, гніздо,
На котре шпигують усі, і котрого не знайде ніхто.
27.VII. 80.

А що воно склалося з Близнецем? І взагалі повніш, а не образами та нятяками, змальовуй мені літпроцес на Укр., бо ж я такий відірваний, як перекотиполе, що вітер його і нав, а воно зачепилося за кедр.

Починав листа коло 6-ї, а вже коло 8-ї, вже й до праці час і пора!

Обіймаю Тебе, дорогий мій Миколо, не гнівайся на свого заблуканого в безрозмірній тайзі

Михайла.

А за вікном сніжить.

А тобі хай щастить.

М. Осадчий

P.S. Чи пресу читаєш? «Известия» од 20.III.81?

2.II.81

Дорогий Миколо!

Сердечно дякую Тобі за вітальний лист від 28.XII.80

У ньому я мало що збагнув. Хто це Велика Берка У.П.? Кого хвалить «бабаєвщина»?

Напиши мені, якщо зможеш, «когда в листве сырой и ржавой...» Блока.

Далебі, не знаю. Й Блока під рукою нема.

Про горобину я тут написав кіпу віршів. Вона ж красуня в наших широтах.

Хоча б:

Мандрівка достиглої калини з У-и в тайгу

Та й обернулась горобинною

На видиві мого вікна.

Я розмовляю, мов з людиною

Цієї осені щодня.

Такі ж рум'яні стиглі ягоди,

Прихоплені морозом ледь.

Зриваю кетяги я загодя,

У пишній в'язучи букет.

І горобина, що вітрилася

Намистом за разком разок,

Тепер лише перемістилася

З-поза вікна у мій базок.

Чудуюсь, думаючи: вістка

З моєї отчої землі.

І коле очі, ніби тріска

Та вістка у стіни на тлі.

Вона гуде, немов пропелери.

І змійка потягу вина.
Неначе птаха вже оперена,
Що прилетіла з-за вікна.
Дарунок од тайги і осені.
Від хворобливих снів-уяв.
На тлі мозаїки і просині
Я У-ою повстав.

Дякую, Миколо, за теплі слова про мене, біля свинцево-крижаної Печори. Печора, правда, не «свинцево», а «півняно-крижана». Вода в ній жовтаво-брудна, хвилі на призахідньому сонці:

«Мов золото-поколото...»

Зараз вона з жовтня до травня під льодом, а на льоді грубе одіяло снігу. Сього року снігу 2 норми. Повінь буде сильна і неприємна. Навігація гарна – капітани річкових суден радіють.

А з-під хустини снігу
Рожевими кролячими очима
Дивилася на мене горобина.
Мов дівчина, звертаючи увагу.
Очікуючи і моєї схильності.
Чи залицання. Боже, скільки кетягів.
Роздмухував я сніг пухкий, збільнюючи
За кетягами кетяги. Синиця,
Мене прийнявши, мов свого спасителя.
Присіла на верхів'ї горобини.
І відійшов я від куша. Спурхнула
І почала клювати горобинині
Смачні солодкі ягоди. О пташко,
Допоможи мені тепер. На крилах
Неси мене світзачі. Кудабудь,
Лиш від тайги безмірної якдалі.
А я для тебе кетяги звільнятиму,
Як сядемо спочити. Так і будемо
У парі жити поміччю взаємною.
Синиця, наклювавшись, спурхла в ирій.
І згасла мрією в повітрі. Я лишивсь
З невдячністю, котру мені важезним
Синиця каменем поклала в груди.

24.1.81.

Це лише намистини про горобину. Вона ж краща північна.

Самотній я, Миколо. Л-ко не пустив додому у відпустку, а також щоб продати убогий батьківський спадок. Зараз я звільнився з праці в РСУ, де був прямий шлях у тюрму в оточенні уголовщини. Написав нарис про Троїцько-Печорськ, але не надрукували, бо «не нові проблеми ставлю». Зараз в пошуках нового місця праці. Уже б влаштувався, але в нове середовище кримінальників іти не хочу, а порядного місця не знайду наразі. А ще потрібно було б 9 місяців потягти. 2.XII.81 кінець. Попробують, правда, новим реченцем, не відаю, за віщо.

Хворів – горло. Голосу не мав кілька днів. Вибачай, що так нашкрябав. Кепський у мене настрій. Нема душевної і фізичної рівноваги. Дуже часто, ніби «самі собою», виникають ситуації бійок. Тяжко втриматися, і не знаю, чи дотягну, чи вцілію.

Обіймаю тебе в Новім році.

Твій Михайло.

Дорогий мій Миколо!

6 травня 80, Тр.-Печорськ

Отримав симпатичного листка і картку Першотравневу. Сердечно дякую. Небавом напишу більшечко, а наразі зятям, будь ласка: я змінив місце праці й проживання. Тепер моя адреса: 169420, Коми АССР, Троицко-Печорск, ул. Советская, 7, кв. 1. Але я волів би, аби мені писав на адресу: 169420, Коми АССР, Троицко-Печорск, До востребования. Так мені зручніше, буватиму щоденно, а вдома поштар не завше застане і шукай вітру в полі.

Твій Михайло

Півень мені прокукурікав над ранок – Дякую

Натюрморт¹

Настовбурчені та вродливі
По двору ходять півні.
Червоніють сором'язливо
Помідори, немов царівни.

Діти гонять човни з паперу
По ріці, де ліщана хата.
Повернувся з роботи тато,
І від зайця приніс цукерок.

Все село у цвіту, ледве-ледве,
Так, немов циліндр-капельюх,
Над сільськими садами церква –
Її дзвін давно вже потух.

Оповите полем, як поясом,
На зеленій долоні село.
Хтось широким затягує голосом,
Дим-димок із дахів, як свердло.

Михайло Осадчий

В суботній вечір

Тиждень пролетів турботами,
Потяг місто залишив.

¹ За нумерацією аркушів поштівка від 6 травня 1980 року йде за № 50. Далі на аркушах 51–64 йде машинописна добірка віршів. Чи надіслані вони разом з поштівкою – невідомо.

Так умовлено: в суботу ми
Навістим в селі батьків.

За вікном весна купається
В цвіті слив, вишень, бузку.
Залізничник повертається
Побіч колій в тупику.

Шириною в зошит стежечка
Йде з гори, як поля вісь.
Діти пильно-пильно стежать нас.
Назбігавшись відкільсь.

А на неба синіх пеленах
Золотистих хмар шматки.
На городах позелених
Копашаться хазяйки.

У вагоні – газетами тішаються,
В молодих – рука в руці.
В доміно і в карти різуться
Літ під сорок молодці.

Одна іншу переспорює,
«Певне, світу прийшла межа»:
Повідають забавні історії
Про теперішнє заміжжя.

...Он і хата, мов над ряскою,
Підняла над садами дах.
В мамі відра на землю брязнули, –
Сльози радості на очах.

Михайло Осадчий

Покликання

Живуть по-різному. Життя в людини
Як пісня в солов'я, колиска для малят.
Є віхоли відкриті, є «Вітер з України»,
Живуть по-різному, тримає всіх земля.

Саїт бачиться сплюндрованим і в храмах.
Є руки бід, є руки зодчі, мисль.
Є динаміт Шевченка і Верхарна
На зоряних стежках у реактивну вись.

Цвінуть літа серцями і думками.
Вогонь поезії сильніш за попіл мін.
Покликання рядками, мов гудками,
Накличу я неспокою взамін.

* * *

Любити з болями, з надією,
Без трунку сумнівів, усю...
Любов як дихання і мрію я
Дорогами життя несу.

В клавіші зір по нотах синього
Небесно чистого лиця
Ударю космос, а я син його,
Начало вічне без кінця.

Нехай не перші новобранці ми,
Та з одержимих поколінь.
І нам близькі протуберанці,
Сини вогнів!

Жаго віків, надіє отча,
За шеломянем ти еси,
І нлс веде не слава зодчих,
А гімн життя і дух краси.

Слобожанщина

Слобожанщина – від свобода,
Тільки слово змінене дивно.
Предки тут броварили пиво,
Як усі культурні народи.
Та й не тільки пили, одначе,
Хліборобили в день і в ніч.
Шанували військо козацьке,
Відсилали синів на Січ.
Полонялись лісіа красою,
І відкрите небо пили.
Їх віки протікали Сулою
У худих берегах Сули.
А за річкою коні іржали
У руках дружин молодецьких.
На музейних ядрах заіржавлених
Кров застигнула половецька.
Половецька кров і ханова,
Якої там крові нема?!
Якби кров могла розтанути,
Затопилася б куля земна...
Слобожанщино верлоока,
Твого неба сопрановий сік
І вино повітря дзвінкого
Не беру я на трудний вік.
Бо нуртую спадковою кров'ю
Біля плуга та біля меча.
Бо у волі моєї любові, –
Твого духа печать.

Місячна коліскова

Вечір зорями обсіявся,
А калина плодом.
Вийшов місяць, як месія
Ночі і природи.

Ліг на поле,
Сів на листі,
І чиюсь гойдає долю
У повітряній колісці.

Молока того густого
Напивались всі достоту...
Ліг на поле, сів на листя,
І чиюсь плекає долю у
повітряній колісці.

Курмани

В моїй крові бундючне молеко
Бешкетниці кози і писанки корови.
Квасолі ренесанс, віконниць рококо,
І місяць-птах, як ворожбит любові.

Клітину Всесвіту що словом Курмани
Наречено, подєйкують, за Хмеля...
Яри в суніцях, в пшеницях лани,
Клубок печалі в серці, мов омела.
Я тай, я проміняв отруйний світ царів...
Брехня! Якби міняти довелося,
Царів усіх народів і віків
Я б не змінив на одного Ходося!

Він майстер на всі руки і мудрець
Під стріхою прогнилої соломи.
Він не державний муж і не дравлянський жрець,
Але ніхто сумним не йшов із його дому.

В селі я був, як спека землю жерла,
Селяни охкали, вглядаючись в лани.
...Тирани народилися й померли,
Живуть спонтанно чисті Курмани.

Плив човник мій по річковому спокою,
Лоскотно шурхотіли очерети.
І день, як дзвін, і бризок сніжні злети...
В присмній немочі витала над водою.
Ідилія краси пухнатим лебедем,
Який туж мить проріс в очеретину.
Зорю, мов яблуко, дістав із неба,
І плачем враз зайшовся, як дитина.

Та яблуком угамувавши вереск,
Завеслував він риб'ячим ребром.
Та й випурхнув русалкою, а перси
Відбризкували свіжим молоком.
— А чому ти не бавишся? — до мене, —
А ти хіба не з нашої ріки?
І зник у шелюжні кущі зелені,
І засвітилися удень мені зірки.
А човен мій насправді грязь всосала,
І діти обсміяли забуття.
...Відтоді я пливу по течії життя,
Та більш не натраплялось на русалок.

Балада про чоловіка і фантазію

Ой ходила фантазія біля вікон,
Завітала в бідну хату чоловіка.
Одинцем він жив край села,
Замість солі і хліба в нього книга була.
Він читав мудру книгу з юних літ,
Свою радість, насолоду і світ.
Раз фантазія жінкою сивою
На ослоні край столу сіла:
— Чоловіче, чи ти вечеряв?
А читаєш з покликання, чи знічев'я?
— Хто ви будете, добра пані?
— Я пробуду у вас до раня...
— Що ви, що ви, я звик жити сам
(Усміхнулась йому краса).
Певне, сон мій пригодами перетнете,
Чого доброго вуст доторкнете.
...І поклався каменем глухо,
А фантазія зникла духом.
Вже коли помер чоловік,
Прочитали його заповіт:
«Пригрудіте розгорнуту книгу,
Я її дочитаю тихо»...
Волю вволено.
Та могила
В світ легендою не злетіла.

Балада про русалку

Не за горами-Кордільєрами,
Не за зміями-бар'єрами,
Проживала — бувала русалка,
Очі — ранки, а коси — галка.
А співала, що вже співала,
Зевси-вітри було завмирали.
Парубки насували плавом,
І красні, й багаті — даром.
Надсилали листи королевичі,
Їх гінці усміхалися лев'ячо:

– Ми вже й так, і так, і отакички.
Ну не дівчина, камінь, батечку.
Та чи ж краших у світі нема.
Що без неї ви без ума...
Королі і царевичі грізно:
– В путь негайно, бо буде пізно...
І гінці на замилених конях,
У гінців джерела на скронях...
Гори і доли давали, вийшла заміж аби –
Усміхалася...
З вуст – голуби...
Провела лиш очима сухо,
І гінці вже самі без духу.
У гінців біля серця йокнуло.
У гінців задрижали зябра.
Тільки хвилі Дніпрові ойкнули.
А в гінців на ротах – ватра...
– Утопилась, – рекли, – хана,
Мо, й красива була, та дурна...
– Недорікуваті! – королі, –
Терміново на тій землі
Відшукайте багатство-посаг...
Як на гниль назліталися оси...
Той рве тіло, той ріже коси,
Той виплюскує очі-топази,
Той рве перси – дружині бракує.
Той довкола обнюхує плазом,
Хоч і мертва – йому смакує...
Королі їх по плечах хлопали:
– Мої вірні, достойні холопи...
А русалка живою з води:
Посміхнулася...
З вуст – голуби...

Ми розійшлись на першому побаченні.
І розійшлись надовго, пожиттєво.
Вона спочатку,
Потім я не міг пробачити,
А в світі не одні Адам і Єва.
А світ – випробування...
Люди й люди...
Життя – поквапність,
Праця й суєтня.
І прийде час, що і в душі не буде
Куточка тій,
Якою жив щодня...
...Колись на присьбу до старої втоми
Проникливі внучата принесуть,
Красу, залежану в фотоальбомі,
Другому віддану,
Скороблену красу.
Красу, що відштовхнув я

пожиттєво...
 А дітлахи, зажерливі на вісті,
 Спитають «хто се?»
 І душа миттєво
 Крильми років промчить...
 Що відповісти?
 Не дітям що, що серцю відповісти?
 Звичайно, що краса
 живе в мені понині
 Красою ветхої бабусі,
 Красою вірної дружини.

Ранок

Конала ніч і зміна доконечна
 По небу йшла вогненным язиком...
 Чарівна ніч, немов царівна гречна,
 З вікна відкритого війнула холодком.

Казковий ранку цар пробуджувавсь поволі,
 Льон чубу почесав і білі клоччя брів.
 Облесно залицявся до тополі,
 Єдвабом променів її почервонив.
 Та закипіло сонце й можний цар
 Зав'яв на квітах, борючи задуху.
 Який же бо він справді государ,
 Коли і сонце шкодить його духу?!

...Блукав той цар у томній спеці жнив,
 З усмішкою та виглядом всезнайки.
 І ледве спеку сонця пережив,
 Правдива жінка-ніч взяла царя у найми.

“... IN A TAIGA BEAUTY REBELS IN SURGENT” (LETTERS BY MYKHAILO OSADCHYI TO MYKOLA DANKO)

Oleksiy VERTIY

*A.S. Makarenko's Pedagogikal state University of Sumy
 87 Romenska str., UA-40002 Sumy, Ukraine*

«...В ТАЙГЕ БУНТУЕТ ПОВСТАНЧЕСКАЯ КРАСОТА» (ПИСЬМА МИХАЙЛА ОСАДЧОГО К МИКОЛИ ДАНЬКА)

Олэксий ВЕРТИЙ

*Сумской государственной педагогический университет им. А.М. Макаренко
 ул. Роменская, 87, 40002 Сумы Украина*

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
 Прийнята до друку 22.09.2010

ПАМ'ЯТЬ БЕРЕЖЕ

УДК 821.161.2-94"19"О.Денисюк

МІЙ ІВАН ОВКСЕНТІЙОВИЧ ДЕНИСЮК

Ігор ПАВЛЮК

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

Братство по духу в усі часи, в усіх народів цінувалося вище, ніж братство по крові... Згадаймо біографії творців світових релігій, загалом духовних подвижників – воїнів, ченців, бунтарів, поетів...

Для багатьох «чужі» «добрії люде» стали ближчими і дорожчими за «своїх», ще й тому, що Доля передчасно забрала «кровних» у Інші світи.

Так сталося і в мене. За все, за всіх дорогих мені «братів по крові» разом із надто рано (через десять днів після мого народження) заснулою вічним сном мамою я молився з дитинства, а з вісімнадцяти років молився ще й віршами, які привели мене з волинського лісового села через Петербург, забайкальську тайгу до Львова, на факультет журналістики тоді державного університету імені Івана Франка.

Десь на перших місяцях ревного мого навчання і перших віршованих публікацій, які принесли мені першу поетичну славу «у вузьких колах», тоді ще доцент нашого факультету Олександра Антонівна Сербенська запитала мене: «А чи знайомі Ви із Вашим земляком – професором Денисюком Іваном Овксентійовичем?» Я відповів, що ні. На що Олександра Антонівна, яку зараховую до близьких мені по духу людей, порадила обов'язково зазнайомитися, самою інтонацією та жестами красномовно охарактеризувавши Його як Ого-го... Як Ви, мовляв, не знаєте Такого свого земляка?!

Доки я, студент-першокурсник, гадав, як же мені зустрітися із тим, кого з такою поважною любов'ю називали поза очі, знову через пана-Випадка втрутилась пані-Доля, запропонувавши у рецензенти моєї першої поетичної книжки, яка вже готувалася до друку у видавництві «Каменярь» (історія її виходу – окрема тема) саме «І. О. Денисюка, проф. кафедри української літератури Львівського ордена Леніна державного університету ім. Ів. Франка» – як було зазначено у «Рецензії на збірку віршів Ігоря Павлюка «Острови юності» і яку одержано видавництвом «Каменярь» 03. 03. 1989 р.».

Рецензія мала аж п'ять машинописних сторінок! Стільки і так на той час про мої вірші ще ніхто не писав: «У віршах Ігоря Павлюка, як і в кожного справжнього поета, світовідчуття завжди конкретне, хоч і не вузько-суб'єктивне (...). Щирість, постійна здатність до подивування навіть найбуденнішими деталями буття, з яких поет добуває тільки ним відчуту красу,

життєнаповненість деталей, їх пластика, мила наївність і поважна медитативність – усе це і становить неповторний чар і поваб віршів Ігоря Павлюка (...) виявив значний талант і має чималий художній доробок (...).»

Мені потрібно було кілька днів самозаглибленої тиші у студентському гуртожитку на Майорівці, щоби знайти формулу свого подальшого буття між людьми і Богом уже як поета. І я не знайшов нічого простішого, як вважати свій «значний талант» не моєю заслугою, а даром (предків? Природи? Всевишнього?), тому й смішно гоноровитися, надувати худі тоді щоки зі своєю першою на другому курсі університету книжкою над друзями, побратимами, братами по духу і родичами по крові уже як поет, а зосередитися більше на тому, яка я людина... захищаючись від щирих компліментів самоіронією, а від нещирих – іронією...

Що я на правильному шляху, підтвердило й перше фізичне знайомство із Професором (так Його називали всі, хто був тоді поруч нього в Інституті франкознавства, де Іван Овксентійович директорував): Тарас Кознарський, Іван Дмитрович Остапик, який керував літературною студією «Франкова кузня», учасником якої я був, зайшлий Роман Горак, який саме тоді видав «Тричі мені являлася любов», яке моє студентське оточення із запоем читало... Компанія «розкрутила» мене на першу в моєму житті пляшку коньяку «за перший гонорар» – 1650 радянських карбованців. Пам'ятаю, Роман Горак живо придивлявся до мене, можливо, вже тоді прийнявши рішення запросити мене своїм заступником в музей Івана Франка через років п'ять, чим я був дуже оприємнений, але від чого відмовився... Така моя доля.

З Іваном Овксентійовичем Денисюком – Професором – мені зразу ж було настільки легко і добре, як із найріднішими мені людьми, з якими я виріс у волинському селі – дідом, бабою, прадідом, прабабою... Саме так. Його товариство зовсім не втомлювало, «не навантажувало», говорячи студентським сленгом, а навпаки – просвітлювало і гріло, та ще ж із нами, як велике Вогнище, була поезія, яку ми однаково ніжно-наївно і сильно-ніжно любили...

Потім ще були засідання літературної студії «Франкова кузня» під керівництвом Івана Овксентійовича, куди ми – Тарас Кознарський, Тарас Девдюк, Зоряна Гладка, Роман Скиба і я – ходили, як... врешті, хто на Що, а Ігор Павлюк ходив як у Храм, де служили музі Поезії – Евтерпі. Випускали стінгазету, організовували вечорниці із чаєм і тортами, які самі пекли, і які нагадували барокові поеми, яких нам уже ніколи не написати... Слухали розповіді Професора про живих і вічно живих класиків української та світової літератури, багато з яких, як-от Ірину Вільде чи Дмитра Павличка, він добре знав сам, а от подробиці «інтиму письменницької праці» інших із пікантними подробицями «на вухо» розказував лише мені й Кознарському, бо ми вже були «після армії», Зоряна – дівчинкою, а Скиба з Девдюком – ще малими.

Отож, вперше у своєму поетичному житті і в житті в поезії я задумався над тим, як поряд може бути людське і Боже, низьке і високе, миттєве і вічне в Ній, бо так є і в самому Житті, дізнавшись від Івана Овксентійовича, що написав «парадоксов друг» – Олександр Сергійович Пушкін – на звороті листка із його знаменитим віршем «Я помню чудное мгновенье» і яка передісторія його написання...

Потім, після успішного закінчення мною факультету журналістики, Іван Овксентійович шукав мені роботу в університеті... і я, попрацювавши у світській та релігійній журналістиці, в академічній структурі, таки прийшов сюди – викладачем на факультет журналістики та старшим науковим працівником та керівником легендарної «Франкової кузні»... пізніше.

А поки що професор Іван Овксентійович Денисюк був присутнім на моїх поетичних вечорах (порівняно нечастих, бо я не любив і не люблю їх організовувати), презентаціях із моєю участю, зокрема дуже розчулено виступив на презентації книжки «Нетутешній вітер» у видавництві «Каменярь» у 1993 році... писав відгук на мою кандидатську дисертацію «Митець – Влада – Преса: історико-типологічний аналіз», яку я захищав у 1996 році в Інституті журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка під керівництвом професора Володимира Йосиповича Здоровеги, який також багато хорошого зробив мені у житті. *«В особі Ігоря Павлюка дуже своєрідно поєднується самобутній поет, недавній лауреат літературної премії імені Василя Симоненка, і дослідник яскраво вираженого філософськи-теоретичного мислення. Тут багато оригінальних думок, інколи дискусійних, як у кожній нешаблонній праці, до того ж такі, де відчувається пульс життя (див. зворот обкладинки книги Павлюк І. З. Митець – Влада – Преса: історико-типологічний аналіз: Монографія. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 112 с.), – зазначалося зокрема в ньому і яким я поряд із відгуками Миколи Григоровича Жулинського, Бориса Леонідовича Кухти, Володимира Івановича Шкляра, мого ровесника Юрка Бедрика був дуже втішений.*

Кандидатська була успішно захищена.

Евтерпа не зраджувала мене. Я не зраджував Евтерпу. Увиразнився мій світогляд, кристалізувалися мої принципи і поняття про світ та літературу, за які я готовий... З'явилися нові творчі побратими і недруги. Виходили у світ мої нові поетичні та наукові книги, з якими я приходив до Івана Овксентійовича хвалитися, адже мені подобався і подобається він не лише як Професор, Людина, але і як постмодерновий письменник, який, будучи відвертим противником псевдо-постмодерної «туманології», здатен створити постмодерний текст чи здискурсувати класичний твір найвищої проби: варто прочитати хоча би Його дослідження про волинських амазонок, передмови до «Українського Декамерона» чи книжки Лариси Крушельницької «Рубали ліс», де, зокрема, читаємо: *«Матеріал, що пульсує драматизмом, – оті парадокси режимів і війн та химерність долі людських довелося нараторові побачити, відчувати й пережити надто зблизька, як Ікарові жар сонця (...). Так звана література факту – листи, щоденники, спогади, есеї – нині досягла рангу белетристики й переживає свій ренесанс. Читача вже мало приваблюють знекровлені штучні образи у кривляннях постмодерну і деформація аж до абсурду і так деформованої дійсності (...). Ні, ні, спокійно – без сліз і сміху, без захоплення цих спогадів читати не можна. І ще одне: знайдено оптимальну позицію, яку повинен у мемуарах зайняти оповідач-автор. Він не може бути механічним зчіплювачем вагонів у ешелоні. Це дійова особа, заантажована у драматургію зображеної дійсності. Яка ж спокуслива нагода показати себе епіцентром світу, за рахунок*

гльорифікації себе принизити оточення! Такт художника й високоінтелігентної скромної людини ніколи не зраджує Ларису Іванівну».

Оцей, нібито селянський за походженням, а насправді універсальний, аристократизм ніколи не зраджує і самого автора передмови – ні у творах, ні у житті.

Поважно люблять і любовно поважають Івана Овксентійовича Денисюка і сусіди... мається на увазі не лише квартирні і «по дачі» (про наше спільне перебування на ній – окрема розмова)... але й сябри із Білорусі та пани з Польщі, земляки з Волині, сери із Нью-Йорка, у чому я глибоко переконався, коли самого доля завела у Мінськ, Вроцлав, Варшаву, Брест... Америку і звідки передавав вітання Іванові Денисюкові і від професора В'ячеслава Рагойші з Тетяною Кобржицькою, і від Тамари Скрипки, і від Тараса Кознарського, і від Віктора Давидюка... Володимира Денисюка... і навіть Джорджа Грабовича...

У 1997 році у мене народився вірш «Хтось питає мене, чому їду туди...» – про нашу спільну з Професором маленьку батьківщину – Волинь, Полісся... згадуючи про яку за вином і часом, ми кілька років уже вербально-уявно стали організаторами «волинської мафії», членство в якій наших друзів, як-от Лариси Петрівни Бондар, строго засекречене...

ЛИСТ ДО СТАРШОГО ДРУГА

**Денисюку Іванові Овксентійовичу,
шановному професору**

Хтось питає мене, чому їду туди...
Народився я там, там діди мої.
Там річки, як дівчата, набрали води,
І хати у вишневому димові.

Це Полісся й моє...
Древній саван лісів
І космічна мелодія Світязя...
Я «від зайчика» міг наносити грибів,
Вечорами у вирій дивитися.

Прадід мій засвітив тут калиновий світ,
А діди світлу хату поставили.
Прабабуся моя у фаті з юних літ
Подружилася з нашою мавкою.

Коронована синь пелюстками лілей.
Там – конвалії дзвони й малинники.
Мис носа в росі козенятко мале,
Як внучатко легенди волинської.

Журавлеві криниці, журливі пісні,
Вишиванки – як далі, розважливі...

Тихо родяться зорі сумні-сумні

Над чорнобильськими ромашками...
(поетична збірка «Чоловіче ворожіння», Львів, вид-во Сполом, 2002).

Вірш цей мені захотілося присвятити саме Професору як «старшому другові», щирістю стосунків оправдовуючи зазіхання на панібратство.

Тепер так не напишу... Як там у Гоголя? – О моя юність, о моя свіжість!.. На зміну безпосередності, майстерності-щирості приходить майстерність-досвід. У цьому ж контексті ще виразніше прочитується душевно-духовна гармонія Професора, яка не звиряється алгеброю: і в поважному фізичному віці Його душа зостається веснянотрав'яною, чутливою до всього живого, смішного, молодого, еротично-природного і природно-еротичного, свідчення чого і велика любов Івана Овксентійовича до анекдотів, у розказуванні яких ми змагалися колись шість годин і випили «мирові нічийні» гальби пива... і які Він вважає ядрами пройдешніх і прийдешніх новел.

– А Ви вже маєте «Бандурку»? – запитав Професор, маючи на увазі збірку українських сороміцьких пісень у записах З. Доленги-Ходаковського, М.Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка, яка вийшла друком у видавництві «Дніпро» у 2001 році.

– Так, я вже дванадцять років одружений, – відповів я.

– О, то Ви вже знаєте, що означало в наших предків «бандурка»! – зрозумівши мій підтекст відповів Іван Овксентійович, який звертається до мене то на Ви, то на Ти. Закономірності – коли і як – я до сих пір не вловив. – Письменник обов'язково мусить мати цю книжку здорового ставлення до кохання, до любові, до життя.

Воістину, «у світі той наймудріший, хто найдужче любить життя» – писав вічно молодий Василь Симоненко.

Професор Великий життєлюб.

У результаті непоодиноких бесід із ним я переконався, наскільки здорове і глибоко-тонке, як артезіанська свердловина, у нього ставлення до всього святого і грішного: релігії, жінки, понять предки-нащадки, наше-чуже, вічне-миттєве...

Глибокий і крилатий поліський духовний корінь Професора робить Його вільним, як робить вільною людину істина.

– Я не був дисидентом, я не міг, бо я... слабкий, – каже мені Іван Овксентійович, коли я передаю Йому вітання від Євгена Сверстюка, який також Його любить і поважає, – але я схиляюся перед тими, хто пішов за свої переконання у тюрми, хто не зламався... І у цьому якомусь по-дитячому щирому і водночас мужньому по-чоловічому зізнанні більше правди і честі, ніж у заявах багатьох колишніх спритнячків-парторгів, конформістів-колаборантів, які тепер, одягнувши вишиті сорочки хочуть бути подібними до Стуса... як тоді до Дзержинського, майже переконали себе, що «були потрібні українському народові тут», бо ж «не всі могли сісти». Перевертням не вірю. Вони і тепер при владі. І це найбільша слабкість мого народу. Колись назву і їх прізвища.

Іванові Овксентійовичу Денисюку вірю, хоч він, ветеран Великої Вітчизняної війни, і не сидів. Бо він більше, ніж Професор. Він Людина... яка... сміхом Тараса Бульби сміялася з мене, коли я у нього на дачі забувся свою сумку, з якої

не розлучаюся навіть коли йду... «мити руки», бо там, у ній, все моє багатство – рукописи... А тут... опам'ятався, що забув біля Професорового «білого будиночка» в Наварії і опам'ятався аж удома – на Сихові, про що й зателефонував Винуватцю торжества «Іван Денисюк – людина року 1998» зразу ж додому, на що він, очевидно, маючи на увазі і свою забудькуватість зреагував:

– Ха-ха-ха-ха!.. Будеш професором, будеш! Пам'ять у Тебе професорська.

Мені ж було не до жартів: у портфелі zostалися документи, мої і чужі рукописи... а дачі, як мені, заспокоюючи, розповідала Людина Року, обкрадають... Хоча якимось восьмим інтуїтивним чуттям, знаючи уже всі відтінки голосу Професора, чув: а чи не Його це, так би мовити, «дружній жарт», прости Господи за помилку: дуже вже не спішив він їхати забирати моє «добро», яке насправду не пропало. «зłodії віршів не читають» – вручив мені через кілька днів сумку «MAN OF THE YEAR 1998», про що я написав у газету «День» за 12 листопада 1998 року під рубрикою «Особистість»: «Професора, – мовляв, – люблять усі. День народження професора – свято поетів і літературознавців. Кожного року 12 грудня вони збираються звідусіль (...) на широму столі у цей день печена картопля, великий добрий пиріг тощо. Професор – патріарх Львівського університету – молодий (...). «Іван Денисюк вибраний людиною року 1998 на основі його видатних досягнень до сьогодні й гідного прикладу, який він подає своїм колегам і всій суспільності. Санкціоновано Американським Біографічним Інститутом і його Комітетом Міжнародних досліджень. Велике так видно з відстані старої доброї статуї Свободи».

Про ставлення Професора до Америки і її стилю життя та «тексту», нав'язуваного нам, як і майже цілому світові – окрема тема розмови, анекдотів.

Зараз людину навряд чи здивуєш інтелектуальністю, жорсткою силою характеру, геніальним злом, навіть красою... На все те людство ХХІ століття уже надивилося. А от справжня великодушна доброта дивує...

Іван Овксентійович любить «свою хату поліську, свій зажурений ліс»... любить Львів, Київ... Брест, яблука, які ми натрапили із молодих і не дуже яблунь на його скромній дачі в Наварії та шампанське...подорожі та флегматичні цілоденні роздуми-споглядання над вишнею, що цвіте... Любить Життя і не заважає, а допомагає любити Його іншим, незважаючи ні на що. Тому світ любить Його – як свого ближнього, як глибокого і чистого, мов первісна Ріка, шліфована часом і голосом серця народна пісня.

У Професора ще багато планів, один із яких наш спільний – поїхати на найближчу студентську фольклорну практику в одне з найліричніших поліських сіл Любохнини.

Чекаю тієї поїздки до крилатого коріння із нетерпінням.

З роси і зорі Вам, дорогий Іване Овксентійовичу у Ваше душевно молоде вісімдесятиліття!

Будьмо і тримаймося.

Vau semper tiro
Igor Pavlyuk

УДК 821.161.2-94"19"О.Денисюк

СПОГАД ІЗ ВЕРХОВИНИ ЛЮБОВІ

Костянтин ДУБ

Час, як схарапуджений кінь, мчить у вічність. Йому підвладне все. Але залишається нетлінною пам'ять, все творене, увічне ім'ям людини. Спогад ніби повертає час у прожиті дні, вияскравлює найсвітліші картини життя. У цих спогадах віддзеркалюється дорогий і близький мені образ Івана Овксентійовича Денисюка, зримо постає в контексті вікопомних обставин буття, в аурному випромінюванні, енергетиці думки, слова, дії...

Саме таким на яву я чую привітний голос, бачу примітну постать в русі. Енергійна міміка, жест, рвучкий, як вітер з полонини, пригадується в кожному порусі Івана Овксентійовича як чудового лектора-імпровізатора з його блискавичною реакцією, здатністю миттєво створити поєгичний експромт, каламбур, жартівливий дотеп і знов повернути аудиторію до науково обґрунтованих своїх тез, логіку думок.

Я сьогодні бачу його в ореолі слухачів ФІЛК при кафедрі української літератури Львівського університету, які приїхали з різних куточків України: П. П. Кононенко, В. П. Марка, С. Г. Барабаш, К. Х. Балабуху та багатьох інших, що з подивом слухали його лекції з проблем розвитку новелістики. Тримаю в руках книгу, яку він подарував мені у 2002 році – «Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.» і безліччю спонтанно виникаючих думок і асоціацій лину в карпатський край; книга промовляє усміхненими вустами, сторінки зоріють мудрими очима, спонукають до нових літературознавчих досліджень, рояться вони в голові, розбуджені іскрометним словом викладача, вченого, сердечної людини. З таким пієтетом у душі я слухав лекції Івана Овксентійовича, перекази, легенди, оповідки, фольклорні замальовки в інтерпретації доктора філологічних наук, професора, відомого всій Україні дослідника, літературознавця, фольклорознавця, франкознавця...

Вражала нас ерудиція вченого, природна простота, схильність до діалогу і пошанування думок інших. Про що б не говорив Іван Овксентійович: про Ольгу Кобилянську, Івана Франка, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Михайла Яцківа, – слово випромінювало любов, колір, звучало голосами видатних новелістів. Нас зворушували його фольклорні оповіді, як своєрідно вкраплені новели, вони вкраплювались у контекст лекцій. Пам'ятаю викладача завжди в оточенні студентів з якимись паперами, з поглядом в глибину своїх наукових проблем, з розвирненим чубом, блискучим поглядом, із світлим аурним сяйвом, що огортало всіх присутніх...

Невтомний мандрівник, він легко йшов у гори, вів інших у простори полонин, де набиралися енергії, дихали цілющим повітрям, прилучались до краси природи, підносились над дрібнотем'ям до вищих духовних сутностей...

Пам'ятаю такий епізод. Із Сколе, де проживала гостинна сім'я Козичів, Іван Овксентійович повів нас на найвищу вершину. Там жебоніло малесеньке джерельце, тоніссінький струмочок поміж трав стікав вниз, губився в осіннім листі дерев. Ми пили по черзі ту терпку воду, як бджоли нектар. Коли я навколішки прихилився до джерельця і ковтнув сік гір, – здалося, що то око полонини з довгими віями трав і полиском сонця. Напнулися незнані струни душі, в жилах запульсувала чудодійна сила, народилися слова:

Гірське джерельце -- пригорша води,
А в ньому неба, неба океан.
Як радісно спішить сюди
Невтомний Денисюк Іван.

Це була осіння пора. Багряне, жовте, золотисте листя уквітчувало величезні граби, ясени, клени. Гордо над ними зеленіли смереки, наче сягали хмар. У синьому серпанку біліло село Кам'янка. Тоді ж задумали наступним разом посадити калину біля джерела Івана Овксентійовича. Пагініці моєї калини ростуть на дачі карпатського легіня. А нам, на жаль, не довелося знову побувати в тому райському куточку.

Лишилася на згадку моя пісня, надихнута тими неповторними хвилинами. Поклала її на музику композитор Наталя Серебряна, вплела в голос сопілку, трембіту. Подаю цю пісню із збірки «Передгроззя ніжності».

Наш знаменитий хор «Криниця» співає її на коломийковий лад. Довелося дописати для «Криниці» такі рядки:

Над горами калинонька,
Між ярами рута.
Квітни, квітни, калинонько,
Від Дніпра до Прута.

Квітни, квітни, калинонько,
Від роду до роду,
Розвеселяй України
нев'янучу вроду

Природжений філолог, Іван Овксентійович ще мав яскравий дар артиста. Він талановито грав роль Лукаша, а Світлана Барабаш – Мавку. Потім вона захистила докторську дисертацію там же, у Львові, на радість вченому. Ми їздили на те Лесине озеро, що надихнуло поетесу на створення безсмертної драми. Як би хотілося сьогодні відчутти голос сопілки із вуст збирача народних мелодій, його пристрасне слово, побачити на яву живе його дійство, відчутти психологічну вмотивованість стриманого жесту, теплоту зогріваючих очей!..

...В осінню позолоту днів із сторожким шерхотом опадає жовтаво-багряний листок. Вітер часу відносить його у вічність. Та в немеркнучім сяйві, пам'яті і моїм спогадуванні щораз уживає світлоносний образ Івана Овксентійовича. Із

такою привітною посмішкою, мудрим словом і теплотою щедрої руки я буду пам'ятати його завжди...

Постійно червонітимуть пучки калини біля його гірського джерельця, плюскотітиме кришталевої чистоти вода для проростання нових пагонів із енергетики душі Івана Овксентійовича і озиватимуться сопілковою піснею із верховин любові.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

ПУБЛІКАЦІЇ І РЕПУБЛІКАЦІЇ

ДНЕВНИК ПРИКОРДОННОГО МЕШКАНЦЯ*

Євген МАЛАНЮК

У хронологічному порядку подаємо віднайдені записи Є. Маланюка, що були надруковані під рубрикою "Дневник прикордонного мешканця" в газеті "Рідний край" впродовж середини вересня – початку жовтня 1921 р. (чч. 201–202, 221–223) та підписані криптонімом В. Г., утвореним від другої та третьої букви його імені (Євген), які також були взяті за основу псевдоніма Володимир Гарський.

Тексти публікацій вимагали досить ґрунтовного редагування, при цьому була зроблена спроба максимально зберегти лексичні та стилістичні особливості мови Є. Маланюка. Залишені були й ті словоформи, на яких лежить відбиток індивідуально-авторської інтерпретації їхнього лексичного значення, хоч часто вони є просто русизмами, рідше – полонізмами тощо. Особливо обережним було ставлення до авторських інтонаційних виділень (логічних акцентів), що передані відповідними розділовими знаками. Усі вони залишені, лише додані ті розділові знаки, яких бракувало для виділення цих зворотів з іншого боку, коли вони були розміщені всередині речення. Були також виправлені численні помилки й неточності, про що, звичайно, у примітках не зазначено. Якщо траплялися випадки можливого двоякого прочитання слова, його неточного стилістичного вживання чи в сучасному правописі воно вже має інше написання тощо – то по можливості подібні уточнення подавалися в так званих "квадратних" дужках: []. Повне написання скорочених слів подане у т. зв. "трикутних" дужках: ().

Переважна більшість власних назв, вжитих у записах, подана за нормами чинного правопису, але при необхідності у примітках (курсивом у дужках) подано також варіант цієї назви, який використовував Є. Маланюк у тексті. Топоніми, згадані у "Дневнику прикордонного мешканця", переважно розміщені неподалік містечка Скала Тернопільської обл.

СКАЛА, дня 3. IX. 1921.

Тихо над Збручем. Коли вийдеш на Скалу в напрямі до Бережанки (село над Збручем, у двох верстах від Скали) і подивишся по той бік Збруча, огортає тебе гнітючий сум. Там тихо, наче в могильному склепінні... Нема жодного руху навіть на березі, лише зрідка видно поодиноких людей. Де-не-де «товариш» поведе коней до водопою, а решта -- скрізь і навкруги мертвий спокій... Наче

* Передруковано із часопису «Рідний край». – 1921р. – Ч. 201-202, 221-223.

грізний фатум, що ось-ось впаде своїм немилосердним громом на грішних людей, зависло над Україною. Пригадуються мимоволі часи Нерона [1]. Розпуста Риму досягла своїх обнаглілих форм і набрала змісту звироднілої релігії, просякла найсвятіші іскри чоловічого вогню в людині, запалила гнилий мозок і одурманила повітря... Люди почамрілі, відчувають, що гинуть, але не мають сили опертися подувові смердячого воздуха. Ідуть туди, де від нього лише тяжче доведеться сконати... Над Вкраїною спустилася денна темрява, вона перешкоджає проглядіти справжній вигляд речей, і люди осліпли. Чи прозріють?.. А певне!.. Коли темряву освітить полум'я страшнішої пожежі, ніж та, що огорнула колись Рим... Не Нерон спалив Рим, а голос часу... Так він мусить спалити і Москву. Але навіть напевно відбудовані палаци не вернуть слави Римові!...

СКАЛА, дня 10. IX. 1921.

Сонце припікає, наче силкується в останнє нагріти землю аж до наступного літа. Люди ніби сонні, руху дуже мало. На торзі жодного оживлення. Приходять сюди лише баби з околишніх сіл, а з там того боку з'явиться дві-три селянки за голками, хусткою чи горшком. Купці скалецькі попускали голови, бо кордон замкнено. Вже коло двох тижнів через кордон переходять люди рідко і то з великим ризиком.

Перед роком Скала уявляла з себе жалюгідні решти обгорілого міста. Життя було не на верху, не в центрі міста, що згорів від куль і вогню великої війни. Життя було тільки в передмісті (пригороді), котрого вогонь сягнув не так руйнуюче.

Тепер Скала оживилась, коли найбільш спритні поодчиняли склепи [2], звезли сякий-такий крам, почали гуртове закупно з там того боку. На торговлиці кілька десятків яток, склепи потрохи наповнилися крамом. Перед півроком була найвища пора для торгівлі і протягнулась до цього часу, давши спритним людям величезні бариші. Дехто починав із пари тисяч марок, тепер їх посідає часто мільйони. Але і в сю пору розбагатіти тут надзвичайно легко. Проворний купець закуповує у Львові, прим. (іром), сахарину і перевозить її до Вінниці, де побере щонайменше коло 500 %, у Києві продасть дорожче на 800 %, а в Москві може заробити на затрачених 100000 марках яких 8–10 мільйонів совітських рублів; так само з багатьма іншими товарами. Підкупити совітську сторожу коштує надто мало і тому-то подібний ризик сильно повівся.

Але тепер кордон зачинено. Торгівля припинилась, рух зійшов до нуля. Скала сумує, а Глухів плаче... Бо нема можливости добути бодай необхідне для господарства. На Україні пустка. Не лише краму, але також предметів першої потреби не вистарчає. Люди конають, благають [пр]о поміч.

В останній час притягнено до кордону всю кінноту Будьонного [3], що об'їдає зголодніле населення.

СКАЛА, дня 11. IX. 1921.

Дня 3 вересня в Кам'янці мітингували. Приїздив Раковський [4] із Затонським [5]. Чому – невідомо... Хіба, може, заспокоїти людність у зв'язку з пересуненням у сей район всієї кінноти Будьонного і збільшення прикордонних

резервів у цьому районі до 130 тисяч багнетів з тридцяти, що були до сего часу? В останній час на українсько-польській границі стягнуто силу війська, аби дати можливість поживитися зголоднілій большевицькій армії.

Як то належить, Затонський промовляв у Кам'янці. Бідкався на всіх і на цілий світ, що не хоче зрозуміти «щирости» большевиків, скаржився на голод, якого пообіцяв знищити за три-чотири тижні, а закінчив приблизно так: «На нас збираються напасти румуни, але ми нападати не будемо. Коли нападуть на нас, тоді відберемо їм Бессарабію...» От і все. Коротко і ясно. А у зв'язку з сим відбули подорож до Жванця [6] і десь поїхали далі підбадьорювати товаришів, що виглядають тепер, як ніколи ще жалюгідно.

Кіннота награвувала страшну силу і одягнена знаменито. Кажуть, що у них всіх англійські френчі, довгі шинелі. Шапки закупають тут польські і причіплюють до них свої зірки. Кажуть, що так легше дійти до інтернаціоналу.

Піхота часто справді нужденна... Є босі, хоч і в шинелях. Часто трапляється, що двоє ходять на кордоні без крісів, а лише третій – із крісом. На закриття кордону дуже нарікають, бо це їх позбавило певних корисних торговельних оборотів. Із розмови видно, що люблять більше стояти на містах, де і черевики, і пальто, і шапку легше дістати, ніж на селі.

В с. П'ятничанах (се рукою подати через Збруч) перед трьома днями появилася одного ранку українська відозва, в котрій закликалося ставити опір большевикам, коли будуть відбирати хліб і розправлятись із тими, котрі прийшли з голодних московських губерній. Люди просять: «Спасіть від саранчі і загибелі! Гинемо! Коли ж буде українське військо?..»

СКАЛА, 23. IX. 1921.

«Катеринки»

– Почім ця хустка?.. – питає в жидка молодиця, що прийшла з там тої сторони на торг до Скали.

– Дві катеринки [7], – відповідає жидок, хитро кидаючи оком на молодицю.

– А півтори не буде? – питає далі остання...

– Ну, то беріть... – годиться жидок і швидко загортає хустину...

У Скалі почути можна буде часто цю коротку розмову в skleпах, на рундуках [8], причім, не раз доводилося дивуватися, що дрібнішої цифри в торгівлі тут не вживається. «Катеринка» стала трохи не розмінним грошовим знаком.

Вищезгадана «катеринка» введена в торговому обороті перед кількома місяцями, і на протязі цього часу можна вже бачити результати: купці в Скалі вже одбудовують зруйновані оселі, заводять господарство і починають жити так, як то можна було в старі часи; а «катеринки» з рук наших селян переходять до рук купців, котрі на «катеринках» роблять добрі інтереси.

Але цей песимістичний рефрен є завчасним, бо наші селяни справді мають гроші. Безпомилково можна ствердити, що все багатство тепер на селі. І то дуже приємний факт, бо лише з села може витворитися той міцний фундамент нашої державности, якого нам так бракувало й бракує. Лише цим шляхом, шляхом

високої культури села піде витворення того стану, котрий стане твердою основою української незалежності.

Треба лише бачити, як заходилося село коло національної школи, як упадає воно за національною освітою, як хватає рідну книжку, аби зрозуміти, що наша надія зміцнюється в кристалевий мур, котрого большевики не в силі зрушити. Одночасно, село одмежувалося від большевицької влади і стоїть в своєму поступі зовсім осторонь від большевицьких експериментів. Наше будуче росте і яснє, і в свій час скаже своє слово – від котрого од большевиків не залишиться й спомину...

СКАЛА, 25. IX. 1921.

«Середняки»

«Руйнування середняків (середньо заможних господарів) – є руйнуванням совітської державности», – виголошує нарком земельних справ Мануїльський [9]. У своїх відозвах до селян тепер большевики присвоїли собі цілком буржуазний лексикон і фразеологію.

Колись це звучало як страшний рефрен буржуазного походу проти совітів, а тепер ці слова звучать цілком нормально в устах опортуніста-большевика.

І вся політика земельна большевиків напоєна тепер цим солодким і принадним змістом, бо ніякі погрози не примусили «куркулів» працювати на окупантів, і велика частина землі залишалася необробленою, а комуністична сільська господарка привела до голоду і руїни.

Спритні большевицькі політики зрозуміли єство грізного *memento* [10] й поспішають заручитися підтримкою вчорашнього «куркуля», проти котрого велася у свій час така голосна й подекуди кривава війна.

Наспівуючи похвали «середнякам», видаючи різні декрети в їх[ню] оборону, большевики хочуть укоськати цих невблаганних «богів сьогоднішнього дня» й заслужити їхньої уваги. І ясно, все це робиться лише на сезон: коли мине пора «продналогу» [11], куркулівські шиї знов зігне[ть]ся по большевицькому образу й подобию.

Хоч не лише цими «ідеальними» заходами вичерпується більшовицька політика на Україні. Практикується в той же час і ріднесенький метод: стягування в такі райони численного війська для «острас[т]ки» [12], але висліди однакові.

«Куркуль» чус себе не гірше: він радше продає збіжжя спекулянтам, котрі, в свою чергу, деруть і свос та й «урядове», що полягає в величезній залізничній тарифі.

Підвишка залізничної тарифи, яку большевики перевели з розцінці майже на долари (білет до Москви з Києва коштує коло мільйона совітських рублів), лише спричинилася до подорожіння цін на ті предмети, що ними як спекулювали, так і спекулюють.

СКАЛА, 26. IX. 1921.

Большевики в останній час сильно збільшили сторожу на кордоні. Численна опричнина дає собою затикати кожний брід на Збручі. Коли не два, то три їх стоїть на одному посту. Час від часу розважають нудьгу, стріляючи в

повітря. Пильно стежать, аби свіжий людський дух не проник до совітського пекла.

Але не дивлячись на всі ці перепони, люди тікають звідти. Є різні категорії цих людей: комісари з кінськими й набитими чужою валютою кишенями та золотом і брильєнтами; перекупки, спекулянти, шпіони, а то й звичайні «люди»... Урядовець, старшина чи професор...

— Чому ж ви не займались науковою роботою в Києві, — питаю молодого ученого?!

— Де ж там можлива наукова праця, коли в школі ані учити, ані учитися не можливо: учений мусить порпатися десь у картоплі чи плентатися за кількадесят верств за пудом збіжжя, інакше існування не є можливе. Тут про наукову працю й думати не можливо. Крім того, лабораторії зруйновано, технічних заведень [13] ні наукової преси зовсім нема; наукової літератури на ринкові вже ось чотири роки й не чути; все замерло.

— А на яких же основах будується чи держиться життя на Україні, чим же живуть там люди?..

— Одні, власне «пророки» «нових цінностей», доруйновують решти, а інші — так виснажені, що й мови не може бути про якусь творчу роботу; по правді сказати, то ні підйомів, ні бажання до будівництва нема; однаково ж «оборонці культури» знищать все те, що вибилося би на [зо]вні мертвої [по]верхні. Большевики — це чудові погромники; зруйнувати краще од них ніхто не вміє; але й будувати не можна; нема підйому, нема інтересу, нема віри в життя...

СКАЛА, 1. X. 1921.

Залізниця

— А залізниці на совітській Україні добре їздять? — питаюсь у недавно прибулого з совітського пекла старого знайомого.

— А як вам сказати, — скривившись, оповідає мій знайомий, — тепер на Україні існує дві категорії потягів: перша — це військові або грузові потяги, що вряди-годи з'являються перед вашими очима, наче якісь темні духи, що пересуваються по залізничному торі [14], примушуючи службовців станцій чекати на себе, наче зрадлива коханка, котра по дорозі поглядає на всіх, хто їй до вподоби. Трапляється так, що про відхід із найближчої станції повідомляють зрання, а потяг приходить десь ввечері або вночі. Службов[ц]і чекають довго, виглядаючи такого гостя по черзі, бо одному нема спромоги вистояти цілісінький день.

Друга категорія — це так звані «балагули» [15] жидівські, на котрих, звичайно, начіпляється люду, наче мух на м'якушці хліба. І цих «потягів» не можна назвати потягами: це скоріше одна жива людина з тисячами голів, рук, ніг, котрі вона порозставляла скрізь, де тільки вигідніше: на східцях, на даху, на осях, на вікнах, на буферах... Коли трапляється вам потяг другої категорії здибати десь на полі, то одразу важко одрізнити, що це: потяг чи збитий, наче в бочці, гурт людей, що довгим ланцюгом пересувається по залізничному торі? І лише коли повільним кроком ця жива людина наближається до вас, тоді ви розпізнаєте машину, вагони і всі інші елементи потяга.

— А нова тарифа вплинула на порядок на залізниці?

— Але такі питання стають дивними, коли б мати діло з людиною, яка має представлення про здібності влади й спритність населення: ні краплиночки...

— Тарифа ні спекуляції, ні руху не зменшила. Навпаки, тепер навіть більше руху на залізницях, бо контролі у большевиків не існує чесної, а «зайців» на кожному кроці велика сила: їздять і тарифу здирають із тих, хто примушений добувати шматок хліба різними неправними шляхами... На Україні тепер стан, як на комаш[и]ному гнізді: безперервний, переплетний рух мільйонів людей: міщан, учених, ремісників, інтелігентів і т. д., що ходять на провінцію за «пропитанієм». Мені дивно стало, коли я, переступивши кордон, бачу, що тут люди живуть не так, як у нас: ми навіть на тиждень не певні свого життя, коли не роздобудем[о] сьогодні ж їжі на найближчі дні. Ми живемо не місяцями, не роками, у нас іде справжня дарвінівська боротьба за життя: і людина так примінилась до цих обставин, що як не думає про вечерю ранком, то вже їй здається, що й жити не має права: точнісінько так, як десь у преріях чи на незаселеному острові...

1. Нерон Клавдій Цезар (37–68) – римський імператор (54–68). Відзначався надзвичайною жорстокістю, зокрема, під час розправ із народними повстаннями та в боротьбі з першими християнами. 64 року наказав підпалити Рим, у чому звинуватив християн і піддав їх жорстоким покаранням. Закінчив життя самогубством.

2. Склеп (тут діалектне) – крамниця.

3. Будьонний (Буденний) Семен (1883–1973) – більшовицький воєначальник. У 1919–1923 роках командир кінного корпусу та 1-ї Кінної армії. Згодом Маршал Радянського Союзу, тричі Герой Радянського Союзу.

4. Раковський Християн (1873–1941) – більшовицький політичний та державний діяч. Родом із території сучасної Болгарії. Активний учасник болгарського та румунського соціалістичних рухів. Із 1918 року у партії большевиків. Очолював більшовицьку делегацію на переговорах із урядом гетьмана П. Скоропадського, а з січня 1919 року до липня 1923 року з деякими перервами очолював більшовицький уряд на Україні. Розстріляний більшовиками.

5. Затонський Володимир (1888–1938) – більшовицький партійний та державний діяч. Один з організаторів КП(б)У. 1918 року – голова більшовицького ЦВК в Україні. З 1919 року перебував на політичній роботі в Червоній армії, зокрема, входив до військових рад різних більшовицьких армій, які окупували Україну, відповідав за реорганізацію та створення Червоної УГА. Згодом займав керівні посади у ЦК КП(б)У. Розстріляний більшовиками.

6. Жванець – колишнє містечко, нині село Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.

7. «Катеринка» – тут «сторубльовка», купюра номінальною вартістю 100 карбованців; слово утворене від побутової назви купюри вартістю сто царських рублів, на яких був зображений портрет російської імператриці Катерини II.

8. Рундук – тут: ганок.

9. Мануїльський Дмитро (1883–1959) – більшовицький партійний та державний діяч. З 1918 року засланий ЦК РКП(б) з метою організації більшовицького руху в Україні. Заступник голови більшовицької делегації на переговорах із урядом гетьмана П. Скоропадського (у червні 1918 року разом із Х. Раковським підписав угоду про перемир'я з Українською державою). 1920–1921 роки брав участь у польсько-радянських переговорах у Ризі. 1920–1922 роки – народний комісар землеробства у більшовицькому уряді на Україні. Займав інші високі державні та партійні пости в УРСР.

10. Memento (лат.) – пам'ятай.

11. Продналог (рос.) – продовольчий податок. Упродовж 1921-1923 років стягувався із селян до весняного посіву з кожного виду сільськогосподарської продукції на територіях, окупованих більшовиками. Вважався першим актом нової економічної політики (непу) більшовиків.

12. Острас[т]ка (рос. розм.) – погроза, попереджувальна покара; можливо, острашка – почуття страху, побоювання.

13. Заведення (русизм) – заклад.

14. Тор – колія.

15. Балагула (заст.) – критий дорожній віз.

Подав доц. Микола Крупач

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-1.09"18/19"В.СОСЮРА

ВОЛОДИМИР СОСЮРА*

Дарія РЕБЕТ

«Козацьке серце... я зроблю тебе
робітничим».

Довго, довго я був із собою в бою ...
Обсипалось і знов зеленіло в гаю,
пролітали хвилини, як роки ...
Рвали душу мою
два Володьки в бою,
і обидва, як я, карооки,
і в обох ще незнаний, невиданий хист, –
рвали душу мою
комунар
і
націоналіст.

Ось так висловлено в дійсності приреченість цілої революційної доби і стихійно творчу розтерзаність покоління двадцятих років. Але так у той час віддав Володимир Сосюра передусім трагедію свого власного приречення, що йшло з ним через усе його життя і що тримало його в смертельному хитанні між буттям і небуттям. Тому й не диво, що в цій же задушевній сповіді, у вірші «Два Володьки», поет признається:

Скільки раз я хотів
за нестриманий гнів,
і за дум чорні лебеді й круки, –
взявши мавзера темного в руки, –
(щоб надворі летіли сніжинки,
коли небо сліпе і рябе), –
і поставить себе
до
стін-
ки.

За незбагненим призначенням долі не поставили його «до стінки» і ті, що в той час укорочували такий же крутий і каменистий життєвий і творчий шлях Сосюриних революційних сучасників. І він «на герці з собою», серед тривоги,

* Передруковано з журналу «Сучасність». – 1965. – № 2.

гніту і гніву, серед розбурханих хвиль народного горя, розбитий серцем, на межі свідомого буття і божевілля, може й тільки завдяки стражданням душевною недугою перетривав найтривожніший час. Але тоді довелося стати остаточно на межі провалля, де кінчається вільне буття, де вільна творчість засуджена на смерть. Поет Сосюра, співець свого народу, свого далекого фантому, своєї неспокійної талановитої музи і свого нелукавого серця, розгромлений тиранією, скалічений і упокорений у людській гідності, поділив долю свого пригніченого, оббріханого народу.

І от Рада міністрів Української РСР «з глибоким сумом сповіщає, що 8 січня 1965 року раптово помер видатний радянський поет, лауреат Державної премії і премії імені Т. Г. Шевченка Володимир Миколайович Сосюра».

Майже дослівно такі самі повідомлення пішли від міністерства культури УРСР і від інших офіційних установ та професійних спілок працівників культури. Між усіма повідомленнями тільки після довгих зусиль вдається ствердити, що йдеться про українського поета, і Спілка письменників СРСР, «глибоко сумуючи» з приводу передчасної смерти поета-комуніста, висловлює співчуття українським письменникам. З радянського життя відійшов «високо оцінений» за творчу і громадську діяльність член комуністичної партії, нагороджений двома орденами Леніна, орденами Бойового та Трудового червоного прапора.

У стандартних біографіях, починаючи з народження (1898) у бідній селянсько-шахтарській сім'ї на Донеччині, подані передусім такі дані: майбутньому поетові довелося вже одинадцятилітнім хлопцем працювати в бондарській майстерні, а далі на содовому заводі та в шахті. За німецької окупації України він брав участь у повстанні проти німців і гетьманців, а потім став бійцем Червоної армії і закінчив війну курсантом військово-політичних курсів. 1920 року вступив до комуністичної партії і від 1921 року, відкликаний з армії, друкував вірші у пресі, а далі окремими збірками. А в час другої світової війни працював кореспондентом у фронтовій газеті.

У посмертних згадках нема справжньої картини участі Сосюри у літературних процесах і організаціях 20-их років, не говориться навіть про офіційно до біографій допущений «Гарт», а вже й не згадувати про «Вапліте» чи стосунок Сосюри до Хвильового. Також і про те, що Володимир Сосюра за Петлюри був у армії Української Народної Республіки; не довідається з радянської преси сучасний громадянин УРСР і багато чого іншого про долю постійно громленого, тероризованого, упокорюваного, милуваного і відзначуваного поета і громадського діяча. Вигідніше і «доцільніше» похоронити Сосюру бравим радянським сучасником, що «горде звання комуніста проніс через усе своє життя».

Коли мова про жовтневу революцію і громадянську війну, то київська «Літературна Україна» від 12 січня ц. р. стверджує, що у її горнилі «виріс і загартувався ясний талант Володимира Сосюри». І знову ж читач цієї газети не знає і «законно» не довідається, що в той таки час «громадянської війни», під час перебування в армії Петлюри, Сосюра списував свої вірші у зошит, на титульній сторінці якого стоїть напис «Хай жеवे (!) вільна Україна», де автор писав про жовто-блакитні прапори і пристрасно питався:

Коли ж зійде зоря блакитноокій волі,
Коли ж, коли ж о Боже світлий мій!

(За Юрієм Луцьким з ваплітянського збірника «Легкосиня даль»).

По-різному у пресі і у надмогильних промовах прощалися з поетом товариші по перу, по партії, брати по крові і душі. Бажан, Крижанівський, Малишко, Усенко, Упеник, студентка Зоя Білоус та інші. Для одних це «співець комуністичної доби», для інших «в народній любові живий співець юности, цвітіння, любови, сонця», неповторний лірик, щира пісня якого завжди долине до всіх, «хто любить рідне слово», щирий друг молоді, «український Боян», а його пісня – «це саме життя у фокусі чарівного, героїчного, вічно-принадного». А далі, серед прощальних слів на сторінках, присвячених покійному Сосюрі, у тому ж, уже згаданому числі «Літературної України» читаємо маленький спогад Михайла Рубашова про перебування з Сосюрою над Дніпром кілька років тому.

«... Він з кручі довго дивився, як вода пробилася з-під криги, вирувала синюватого-зеленим ключем.

«– Клекоче Славутич наш нескорений, – поет нарешті перевів подих. – Тарас віддав йому жар свого великого серця. Мав би я хоч краплину того жару...

«Це був, мабуть, початок якогось нового творчого задуму, – каже Рубашов, – якісь штрихи до майбутнього твору. Але він спопелів у неспокійній душі, як і інші задуми великого співця сучасності. Спопелів і взявся таїною, яка вабитиме нащадків» ... («Вогненне серце»).

Здається, що автор цих рядків дуже близький до того, щоб віддати суть Сосюриної поетичної і людської натури, а разом з тим і дійсності, що творила процеси росту і падіння поета, який то вибухав полум'ям вогненного серця, то знову потухав у попелі вогню, що мусів горіти в ньому.

*

У «Матеріялах до вивчення історії української літератури» (видавництво «Радянська школа», Київ 1963) у статті О. Кудіна про Володимира Сосюру, після позитивного відзначення його початкових поетичних виступів, пишеться таке:

«Проте слід відзначити, що через недостатню ідейну загартованість, а звідси – невміння на певному етапі розібратися в складній обстановці, в соціальній демагогії українських буржуазних націоналістів, через художню недосвідченість початкуючого поета були в нього і вірші, позначені печаттю примітивної наслідувальності, ідейної нечіткості».

Поскільки ці застереження стосуються часу до вступу Сосюри в Червону армію і комуністичну партію, і до його повного «комуністичного усвідомлення», постільки тим більше своєрідного значення набирає даліше офіційне ствердження непоправності цього «комунара» за періоду культурного відродження України, співучасником і співтворцем якого він був. На іншому місці названої статті читаємо:

«Однак на шляху В. Сосюри були не тільки успіхи, але й гіркі невдачі. "Каменем спотикання" для нього, як і для інших поетів ... виявилось нерозуміння нової економічної політики, запровадженої в країні. А саме в ставленні до неї, в розумінні і художнім трактуванні суперечливої "непівської" дійсності великою

мірою виражалася ідейна витримка письменників, міцність їх творчих позицій. Авторів вірша "О, не даремно...", де ясно проявилось розуміння "зв'язку епох", тепер здається, що "віддзвонила давно революція", "одцвіла романтика громадянських війн". Ці поверхові, помилкові уявлення... викликали в поета розгубленість перед життєвими суперечностями, призводили до насичення творів настроями розгубленості, а то й відчаю... Не принесли успіху поетові і написані в цей час ліро-епічні твори на історичні теми. В уривках поеми "Мазепа" наявний відхід від історичної правди... Ідейні недоліки, що походили від світоглядної слабости поета, втрати чітких політичних орієнтирів, неминуче супроводилися в ряді його творів спадом художньої культури й поетичного смаку».

Отак поремствувавши над давніми гріхами Сосюри й зарахувавши до «спаду» те, що насправді було літературним ростом і творчим злетом, і найновіша підсоветська літературна критика задовольняється все таки тим, що «партія, радянська громадськість допомогли В. Сосюрі подолати нездорові тенденції». І далі схвально стверджується: «Він уважно прислухався до їх голосу, вивчав життя, прагнув проникнути в глибинну суть його явищ».

І тут доходимо знову до грані провалля, над яким опинився Сосюра – поет, українець, людина. І ще додамо: комуніст!

Якщо, по молодечому задивлений в оманну візію, 1921 року він писав:

О, не даремно, ні, в степах гули гармати,
і лялась наша кров, і падали брати...
О, не даремно, ні, моя старенька мати
зняла з своїх дітей дукати і хрести, –

то з якою ж гостротою розпачу, «прислухавшись до голосу партії», мусів він – людина м'якої душі, чутливого серця й ідейних спонук, – відчутти і зрозуміти, що це таки було даремно! Та спершу він ще довго боровся за те, щоб «обернути землю в Комуни, в Едем», і з візією Дніпрельстану «з України країну радості зробити». У «скажений розтерзаний час» писав Сосюра заборонені і конфісковані вірші з вірою у вимріяне майбутнє, у свої сили, у народну стихію, у справжній поступ, у правдивість комунізму. 1926 року у вірші «Час» писав він Хвильовому:

Хай шумить і гергоче навколо
і на кожному кроці контраст, –
ми розіб'єм заковане коло
мільйонами збуджених мас.

Гей залізний мій коню крилатий,
ми з тобою крізь бурі – на шлях.
Бо нового уже не догнати
на старих українських волах.

Нам майбутнє аерами лине
щедро квіти свої роздає.
От, чому я такий, як дитина,
хоч і серце доросле моє.
Йде в Комуни моя Україна,
у тимпани захохано б'є.

О, Миколо! Ми в вирі любови...
 Як щасливо в хвилини ці жить!
 За комуну ми завжди готові
 на тортури, на смерть кожду мить.
 Ми з тобою співці малинові,
 хоч рудими нас хочуть зробити.

Та все ж чи і для палкого ентузіаста своїх ідеалів не залишилися «в саду розкішному... одні пеньки та бур'яни», коли вже 1930 року з-під його пера вийшли такі глибоко безрадісні і розгублені думки?

І знову дні руді та бурі,
 такі щасливі та сумні!
 Ми не обернемо на бурі
 свої ридання і пісні.

Невже не згине доля клята,
 щоб не казали вже про нас,
 що ми наївні, як телята,
 у цей важкий грозовий час? !

Невже не можна, мій народе,
 усім сказати, що ти є ти,
 що страшно нам на тихі води
 через кістки твої йти ...

Оце у смертельному змагу знову зустрілися два Володьки.

І з повним програвшем обидва пішли у фальш!

Можливо, і в майбутньому трудно буде збагнути, що залишилося насправді з орденами прикрашеного Володьки – комунара, хоч з тридцятих років він уже дуже пильно і невтомно оспівує партію, усіх по черзі вождів, Москву, куранти Кремлю. З болем і соромом хочеться мовчати про це і, з пошани до людини і до українського народу, рідним і вірним сином якого був Сосюра, – хочеться у забуття кинути оцю його і нашу ганьбу, що є і ганьбою усього поступового, модерного людства.

Але разом з цим, здається, серце одного з недостріляних завжди було сповнене своєрідного, не лише особистого, але й національно-всенародного і якогось космічного оптимізму, і цю силу свого автономного, болючого щастя, і снагу життя він віддавав своєму народові: «як гарно йти, дивитися і жити». Серед «поривань, і пісень, і надій» того часу він писав:

Може, й справді на вулицях осінь,
 але в серці сьогодні весна.

І цей мотив протиставлення осені і весни, тривоги і надії, смутку і радості скрізь поєднаний у Сосюрі синтезою якоїсь нездоланної вічності.

Світе ясний, світе мій прекрасний,
 хочу я у пісні повсякчасно
 лиш для тебе жити, не вмирати.

А наближення осіннього «холоду голубого» поет зустрічає усе ж упевненою ходою свого власного інтимного життя.

Та доки буду йти я милою землею,
диханням весняним пісень і дум моїх
я вкрию од вітрів квітки душі моєї,
щоб не згубив навік осінній холод їх.

Жаль, що разом з розгромом усього культурного відродження умерла справжня поезія, розбилася ліра Сосюри-поета. Його чиста поезія, заморожена у заранні молодого віку тільки тут і там прозябала з кайданів вічного льоду. Якимось суцільним образом, мабуть, важко віддати небуденну, бурхливу природу цього невмовкаючого співця краси, почувань і величі життя. Але, здається, найбільше невід'ємна риса цілої його істоти – це лірика, якою вібрує усе його існування і для якої недопущення життя там, де панує грубість, жорстокість і жах. І тому разом з нею мусів бути здушений ріст поета, якому не було дано вийти поза межі диктатури фальшу. Очевидно, Сосюра не співав тільки так, як йому казали. Він подавав також; голос свого живого, хоч стисненого, зболілого і «змученого серця». Але тільки так, як його пісню могла сприйняти придавлена приреченням цього ж фальшу і жаху душа Сосюриного народу.

А оце, справжнє не зруйноване багатство Сосюри:

Я промінь, що в морі проміння сія,
з тобою я злитий, Вітчизно моя.

Володька-«націоналіст» зберіг Сосюру-українця.

Після вірша «Любіть Україну» не може бути сумніву, про яку вітчизну говорить радянський поет, що разом з своїм життям проніс з собою весь кошмар найдивовижнішої, і все ж великої діалектики. Нові громлення і погрози з кремлівського Олімпу 1951 року, нове каяття Сосюри і знов нові вірші про рідний Київ, про край, ніким не скорений, народ і землю й рідну мову – оце окремі дії найбільшої драми про любов, найбільшу грішну любов Володимира Сосюри. І незчисленні рядки його рим за всі роки творчості віддають велику інтимну сповідь поета про неї.

Шануючи цю сердечну любов і його молоду нескоренну музу, ми залишимо страшні роки каять і пеанів і ще раз повернемося до юного таланту Сосюри. В його поемі «Мазепа» прозвучав могутній гімн нефальшованого надхненного патріотизму, що, раз пережитий, не міг уже ніколи покинути трагічного співця народної неволі і боротьби. Словами Мазепинової матері до сина поет говорить:

Хай пада все, палає небо,
а ти їди спокійним кроком
до точки, що намітив оком.
Учись війни у ворогів,
вивчай і вдачу їх і зброю,
і слава піде за тобою,
несом за піснею мотив.

Хай не здригне твоя рука,
будь смолоскипом днів нових!
Хай ти згориш, і вітру сміх
розвіє попелом надії, –
той не живе, хто жити вміє
з душею темною раба.
Життя ж – це вічна боротьба,
і тільки сильними народи
куються в нації, ідуть
крізь бурі в радісні походи,
торують для нащадків путь.

Що Сосюра був дуже популярний серед народу – це безсумнівна істина. І хай би тільки в тій популярності зберігся справжній, свіжий, чистий і щирий Сосюра, той, що, шукаючи правди, правду писав.

Подав проф. Тарас Салига

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

УДК 821.161.2-1.09"18/19" В.СОСЮРА

СПОГАДИ ПРО В. СОСЮРУ*

ІВАН МАЙСТРЕНКО

Вперше я побачив Володимира Сосюру в Харкові зимою 1922 року, коли вступив до високої школи і одночасно влаштувався на працю в редакції газети «Вісті ВУЦВК». Редакція містилася на Сумській 13, у двоповерховому будинку Юзефовича, що видавав до революції газету «Южний край». У тому ж домі була й друкарня. На другому поверсі була домово церква Юзефовича, від якої в мої часи залишився тільки дивовижний розпис синьою олією з різними орнаментами. У церкві містилася тоді естрада «Літо» – місце сходин харківських письменників. Письменників гуртував навколо редакції «Вісті» редактор цієї газети Василь Блакитний.

Сходини письменників були, досить людні, бо приходили не тільки письменники, а й люди, що мали зацікавлення літературою. Це була переважно студентська молодь. На підвищенні естради, що колись було вівтарем церкви, письменники читали свої твори. В кінці вівтаря була маленька кімнатка, яку Блакитний дав Сосюрі під мешкання. У тій кімнаті Сосюра написав свою «Червону зиму» і саме тоді читав її на естраді «Літо» як останній свій твір.

Хоч Сосюра мав чорні, повні вогню очі, він був спокійний і навіть флегматичний. Твори свої він читав модним тоді серед поетів-ліриків певного напрямку співучим речитативом. Зовсім без піднесення, сказати б одноманітно. Хоча в дійсності та «одноманітність» була дуже красномовною. Сосюра був люблений слухачами, зокрема молоддю. Після єдиного зібрання естради «Літо», де Сосюра читав «Червону зиму», група молоді підійшла до нього. Почалася розмова про його поему «Зина» російською мовою, яка була надрукована саме в той час у харківському літературному російському журналі «Зори грядущего».

Тепер з біографії Сосюри в «УРЕ» довідуємося, що перші свої поезії Сосюра писав здебільшого російською мовою і друкував у російській газеті «Голос рабочего» в Лисичанському. Поема «Зина» мала добру славу, і саме на цю тему молодь говорила з Сосюрою. Між іншим Сосюра сказав нам, що він і сам іще не знає, якою мовою йому писати – українською чи російською. Молодь збуджено доводила їй благала писати по-українському. Пізніше нам стало відомо, що Сосюра був колись «петлюрівцем». А опісля часто хворів на націоналізм. Тож треба думати, що він не серйозно ставив у 1922 році питання, – якою мовою писати.

Я жив у Харкові до 1929 року, стояв близько до різних редакцій і тому часто зустрічався з Сосюрою. У 1925 році я працював у редакції газети «Селянська правда», що містилася в тому ж будинкові, що й «Вісті». Редактором газети був

* Передруковано з журналу «Сучасність», – 1965. – №5.

голова спілки селянських письменників «Плуг» Сергій Пилипенко, якого його спілчани називали; «Папашею».

Секретарем редакції «Селянської правди» був Остап Вишня. У редакції працювали й інші, менш відомі письменники. Правління спілки «Плуг» перебувало фактично теж у редакції. Отож кожен день редакція була повна людей – письменників-плужан. Заходив туди часто й Сосюра, хоч він належав до очолюваної Блакитним спілки пролетарських письменників «Гарт». Пам'ятаю, як його плужани намагалися перетягти до себе. І він протягом одного дня підписував кілька разів заяву – то про вступ до «Плугу», то про вихід з нього назад до «Гарту», то знову про вступ до «Плугу». Початкуючий тоді письменник Іван Кириленко, що був від комнезаму заступник редактора «Селянської правди», знаходив наसолоду висміювати Сосюру тими заявами і сам їх йому підсовував. Сосюра дуже піддавався впливам, особливо коли йшлося про другорядні речі. А питання, до якої спілки письменників належати, він справді трактував як річ другорядну.

В окремій кімнатці «Селянської правди» Сосюра читав якось свої «захалавні» нецензурні вірші переважно на любовні теми. Писав він їх, як видно, не мало. Я прийшов тальки на кінець читання й почув пару останніх строф. Формально, як поетичні твори, ці нецензурні вірші були такі ж сильні, як і друковані його поезії.

Я ніколи не мав зустрічей з Сосюрою поза редакціями чи зборами. Він вів справжнє богемське життя і мав коло себе чимало приятелів-«собутильників», з якими бенкетував ночами і пропивав усі свої гонорари. Тоді йшов до редакцій і благавав авансів. Я алкоголь не вживав і тому в оргіях Сосюри участі не брав.

У 1929 році мені довелося поїхати; на працю до Одеси, де я взяв участь в українізації російської газети «Известия», що була перейменована на «Чорноморську комуни». При газеті існував ілюстрований тижневик «Шквал», який був теж українізований. Крім того, група одеських письменників почала випускати літературно-публіцистичний місячник «Металеві дні». При газеті «Чорноморська комуна» виходив іще додаток «Трибуна робісьлькора». У цьому додаткові друкувалися твори письменників-початківців. Так Одеса почала ставати третім після Харкова й Києва українським літературним центром. Сюди ж стали частіше наїжджати письменники з Харкова, щоб відпочити в чудесній курортній місцевості. Приїжджав і Сосюра.

До речі, не пам'ятаю, чи це він сам мені розказував, чи хтось інший (скоріше сам), що в Одесі є лікар Сосюра (і це була правда), який походив з французької аристократії і разом з групою Рішельє-Лянжерон втік від французької революції на південь України, де брав участь у розбудові Одеси. За цією версією прізвище Сосюри було Ле Сосюр. Володимир Сосюра ніби сам походив з цього роду.

Об'єднане видавництво одеських радянських газет (крім «Чорноморської комуни», в тому видавництві виходила селянська газета «Червоний степ», комсомольська газета «Молода Гвардія» і вечірня газета російською мовою «Вечерние известия») було дуже багате і не знало, де дівати гроші. Тому там культивувалася традиція меценатства. В Одесу приїжджало багато видатних російських письменників, і видавництво «Известия» дуже їх пригрівало. Стало звичкою давати московським чи, ленінградським письменникам «аванси», тобто

безповоротну данину в рахунок гонорару за твір, який ніколи не буде зданий видавництву.

Ще і в українську редакцію «Чорноморської комуни» заходили такі письменники, як Юрій Олеша, Новіков-Прибой та інші і просили авансів. Мабуть, на тій підставі, що видавництво випускало і російську газету «Вечерние известия». Цим письменникам говорили, що російських газет куди більше, ніж українських, і російським письменникам куди легше дістати аванс. Ні одне російське видавництво (газетне) не дасть авансу українському письменникові. Ця справа була тоді ясно розмежована.

Коли ж у додатках до «Чорноморської комуни» почали друкуватися твори українських письменників, до видавництва стали все частіше заходити харківські письменники. Бував і Сосюра, і йому діставалися найбільші аванси. Пригадується мені одна зустріч з Сосюрою на Пушкінській вулиці недалеко від редакції. Сосюра не дістав авансу, бо нікого в редакції не застав. Зустрівши мене, він сказав, що дуже потребує грошей. Я нагадав йому, що ще кілька днів тому він дістав чималий аванс. Але він відповів, що тих грошей уже немає. Тоді я сказав Сосюрі таке: Одеса оспівана багатьма російськими поетами й письменниками – Багрицьким, Бабелем, Кірсановим та іншими. А от з українських поетів ніхто ще не оспівав Одесу. Треба б щось написати. Сосюра сказав, що він бував в Одесі і в роки громадянської війни (може в українських військах УНР?), має багаті спогади і обов'язково здасть цими днями вірш про Одесу. Тоді я передав йому записочку до бухгалтерії, щоб вона видала йому авансом триста карбованців. Це були добрі на той час (1929) гроші. Сосюра відразу віддячив мені: витяг з кишені третій томик своїх творів, що саме тоді вийшов і на спині одного з своїх «собутельників», який невихмеленими очима пильно стежив за нашою розмовою, написав – «Дорогому (ім'я рек) лицареві української культури на Чорномор'ї – з любов'ю В. Сосюра». Нас, українізаторів одеської преси, українські поети любили. Особливо після таких записок у бухгалтерію...

Справді, за три дні Сосюра приніс до редакції вірш про Одесу. Пізніше, в 1933 році, Сосюра казав мені в Харкові, що він цього вірша не пам'ятає і в своїх течках не має. Так що варто хоч частково нагадати його зміст:

Одлетіли грози, наче давні меси,
Золотим хвилинам загубив я лік.
Це було весною в соняшній Одесі,
Це було в двадцятий неповторний рік.

Вітер рвав з каштанів листя пожовтіле,
Кидав на панелі наче щось живе.
Там тоді зі мною сумно так ходила
Дівчина північна в синім галіфе.

.....
Ех, одеські ночі на минулі схожі,
Та очей чорнявих я вже не знайду.

.....
Як тоді, шумус, грає море Чорне
Буйними валами, а в душі живе
Пісня незабутня, слово неповторне
Про струнку чекістку в синім галіфе.

Тема про чекістів і чекісток була тоді модна в радянській літературі, і тому колишній вояк армії УНР приплів до своїх одеських спогадів «струнку чекістку».

Вірш був надрукований в ілюстрованому тижневику «Шквал». Маляр-графік зробив віньєтку-ілюстрацію – «листя пожовтіле» падає на панелі. Але маляр скоро прибіг до мене і стурбовано запитав: як же бути – «Це було весною» й «листя пожовтіле»? Я звернув увагу Сосюрі. А той спокійно сказав: це ж легко поправити. І виправив відразу. Не «це було весною», а «це було в Одесі, соняшній Одесі, це було в двадцятій неповторний рік» ...

Сосюра був дуже люблений молоддю поет. Пригадую на початку тридцятих років у Харкові він іще з кількома українськими: письменниками (зараз не пригадую, з ким) був запрошений на вечір їхньої творчості до Інституту журналістики. Велика аудиторія була повна. Сосюра закінчив свій виступ віршем «Коли поїзд у даль загуркоче, споминається часто мені»... Тоді аудиторія, яка на сімдесят відсотків складалася не з українських хлопців і дівчат, заревла оплесками, вигуками, а далі несамовитий гуркіт об підлогу.

Пригадується іще такий випадок на початку тридцятих років. Тоді модним був горезвісний «призов ударників у літературу». Вважалося, що той, хто перевиконує на заводі норми, мусить бути притягнутий до літературної творчості. Вербувалися такі «призовники в літературу» головне з робкорів і сількорів. І от у Харкові десь, мабуть, у тридцять другого році був скликаний у клубі III Інтернаціонал на Пушкінській вулиці (колишня єврейська синагога) зліт призовників у літературу. Клуб заповнений молоддю. Оголошується довгий список президії. Це все офіційні літературні вожді – «генеральний секретар ВУСПП-у» Іван Микитенко, Іван Кириленко... І так далі й таке інше. Віддана партії і офіційним керівникам літератури аудиторія супроводжує кожне ім'я гучними оплесками. Чим далі до кінця довгого списку, тим оплески слабші, бо вже й імена другорядні, або просто робкорівські. Сосюра був тоді вже в неласці. Проте все ж таки організатори зібрання знали, що він люблений молоддю, також і робкорами. Тому в самому кінці списку кандидатів у президію було назване ім'я Сосюри. І тут зала знову заревла, затупотіла ногами. А коли Сосюра вибрався на підвищення президії і зала його побачила, знову знявся рев, оплески, овації. В той час це вже розходилося з лінією партії. Але вірні партії робкори й призовники, до літератури ігнорували таку лінію партії. Оця колосальна популярність Сосюри була, мабуть, головною причиною того, що в роки єжовщини він не був заарештований.

Пригадується іще зустріч з Сосюрою 13 травня 1933 року, у день, коли застрелився Хвильовий. Тоді група письменників сиділа в редакції «Вісті» і чекала рішення Політбюро ЦК КПУ про те, як хоронити Хвильового, чи як ворога, чи: як видатного письменника. Як відомо, Хвильового хоронили як радянського письменника. (Хоч після того кожного, хто пізніше був заарештований, в НКВД допитували, чи був на похоронах Хвильового). Я сидів поруч Сосюри, і ми тихо розмовляли. Згадую між іншим одну характеристику Хвильового, яку дав мені Сосюра: «Він так ненавидів отих, як він сам казав, жидкобороденьких»... І тут не пам'ятаю, чи прямо сказав – «великоросів», чи треба було так розуміти. З голосу Сосюри та зі змісту сказаного було видно, що він так само їх не любив.

У ті часи Сосюра написав так і не надруковану ніде поему «Розгром». Партійна критика писала про цей твір, що в ньому Сосюра пробує порахуватися з

розгромленими ворогами радянської влади, але при: тому сам впаде в націоналізм. Як зразок такого впадання в націоналізм критик у якомусь літературному журналі наводив одну строфу з поеми «Розгром». Я викладав тоді літературу в Інституті журналістики, і мені дуже хотілося, щоб студенти почули цю строфу Сосюриного «Розгрому». Тому, говорячи на всіх курсах про «Розгром», я зачитував оту одну строфу. Ось вона:

Той каже — «я великорос» —
Так гордо, радісно, пихато,
А я стою, немов проклятий, —
Дитина українських гроз.

Сильніше передати трагедію українського поета в ті часи і в тих умовах не можна було.

Тиск на Сосюру посилювався. Мабуть, уникаючи арешту, він ліг, ніби як психічно хворий, у психіатричну лікарню на Сабурову дачу. Пробув там кілька місяців. Після того я його зустрів на вулиці. Це був, здається, 1935 рік. Тоді люди вже не розмовляли між собою, а шепталися. Мені неприємно було зачіпати з Сосюрою небезпечні розмови. Бо він був дуже щирий і його, мабуть, тягли за язик різні сексоти. Проте він все ж таки тягся до ширшої розмови. Він розповів насамперед про лікарню. Це жах, казав Сосюра. Там хворих б'ють. Взагалі йому тепер дуже важко. Я сказав — а чому б йому не виїхати на якийсь час з України, кудись, скажімо, на Урал. Поки минуть важкі часи (малися на увазі арешти). Тоді Сосюра відповів: поет, який відривається від мовної стихії свого народу, вмирає як поет. Сосюра як поет умер, не відриваючись від свого народу. Точніше — його вбили як поета, змушуючи писати партійні оди.

Сосюра був переконаний комуніст. Але й переконаний самостійник. Він вважав, що самостійність України не тільки не перечить комунізмові, але є єдиним правильним вирішенням українського питання з комуністичних позицій. Навпаки, комуністів єдиномудримців Сосюра вважав ворогами комунізму, ненавидів «цих жидкобороденьких», як і Хвильовий. Ознакою самостійництва Сосюри була його любов до гетьмана Мазепи. Він присвятив Мазепі поему. А коли прибув якимось до Львова (уже російського) і відчув там культ Богдана Хмельницького, то сказав галицьким письменникам: чого вони носяться з отим Хмельницьким. Наш національний герой Мазепа, а не Хмельницький. Так переказують очевидці.

Сосюра був людиною скромною. Йому чуже було «якання», таке часте в письменницькому середовищі. Але він знав собі ціну. В одній поезії він писав про себе: «... я ж відомий український поет», що «вийшов із туману і промінням своїм засіяв». Але тут же додав: «Та на тебе, чужу і кохану, я б і славу свою проміняв» ... Слава не заворожувала Сосюри, від слави він не втрачав голови.

Подав проф. Тарас Салига

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010

Прийнята до друку 22.09.2010

РЕЦЕНЗІЇ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПТИ ДМИТРА ДОНЦОВА

[Дмитро Донцов. Літературна есеїстика. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 688 с.]

Богдан ПАСТУХ

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

*Література мусить годувати нове покоління
лев'ячим молоком. Все інше буде отрутою.
Станіслав Бжозовський*

Культурна ситуація в Україні міжвоєнного періоду у всій своїй повноті з низки причин довгий час не ставала об'єктом фундаментальних досліджень у вітчизняному літературознавстві. Причини ці є різного походження. З одного боку, радянська ідеологія, з іншого (в наступному етапі) – ліберально-демократичні цінності; люди, які їх сповідували опиралися не на традицію активного націоналізму, а насамперед на примарні ідеали щастя, добра, справедливості сукупно всіх націй, не беручи до уваги, що «єдиний закон для лева і вола – це вже гноблення» (Блейк «Притча про пекло»). Звісно, була частина ентузіастів, які намагалися прописати в історію літературного процесу творчість поетів-вісниківців, та представити певні ідейно-естетичні грані «Вістника», редактором якого був Дмитро Донцов. Ім'я це і до нинішніх днів у певних колах є кліше, яке асоціюється з ідеологією фашизму, терором і всілякими іншими неприємними європейській спільноті поняттями. Відповідна культурна погода створена штучно, з метою усунення націоналістичного вектору з історії розвитку національної свідомості. Цей вектор – модерний чинний націоналізм, його автор – Дмитро Донцов. З цим іменем пов'язана ціла культурна епоха в історії розвитку ідей в Україні. Замовчування або негація цієї персони призводить лише до неповноти висновків та втрати цілого мегаепізоду з процесу передачі духовного досвіду між поколіннями.

Дрогобицький науковий центр імені Дмитра Донцова взявся за досить складну, але благородну роботу – створити серію видань «Вісниківська бібліотека». Це прагнення, вочевидь, мотивоване насамперед тим, аби представити ідейно-естетичні параметри такого явища, як «Вісниківство». Важливим моментом тут є також те, що термін «вісниківці» у нинішній літературознавчій практиці зазнає певного спрощення. Мова йде про те, що на протигагу цьому терміну, Володимир Державин створив інший – «Празька школа», з метою знівелювати особливе значення «Вістника» та його головного

редактора у вишталтуванні ідейно-естетичного наснаження поетів «нового, відважного мистецтва». «Вісниківство» – це окрема величезна поетикальна (в широкому розумінні) традиція, яку можна фіксувати, аналізуючи творчість Є. Маланюка, О. Стефановича, О. Ольжича, Ю. Липи та ін. І зводити назву лише до топосного значення (Праги), забуваючи про джерела художніх проб, є, м'яко кажучи, досить не виважено.

У 2009 році вийшов том творів Уласа Самчука, де вміщено роман «Кулак» та цикли оповідань письменника. Нагадаю, що згаданий твір Олена Теліга виділяла з його творчості як найсильнішу епічну пробу автора (спогади «На білому коні» та «На коні вороному»). Тепер відбулося продовження цієї серії.

Видання праць Д. Донцова має свою історію. У 2001 році, у видавництві «Кальварія», вийшов перший том (треба зауважити – досить ошатний) геополітичних та ідеологічних праць Д. Донцова. Туди увійшли роботи «Сучасне політичне положення нації і наші завдання», «Підстави нашої політики», «Націоналізм». Одну з передмов написав, світлої пам'яті, Ярослав Дашкевич, де без реверансів і пом'якшень розкрив механізми замовчування та викривлення ідей публіциста. На жаль, це видання не мало продовження. Стартувий поштовх у новітньому представленні творів публіциста дав науковий центр імені Дмитра Донцова, який очолює один зі знавців українського міжвоєнного періоду – Олег Баган. Власне під його та Ярослава Радевича-Винницького редакторством вийшов том літературної есеїстики Д. Донцова у серії «Вісниківська бібліотека». Це можна вважати своєрідною перемогою над досить довгим затишшям у цій справі. Історія видань у певний період подібної літератури свідчить про те, що саме цікавить читача, його читацький інтерес. Повернення до творчості Д. Донцова, своєрідно виказує певні суспільні загострення у плані збереження національних цінностей. Цього автора потрібно повертати в український культурний простір, повертати повагом, фундаментально і глибоко.

«Хто пише кров'ю і закликами, той хоче, щоб його не читали, а завчали напам'ять» (Фрідріх Ніцше «Так казав Заратустра»). Ці слова могли би стати прелюдією до вивчення творчості Д. Донцова. Агресивність, впевненість та колючість його ідеології чинного націоналізму були сприйняті мілітарною молоддю січового руху, а згодом УПА як те, що повертає до прадавніх джерел усвідомлення свого місця на своїй землі. Для вступу в ОУН «послушник» мав скласти іспит з кількох праць Донцова, серед яких були і літературознавчі. Його роботи фактично ідейно сформували молоде мілітарне міжвоєнне покоління. Але що важливо, він особливу роль у власних культурологічних та політологічних роздумах відводив літературі. Літературознавча концепція у Д. Донцова має чітку націотворчу природу, але потрібно наголосити на тому, що його ідеї формування нації досить далекі від українофільї, пафосного заспіву, шароварщини. Його часто звинувачували (це триває і далі) у патетиці, поверховості та штучному притягуванні ідей, крім того, опоненти намагалися показати, що авторові не йдеться про естетику у творчості – його інтерес насамперед ідеологія, яка в інтерпретації художніх творів часто займає перше місце. Майже все це можемо знайти у статті Юрія Шереха «Донцов ховає Донцова». Закиди були також з боку Уласа Самчука та деяких інших діячів. Аби відповідати чи спростовувати, а

скоріше самому розібратись у динамічних діалогах Д. Донцова та його опонентів, потрібно було по рисочці діставати роботи автора з численних тогочасних видань: «Вістник», «Визвольний шлях», «Українська думка», «Patriot»? «Гомін України», «Українець», «На варті» та багато інших часописів. Їхня географія досить широка, відповідно позбутися присутності негативної тіні Д. Донцова, яка ходить за ним в українському інтелектуальному просторі, було складно. Йдеться про те, аби пояснити, що закиди в бік публіциста є, здебільшого, звичайною провокацією. З виданням тому «Літературної есеїстики» (левова частка тут матеріалів з «Літературно-наукового вістника»), думаю, справа посунеться і перейде з мовчазної фази у режим активної співдії з читачем.

Матеріали у книзі розміщено за хронологічним принципом. У коментарях вказано рік виходу статті, назву часопису, дано певні пояснення персонам, виданням, важливим датам історії. Крім того, в кінці тому є словник рідковживаних лексем та переклад іншомовних слів і виразів, якими пересипав свої тексти Д. Донцов.

«Літературна есеїстика» Д. Донцова складається з шести корпусів. Відкриває це видання розділ «Ранні статті» публіциста, наступний, доволі розлогий – «Есеїстика вісниківського періоду», далі йде праця «Правда прадідів великих», «Поетка вогняних меж: Олена Теліга» – монографічний корпус про поетесу, «Туга за героїчним» та «Вибрані статті післявоєнного періоду».

Том розпочинається зі вступної статті Сергія Квіта – дослідника та пропагатора творчості Д. Донцова. Тут порушена насамперед проблема «Донцов і оточення», розкриті принципи критичних оцінок публіциста: «Донцовська літературна критика есеїстична, така, що спирається на смак і почуття. Його аргументи бувають ефемерними, проте завжди слушними, дотичними до сутності проблеми» [1, с. 7]. Парадоксальність суджень критика Сергій Квіт ілюструє матеріалом про Марка Черемшину, де Д. Донцов всупереч усталених оцінок робить із цього письменника «несвідомого іроніста» [1, с. 8]. У цій вступній статті роз'яснено чимало пунктів донцовського світогляду, імponує, що дослідник зачепив проблему естетизму у поглядах публіциста, а також показав його розуміння модерністичних тенденцій у літературі, відкритість та, повторюсь, парадоксальність мислення, що давало можливість побачити явища у незвичних ракурсах, відкривало їх в новій іпостасі.

Об'ємну порцію обговорюваного тому займає шевченкознавча тематика. Матеріали хронологічно розкидані, але разом утворюють певну структуру, через яку можна побачити вповні розуміння Донцовим постаті Т. Шевченка в українському культурному просторі. Насамперед – це поет, що пробуджує, але «компактна більшість, яка є найнебезпечнішим ворогом правди і справедливості» [1, с. 20] затуляє вуха, бо почувши його голос потрібно змінювати щось у власному житті, тому, значно легше прикритись пишним святкуванням ювілею поета, уникнувши цим справжнього чину, до якого той кличе. Д. Донцов концептуально парадоксализував ставлення до поета, аби чіткіше показати його функціональні можливості у націєтворенні, розкрив нові грані творчості: «Поета зачесано і напарфумовано. З письменника, в поезії котрого бриніли ще нотки незатихлої боротьби, зроблено апостола миру і любови. Замість шнура від дзвона

набата вложили йому в руки ліру, з котрою його різблять і малюють; стиснуті в кулак руки зложено навхрест, як у святого! З поета, вірші котрого своєю силою і міццю пригадують "Мазепу" – симфонію Ф. Ліста, стараннями компактною більшості зроблено сентиментального співця на мелодію "Де згода в сімействі..."» [1, с. 23]. Динамічне образне мислення працює тут на те, аби очистити постать поета від облудного міщанського побутового пороку, а насамперед – це випад проти українофілів з їхньою розніженою гарбузовістю та волошковістю. У іншій статті «Шевченко і наша генерація», Д. Донцов говорить про "акти лицемірства" політиків під час Шевченківських свят. Ця тематика абсолютно не зістарілась, вона свіжа й у наші часи. Актуальність сказаного публіцистом, як не важко це усвідомлювати, залишається і надалі.

Що насамперед виділяє творчість Д. Донцова серед тогочасних публіцистів – це унікальний запал вислову. Рецензуючи свого часу одну з робіт цього автора, Микола Зеров, попри незначні критичні зауваження сказав: «А поки що подякуємо йому [Д. Донцову. – Б. П.] за постановку питання, – постановку гостру і позначену печаттю безперечного публіцистичного хисту» [2, с. 149]. Йшлося про роботу, написану 1913 року. Це був лиш початок. Імпульсивність письма публіциста у сплаві з прагненням віднайти в українській літературі власне волюнтаристичного, динамічного, прагнучого персонажа «на виході» давала сильні у сугестивному плані тексти. Герой і автор у Д. Донцова часто йшли в інтерпретаційному сплетінні (тут найкращим доказом будуть матеріали, присвячені постатям Лесі Українки та Олени Теліги). Акцентування на вольових якостях персонажа, прописування в інтелектуальному просторі логіки героїзму, давало Д. Донцову можливість цементувати власну літературно-критичну систему. Тут варто сказати, що саме в імпульсивності письма публіциста можна побачити його своєрідний винахід. Надто приспале покоління потрібно було пробуджувати, показувати традицію українського опору, бачити згустки сили в українській історії, вказувати на кров у землі предків, а не на її надзвичайну плодовитість. І саме імпульсивність зіграла тут одну з вирішальних ролей у захопленні ідеями Д. Донцова юнаками з мрією в серці.

Доказова база певних тез Д. Донцова під час читання сприймається без двозначностей їхнього розуміння. Переконаність та надмір імпульсивності просто вихлюпуються з книги: «Довгі роки перед нею [Лесею Українкою. – Б. П.] жили в нас мріями, як в'язень, що марить у тісній камері про вікна без ґрат і двері без колодок, не маючи сили, ні відваги перетворити сон у дійсність. Поезія Лесі Українки була пробудженням закованого у ланци, засудженого на смерть раба, зірваного з ліжка важкими кроками сторожі, що прийшла його брати на страту; крик зацькованої, як дикий звір, нації, що своєю елементарною силою нагадував *au agmes!* 1793-го року або знаменитої статуї Родена тої самої назви. Її поезії се був крик нової нації, що нарешті відзискала в собі абсурдну, спонтанну волю до чину, ентузіазм *morturi* і фанатичну віру в велике чудо» [1, с. 78]. Захоплюючись філософією шопенгауєрівського волюнтаризму, публіцист знаходить і чітко аргументує ці положення у творчості поетеси. Можна абсолютно виразно бачити концептуальну заданість есеїв Д. Донцова, але це жодною мірою не суперечить логіці викладу матеріалу. Практика тут полягає у тому, що дослідник задає

певний значеннєвий тон, згодом він обставляє ідею біографічними особливостями досліджуваного автора або текстуальними вставками. Так вибудовується структура його есеїстики, яка всіма значеннями апелює до генеральної ідеї його творчості – динаміка, жага, стремління: «Для неї [Лесі Українки. – Б. П.] мета вольового зусилля не в максимумі почуття задоволення, але в нормальнім виявленню життєвої активності, життєвої енергії. Не гедоністична, лише чисто енергетична мотивація волі є підставою її світогляду» [1, с. 83]. Але попри таку позірну еклектику читач не відчуває доштукування, штучності висновків чи пристосування художнього матеріалу до теорії (ідеології).

На окрему увагу заслуговує стаття «Про “молодих”», де можемо бачити жанр своєрідного літературного огляду, зроблений цілком у дусі донцовської концепції. Ця стаття може запросто стати взірцем для концептуальної критики. Твори тут оцінено з погляду волюнтаризму. Далеко не всі сприймуть саме такий підхід у обсервації художніх явищ. Особисто я не поділяю оцінку, дану поезії Павла Тичини, де йдеться про його поетичну нещирість. Тут можна дискутувати, але, говорячи про загальний клімат художнього письма «молодих», автор доходить висновку, що у їхній творчості панує «безпомічно-прекраснодушна філософія» [1, с. 119]. Подібна критика, очевидно, була вагомим поштовхом для тодішніх літераторів. Різкість вислову трохи схожа на ту, яку використовував в літературному процесі Франко-критик, розсміявшись над молодомузівцями та назвавши їх «плаксами» [5, с. 288] («Привезено зілля з трьох гір на весілля»), або пропозиція декадентам назвати себе «істериками» [4, с. 121] у «Доповідях Міріама». Критична гострота у Д. Донцова не виходить за межі дозволеного, як часто це трапляється в сучасних критичних, а краще сказати дошкульних пробах. Він не тільки заперечує, але й підказує: «Не думати поняттями, але образами і шукати ритму, відповідного до змісту, а не навпаки. Говорю се до тих, що чують в собі внутрішню спорідненість з нашою тривожною, парадоксальною, хвилюючою і, дійсно, глибоко поетичною епохою. Хто ж серед них буде аеролітом, що заблукав у наш час з далеких просторів давно відшумілої доби, тому, звичайно, ніщо не допоможе» [1, с. 121].

Постановка проблем у публіцистичній творчості Д. Донцова є постійно оновлюваним апаратом. Про що йдеться? Низка питань, які порушував публіцист, є абсолютно сучасними. Поділ на козаків і свинопасів є символом, що не зникає. Ці слова можна аплікувати на сучасну ситуацію в Україні: «Хто любив землю через кров і предків, того амбіцією було не випускати спадщини предків з рук. Хто любив її з утилітарних причин («аби добра була для городу»), той сю спадщину легко випускав – за обіцянки, за миску сочевиці» [1, с. 155], або: «Селюхи, міщани, буржуа – коли б лиш їм давали спокій за їх мурами чи в їх громаді, охоче порозумівалися з кожним новим паном землі і великих доріг» [1, с. 165]. На цьому антагонізмі двох типів людей, двох типів літератури, двох типів світобачення, ґрунтується літературно-критичний метод Д. Донцова. Його роботи представляють ситуацію у всій оголеності, без розчулення та романтичних ноток. У письменників автор вмів бачити притягальні сильні сторони, інтерпретувати їх у власних концептуальних вимірах: «Мнекому ніколи не варта бути! – се був той

новий стоїцизм, який приніс Стефаник, живий, жорстокий, нині, може, півпасивний, завтра вже зачипний, з затаєним викликом, повний необмежених можливостей, стоїцизм, що заб'є в нас ще не винищені бацили минулого "миского" віку» [1, с. 184]. Але це лиш один з блоків, що формують розвідку. А є ще велика увага до поетики творів В. Стефаника: «Об'єктивного опису він не терпить. Соромиться називати речі їх ім'ям, аби не сполохати чару, укритего в них. Рідко коли знайдете в нього слова, що говорять буквально те, що говорять, і нічого більше. Його слова прошиває щось невидиме, що бринить в думці й тоді, як відшуміли слова, зроджуючи гадку за гадкою. Він, немов серпанок, кидає на світ видимих компактних предметів, а натомість вводить нас у фантастичну країну напружених до остаточних границь людських свідомостей, що борються, плачуть, богохулять, падають і знов зриваються вгору в горячкській атмосфері півсну, півзмори» [1, с. 185]. Не переконаний, що теоретичний пасаж міг би дати більше для розуміння Стефаникового художнього письма, ніж це, майже поетичне пояснення, яке значно поглиблює розуміння тексту автора. В іншій статті «Марко Черемшина» Д. Донцов сміється з «примітивної народницької критики» [1, с. 205], яка бачила у Стефаникові, Семанюкові і Мартовичеві винятково «співців мужицького горя» [1, с. 205].

Не байдужий залишається Д. Донцов до центральних героїв російської літератури, даючи порівняльний аналіз цих типів з героями літератур Європи. Ось кілька думок: «Літературним типом московської літератури був натомість бездумний бунтівник і бездумний раб, в обох випадках – хам: починаючи від приниженого і в його загалоюканості ідеалізованого мужика і кінчаючи на хуліганських типах Єсеніна» [1, с. 268], або: «В західній літературі бунт – яскравий і сильний. В російській – трусливий і скритий» [1, с. 269]. Висновок є такий: «Західна література проповідувала самоутвердження одиниці, момент волі, чинного формування хаосу, стремління вгору, шляхетність і порив... Російська – заперечення волі, деперсоналізацію, загальну нівеляцію, примітивізацію потреб, хаос, нірвану, без руху і бажань, без пристрастей...» [1, с. 276]. Європоцентризм одна з домінантних рис творчості Д. Донцова. Під ним він розуміє не тільки відрив від просвітянства, але і уникання всього вульгарного, простацького, низького (не плутати з низовим).

Одним із найсильніших блоків книги є збірка есеїв про творчість Олени Теліги під назвою «Поетка вогняних меж: Олена Теліга». Читаючи цей корпус тому, просто гойдаєшся в хвилях стилю, любові до поетичного сильного вислову: «Перше, що кидається в вічі читачеві в поезії О. Теліги, – це гімн інстинктивному, нестримному життєвому пориву, гімн бурхливій радості життя, росту пробудження молодості. Нагромадження надміру життєвої енергії, динаміка життєвого елану, які бурлили, як вулкан, і рвалися назверх, – було це. Горяче пульсуюче бажання жити; бажання, яке, здається, зараз розірве зовнішню скорлупу, всі рамки, що його стримують, і вибухне назверх. Чи то п'яним шампаном адорації, захоплення, любові; чи вихром танцю, пригоди, одчайдушним чином, ударом бича, твердим картаючим словом або кличним дзвоном» [1, с. 410]. Д. Донцов протиставляє поезію О. Теліги «хуторянському» стилю». Ті поетичні зразки, якими він ілюструє власні тези захоплюють своїм

підбором: «Коли душа воскресла / Знову мчить у осяйну путь, / Не питай, чий натхненні весла / Темний берег вміли відштовхнути» [1, с. 413]. Інтерпретації у цьому випадку можуть бути найрізноманітніші, але кожен тут побачить своє – вікінги, безстрашні лицарі, що в натхненні до завоювань, вирушають морською дорогою.

Не оминає Д. Донцов і проблеми зради, протиставляючи постать О. Теліги радянським поетам В. Сосюрі, М. Рильському, П. Тичині, називаючи їх партачами життя: «Партачі життя є завжди елітою, незмінно після всіх завірюх біля нових тронів – все одно яких володарів, з енергією, не зужитою на абсурди якоїсь ідеї, відштовхуючи навіть тих, що всі свої сили віддали власне цьому, нарешті тріумфуючому абсурду» [1, с. 418].

Цінним у есеїстиці Д. Донцова є такий літературно-критичний прийом як синтез мистецтв. Часто як ілюстрацію до певного психологічного стану людини (письменника), або нації, автор застосовує живопис, або скульптуру. Й у цьому плані показово, що публіцист намагається увести творчість Марії Башкірцевої в український мистецький простір. Чому саме її? Відповідь – цитата з книги: «З цілого “Щоденника” її віє жадобою пристрасної, кипучої активності, протестом проти оспалості, м'якотіlosti, охлялості правлячої еліти та еліти її краю, туга за чимсь великим, сильним, могутнім, чого даремно шукала на сучасній їй Україні» [1, с. 519] Захоплений її егоцентризмом, який не має нічого спільного з дрібничковим виставлянням напоказ свого «Я», потягом до величного, Д. Донцов досить високо оцінив мистецьку спадщину, яка залишилася по ній. А головне, у своєму есеї він постійно натякає на її українському корінні, своєрідно націоналізує мисткиню. Це ще раз підкреслює намагання Д. Донцова показати величчя в українському не тільки письменстві, але й культурі загалом.

Варто ще окремо сказати про післямову Олега Багана, де автор розкрив постать Д. Донцова у його становленні, починаючи від перших проб, показав стосунки есеїста з ОУН, з Євгеном Коновальцем. Тут постать редактора ЛНВ виписана так, що читач усвідомлює його важливість, сказати би центральність у культурному процесі міжвоєнного періоду. Але передусім ця післямова важлива саме тому, що її автор представив вплив Д. Донцова на українську людину того періоду, показав оригінальність ідей публіциста і редактора: «Та найважливіше, що журнал став ядром зародження і розвитку нового духу, нового стилю в українському культурно-національному мисленні, і, насамперед, це відбулося завдяки повновартісній реалізації багатогранного таланту Дмитра Донцова як редактора, концептуаліста, полеміста, ерудита, блискучого публіциста й есеїста. Настрій впертості й оптимізму, град несподіваних і влучних цитувань, імпульсивна стилістика мови, глобальні узагальнення і смілива стратегія ідейного наступу, категоричні полемічні тиради проти опонентів й загальна електризуюча динаміка думки і слова – все це вибухнуло раптово перед українською людиною, як цілком незнаний, незвичний і пориваючий світ нових вражень і візій» [1, с. 669]. Звісно, ми не можемо міркувати про те, що би було, якби українська історія не мала такої постаті з непокрою до стереотипів, але інтуїтивно розуміємо, що українська гуманітаристика не відбулась би вповні як така, що цементує націю у найсміливіших її пориваннях.

Письмо Д. Донцова не залишилося без продовження власної традиції. Спадкоємцем подібного світовідчуття в українському культурному просторі, автором, який перейняв ідеї Д. Донцова, його світовимір, відвертість і динамізм мислення, можна назвати Валентина Мороза. Саме він осучаснював в його добі (70-х роках) донцовську методику у власних есеях «Мойсей і Датан», «Серед снігів», «Хроніка опору» та ін. Тут проявився донцовізм як стильова (в широкому розумінні слова) наснаженість.

Що пробував сказати Д. Донцов українцеві? Найважливіше у його писаннях є те, що свобода не дається – її беруть, володіння цією свободою, навіть якщо вона вже у тебе в руках, передбачає постійний її захист «найбільше гнітять того, хто найменше вимагає». Польський історик ідей Лешек Колаковський казав: «Природним законом деспотизму є моральна інфляція, котра стає причиною того, що роздавач благ вимагає платити дедалі дорожче, якщо суспільний тиск не змусить його зробити знижку» [1, с. 47]. Деспотія як і демократія – речі, що не мають меж закінчення, вони постійно прагнуть саморозширення. Відтак письмо Д. Донцова у жодному разі не втрачає актуальності. Воно є шибеницею для ніжності та холодцюватої індиферентності українського філістерства. Ця книга має стати настільною для тих, хто бачить свободу сенсом свого життя.

1. *Донцов Д. Літературна есеїстика / Дмитро Донцов.* – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 688 с.
2. *Зеров М. Д. Донцов. Модерне москвофільство / Микола Зеров // Зеров М. Українське письменство / Микола Зеров.* – К. : Основи, 2003. – С. 147–149.
3. *Колаковський Л. Тези про надію і безнадійність / Лешек Колаковський // Критика.* – 2010. – Ч. 5–6. – С. 42–47.
4. *Франко І. Доповіді Міріама / Іван Франко // Франко І. Збір. творів : в 50-ти т. / Іван Франко.* – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 116–121.
5. *Франко І. Привезено зілля з трьох гір на весілля. Молода муза / Іван Франко // Франко І. Збір. творів : в 50-ти т. / Іван Франко.* – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 286–288.

Стаття надійшла до редколегії 19.05.2010
Прийнята до друку 22.09.2010

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Печарський Андрій. Іван Франко і літературно-психоаналітична думка: крізь призму ХХ століття.	3
Крохмальний Роман. Концепт порогової ситуації в художній інтерпретації Івана Нечуя-Левицького.	15
Крупач Микола. Таборове побачення Євгена Маланюка з Україною.	26
Пастух Тарас. Теоретичний дискурс герметичної поезії.	36
Салига Тарас. Українська історія в поезії Миколи Вінграновського.	48
Іванишин Петро. Творчі пошуки Юрія Бачі (світоглядно-біографічний ескіз).	75
Легка Орися. Інтимний текст Романа Бабовала: спроба осягнення коду.	91
Будний Василь. «...Ми шукали Вітчизну і знайшли її»: діалог Й. С. Махара та І. Франка з приводу творчої і громадянської самототожності митця.	101

МОЛОДА КАФЕДРА

Стецько Ярина. Звукові засоби екстраполяції музичного мистецтва в мову французької та української поезії першої половини ХХ сторіччя.	109
Василишин Ігор. Екзистенційно-філософські мотиви в повоєнній ліриці Вадима Лесича.	117
Козіна Надія. Поетика прози Віри Вовк.	125
Мельник Любов. Видавнича та публіцистична діяльність Федора Заревича.	139
Дикун Христина. Агатагел Кримський та Іван Франко: дискусії про перську літературу.	146
Утріско Оксана. Період «Будяка» у творчому бутті Олеса Бабія.	155
Янів Ярина. Засоби психологічного зображення у романі Ірини Вільде «Повнолітні діти».	170

ЕПІСТОЛЯРІЙ

Вертій Олексій. «...В тайзі бунтує краса повстанська» (листи Михайла Осадчого до Миколи Данька).	178
---	-----

ПАМ'ЯТЬ БЕРЕЖЕ

Павлюк Ігор. Мій Іван Овксентійович Денисюк.	204
Дуб Костянтин. Спогад із верховини любові.	210

ПУБЛІКАЦІЇ І РЕПУБЛІКАЦІЇ

Маланюк Євген. Дневник прикордонного мешканця (подав Микола Крупач).	213
Ребет Дарія. Володимир Сосюра (подав Тарас Салига).	220
Майстренко Іван. Спогади про В. Сосюру (подав Тарас Салига).	227

РЕЦЕНЗІЇ

Пастух Богдан. Літературознавчі концепти Дмитра Донцова.	232
---	-----

CONTENTS

THEORY AND PRACTICE OF LITERARY CREATIVITY

Andriy Pecharskyi. Ivan Franko and literary-psychoanalysis idea: look through of XX century.	3
Roman Krokhmalny. Concept of the threshold situation in artistic interpretation of the Ivan Nechuy-Levitskyi.	15
Mykola Krupach. Camp appointment to Ukraine of Jevhen Malaniuk	26
Taras Pastukh. The theoretical discourse of hermetic poetry.	36
Taras Salyha. Ukrainian history in the poetry by Mykola Vinhranovskyi	48
Petro Ivanyshyn. The creative search of Jurij Bacha (sketch of world outlook and biography).	75
Orysia Lehka. Roman Baboval's intimate text: an attempt of comprehending the code	91
Vasyl Budnyi "...We were looking for the homeland and we have found it": the dialogue between J. S. Machar and I. Franko concerning creative and civic identity of an artist.	101

YOUNG DEPARTMENT

Yaryna Stetsko. Acoustic means of extrapolation of musical art in the language of French and Ukrainian poetry of the first half of 20 th century.	109
Igor Vasylyshyn. Existentially-philosophic motifs in post-war lyric poetry of Vadym Lesyc.	117
Nadiya Kozina. The poetics of prose of Vira Vovk.	125
Lubov Melnyk. Publishing and journalistic activity of Fedor Zarevych.	139
Khrystyna Dykun. Ahatanhel Krymskyj and Ivan Franko: discussions about Persian literature.	146
Oksana Utrisko. The period of journal "Budyak" in O. Babij's life.	155
Yaryna Yaniv. Means of psychological portrayal in Iryna Wilde's novel "Adult Children".	170

CORRESPONDENCE

Oleksiy Vertiy. "... In a taiga beauty rebels in surgent" Letters by Mykhailo Osadchyi to Mykola Danko.	178
---	-----

KEEP MEMORY

Ihor Pavliuk. My Ivan Ovksentiyovych Denysiuuk.	204
Kostiantyn Dub. Memory from highland of love.	210

PUBLICATIONS AND REPUBLICATIONS

Jevhen Malaniuk. The diary of the frontier inhabitant.	213
Dariya Rebet. Volodymyr Sosiura.	220
Ivan Maistrenko. Memory V. Sosiura.	227

REVIEWS

Pastukh Bohdan. Literary concepts by Dmytro Dontcov.	232
---	-----

Збірник наукових праць

Українське літературознавство

Випуск 71

Формат 70×100/16. Умовн. друк. арк. 19,5.

Тираж 100 прим. Зам. № 75

Видавець і виготовлювач

Львівський національний університет імені Івана Франка

вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000

Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

54⁰⁰
51

