

ISSN 0130-528X

Ukrainian Literary Studies	Українське літературознавство
-------------------------------	----------------------------------

Issue 82	Випуск 82
----------	-----------

Scientific journal	Збірник наукових праць
--------------------	------------------------

Published 1–2 issues per year	Виходить 1–2 рази на рік
-------------------------------	--------------------------

<i>Published since 1966</i>	<i>Видається з 1966 року</i>
-----------------------------	------------------------------

Ivan Franko National University of Lviv	Львівський національний університет імені Івана Франка
--	---

2017

Друкуються за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка
Протокол № 36/5 від 31 травня 2017 р.

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

У черговому випуску збірника «Українське літературознавство» традиційно вміщено статті, в яких досліджено проблеми історичного розвитку літератури, герменевтики та рецепції художніх явищ, а також теоретичні питання жанрово-стильової еволюції. Окрему проблематику розкриває розділ «Медієвістика». Статті, вміщені в рубриці «Молода кафедра», засвідчують розмаїття наукових інтересів і високий фаховий рівень молодих літературознавців. Завершують випуск студії та спогади, пов'язані з пам'ятною датою – 75-річчям від дня народження світлої пам'яті Ірини Калинець.

The current issue of «Ukrainian Literary Studies» traditionally contains the articles elucidating the issues of historical development of literature, hermeneutics and reception of literary phenomena, along with theoretical issues of genre and style evolution. The Medieval Studies section is dedicated to a narrow subject. The articles from the Young Department rubric prove a versatility of scholarly interests and high professional level of young literary scholars. The journal also contains the surveys and memoirs related to the cherished memory of Iryna Kalynets and her 75th birthday anniversary.

Редакційна колегія:

проф., д-р філол. наук *Т. Салига* (головний редактор), проф., д-р філол. наук *С. Пилипчук* (заступник головного редактора), доц., канд. філол. наук *В. Будний*, проф., д-р філол. наук *Б. Бунчук*, проф., д-р філол. наук *Я. Гарасим*, проф., д-р філол. наук *М. Гнатюк*, проф., д-р філол. наук *Р. Голод*, проф., д-р філол. наук *М. Ільницький*, проф., д-р філол. наук *В. Корнійчук*, проф., д-р філол. наук *Б. Криса*, проф., д-р філол. наук *Б. Мельничук*, проф., д-р філол. наук *В. Панченко*, проф., д-р філол. наук *Л. Рудницький*, проф., д-р філол. наук *С. Хороб.*

Editorial Board:

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

Відповідальний за випуск проф., д-р філол. наук *Святослав Пилипчук*

Адреса редколегії:

Львівський національний
університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, кім. 305,
Львів, Україна, 79000
тел. : (38) (032) 2394398.

Editorial Board Address:

Ivan Franko National
University of Lviv
1, Universytetska Str., room 305,
Lviv, Ukraine, 79000
tel. : (38) (032) 2394398.

<http://www.lnu.edu.ua/faculty/philol/www/pnv.php>

Редактор У. КРУК

Технічний редактор С. СЕНИК

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ, ВИДАВЦЯ І ВИГОТОВЛЮВАЧА:

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

Свідectво про внесення суб'єкта видавничої
справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої
продукції. Серія ДК №3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/₁₆.
Ум. друк. арк. 20,3.
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2017

ГЕРМЕНЕВТИКА. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

УДК 821.161.2-1.09Є.МАЛАНЮК:070 Вільне слово]“1916”

У ПОШУКАХ ЛІТЕРАТУРНОГО ДЕБЮТУ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Микола КРУПАЧ

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

У циклі, що складається з двох статей, у контексті творчості Є. Маланюка проведено лексичний та ідейно-змістовий мікроаналіз віднайдені в газеті «Вільне слово» за 1916 рік поезії «Казка», яка найімовірніше належить його перу та є літературним дебютом письменника.

Ключові слова: Є. Маланюк, літературний дебют, утаємничені псевдоніми, національно-визвольна боротьба, газета «Вільне слово».

Опираючись на Маланюкове повідомлення, викладене в листі від 1 лютого 1933 року до Є.-Ю. Пеленського, у статті «“Таємниця” Євгена Маланюка (До проблеми літературного дебюту письменника)» [8, с. 241–251] було піддано сумніву вже традиційне в українському літературознавстві твердження, що буцім письменник почав друкувати свої твори чи то з 1920, чи з 1921 років. Згодом у публікації «Таємниця літературного дебюту Євгена Маланюка періоду Першої світової війни (1916–1917 років)» [9, с. 86–95] була порушена проблема недостовірності хронологічного окреслення літературознавцями періоду ранніх публікацій письменника. А в циклі статей «Пошуки дотаборових публікацій Євгена Маланюка (1916–1917 та 1920 років)» [7, с. 3–44] подані результати дослідницької роботи щодо ймовірного виявлення перших друкованих поезій Є. Маланюка та наведені аргументи, які підкріплюють такі припущення.

Отже, згідно з твердженням Є. Маланюка про орієнтовний час свого літературного дебюту та гіпотетично розглянутими ймовірностями виходу в світ його перших публікацій, у **серпневому** номері газети «Вільне слово» за **1916** рік вдалося виявити поетичний твір під назвою «**Казка**» [2, с. 4–5; далі всі цитування за цією публікацією], який підписаний – **Володимир Гарський**. Оскільки на початку 1920-х років, перебуваючи в таборах інтернованих на території Польщі, Є. Маланюк використовував аналогічний псевдонім для підпису публікацій у львівській газеті «Рідний край» [10, с. 70–81], маємо вагомі підстави вважати, що віднайдений твір також найімовірніше належить його перу.

Водночас у газеті «Вільне слово» виявлено ще вісім різних за обсягом поезій, опублікованих у **січні–березні 1917 року** та підписаних псевдонімом **Чумак** [46, с. 2], до якого автор згодом додав скорочення імені (**Ев.**) [47, с. 3], а потім і вказав його повністю – **Евген** [48, с. 2]. Побіжний аналіз творів указує, що вони так само ідейно-тематично й художньо-стилістично певною мірою вписуються у загальний контекст творчості Є. Маланюка, тому потребують подальшого скрупульозного дослідження.

Звичайно, важко у творах, які належать початківцю, віднайти художньо-світоглядні деталі, що ріднять їх із творчістю зрілого майстра. Ще важче це зробити, коли для порівняння маємо декілька ранніх віршів, між якими і наступними творами письменника прогалина щонайменше в **чотири** роки, названі Є. Маланюком «роками боротьби і блукань, блукань і боротьби» [11, с. 1]. Цей епохальний час кардинально змінював ідеологічні засади співжиття всього людства та переінакшував політичну карту світу, тому мав би змінити не тільки художній, алей суспільно-історичний світогляд молодого поета-воїна.

Скажімо, прочитавши декілька російськомовних поезій, які були написані до 1918 року, а потім зібрані й опубліковані Л. Куценком, та які, за твердженням ученого, начебто належать перу молодого Є. Маланюка, Михайло Слабошпицький зазначив, що в них відчутна «напружена підготовча робота, є захоплена літературна гра. І, здається, ніяких провіщень особливого літературного майбутнього за цим автором». Така невтішна для поетичної перспективи Є. Маланюка характеристика окремих фрагментів його раннього доробку з боку М. Слабошпицького має й своє продовження. Упорядник антології «25 поетів української діаспори» цілком «авторитетно» запевняє читача, що «ранній Маланюк мав зовсім мало спільного із Маланюком-вигнанцем [...] Він починав з російської поезії, мав рідкісну в ній очитаність і писав тоді **тільки російською мовою**» [тут і далі в цитатах виокремлення жирним шрифтом мої. – М. К., а ще додатково підкреслені – автора цитованого тексту]. Далі, цитуючи фрагмент російськомовного вірша, написаного в підлітковому віці, М. Слабошпицький дещо розгублено резюмував: «Важко повірити, що це – Маланюк. Навіть беручи до уваги те, що авторові – вісімнадцять¹. Здається, тут немає жодної “клітиночки” того поетичного організму, який називатиметься Маланюком [...] Власне, Маланюк – саме як Маланюк – такий поет, яким ми його знаємо сьогодні, **почався саме після поразки** [національно-визвольної боротьби 1917–1921 років. – М. К.]. До читача заговорив воїн. Чи колишній воїн» [43, с. 77].

У висловлюваннях М. Слабошпицького озвучене твердження про винятково російськомовну творчість Є. Маланюка в доеміграційний період, яке, попри очевидну сумнівність, на жаль, стало вже канонічним. Утім, коли віднайдені твори дійсно належать перу саме цього письменника, то подібні переконання попросту стають нікчемними. Як воїн, Є. Маланюк заговорив до читача вже щонайпізніше з серпня 1916 року, і промовив він, що дуже важливо, саме українською мовою. Тож, імовірність виявлення україномовних публікацій Є. Маланюка періоду Першої світової війни

¹ Потрібно уточнити, якщо М. Слабошпицький говорить про цитований ним вірш «Лицо мое – о, жуткие черты...», то Є. Маланюк написав його, як зазначив Л. Куценко, в 1911–1912 роках, тобто у віці 14–15 років.

обумовлює актуальність надзвичайно детального аналізу віднайдених текстів, оскільки доведення їх належності Є. Маланюкові кардинально змінює підвалини його творчої біографії та загалом вносить корективи в уже традиційні трактування генези української еміграційної літератури 1920–1930-х років.

Будь-яка деканонізація твердження – це процес, який може викликати цілком закономірний супротив, оскільки перекреслює інерційні переконання попередніх дослідників. Однак потрібно розрізняти твердження гіпотетичні, фактологічні, а також – маніпулятивні. В основу розміркувань про винятково російськомовну творчість Є. Маланюка до осені 1920 року покладено не достовірний факт, а саме відсутність факту наявності україномовних творів цього періоду. Та виявлення в нью-йоркському архіві письменника декількох російськомовних поезій, які зафіксовані почерком письменника, аж ніяк не може вважатися фактом відсутності його найбільш ранніх україномовних творів. Так само і невиявлення (цілком можливо, що тимчасове) довоєнних публікацій Є. Маланюка, про які він свідчить особисто, аж ніяк не може бути навіть гіпотетичним підмур'ям для заперечення факту їх наявності, бо у такий спосіб відбувається маніпулятивна, цілком антинаукова підміна тверджень.

Отож нашим завданням не є заперечити переконання про винятково російськомовну творчість Є. Маланюка до осені 1920 року, оскільки воно явно маніпулятивне, а саме підтвердити факт літературного деб'юту письменника під час Першої світової війни, про який він сам повідомив, але який проігнорований у подальших дослідженнях творчості письменника. Маючи вже низку фактологічних доказів, зокрема, викладених у статті «Пошуки дотаборових публікацій Євгена Маланюка (1916–1917 та 1920 років)», усе ж основним аргументом належності віднайдених творів письменникові вважаємо їхню взаємозалежність із його подальшою творчістю. М. Слабошпицький, розмірковуючи про мінімальний зв'язок кількох російськомовних поезій, написаних до 1918 року, з україномовними творами Є. Маланюка, фактично порушив проблему й достовірності ідентифікації їх авторства. Утім, у деяких із цих поезій усе ж можна віднайти «клітиночки» звичного вже «поетичного організму» зрілого майстра, але, звичайно, не в кожній. А всього до сучасного читача дійшло лише сім начебто найбільш ранніх російськомовних віршів Є. Маланюка (два з них складають поетичний цикл, присвячений Ользі Юзковій). У нашому ж розпорядженні дев'ять віднайдених поезій (три з них належать до поетичного циклу «Мрії»), що написані українською мовою та опубліковані до 1918 року. Деякі з них значно більші за обсягом, аніж російськомовні вірші. Тож маємо реальніші шанси розкрити їх органічний взаємозв'язок із подальшою творчістю Є. Маланюка.

Для отримання ґрунтовної фактологічної інформації щодо авторства віднайдених текстів звертатимемо увагу передусім на індивідуально-авторські особливості поезій, оскільки саме вони можуть служити показниками належності творів конкретній особі. Передусім проведемо текстовий мікроаналіз «Казки», яка з-поміж віднайдених творів опублікована першою, тому цілком може бути літературним деб'ютом Є. Маланюка.

Жанрово-метафорична семантика лексеми «казка» у віднайденій поезії та творчості Є. Маланюка. «Казка» – віршований текст характерологічно жанрової

модифікації, досить великий за обсягом та, на перший погляд, дещо строкатий в епічно-символічній манері викладу провідних думок автора. Тому, аби краще збагнути ідейно-тематичне навантаження твору, на деякий час абстрагуємося від проблеми авторства та зосередимо увагу на змістовому наповненні тексту. Для цього позбудемося деяких повторів, інверсій, метафоричних ускладнень тощо, характерних для де в чому розхристаної стилістичної манери, зокрема, явно молодого автора й ліро-казкового твору загалом, та подамо його сюжет часово-просторовими модулями, виділяючи в них найбільш значущі композиційно-змістові сегменти.

Передусім впадає у вічі, що наратор у «Казці» намагається бути активно діючим персонажем історії народу, про який він розповідає. Його заклики та роздуми, які умовно можна поділити на три інформаційні блоки, створюють своєрідне **обрамлення** центральної оповіді – власне **«казки»**. Твір розпочинається першим зверненням наратора, у якому він зазиває «всіх» «хлопців-орлів» до себе, аби повідати їм **«казку»** «про одну із **країн**», згодом названу ще **«краєм»**. Отож його подальша розповідь (власне **«казка»**) задекларована як головна частина твору. Її, за хронологічними параметрами, також можна поділити ще на дві оповіді – про **«колись»** та **«тепер»**, тобто про історичне **минуле** та **новочасний** суспільно-політичний стан **«країни»**.

У ретроспективній оповідці про **«колись»** ідеалізоване **вільне (козацьке)** життя **«країни»**, якою **«гетьмани** вправляли». Той історичний період життя народу також названий ще **«літами молодими»**, **«красними роками»**, **«вільними часами»**, **«волею»**, а також, із позицій теперішнього становища **«краю»**, – вже **«минулими роками»**, чи ж просто – **минулим**.

Після другого невеликого відступу наратора, де він, у стилі Т. Шевченка, звернув увагу на **минулість** історичних процесів, йде друга частина історичної оповіді – про **«тепер»**, тобто про вже **підневільне** життя **«краю»**. Цей проміжок історії народу начебто так само хронологічно піддається поділу на ще два менші періоди, які, використовуючи лексику автора **«Казки»**, можна умовно назвати часами:

- 1) **декількастолітнього¹ уярмлення та сну** «люду»;
- 2) **столітнього сну** «народу», поневоленого «ворожими катями».

Перший період підневільного життя **«країни»** хронологічно чітко не окреслений. Але з контексту твору зрозуміло, що він тривав **більше двох століть**. Наратор повідомляє, що **«настали віки»**, коли **«прийшли вороги»** та вільний **«люд»** **«закували в ярмо»**, у якому він і **«заснув»**. Другий період **«сну народу»** окреслений хронологічно точно – **століття** (**«цілий вік»**). Та саме в той період **«все ж найшовся козак»**, що, очевидно, не потрапив під якусь аж гіпнотичну дію сну, нав'язаного чужинцями. Він наділений багатьма героїчно-казковими рисами та є конститутивним персонажем твору. Попри те, що його народові навіть рідну мову боронили, **«він сміло гукнув, / Щоби люд весь почув, / Щоб свій голос підняв / І кайдани порвав, / І як раньше на волі зажили»**. Але, на жаль, **«умер неборак»**, **«бо ворожі кати»** **«життя в нього взяли»** – **«та не вбили**

¹ Лексеми *століття* автор **«Казки»** не використовував. Він оперував поняттями **«вік»** / **«віки»**, але вживання цього слова й у однині, й у множині, враховуючи історичний контекст твору, дає нам підстави вважати його абсолютним синонімом до слова *століття*.

живучої сили». Його «палючі слова», сказані рідною мовою, «Гроном враз заревли / І народ підняли, / Із темноти, із сну пробудили».

Із третього звернення наратора дізнаємося, що в сучасні йому часи (тобто орієнтовно на початку XX століття) виконати заклик героїчного козака («всі кайдани порвуть») та позбутися ворожої окупації, аби «так жить як **колись**» вільно, – народ також неспроможний, бо «слаба його міць», «ще слабі всі народні сили». І хоч народ ще «яро носить своє», але його «не може він далі носити». Тому в фінальних акордах власного заклику, який водночас є й кінцівкою твору, наратор намагається переконати «хлопців-орлів» стати разом, взятися гуртом і «**побити катів, всіх** ворожих синів», «щоб народ до життя розбудити».

Наявність у «Казці» таких лексем, як *козаки, гетьмани, гайдамаки, кобзарі* та інших, свідчить, що автор розповідає про історію – **України**. А метонімія «Сибір» вказує, що «ворожі кати» – це виконавці імперсько-загарбницької політики **Росії**. Отож у **серпні 1916 року** автор «Казки» закликав народ до **національно-визвольної революції**, зокрема, спрямованої не тільки проти **російської**, а й інших імперій, бо пропонує побити «**всіх** ворожих синів», які окупували **українські** землі. Отже, у фіналі твору викладений його лейтмотив, а центральна оповідь служить лише красномовною ілюстрацією до цілком аргументовано **мілітарного** заклику наратора.

Коли сумарні факти з історії України порівнюємо з відповідними періодами суспільно-політичного становища «країни», зображеної у творі, то загалом постає закономірне питання: а що в цій «Казці», окрім постаті героїчного козака, власне, і є – «**казкою**»? Адже по суті у творі маємо узагальнено-фактологічний переказ історії України впродовж декількох століть, викладений в авторській інтерпретації метафоричною мовою та в поетичній формі.

Аби у зв'язку з посталою проблемою жанрової кваліфікації віднайденого твору передчасно не зараховувати «Казку» до творчої невдачі автора, попервах спробуємо ввійти в русло його логічного мислення й визначити основні формальні та змістові елементи тексту, які він відніс до «**казкових**». Далі визначимо семантичні варіанти контекстуального навантаження метафори *казка* та побудуємо відповідні синонімічні ряди нормативного трактування кожного з них. Отже, передбачимо, якими ще семіотичними одиницями міг би автор передати суб'єктивно-метафоричні сегменти індивідуально-творчого задуму, наприклад, в інших текстах, та спробуємо виявити й порівняти їхні функціонування у творчому доробку Є. Маланюка.

Отож у жанровому аспекті віднайдений твір має не так вже й багато спільного з традиційною казкою. Та все ж, коли в цій художньо-історіософічній візії України шукати риси жанрових модифікацій, то в ній, як, наприклад, і в «Святовечірній казці» І. Франка, можна віднайти явні ознаки **політичної казки**, що стала актуальною у світовій літературі, зокрема, наприкінці XIX – початку XX століть [5, с. 732–740]. Водночас твір має певні жанрові особливості, які могли б дати підстави вважати його, зокрема, **романтичною баладою**. Скажімо, як і балада, «Казка» – також ліро-епічна поезія й історико-героїчного, і соціально-побутового, й навіть фантастичного змісту, у якій яскраво виражені елементами надзвичайного¹. Часто, зокрема в розмовній мові, синонімом до лексеми *казка* вважають

¹ Згадаймо хоч би сон народу та образ героїчного козака, який узявся його будити, за що й заплатив власним життям.

слово *байка*. Хоча віднайдений твір також є віршованою оповіддю, у якій по суті наявні елементи дидактичного змісту, але автор надто серйозно поставився до власної розповіді, тому, враховуючи контекст поезії, класифікувати її як байку було б дещо недоречно. Та, за зневажливого ставлення до української історії, «Казку» цілком можна кваліфікувати і як – «**байку**», зокрема, враховуючи надмірну ідеалізацію вільного в минулому життя народу та надлюдські властивості героїчного козака. У творі проявляються й інші жанрові ознаки, характерні, наприклад, для **міфу**, **легенди** чи навіть різновидів **громадянсько-політичної** поезії тощо. Тому стає цілком зрозуміло, що назвою автор тільки наштотує читача на орієнтовне визначення жанру твору.

Насправді ж, враховуючи реалістично змістові сегменти тексту, перед нами **індивідуально-історіософська** візія державницького минулого та сучасного авторові колоніального становища України з чітко вираженим **мілітарно-політичним** закликком до проведення **національно-визвольної революції**. Однак щонайпізніше в середині 1916 року, коли в автора визріло остаточне рішення оприлюднити власний твір, він, враховуючи тогочасне політичне становище України, інтелектуально усвідомлював, що проголошені в поезії ідеї мають надзвичайно мало **реальних шансів** на здійснення, а тому дещо самокритично охарактеризував їх радше як – **казкові**, тобто як – **міфічні**, **фантастичні**, **надприродні**, **мрійні**, **романтичні**, **бажані** тощо. Та, враховуючи реалії вітчизняної історії 1917–1921 років, тепер знаємо, що дореволюційні, здавалося б – **казкові**, сподівання автора віднайденого твору все ж таки матеріалізувалися: Україна на деякий час стала вільною державою. Зрозуміло, що хоч би факт проголошення УНР згодом мав змінити й авторське ставлення до зображених у «Казці» подій. А тому в подальшій творчості цього письменника аналогічні реалії української історії найімовірніше мали б зазнавати окреслення більш **номінативною** лексикою, зокрема, у текстах, що належать до відмінних від казки жанрів.

Водночас лексема *казка* передусім використана як **найменування** поетичного тексту. Оскільки назва – це «коротка словесна формула твору, яка впливає з його змісту» [44, с. 449], то, начебто за підказкою автора, весь **зміст** віднайдені поезії потрібно вважати «**казковим**». Та у творі наратор також повідомляє, що має намір розповісти «**казку**» «про одну із країн», подаючи таким способом й авторське визначення **жанру вставної розповіді**. Утім, враховуючи назву, яка стосується всього твору, елемент «**казковості**», за логікою автора, має бути наявний і в нараторському **обрамленні**. Знаючи, що загалом у поезії метафорично відтворені реальні події української історії, виокремимо найбільш виражені змістові елементи «казковості» як у вставній оповіді, так і в обрамленні. Також, враховуючи деяку алогічність між жанровим означенням та реальним змістом окремих сегментів твору, спробуємо знайти номінативно більш точні лексичні відповідники для їх смислової конфігурації в, наприклад, пореволюційній творчості цього ж автора та у текстах кардинально відмінних жанрів. Врешті, матимемо на увазі, що явно молодечий запал автора «Казки» з часом міг «стабілізуватися» та відобразитися на ступені емоційності його творчої лексики, яка до того ж, за умови творчого зростання письменника, обов'язково мала б зазнати й розширення синонімічного ряду слововживання, особливо – метафоричного.

Тож, згідно з авторським визначенням та враховуючи допустовий ступінь жанрової гіперболізації (зокрема, героїзації як окремих явищ історії, так і персонажів), у **вставній оповіді** елементами «казковості» передусім наділені:

- 1) описи **минулого** суспільного устрою «країни», тобто доба **козаччини**, яка в контексті твору окреслена ще синонімічною назвою «**воля**», тому, враховуючи не утопічну, а **феноменальну** реальність такого явища, номінативно її краще сприймати навіть не як **казку**, а радше – як історичне «**чудо**», «**диво**», «**виняток**» тощо;
- 2) перебування люду в «темноті» й **напівмертвому** (летаргії) чи навіть **мертвому**¹ «**сні**» та появу героїчного **козака**, вчинок котрого, враховуючи ймовірну реальність історичного прообразу, також варто визначати номінативно – як «**виняток**», «**чудо**», «**диво**» тощо, бо він єдиний відважився повстати проти окупаційної системи й «палючими словами», сказаними «мовою рідною», розбудив у народів прагнення до колишнього вільного життя.

У нараторському **обрамленні** елемент «казковості», очевидно, наявний у спробі скликати «хлопців-орлів» та повалити окупаційний режим. Таке прагнення ліричного суб'єкта радше назвати «**мрією**», «**надією**», «**вірою**», «**сном**» про мілітарне відновлення самостійної держави. А вже в перспективі ймовірне відродження соборної України сприймалося б ним (відповідно й автором) як реальне здійснення «**казки**», чи ж «**чуда**», «**дива**», «**мрії**», «**сну**» тощо. Зауважмо й таку деталь: наратор у «Казці» словосполученням «*щоб так жити, як колись*» говорить саме про **відродження**, а не побудову цілком нової **держави**.

Як бачимо, автор віднайденого твору надає лексемі *казка* виразно оказіональної полісемантичності, у якій спільним та домінуючим є **історіософічний** аспект. Тепер у творах Є. Маланюка спробуємо віднайти та проаналізувати функціональне призначення цієї лексеми чи номінативних до неї синонімів, прочитаних у контексті віднайденого твору. Якщо в результаті порівняльного розгляду виявиться, що їхні художньо-змістові функції збігаються або ж близькі, то матимемо ще один вагомий доказ щодо авторства «Казки». Передусім нас цікавить, чи наявні у творчості Є. Маланюка художні тексти на **історіософічну** тематику, які, за авторським визначенням жанру, були б **казками** або творами, що контекстуально наближені до жанру «Казки», наприклад, **баладами**?

Зокрема, у газеті «Рідний край» серед віднайдених публікацій Є. Маланюка є і прозовий твір «Святий вечір сироти (Різдвяна **казка**)» [12], у якому наявні чітко виражені ознаки досить рідкісної для української літератури **політичної казки** з безумовним **історіософічним** контекстом та у назві якого також вказане авторське визначення жанру. Загалом обидва тексти мають нараторське обрамлення й ідейно-тематично буквально тотожні. Їхня тема – поневолення України російською імперією; ідея – заклик до повстання проти окупантів. Відмінними є хіба що політичні декорації, адже «Казка» була опублікована ще за часів російсько-царської імперії, а «Святий вечір сироти (Різдвяна казка)» – 1922 року, тобто в період російсько-більшовицького поневолення України. Без-

¹ Нагадаємо, за метафоричною версією автора «Казки», потрібно було аж «народ до життя розбудити».

умовно, різняться й сюжети обох творів. Врешті, вони належать до різних літературних родів, отже, відмінні за обсягом, за задумом, за манерою оповіді тощо. Також у текстах відтворені різні історичні проміжки часу, але об'єднує їх головне – енергетика невторного Маланюкового **історіософізму**, непоборна **мрія** про відродження української державності.

Ще один зі своїх історіософічних творів Є. Маланюк назвав «Варязькою баладою» (1925), яка не тільки за жанром, а навіть де в чому й за змістом близька до «Казки». У ній поет так само намагався залучити жанр досить таки аполітичної **балади** на «службу» аналітичній поезії, завдання якої дати **історичну** оцінку певним **політичним** явищам. Таке експериментально жанрове модифікування також ріднить авторів обох творів. Урешті, як було вже сказано, у віднайденій «Казці» явно проявляються жанрові ознаки балади. І коли врахувати, що в ній часово-просторовими елементами «казковості» найбільше наділена доба **козаччини**, то, за аналогією до «Варязької балади», розповідь про вільне минуле народу цілком можна було б назвати, наприклад, «**Козацькою баладою**». Саме про «дзвін **козацької балади**» Є. Маланюк писав у вірші «Внизу – землі людська короста...» [32, с. 34], де це висловлювання наповнене явним історіософічним контекстом, хоч і змістовно не розкрите; але всебічно інтерпретувати його досить легко, знаючи, зокрема, ідейно-тематичне навантаження віднайденної «Казки».

Важливо також зазначити, що другу частину диптиха «Сучасники» наприкінці 1924 року Є. Маланюк опублікував у прязькому журналі «Наша громада» окремим твором під назвою «Павло Тичина», де ще незвично вказавши й визначення його жанру – «**балада**» [29, с. 10]. Цікаво, що при передруку поезії у збірці «Стилет і стилос» (1925) – авторське визначення жанру вже відсутнє. Однак, всі три твори («Казка», «Павло Тичина», «Варязька балада») ідейно-тематично надзвичайно близькі. Передусім їх об'єднує спільна історіософічна «схема» візії України: в ній окремішнє місце відведене добі **козаччини**; решту ж часу народ перебуває чи то в довготривалому **сні**, чи навіть зазнає **омертвіння**, і лише в окремі періоди історії під впливом потужної **особистості** починає **пробуджуватися** чи навіть **воскресати**. Маємо також приклади, коли лексеми *казка* та *балада* (чи утворені від них похідні слова) у творах Є. Маланюка є чітко вираженими контекстуальними синонімами. Порівняймо, наприклад: «ніч, як **казка** синя» [15, с. 139] – «ніч [...] синя і **баладна**» [32, с. 34].

Врешті, коли врахувати, що традиційно слова *казка* та *байка*, вважають синонімами, то останню лексему Є. Маланюк також уживав у власній творчості в історіософічному контексті, але наповнював її семантику, як ми й логічно передбачали, відтінком очевидної зневаги. У вірші-інвективі «Діва-Обида», датованому 24 серпням 1926 року, читаємо: «Лежиш, розпущо, на розпутті, / Не знати – мертва чи жива. / Де ж ті **байки** про пута куті / Та інші **жалісні слова**?» [32, с. 226]. Попервах може навіть скластися суб'єктивне враження, що «**байками про пута куті**» Є. Маланюк називав деякі твори про Україну Т. Шевченка. Адже у збірці «Земна Мадонна» перед «Дівою-Обидою» він помістив написаний на два роки пізніше цикл «Убійникам», де до одного з віршів взяв Шевченкові слова, у яких, зокрема, двічі згадано «**пута куті**» [32, с. 219]. Правда, Т. Шевченко хоче окути цими «путами» «царів, всесвітніх шинкарів». Отож ніякого ідейного зв'язку

між контекстами Шевченкового та Маланюкового, хоч і однакового, висловлювання немає. Тут радше можемо говорити про певний недогляд при формуванні власної збірки з боку Є. Маланюка, бо в початковому варіанті циклу епіграфом до вірша були лише два слова з Шевченкового твору – «...криваві шинкарі» [39, с. 387]. Є. Маланюк же «байками про пута куті» називав оповіді про підневільне життя України. Саме до тих «байок» можна віднести й віднайдену «Казку», адже в ній «вороги» український народ «закували в ярмо» та «кайдани», і він став, дещо перефразовуючи вислів саме з «Діви-Обиди», «не знати – мертвий чи живий».

«Діва-Обида» написана в період чергової ревізії історіософічних поглядів Є. Маланюка. Тож, знаючи, що він найімовірніше й був автором «Казки», можемо припускати, що його риторично-питальна інвектива була адресована передусім собі та стала одним із поштовхів до ревізії ранніх історіософічних поглядів, зокрема, висловлених у віднайденому творі. Відстежуючи в середині 1920-х років перебіг історичних подій в Україні, де народ знову добровільно давав «закути» себе – тепер уже в більшовицькі «кайдани» («ярмо»), поет у відчаї зрікається власних попередніх уявлень про процес поневолення рідного краю та називає їх зневажливо «байкою». Зауважмо, в жодному з відомих нам на сьогодні віршів Є. Маланюк більше не говорить «жалісними словами» про «закутий» український народ, хіба що у віднайденому творі¹.

Принагідно варто нагадати, що не тільки в «Казці» чи «Варязькій баладі», але й у інших поезіях Є. Маланюк модифіковував різні мистецькі жанри та часто навіть використовував їх назви для заголовків поетичних творів («Балада про Василя Тютюнника», «Сага», «Рондо», «Акафіст», «Ноктюрн», «Євангелія піль», «Псалми степу», «Ода до прийдешнього», «Понтійські етюди», «Балтійська сюїта», «Ганзейська рапсодія», «Мадярські пісні», «Моравські елегії», а також «П'ята симфонія», «Місячна соната» тощо). Чимало з цих творів, як і «Казка», містять елементи історіософічних роздумів.

У своїй творчості Є. Маланюк також використовував лексему *казка* чи відповідні до її контекстуального значення номінативні синоніми як індивідуально-авторські семіотичні одиниці для позначення певних історичних явищ, зокрема, для окреслення періоду проголошення української державності 1917 року та подальших успішних подій національно-визвольної боротьби. Наприклад, цей етап вітчизняної історії письменник метафорично називав – «Казкою Відродження» [27, с. 286], або ж – «часом чуда» [24, с. 129]. А в газеті «Рідний край» удалося віднайти так само утаємничені художні тексти Є. Маланюка, які підписані псевдонімами *Четар Гудзан* та *Гудзан-Чорний* [6, с. 183–213], де аналогічний відтинок української історії змальований як – «час Дива» [4, с. 4], і саме – «Дива України» [3, с. 4].

Рівночасно, зокрема в «Нарисах з історії нашої культури», Є. Маланюк називав «чудом нашої історії», чи «історичним чудом нашої нації» саме – «Козацтво». Зокрема, на початку другого розділу глави «Доба бароко» цей вираз ужитий чотири рази. При

¹ По-іншому кажучи, передусім колишня власна «казка» («міф», «легенда» тощо) про поневолення рідного народу під тягарем історичних реалій перетворилася для Є. Маланюка в «байку». Тому цілком логічно припускати, що в «Діви-Обиди» він називає «байками» передусім власні історіософічні погляди-міфи, висловлені колись, зокрема, в «Казці».

чому слово *чудо* то взяте в лапки, що мало б свідчити про вживання його в переносному значенні, то використане без лапок [26, с. 100–101]. Логічно, що в такому жанрі, як есе, враховуючи ще й контекст висловлюваних думок, вжита лексема *чудо*, а не *казка*. Але й тут не обійшлося без начисто вираженого елемента «казковості». Наприклад, Є. Маланюк дав і дивовижно-образне пояснення, чому «**Козацтво**» він вважає «**чудом** нашої історії»: «Обезголовлений національний організм – власним внутрішнім зусиллям – вирощує собі голову»; козацтво «було зроджене з лона обезголовленого національного тулуба» [26, с. 101].

Щодо конкретної історичної особистості, яка мала великий вплив на розвиток історичних подій в Україні, то, за версією Є. Маланюка, «**чудом**», «**винятком**» у нашої історії був саме **Т. Шевченко**. І про це письменник наголошував у декількох публікаціях. Він наполягав: «Приходиться ще раз і ще раз **повторювати** те, що протягом десятиліть літ доводилося повторювати, а саме, що **Шевченко** – **явище єдине й неповторне**, що то **вийняток**, а не “правило”» [16, с. 93]; «образ поета» – це «образ *чуда*» [41, с. 149, 151]. Отож залишається з’ясувати, чи й у «Казці» прототипом героїчного козака є також Т. Шевченко? Але це вже тема окремого дослідження.

Однак тут звернімо ще увагу на **чудодійну** здатність **слів** героїчного козака, які «народ **підняли** / Із темноти, із **сну пробудили**». Інтуїтивно в цьому епізоді пригадується казка Шарля Перо про принцесу, яка перебувала в довготривалому сні та яку **розбудив** до життя принц. У віднайденому творі маємо перенесену на історіософічний ґрунт інтерпретацію цієї казки, де «сплячою красунею» зображений цілий народ, а роль пробудника відведена героїчному козакові. Якщо прототипом згаданого персонажа в «Казці» дійсно був Т. Шевченко, то чудодійно-вербальна сила до пробудження народу зосереджена передусім у його поезіях («палючих словах»). Тож, автор твору наділив поетичне (можливо, художнє загалом) **слово** надприродною (магічною) **енергією**, яка здатна пробуджувати людську свідомість до конкретних дій, зокрема, до мілітарної боротьби за власну державу. Загалом і таке твердження, і передусім його метафоричне обрамлення – явно оказіональні, але аналогічні з цього приводу думки – з уже явним інтуїтивним посиленням на казку Шарля Перо для поглибленої їх інтерпретації, немовби вслід за автором «Казки», через двадцять років теоретично обґрунтував у статті «Поезія і вірші» саме Є. Маланюк:

«**Поезія** – це вірш, наладований **енергією**, подібною до **електричності**. Коли тієї наладованості немає, тоді вірш, хоч як технічно досконалий, зі всіма римами й алітераціями, залишається лише віршем.

Пригадуєте собі яку ж філософічно глибоку й яку ж геніяльно просту дитячу казку про **Сонну Кралю**? Спала вона мертвим сном, прекрасна, але нерухома. І все в її палаці спало разом з нею. Навіть рослини й водограї. Але ось у заклятий замок з’явився сміливий юнак і **поцілував** королівну... І все обудилося, все ожило, все затріпотіло й запульсувало **живим життям** і живою красою!

В цій дитячій **казці** – вся **магія творчості**, вся **тайна** мистецького зродження й мистецького **життя**» [33, с. 147].

Важливо додати, що далі після цитованих висловлювань Є. Маланюк повів мову про феноменальну властивість поезії саме Т. Шевченка, якої не вдалося досягнути жод-

ному з його численних наслідувачів. У той же час важко одностайно визначити, який вид «кінетичної енергії» зосереджений у «палючих словах» героїчного козака. Одначе, те, що вони «**громом** враз заревли» не виключає наявність у них і «**електричного**» заряду, характерного, наприклад, для **блискавиці**.

В авторському обрамленні віднайденого твору елемент «казковості», як було сказано, прихований передусім у, так би мовити, **мрії** про «**казку**» (**чудо, диво**) **відродження** української державності. Гіпотетично припустимо, що коли б до наших рук потрапили твори автора «Казки», написані **про** період відновлення української державності 1917 року (навіть **після** поразки національно-визвольної боротьби), то якраз саме цей епізод вітчизняної історії він мав би вважати реальним здійсненням **вимріяної** ним, зокрема у віднайденому творі, «**казки**», чи ж «**чуда**», «**дива**». Уже знаємо, що саме Є. Маланюк відновлення української державності 1917 року називав і «**Казкою** Відродження», і «**часом чуда**», і «**часом Дива**». Більше того, спогади про своє перебування 1918 року в Києві – «ще недавно “губернському городі”, а тепер “столиці Самостійної Української Держави”, Є. Маланюк згодом (1922 року) супроводжував таким окличним реченням-коментарем, виділеним в окремий абзац: “**Мрія**, недосяжна й нездійснима, як **казка**, – здійснилася!”» [18, с. 278]. У наступному ж абзаці нову історичну реальність в Україні та своє індивідуальне осмислення її через побачене й пережите в Києві письменник охарактеризував знову ж таки словом *казка*, вживаючи його без лапок та не вводячи вже до порівняльного звороту. У такому контексті слова *мрія* та *казка* мають для Є. Маланюка глибинний **політичний** підтекст, який пов’язаний із прагненням до відродження української державності; тобто можемо говорити, що в цьому випадку згадані слова є контекстуальними синонімами, бо мають спільну смислову одиницю, яка їх об’єднує індивідуально-авторською семантикою **історіософічного** змісту¹.

У вірші, датованому 1920 роком, Є. Маланюк також ужив слово **казка** з явним **історіософічним** підтекстом: «Носив навек єдину віру, / Що знову **казка** задзвенить, / Та зимним подувом **Сибіру**/ Життя скарало без вини» [32, с. 81]. Нам важко було б однозначно й вичерпно інтерпретувати контекстуальний зміст цитованого висловлювання, коли б не віднайдений твір. Враховуючи дату написання вірша, розуміємо, що в метафоричні значення слів *казка* та *Сибір* Є. Маланюк вклав явний **історіософічний** підтекст, наявний уже в «Казці», але тепер пов’язаний із новим етапом української історії – спробою відродження державності у 1917–1921 роках та ліквідацією її новоствореною російською імперією.

Аби остаточно переконатися, що справді в лексичне значення слова *казка* Є. Маланюк часто вкладав **історіософічне** забарвлення, звернемося, наприклад, до ще однієї статті Є. Маланюка «Мислі в роковини (1917 – березень – 1937)». Про її зміст свідчить уже сама назва. І знову при осмисленні української революції 1917 року в асоціації Є. Маланюка виринає досить незвичне для характеристики цих епохальних подій слово – *казка*: «“Нагода” пройшла – так здається вічному просвітянцеві – і **казка** починається від початку... щоправда, з дещо змодифікованою термінологією, бо “так

¹ Для нас важлива семантична спорідненість цих слів також і при визначенні авторства інших віднайдених у газеті «Вільне слово» творів, які підписані псевдонімом Чумак.

як люди, так і ми» [24, с. 131]. Для розчарованого поразкою національно-визвольних змагань 1917–1921 років письменника слово *казка* розширює свою контекстуальну синонімію, і тепер одне із його лексичних значень уже можна трактувати як – **«спроби відновлення української державності»**. Але від такого okazіонального навантаження лексеми вже віє «духом» трагічної іронії та історичної зневіри. Є. Маланюк ніби хоче переконати нас, що реально «казка» могла збутися для українців саме 1917 року, і цей шанс був пропущений, а новий буде не так вже й скоро, бо «історія не охоче дає “переекзаміновки”» [24, с. 136].

А ось перед нами ще один вірш Є. Маланюка, написаний 26 лютого 1964 року, майже через 50 років після публікації «Казки». У ньому свою молодість пригадував уже зрілий митець, який незабаром розповів читачам про «ангела смерті» [32, с. 579, голос якого вже відчув за плечима:

Ти від життя втікав, як татъ,
Підвладний несказаним узам.
... Не видумать, не пригадать
Того, що шепотіла Муза
У ті, вже **казкові** літа,
Коли був день **весною** повен
І сонцем вічної любові
Текла в блакиті висота [32, с. 557].

На перший погляд, у цьому філософському вірші поет згадував свою **«казкову»** юність, сповнену, як це звично мислиться для молодечого віку, віри у вічне кохання та особисте щастя. Але щодо Є. Маланюка, то знаємо – нічого з того він замолоду не мав. Раннє сирітство, юність на війні, революційні події, участь у національно-визвольній боротьбі, інтернування, напівголодне студентське існування – все це не могло приносити щастя в особистому житті. Та й із коханням у нього тоді, як це впливає із його віршів, складалося не надто успішно. Але знаємо, що слово *весна* у контексті творчості Є. Маланюка має індивідуально-авторське значення, яке є домінантним, і пов'язане воно з періодом боротьби за українську державність упродовж 1917–1921 років. Отож і **«казкові літа»** – це роки, проведені у **мріях** та **реальній боротьбі за національну державу**. І коли зрілий поет пригадував, «що шепотіла Муза» йому в ті буремні, революційні роки, то цілком імовірно, що асоціативно пригадав і свій юначий твір, тому й назвав той етап свого життя саме – **«казковими літами»**. Врешті, куди ж від життя «втікав, як татъ» (як злодій) поет? Зрозуміло, у щось протилежне від реальності, зокрема, в ту ж, у Маланюковому розумінні, **«казку»**, тобто в **ідею-мрію**, в **ідею-міф** про вільну Україну, яка стала для нього авізуальною реальністю та за яку він, «підвладний несказаним узам» громадянського обов'язку та любові до рідної землі, боровся і страждав, «обкрадаючи» і себе, і близьких йому людей. Врешті, обширніше збагнути символіку цитованого вірша можна й у контексті поезій, віднайдених у газеті «Вільне слово» за підписом – Чумак. У них також зустрічаємо лексему *казка* та утворений від неї прикметник *казковий*, що також наповнені явним історіософічним змістом,

пов'язаним із вірою у відродження національної держави напередодні революційних подій 1917 року.

Отже, слово *казка* у творчому доробку Є. Маланюка має одне з **історіософічних** значень, що його контекстуально можна трактувати як – **мрії, сподівання, пов'язанні з реальним відновленням української державності**. І вперше ця сема у його творчості ймовірно була задекларована саме в поезії «Казка». У подальших текстах Є. Маланюка лексичні варіанти слова *казка* можемо всебічно інтерпретувати, знаючи його семантичні навантаження в цьому ранньому творі.

Звичайно, наведені збіги надання лексемі *казка* явно okazіональних відтінків значень, зокрема жанрово-історіософічних, що їх шляхом мікроаналізу вдалося виявити в «Казці» та в текстах Є. Маланюка, не можуть бути випадковістю. Вони стають вагомими доказами, що найімовірнішим автором «Казки» є саме Є. Маланюк. Згодом, як уже більш зрілий майстер словата, як поет-інтелектуал загалом, він буквально змушений був то розширювати, то уточнювати синонімічний ряд індивідуально-авторського трактування слова *казка*, наявного у віднайденому творі, добираючи до нього саме ті лексичні відповідники, що урізноманітнювали чи в певний історичний момент більш точно відображали світоглядні нюанси його образного мислення, зосібна історіософічного.

2. «Казка» в контексті історіософічних поглядів Є. Маланюка. Щоби остаточно переконатися в авторстві «Казки», важливо провести не тільки лексичний, але й ідейно-тематичний мікроаналіз її окремих сегментів (передусім – метафоричних), а саме – в контексті подальшої творчості Є. Маланюка. Для цього використаємо попередньо прочитану у творі хронологічну періодизацію та проаналізуємо ті змістові сегменти, що відповідно характеризують реальні етапи української історії. Передусім до уваги братимемо дещо суб'єктивні твердження автора «Казки», оскільки в них найбільше проявляється індивідуальність ідеології митця.

Звичайно, матимемо й далі на увазі, що з часом світогляд поета міг дещо змінюватися. Та й, прагнучи до постійного оновлення поетичних образів, він мав би окреслювати зміст деяких історичних понять і явищ більш модерними лексичними елементами або використати нові художні образи для передачі суті певних подій української історії, що згадані у віднайденому творі. Отож, враховуючи окреслені застереження, виокремимо опорні ідейно-змістові сегменти, що в «Казці» образно характеризують **візію доби козаччини й гайдамацьких часів**, а також **період підневільного життя українського народу**, та спробуємо в різножанрових текстах Є. Маланюка відшукати й порівняти авторське бачення аналогічних або хронологічно близьких часів.

2.1. Візія доби козаччини та гайдамацьких часів. Спочатку проаналізуємо ідейно-змістові навантаження окремих лексем, що в інтерпретації автора «Казки» характеризують період козаччини та її подальший вплив на розвиток історичних подій в Україні.

«Край» / «країна» (держава). Відлік доби козаччини в українській історії науковці традиційно розпочинають із XV століття. У середині наступного віку військово-адміністративним центром козацтва стала Запорозька Січ, яку ще часом, за формою

внутрішнього урядування, метафорично називають козацькою республікою, але яка, принаймні до початку національно-визвольної боротьби 1648 року, ніколи не була наділена атрибутами реальної державної влади на території України. Тому говорити про козащину як «про **одну із країн**» (тобто самостійну державу) дещо недоречно з наукового погляду. Очевидно, розуміючи це, автор «Казки» немовби виправляє допущену помилку та в наступній строфі вже говорить, що «тим **краєм гетьмани вправляли**». Але й це «виправлення» (чи «уточнення»?), на перший погляд, теж дещо недоречне, бо в ньому фактично зафіксована одна з форм державного правління – **гетьманат**. Однак воно засвідчує, що обидва слова («*країна*»/«*край*») у контексті твору є синонімами саме до слова *державна*, а не *місцевість* (*територія*), де спільно проживають представники одного етносу. Насправді ж гетьманська держава (Гетьманщина) постала після 1648 року. Згідно з історичними джерелами, в «Казці» це мав би бути орієнтовно вже той період, коли «прийшли вороги». Перед тим козацтво проживало на українських землях, що входили до складу Польського королівства та Великого князівства Литовського (з 1659 року – Речі Посполитої). Отож загалом Україна (за винятком хіба що Запорозької Січі) в ті часи аж ніяк не була окремою **країною**, тобто **державою**, як про це стверджує автор «Казки».

Фаховий історик міг би навіть говорити про наявність у творі недостовірних фактів, поява яких, очевидно, спричинена необізнаністю автора в деталях української історії. Та коли врахувати, що «Казка» – художній текст, то, звичайно, автор міг залишати за собою право на індивідуальне трактування навіть достовірних фактів історії, тим паче, що вже у назві він наголосив на специфіці жанру власного твору. Втім, спробуймо з'ясувати погляди Є. Маланюка, як імовірного автора «Казки», на проблему української **державності/бездержавності** в добу козащини.

У статті «Крути – народини нового українця» (1941) Є. Маланюк писав, «що останній – 3-перед двохсот літ – період **державності** на нашій землі був періодом **козацьким**, коли **державність** мала характер яскраво військовий, мілітарний» [23, с. 264]. Однак так само, на його думку, фаза козацької «Української Республіки», припадає на **XVI–XVII століття** [13, с. 14], а початком «організації Козацтва» він вважав «Запорізьку Січ», утворену **1552 року** [26, с. 102].

Також Є. Маланюк навіть чітко обґрунтував власну позицію, чому в період формальної **бездержавності** України він побачив внутрішні ознаки її **суверенітету** не тільки на Запорозькій Січі, а чи не на всій її етнічній території: «Так само, як **Січ** здолала створити на території чужої **держави** – міліарну **республіку**, так **суспільство** здолало – школами, братствами і безупинною боротьбою – створити “**державу в державі**”, “Руську Річ Посполиту” (як дослівно скаржиться польський хроніст), в умовах чужої й ворожої **держави**, в такому щільнім ворожім оточенні» [26, с. 104]. Це Маланюкове пояснення дуже важливе для всебічної інтерпретації «Казки» й тим, що усуває ще одне, на перший погляд, протиріччя в ній: щодо козацької волі в ті часи застережень не виникає, але тепер стає зрозуміло, чому у візії автора й прості «люди на волі гуляли», хоча, згідно з історичними джерелами, були вже поневолені чужою державою. Тож маємо ще одну яскраву ілюстрацію, що саме в текстах Є. Маланюка віднаходимо чітке

пояснення досить-таки суб'єктивного твердження автора «Казки» щодо хронологічних меж української державності, зокрема, в добу козаччини¹.

«Гетьмани». Автор «Казки» явно ідеалізує період **гетьманування** в Україні². Він 1916 року, в часи розгулу лівих ідей («диктатури пролетаріату»), декларуючи прагнення «так жить, як **колись**», фактично закликав до відновлення **гетьманської** влади, що, на його думку, була б історично найбільш вмотивованою формою правління в період чергового відродження української державності.

Суб'єктивізм такого твердження цілком очевидний, але якраз приблизно в той же історичний відтинок часу точно такої ж думки дотримувався і Є. Маланюк. Ось як він описував власний внутрішній стан навесні 1918 року, коли на чолі відновленої української держави став гетьман П. Скоропадський: «Виїзд мій [з *Архангорода до Києва*. – М. К.] попередило встановлення **гетьманської** влади. Може, це занадто сентиментально й пахне молодечим романтизмом, але признаюся, що тоді слово “Гетьман” було для мене синонімом слави, міці, багатства й сили Української **Держави**. Скажу більше: тільки з встановленням цієї форми влади я почував вповні те, що зветься **національною гордістю**. Правда, через яких півроку **мрії** мої розгубилися без жалю, через півроку слово “Гетьман” було заплямоване і позолота його злізла. Боляче, гірко, тяжко було розпрощатися з сонячною **мрією** на довший час. Але тоді – тоді була весна, весна й сонце, і воскресіння» [18, с. 277]. Згодом, зокрема в публікаціях таборового періоду, Є. Маланюк критикував політику гетьмана П. Скоропадського, але не саму форму правління.

Між виходом у світ «Казки», де автор фактично закликав до відновлення гетьманської влади в Україні, та Маланюковим захопленням аналогічною формою правління надзвичайно мала часова дистанція (приблизно півтора року). З Маланюкового тексту стає зрозуміло, що мрії про відновлення гетьманату він виношував «продовж тривалого проміжку часу. Отож цілком очевидно, що їх молодий поет-воїн міг уже сповідувати й у серпні 1916 року, тобто в час виходу віднайденого твору.

«Козаки». З уст наратора «Казки» дізнаємося, що **козаки** займалися виловом «всілякої» «дичини» на вільних просторах та здійснювали морські рейди («за **море** по здобич ходили»; «По широких **морях**, / На крутих берегах / І далеких краях / Городи бусурмен плондрували»), а в цей час «дівчата в вінках / По вишневих садках» про них «пісні гарні-сумні співали». З-поміж мілітарних подвигів козаків автор згадує чомусь лише **морські** походи, хоч їхні заслуги перед Україною (та й перед Європою) значно ширші. Якби не низка конкретних описових деталей та не безпосередня вказівка на козаків, то могло б скластися враження, що у віднайденому творі змальований спосіб суспільного життя, характерний, зокрема, для **варягів**.

Ступінь авторського суб'єктивізму в такому трактуванні ролі козацтва в українській і світовій історіях надзвичайно високий. Та акурат саме для Є. Маланюка передусім

¹ Нагадаємо також, що Маланюкова характеристика козацької державності як «чуда нашої історії» абсолютно співзвучна з позицією автора віднайденого твору, який цей період назвав – «**казкою**» (тобто «чудом»).

² За правління гетьманів люд навіть про «неволю не чув», а кобзарі прославляли їх у піснях.

«**Козацтво** було свого роду “**варязством**”, з тією різницею, що не з’явилося зовні, а було зроджене з лона обезголовленого національного тулуба» [26, с. 101]. Згодом письменник дещо уточнив власну думку: «**Козацтво** не було “**варязством**” княжої доби. Воно було органічно зв’язане з тілом **нації**, воно чуло під собою ґрунт Батьківщини» [26, с. 103]. Є. Маланюк добре знав, що «в початках своїх Козацтво має характер виключно **мілітарний**, як форма пограничної самооборони і охорони народу на загрозованих татарським Кримом і Туреччиною рубежах національної території» [26, с. 101]. Але в мілітарному дусі козацтва йому, як і авторів «Казки», очевидно, імпонувала передусім їхня наступальна («варязька»), а не оборонна стратегія. У власному міфі минулого України Є. Маланюк прагнув бачити **козаків** подібними до **варягів**, адже в його історіософській концепції це саме «ними збудилася Русь» [32, с. 257]. Навіть у власному житті він наказував собі бути «лише **варягом**, лише **козаком**» [32, с. 368], бо «в крові» його «струми важкі» «і **варягів**, і **козаків**» [32, с. 495]. Звичайно, той факт, що індивідуально-авторська концепція споріднення козацтва з «варязством» Є. Маланюка уже змістовно відображена в «Казці», аж ніяк не може бути черговою випадковістю¹.

«**Гайдамаки**». Крім козаків та гетьманів, автор «Казки» згадує ще одних активних учасників української історії – **гайдамаків**, яких характеризує, явно під впливом Т. Шевченка, одним словом – «**страшні**». Але почуття страху перед ними має виникати лише в поневолювачів незалежного народу, для якого гайдамаками, звісно, – герої, оспівані «старими кобзарями». Коли проаналізуємо доступні на сьогодні Маланюкові вірші, де згадані учасники Коліївщини, то в них і гайдамаки, і їхні провідники зображені за тим же рецептивним принципом, що й у «Казці»: їхні образи або вчинки мають викликати в читача почуття **страху**, який автор передусім скеровує на ворогів України. Що ж стосується реципієнта-українця, то він мав би відчувати гордість за гайдамачу безкомпромісність із поневолювачами, які «**дратували в віках наструнений нерв гайдамацтва**» [32, с. 219]. У віршах Є. Маланюка «**гарчить гайдамацька душа**» [32, с. 197]; **Залізняк** – «як **мара**, встає хоробрий / З заліза **кутий**» [32, с. 68]; **Гонта** – гуляє, «як **ночі кара люта**» [15, с. 141]; «**синів** свяченим **ріже**» [32, с. 151] (чи «Гонта знову **ріже – синів!**» [32, с. 541]); **гайдамаки** асоціюються передусім із **ножем** («вітер – / Гостріше **гайдамацького ножа**» [32, с. 216]) та **пожежами** («Глухі **пожежі гайдамачі**» [32, с. 540]; «Встає **пожар**, як **Гонта**, ярий» [32, с. 123]). Деякі з цих метафоричних висловлювань так само, як і в автора віднайденого твору, зродилися під явним впливом творчості Т. Шевченка, зокрема його поеми «Гайдамаки».

У «Казці» також відчутно, що **гайдамаки** є **продовжувачами** героїчної бороть-

¹ І ще одна побіжна деталь: звично морські переміщення козаків передусім пов’язують із таким видом **судна**, як **чайка**, у тому числі й Є. Маланюк («запорозька **чайка**»); хоч козаки, наприклад, плавали й на таких суднах, як **дуби**, **липи**, **байдаки** тощо. В автора «Казки» козаки плавають саме на «**байдаках**» (можливо, під впливом творів Т. Шевченка). Цей вид судна зустрічаємо, зокрема, й у «Балтійській сюїті» Є. Маланюка: «козацькі пливли **байдаки**» [ЛНВ. – 1931. – Кн. XI. – С. 784]. Отож ніяких протиріч у наданні переваги одному із видів козацьких суден у згадках про морські походи у «Казці» та у подальшій творчості Є. Маланюка також немає.

би **гетьманів** та **козаків** за українську державність. Такої ж думки дотримувався і Є. Маланюк. Наприклад, в «Уривку з поеми» читаємо: «Коли ж в **батуринських** огні / **Держава рухнула**, тоді-то / Вони взяли свячений ніж – / **Залізняка** майбутні діти!» [32, с. 70]. І знову ж ніяких розходжень, зокрема, щодо оцінки історичної ролі гайдамаків та змалюванні провідних рис їхнього метафоричного образу між автором «Казки» та Є. Маланюком не відчутно. Тож можемо навіть уже говорити про ще один аспект чітко сформованих у юначі роки історіософічних поглядів Є. Маланюка, яких він і надалі дотримувався у своїй творчості. Правда, з часом письменник дещо посилив художню візію ролі ватажків Коліївщини в боротьбі за власну державу. Коли в «Казці» термофонічною суперпотужністю наділений тільки образ героїчного козака, то вже в «Уривку з поеми» по суті аналогічні (**казкові**) вогненно-звукові чудовластивості проявляє й Гонта: «Як не калічила Москва, / Не спокушав її розгон той, – / Та враз **підвівсь і запалав**, / І з серця **кров'ю** крикнув Гонта» [32, с. 71].

«**Люди**» – «**люд**» – «**народ**» («**народний**»). На перший погляд, автор «Казки» вживає слова *люди/люд/народ* (*народний*) як абсолютні синоніми. Та коли він розповідає про **минулі** (**вільні**) часи, слово *народ* там відсутнє. З'являється воно в період **поневолення** українців паралельно зі словом *люд*, але все ж таки домінує за частотою вживання. Та загалом начебто важко відшукати якусь логічну закономірність у використанні таких найбільш частовживаних слів¹ у «Казці», як *люд* та *народ*. Однак, цілком не зрозуміло, чому, наприклад, героїчний козак «**народ** пробуждав, / Щоби **люд** із темноти підняти»? Зокрема, в цьому висловлюванні може навіть видатися, що чергування лексем *люд/народ* зумовлене вимогою ритміки твору, яке все ж у такому випадку недоречно стилістично, адже породжує тавтологію. Аби її уникнути, іменникове сполучення «що/би/ **люд**» досить легко за стилістичними нормами замінити на займенникове, при цьому версифікаційні вимоги абсолютно не постраждають (порівняймо: «щоб/ його»). Без особливих зусиль подібну заміну можна застосувати й для фрази «Що/би/ **люд** // весь/ почув» – «Щоб/ на/род // весь/ почув». Отже, не правила версифікації стали визначальними для автора при використанні в «Казці» слів *люд* та *народ*.

Коли далі уважно вчитуватися в текст твору, то стає відчутно, що у значення слова *люд* автор вкладав ледь помітний відтінок водночас і жалю, і докору, очевидно, за інертну позицію українців у боротьбі за волю, тобто за соціальні та національні права, а отже – за власну державу. Слово *люд*, можливо навіть асоціативно, з'являється в «Казці» поряд із такими метафоричними символами, як «ярмо» (*двічі*), «заснув», «темнота», «щоби [...] почув», якими автор стверджує, що у невольничому «сні» народ не тільки немовби «стемнів» («осліп»), але й «оглух». Тож прискіпливо семантичний аналіз все ж спонукає до умовиводу, що у вживання таких явних синонімів, як *люд* та *народ*, автор «Казки», можливо, заклав певні значеннєві розмежування, які наділені історіософічними смислами та які мають ознаки компонентів більш ґрунтовної, але не чітко вираженої у творі індивідуальної концептуальності. Безумовно, якщо у текстах котрогось із поетів вдалося б розшукати навіть тлумачення такої вкрай суб'єктивної доктрини – це був би надзвичайно вагомий аргумент щодо ідентифікації авторства «Казки».

¹ Частота вживання відповідних лексем у «Казці» така: *люди* – 1, *люд* – 4; *народ* – 7, *народний* – 1.

Виявляється, Є. Маланюк, як і автор віднайденого твору, так само використовував слово *народ* (*народний*), але досить часто вживав і слово *люд*, яким немовби хронологічно підкреслював період відсутності національної держави в українців. Наприклад, у «Осінній молитві» (1922) читаємо: «**люд** вже знемігся прохати [*власної держави*. – М. К.] / Сліпий, мовчазний небосхил» [28, с. 3]. Після остаточної поразки національно-визвольної боротьби 1917–1921 років та вимушеного примирення українського народу з більшовицькою владою Є. Маланюк у значення слова *люд* також ще вкладатиме почуття жалю, але все частіше в ньому домінуватиме семантика докору за відсутність власної держави впродовж багатьох століть, яка межуватиме навіть зі зневагою. І що надзвичайно важливо, як і в автора «Казки», так і в Є. Маланюка, лексема *люд* часто з'являтиметься там, де йтиметься про **засинання** українського народу та його **рабське** поневолення: «[...] й на **руїнах** / **Отарою** мандрує **люд**, / Що мав зродити Україну» [34, с. 468]; «І вдивлюєшся: та чи, може, та? / **Печеш** очима зимні хвилі **людю**, / І зір горить, і стиснуті уста / Передчуттям відчаю і облуди. // **Збудись**» [32, с. 266]; «І **люд**, **пригнічен** низиною **ниць**, / **Вколисаний** в сумирний шум пшениць, / Позбавлен моря, **грузне** в землю **Вісм...**», «А **люд** – ні елліни, ні скити – / З цих візантійських **україн...** / Як їх натхнути, **розбудити**, / Щоб став їм Дажьбогом – Одін?» [32, с. 162, 164]; «Там споконвіку мідноликий **люд**, / **Державою** ту землю **не посівши**, / Безсило **грузне** у важкій ріллі / Безкрилим тілом – **раб**, а не господар» [37, с. 1034]. Докоряючи чи навіть зневажаючи земляків, Є. Маланюк усе ж вважав співвітчизників також і **народом** та не відокремлював себе від нього. Наприклад, у вірші «Репліка», що є відповіддю Я. Савченкові, котрий назвав Є. Маланюка «духовним Квазімодо», читаємо: «Не сперечатимусь: я син свого **народу** – / **Сліпця відвічного, каліки і раба**» [32, с. 188].

Та для нас найважливішим є те, що **концептуальні** пояснення стосовно доречності вживання слів *люд/народ* Є. Маланюк подав у прозових текстах, зокрема, написаних упродовж 1930–1940-х років. Коли мова заходила про «передреволюційні» часи, то Є. Маланюк наголошував, що для загалу ці слова були **синонімами** під впливом **російської** мови («...Наш **люд**, цебто “**народ**”, як тоді з російська говорили» [17, с. 409]; «слово “**нарід**”, затруте віддавна російським “**народом**”» [24, с. 134]), а період початку національно-визвольної боротьби українського народу 1917–1921 років письменник називав «ірраціональним моментом переістощення **народу-людю** в **нарід-націю**» [40, с. 634].

Окрім того, Є. Маланюк навіть виклав у статті «Мислі в роковини» (1937) індивідуальну лінгвістично-історіософську концепцію семантичного розмежування мовних одиниць, які використовують на позначення певних національних спільнот, де зауважив, що «не від нині повелося в нас повторювати такі поняття, як “**нарід**” (**народ**) чи навіть “**нація**”, яко поняття, що окреслюють щось раз-назавжди дане, закінчене, усталізоване, статичне» [24, с. 133]. Далі Є. Маланюк дав розлоге пояснення щодо власного розуміння цієї проблеми, де з-поміж іншого зазначив: «Доба позитивізму, народництва й матеріалізму внесла в ці поняття величезну плутанину, що тяжить – у нас спеціально – до нині. Напр. слово “**нарід**”, затруте віддавна російським “**народом**”,

невипадково приходить вживати обережно або, частіш, замінювати його словом **“нація”**. Більш-менш так само, як **“кляси”**, штучний є й запозичений **“соціальний”** поділ на **“люд”** і **“нарід”**. Життєдатний, расово-міцний **“люд”** є явище націотворче і тільки в спеціальних умовах, **“стабілізуючись”**, може zdeградуватися до властивого статичного і безформеного стану, племені. **“Плем’я”** – це те, що втратило **“расу”** і структуру. А, власне, дуже часто в нас, кажучи слово **“нарід”**, мають на думці **“плем’я”**, чи до рівня племені знижений **“люд”**, отже категорію біологічну, елементарну, позбавлену напрямку і внутрідіючих формотворчих сил. Тільки творчий взагалі (а формотворчий зокрема і передовсім) подув нації дає елементарному етносові життя, структуру і обличчя» [24, с. 134].

Зрозуміло, що коли Є. Маланюк говорив про «внутрідіючі формотворчі сили» нації, то мав на увазі в результаті їхнього функціонування побудову національної держави та формування демократичних принципів життя української спільноти. Тож його попередній вислів про «переістощення **народу-люду** в **нарід-націю**», дещо невдалий у світлі його ж концепції, тепер уточнено можна було б перефразувати так: перетворення **племені-люду-народу** в **нарід-націю-державу**. Однак, і з цього приводу Є. Маланюк знову скорегував особні думки, вважаючи, що «процес національного формування – і в тім цілий парадокс – відбувається зовсім не **“закономірно”**, **“гармонійно”** чи ідилічно. Нація постає як динамічне переборення етносу-племені-люду, як заперечення племенної фізіологічності, як опанування етнічної стихії і одуховлення її. **Нація** – це невсипуща внутрішня **“боротьба”** сил, формотворчих і ідеотворчих, з інертною масою (**“більшістю”**!) етносу. В процесі тієї **“боротьби”**, коли вона відповідно поглиблюється і **“стабілізується”**, відбуваються певні пересунення і перегруповання глибинних **“субстратних”** наверхствувань, що з’являються на поверхні нації в **постаті** сталих **“коефіцієнтів”**, які надають духовому і фізичному обличчю нації видимі ознаки **“раси”**» [24, с. 134].

Отже, у процесі «переістощення» **люду** для Є. Маланюка визначальним є ступінь наявності націотворчих (тобто – державотворчих) стремлінь. Саме ним він передусім мотивуватиме вживання у власній творчості слів *люд/народ* чи *нарід*. Важливо зазначити, що Маланюкова концепція в окремих судженнях дещо хитка, особливо, коли спробувати простежити її дотримання в текстах самого письменника. Але якраз вона дає орієнтовний ключ і для розуміння художньо-авторської інтерпретації державотворчих (а отже – націотворчих) «перегрупвань», відображених у «Казці». Говорячи про **минулі** часи, автор зумисне не вживає слово **народ**, бо якраз тоді тільки почав формуватися в Україні процес переходу, так би мовити, **люду** (автор «Казки» вжив ще більш нейтральне слово – **“люди”**) в **«нарід-націю»**. І формотворчою силою в цьому історично-суспільному «перегрупуванні» постало **козацтво**, яке передусім і створило власну «державу» на території формально іншої держави. Тож, **народом-нацією** у «Казці» постає передусім козацтво.

Створення Гетьманщини, тобто власної національної держави, дало право авторові віднайденого твору називати всіх українців **народом** (у значенні – «нарід-нація»). Але оскільки державні права з боку чужинців-ворогів поступово урізалися, а народ

все менше й менше протестував проти колонізації («засинав»), то таким способом він знову перетворювався з народу-нації в народ-люд. Цим, очевидно, і зумовлене використання в «Казці» поряд зі словом *народ* слова *люд*, зокрема, у висловлюванні про тих, хто «**народ** пробуждав, / Щоби **люд** із темноти підняти». Контекстуально цю фразу варто б сприймати так: провідники національної ідеї, очевидно, передусім – письменники («хто про волю співав»), пробуджували в народі (чи радше – у залишках національно-свідомих українців) **національно-державні** почуття, щоби «підняти» люд (уже національно-несвідомих чи ще не національно-свідомих українців) із нижчого суспільно-історичного рівня самоусвідомлення до вищого – національно-державного. І серед «**постатей** сталих “коефіцієнтів”», що, за твердженням Є. Маланюка, ведуть боротьбу за пробудження національно-державницького мислення в народних масах, особливе місце у віднайденому творі займає саме героїчний козак.

Тож, автор «Казки» начебто не допустив у наведеному вище висловлюванні жодної тавтології, а семіотичний ключ до його найімовірнішого прочитання знаходимо саме у текстах Є. Маланюка, що тільки підкріплює твердження про належність твору цьому письменникові. Також очевидно, що, пишучи та публікуючи «Казку» в дореволюційний час, її автор вживав слово *народ*, а не – *нарід* із тієї ж причини, яку вказав Є. Маланюк – під впливом російської мови.

Правда, знаємо, що той же Є. Маланюк вважав «затрутим віддавна російським “народом” не тільки слово *нарід*, але й – *люд*. Отож у різних текстах письменник таки допускав плутаницю щодо їх контекстуального наповнення. Та для нас важливо, що він, як і автор «Казки», пробував розмежовувати використання цих слів у текстах, надаючи їхнім значенням певних історіософічно-сміслових відтінків, хай часом і не надто невдало.

«**Кобзарі**» – «**бандура**». У «Казці» певний період носіями історичної пам’яті народу були «**кобзарі**», що «на струнах бандури бренчали», оповідаючи «Про літа молоді, / Про гетьманів своїх» та про «гайдамаків страшних». Але коли «заснув люд в ярмі», й вони перестали співати «про ті згадки сумні, / Про ті вільні часи, / Про минулі роки», тобто про період козаччини та гайдамаччини. Таке авторське твердження також історично не надто достовірне. Воно радше дещо гіперболізоване, аби наголосити тягар підневільного життя народу, адже в період гайдамаччини український народ уже зазнав уярмлення, а кобзарі продовжували нести свою історичну місію й у часи остаточного поневолення народу. Втім, у їхньому репертуарі могли домінувати інші провідні мотиви, наприклад, соціально-побутові, завданням яких було підтримувати морально-етичні засади народу. Та автора «Казки» це начебто не цікавить, у його художній візії кобзарі замовкають, коли перестають співати про славне **минуле** країни.

Складається також враження, що автор «Казки» не надто належно або навіть якось двояко оцінив роль кобзарів у вітчизняній історії загалом. До такої думки схиляє вкрай суб’єктивне висловлювання про музичний рівень кобзарської праці, який названий «**бренькотом**». Коли врахувати, що в народі «бренькачем» називали поганого музиканта, а одне зі значень слова «бренькати» – невміло або недбало грати на музичному інструменті, то можна дійти висновку, що автор віднайденого твору аж надто узагаль-

нено та явно зневажливо поставився до музичного хисту кобзарів, бо далеко не всі з них були поганими музикантами. Врешті, автора «Казки» могло дратувати й саме звучання бандури, яке суб'єктивно йому видавалося бренькотом.

Як впливає з віршів Є. Маланюка, передусім написаних у 1920-х – на початку 1930-х років, слова *кобзар* та *бандура*, всупереч загальноприйнятій думці, викликали в їх автора також далеко не найкращі почуття національної гордості; в них так само відчутний певний відтінок зневаги до кобзарської праці та бандури. Зокрема, поет писав про «сльози **п'яних кобзарів**» [32, с. 226], а український народ називав «калікою ви клятим», «**сліпим кобзарем**», що «співа свій вічний жаль» [32, с. 588]; «отарами», що «на суходолі проклятим» «виспівують **нудний бандурний біль**» [32, с. 174]; «спокою **бандурного** жрецьями», що «**сліпі** на синь, на чернозем обачні» [32, с. 174]. Є. Маланюк звертався до земляків навіть із своєрідними «бандурними» докорами: «Ти думав: повернешся з поля, – / Чекає вечерея, жінка, / Сонцем нагріта призьба, / Місяць, **бандура**... Так? / А крик від пекельного болю! / А бою криваві обжинки!» [32, с. 225–226]; «Ти, у кого і нерви – **бандура**, / В чийм серці ридає раб» [32, с. 163]. Водночас він закликав співвітчизника: «Крізь останній пройшовши іспит, / Вогняну прийнявши купіль, / Не сиди на вечірній призьбі, / Під **бандуру** плекаючи біль» [32, с. 159]. Правда, 1940 року Є. Маланюк признався, що і його «нерви чулі й чуйні, як **бандура**», але пропри те прагнув залишатися «все ж лише варягом, лише козаком» [32, с. 368].

Утім, загалом Є. Маланюк, як і автор «Казки», віддавав належне заслугам кобзарів у збереженні історичної пам'яті українців, але все ж таки до їхньої праці ставився з певною засторогою. Наприклад, у статті «Три літа» (1935) він писав, що коли «**цвинтарна тиша історії** залягає над поконаною **країною**», українському народові «про його **минуле** співають йому кобзарі (живе, але **незряче** сумління нації) і підтримують в ньому, в часі, коли на нього переходить **історична** відповідальність за **націю**, – тяглість історичної пам'яті» [38, с. 51–52]. Подібне (а за змістом фактично те саме) висловлювання зустрічаємо й у статті «Гоголь – Гоголь»: «Про його [закріпаченого селянства. – М. К.] національність співають йому кобзарі – живе, хоч **незряче** сумління нації, символ **притьмареної**, але все ще **живої**, історичної **пам'яти**» [14, с. 197]. Як бачимо, й тут не обійшлося без Маланюкового скептицизму-жалю: кобзарі хоч і названі «сумлінням нації», та все ж – «незрячим».

Принагідно звернімо увагу, що, як і автор «Казки», в наведених цитатах Є. Маланюк: 1) у період фактичної бездержавності України «вперто» називав її «**країною**»; 2) вимальовував однакову метафоричну картину стану українського суспільства в період поступового поневолення («цвинтарна тиша» = мертвий «сон», з якого потрібно аж «народ до життя розбудити»); 3) стверджував, що в період засинання народу кобзарі ще нагадували йому про історичне минуле¹; 4) обсервував тогочасну історичну (державницьку) пам'ять народу, як «**притьмарену**, але все ще **живу**», тобто стверджував про поступове настання серед люду «темноти» та про його повільне «омертвіння»; 5) спів кобзарів про певний відтінок української історії називав співом про «**минуле**»,

¹ У «Казці» кобзарі перестали співати про історичне минуле країни лише тоді, коли остаточно «заснув люд в ярмі» на цілий «вік», тобто приблизно з 1810-х років.

яке асоціативно позначав період **волі** народу, тобто козацькі (можливо, й гайдамацькі) часи¹.

«**Вільні пісні**». Автор «Казки» згадує про «**вільні пісні**», або ж «**пісні** про ту **волю минулу**», які займали особливе місце в житті ще неуярямленого народу. З приходом окупаційного режиму вони були заборонені, а «всіх», «хто про **волю** співав», «ворожі кати» «тягли» «в Сибір». Складається враження, що «вільні пісні» мають якусь чудодійно-казкову силу, і коли б вони зазвучали, то народ умить здобув би омріяну свободу. Для казкового жанру така чудодійна властивість співанок логічно обумовлена. Та знаємо, що віднайдений твір відображає дійсні епізоди української історії, тому має бути й цілком реалістичне пояснення феєричної сили «вільних пісень». Урешті, чому авторові «Казки» так важливо, аби звучали колишні «вільні пісні», адже в них згадуються вже давно «минулі роки»? Він же закликає повбивати «катів», а зробити це можна передусім зброєю, але не пісню, якою б чудодійною вона не була. Однак автор твору одним із засобів мілітарного боріння настійливо вважає пісні, але фактично не вказує, у яких же тоді українських співанках та в якому саме ідейно-тематичному коді в них прихована збройна сила народу. Коли суто теоретично спробувати визначити, які ж то «пісні» в житті бездержавного впродовж декількох століть народу можна назвати «вільними», то, очевидно, стикнемося з проблемою щодо їх ідейно-тематичного та жанрового окреслення. Начебто це мали бути народні пісні, у яких відображений період вільного життя українців, або ж мілітарні пісні, що закликали до повалення загарбницького режиму (чи режимів).

Із контексту «Казки» можна довідатися, зокрема, про зміст пісень, які виконували кобзарі. Передусім вони співали про «**гетьманів**» та «**гайдамаків страшних**», а також про «літа молоді», тобто про «красні роки, / Як жили **козаки** / І за море по здобич ходили», «Городи бусурмен плондрували». Очевидно, колись і «люд» «співав вільні пісні» такого ж змісту. Відповідно з приходом ворогів «Не співав більш кобзар на бандурі» «...про ті **згадки** сумні, / Про ті **вільні** часи, / Про **минулі** роки». Водночас «І ніхто з **козаків** / Заспівати не хтів», «І **ніхто** не змагавсь, [...] Щоб про **волю** співать».

Втім, наприклад, у циклі «Над Дністром» (1936), поринаючи в роки власного дитинства, Є. Маланюк згадував і нічний спів свого сусіда з протилежного берега Синюхи – Карайгуза:

В тім співі був і **спогад** про **минуле**,
І **давня** спрага **волі** степової,
І **темний гнів** **нащадка**, й виклик долі,
Й терпка **нудьга**, і **запорозька** лють [32, с. 413].

Як бачимо, у спогадах про ідейно-тематичне спрямування співу Карайгуза поет орієнтовно окреслив ті самі параметри, які мають пісні, що їх у «Казці» колись виконували кобзарі та люд, а також, як свідчить Є. Маланюк, часом їх усе ж можна було почути

¹ У «Казці» – спів про «**минулі роки**», «**вільні часи**», «літа молоді», «**гетьманів**», «**гайдамаків**».

й навіть на початку XX століття¹. Отож, як впливає з ідейно-змістової координації обох текстів, до «вільних пісень» передусім потрібно відносити **козацькі** (можливо, також і гайдамацькі) пісні. Саме вони, на думку автора віднайденого твору, могли відродити в народові мілітарні почуття до здобуття волі. Але в чому ж тоді прихована в них модерно-оружна сила, яка мала воскресити на початку XX століття українську державу? Відповідь на це питання так само знаходимо в текстах Є. Маланюка. Пригадуючи події початку національно-визвольної боротьби 1917–1921 років, він писав, що тоді «обуджувалась душа – і пригадувала **козацьку пісню** (отже й **шаблю**)» [31, с. 478]. А «дух “**козацької шаблі**” – це “**мілітарний дух**”» нащадків [26, с. 119], – стверджував Є. Маланюк у «Нарисах з історії нашої культури». Таким способом, письменник розкрив і той мілітарний код, що прихований і у «вільних піснях» із «Казки»: це – **шабля**, тобто здатність народу знову взяти до рук **зброю** та **відвоювати** своє право на **вільне** життя. «“**Пісня**” була і, певно, досі є своєрідною нашою “**зброєю**”, а, в кожному разі, навіть політичним аргументом» [19, с. 448], – так 1959 року Є. Маланюк фактично повторив твердження про значення «вільної пісні» в історії українського народу, яке також прочитуємо й у контексті «Казки», опублікованої ще в дореволюційні часи. Тепер стає цілком зрозуміло, чому «**вільні пісні**» були небезпечними для окупаційного режиму: вони були – **зброєю**, тому й карали за них, як і за припаси, призначені для мілітарного повстання.

Водночас наратор у «Казці» роздумував і про те, чого в його часи бракувало, «щоб **волі достать**». А у віднайденому вірші «Дайте крила мені», який підписаний псевдонімом Чумак, ліричний суб'єкт обіцяє із «небес» «**принести**» «Бідним людям святу, / Безконечно **казкову пісню Волі**», або ж «**пісню** Кращої Долі» [45, с. 2]. У циклі «Березіль» Є. Маланюк писав ще і про «**заобрійні пісні**» [32, с. 370], які так само пов'язані з мрією про «воскресіння» України. Зв'язок між ідейно-тематичним спрямуванням цих творів очевидний, і вони явно належать одному авторові, бо наміри, висловлені в них, знову ж буквально тотожні. Цікаво, що якраз «Казку» і можна вважати отою «принесеною» із «небес» «**казковою піснею**» (чи «заобрійною піснею»), де, на думку автора, вказаний єдино правильний (мілітарний) шлях до здобуття омріяної «**Волі**» («**Кращої Долі**»), яку прагнув подарувати людям ліричний суб'єкт вірша «Дайте крила мені». Тож цілком логічно вбачати, що він міг бути написаний дещо раніше, аніж «Казка», тому навіть може належати до передфронтових творів Є. Маланюка.

Знаємо також, що народ, описаний у «Казці», все ж таки здобув реальну незалежність після революційних подій 1917 року. Отже, у його житті, хай і на короткий час, знову настав період – «**волі**», який, цілком закономірно, міг бути змальований у нових «піснях» про модерні вільні часи. Такі твори, за окресленням автора «Казки», мали б називатися

¹ Порівняймо: «спогад про минуле» – «згадки [...] Про минулі роки»; «терпка нудьга» – «згадки сумні»; «давня справа волі степової» – «ті згадки сумні, / Про ті вільні часи», тобто про «ті красні роки, / Як жили **козаки**» в степах; «темний гнів нащадка» – спів про «гайдамаків **страшних**»; «запорозька лють» – спів про «гетьманів», а отже – й про козаків, що «за море по здобич ходили», «города бусурмен **плундрували**», тобто – «лютували», проявляли нещадність до ворогів тощо.

так само «піснями волі», що їх знову заспівав визволений з-під чужинського ярма «люд», але вже на новітньому етапі державницької історії. Та «Казку» ще не можна вважати модерною «піснею волі», яку склав один із представників народу, бо вона написана до відродження державного суверенітету України. Врешті, сама метафорична сцена, коли однією з найважливіших ознак незалежності народу є його спроможність співати «вільні пісні» в «минулі роки», а в сьогоденні один із його представників прагне «принести» йому нову «пісню Волі», за творчим задумом, погодьмося, – вкрай суб'єктивно-авторська. Однак можемо гіпотетично припустити, що після 1917 року такі «пісні» все ж з'явилися. Відповідно виникають закономірні питання: кому саме з поетів удалося першим «принести» таку «пісню волі»? що це за «пісні» загалом? якого вони змісту? чи співав їх народ тощо? Звичайно, може навіть виникнути органічний скептицизм щодо поставлених запитань, які гіпотетично прочитані в оказіонально-поетичній візії нікому невідомого автора. Тому, видається, навіть шукати реалістичні відповіді на них начисто безперспективно.

Утім, відповіді на поставлені питання все ж існують. І саме у творчому доробку Є. Маланюка, який 1923 року, полемізуючи з Д. Донцовим, запевняв: «Тичину треба приймати не як індивідуальність, а як **голос землі**, вірніше, – як **рупор**, через котрий **заспівав** несвідомий **чорнозем першу пісню волі**» [35, с. 48]. «Чорнозем» у візії Є. Маланюка – це той же «люд», що зображений у «Казці». Він після 1917 року таки заспівав «пісню волі», але все ж «індивідуальними» устами («рупором») П. Тичини, який, виявляється, випередив утаємниченого Чумака в месіаністичних намірах «принести» «пісню Волі». А що модерна «пісня волі» є також, як її уявляв собі й Чумак, – «казковою», у Є. Маланюка сумнівів немає, бо, на його думку, вся рання «поезія Павла Тичини» – «це королівство **казки**» [25, с. 2]. Важливо також додати, що, дебатуєючи з Д. Донцовим, Є. Маланюк, як і Чумак, ужив слово «**Воля**», написане з великої літери, а наприкінці статті аналогічно додав і слово «**Державність**» [35, с. 48], що в контексті публікації вказує на синонімічність цих лексем у різних текстах.

Звичайно, знати про державницькі творчо-заповітні бажання Чумака, висловлені в закордонній таборовій газеті та ще й забороненій ц російській імперії, а потім ствердити, що зреалізувати їх вдалося саме П. Тичині, Є. Маланюк мав би аж ніяк не випадково-містично. Радше, це були його ж юначі поетично-історіософські помисли, що зреалізувалися у ранній творчості П. Тичини, передусім – у поемі «Золотий гомін».

Героїчний козак як продовжувач справи козаків та гайдамаків. Як було вже зазначено, в історіософічних візіях автора «Казки» та Є. Маланюка **гайдамаки продовжили борню гетьманів та козаків** за українську незалежність. Зі змісту «Казки» також випливає, що вже в період перебування народу в «темноті» та остаточному «сні» саме **героїчний козак** почав знову пробуджувати **козацько-гайдамацький** дух боротьби за національну волю. Абсолютно такі ж твердження, зокрема, про Т. Шевченка знаходимо й у публікаціях Є. Маланюка: «**Дух** попередньої **Козацької** Доби, мілітантний і мілітарний дух “**козацької** шаблі”, коротше – Дух Нації – був **Шевченком переданий** не лише поколінню “живих”, а й поколінню “ненароджених”. Переданий **через** бездоріжжя і **тьму Ночі** Бездержавності і **всупереч** тій Ночі» [26, с. 130].

А у статті «Буряне поліття» Є. Маланюк назвав Т. Шевченка «яскравою детонацією **Гайдамаччини**» [13, с. 12].

Підсумовуючи наведені факти, можемо стверджувати, що ніяких ідейно-тематичних розбіжностей щодо характеристики часів **козаччини** та **гайдамаччини** у віднайденій «Казці» та творах Є. Маланюка виявити не вдалося. Навпаки, індивідуально-авторські погляди автора «Казки» на ці періоди української історії буквально тотожні з подальшими історіософічними поглядами Є. Маланюка. Водночас пізніші поетичні та прозові тексти письменника суттєво доповнюють та уточнюють інтерпретацію віднайденого твору.

2.2. Прихід ворогів та підневільне життя українського народу. Часи підневільного життя українців у «Казці» зображені досить блідими і трагічними тонами, що абсолютно суголосні зі стилем змальовування цього ж періоду вітчизняної історії в подальших творах Є. Маланюка. Прихід та панування ворогів на українських землях часом позначені тропами, які містять елементи індивідуально-авторського трактування окремих історичних проблем, а деколи – традиційно-образною лексикою («кати», «ярмо», «кайдани», «закували» тощо), яку можна віднести до шаблонної (навіть – банальної). Втім, нашим завданням є визначити у «Казці» будь-які ідейно-змістові деталі, якщо вони є елементами архітекτονіки індивідуально-художньої візії автора, та перевірити їх наявність й образне призначення в подальшій творчості Є. Маланюка.

«**Кати**». У «Казці» автор тричі ворогів назвав «**катами**». Звичайно, цей троп можна віднести до шаблонних. Та попри те, Є. Маланюк також досить часто використовував його (чи утворені від нього похідні слова) у власній творчості; передусім, як і в «Казці», – на позначення загарбницької політики Росії. «Авангардний» кат України у творах Є. Маланюка – це Петро I, якого він називав «**катом-аматором**», «коронованим **катом**» [21, с. 207] тощо. У художніх візіях письменника навіть петербурзький пам'ятник Петрові I воскресав і продовжував катувати українську землю («Се мрець воскрес і бенкетує, / Наллявся кров'ю і гуля, – / Копитом топче і **катує**, / І стугонить моя земля» [32, с. 133]); а сам Петербург був збудований «**каторжними** трудами десятків тисяч українських вояків, що кістками й кров'ю їх були загачені низькі й непевні багна» [30, с. 369]. Є. Маланюк писав і про «**катівську** любов» «Росії» [32, с. 504], про її «завойовницьке хижацтво, ненаситність визиску і **катівське** уміння проглатувати чужі культурні надбання» [22, с. 350], про «втіху **ката**» [32, с. 207] України тощо.

«**Нагайка**». Засобом уярмлення українського народу для «ворожих катів» у «Казці» служила – «**нагайка**». Аналогічний символ-засіб поневолення українського та інших народів імперською Росією зустрічаємо й у творчості Є. Маланюка. Наприклад, у «Посланії» звучить таке саркастичне висловлювання: «Русь – Рим, христолубиве військо, / Сінод, **нагайка**, Петербург / Та хижий свист **сибірських** пург» [31, с. 457]. А ось фрагмент із незавершеної поеми «Схід Європи»: «Скрегочучи, котилися **віки**, / Несли з собою бурю, мор, навалу / І низьколобий варвар **нагаєм** / Давав рабу ім'я, обличчя, устрій, / Своє тавро на спинах витискав» [37, с. 1033]. Подібні висловлювання з ключовою метонімією *нагайка* зустрічаємо й у прозі письменника: «А там... “во глибокі Росії”... душили українців, поляків, грузинів, вірменів, там топили лікарів,

що приїздили на епідемії, свистіла **нагайка** і в поліційних участках вибивали зуби» [22, с. 349].

У той же час, коли Є. Маланюк у поетичному «Уривку» (1930), як і в «Казці», але ще в глибшій історичній ретроспективі, намагався осмислити минуле України, він також використовував аналогічний символ на позначення засобу уярмлення народу; та, враховуючи часово-просторові параметри візії (історичні періоди Еллади, Риму, Візантії, Русі), вжив синонімічне до нього слово – «**батіг**»: «І так міняв залізний лад держави / На хижий свист чужого **батога**» [32, с. 418]. А коли Є. Маланюк звертався в «Молитві» з проханням «вчинити» його виконавцем Божої покари, то для позначення першого засобу покути народу він вибрав метафору – «**бич**» [32, с. 374]. Отже, у проаналізованих текстах Є. Маланюка можна спостерігати навіть певну закономірність: метонімія *нагайка* у його творах має передусім лексичне значення, яке асоціюється з російською колоніальною політикою. Якраз саме такий лексичний відтінок має цей же художній засіб й у віднайденій «Казці».

«**Закували в ярмо**», «**кайдани**»; «**тягти в Сибір**». Щодо інших художніх символів на позначення засобів колоніального гноблення народу, зокрема, таких, як «**закувати в ярмо**», «**кайдани**», то вони досить часто фігурують у художніх текстах, тому, на перший погляд, не можуть служити «індикатором» індивідуально-авторського стилю письменника.

Однак звично історики точкою відліку уярмлення українського народу на теренах російської імперії вважають 1783 рік – дату офіційного запровадження кріпацтва. Та у «Казці» читаємо: «І **настали віки**, / Що **прийшли** вороги, / **Закували в ярмо** [...] І заснув люд в **ярмі**». Отож у візії автора уярмлення народу тривало **століттями** та мало, очевидно, відбутися або зразу ж після Переяславської ради (1654 року), або ж після програної Полтавської битви (1709 року), але аж ніяк не після указу Катерини II про закріпачення селян¹.

Та, як і автор «Казки», Є. Маланюк також явно розширював часовий простір уярмлення українців. Зокрема, в одному з віршів він писав: «...І **йшли віки**, одним **ярмом закуті**, / Плекаючи каліку і раба» [32, с. 418]. Ідейно-тематично обидва фрагменти надзвичайно споріднені, у них використана однакова або близька за змістом метафорична лексика. Різнить їх хіба що, так би мовити, «ступінь» емоційності в оцінці колоніального статусу українського народу, що абсолютно закономірно, коли враховувати поступову ревізію Маланюкових історіософічних поглядів після поразки національно-визвольної боротьби 1917–1921 років.

Щодо офіційного запровадження кріпацтва в Україні, то Є. Маланюк вважав його часами, коли «многомільйонове селянство» було «**остаточно закуте**» «Катериною в **кайдани кріпацтва**» [14, с. 197], або ж «**остаточно затиснуте обценьками кріпацтва**» [38, с. 52]. «**Обценьки**» – лише індивідуально-авторський засіб письменника, абсолютно синонімічний до більш поширеної метафори «**ярмо**», яку також зустрічаємо у його творчості. Тож Є. Маланюк, знову ж як і автор «Казки», відлік періоду поневолення українців починав з часу приходу перших представників російської імперії на

¹ Від 1783 до 1916 року не минуло навіть **півторастоліття**.

вкраїнські терени, а закон про запровадження кріпацтва вважав остаточним уярмленням народу.

Принагідно ми також уже звертали увагу на використання у творчості Є. Маланюка метонімії **Сибір**, яка має аналогічне ідейно-змістове навантаження, як і та, що вжита у віднайденому творі: уособлює каральні методи російської імперії¹.

«**Темнота**» та «засинання» народу. Автор «Казки» двічі наголосив, що «народ» / «люд» перебував у «темноті», тобто **темряві, пітьмі, тьмі** тощо. Або ж, образно кажучи, у його існуванні настав період суцільної **ночі**, адже саме ця пора доби природно відведена для **сну** людини, тому, зрозуміло, уярмлений «люд» і «заснув». З цього сну потрібно було аж – «народ до **життя розбудити**». А коли вдатися до основоположних засад християнського світогляду, то народ потрібно було навіть – **воскрешати**. Отже, цей **сон** можна характеризувати як щось протилежне до життя; тобто він мав бути – **смертельним** чи **летаргічним (напівмертвим)**. Отже, художні засоби, підібрані до використаних у «Казці» метафор «темнота» та «сон», чи інші близькі до них за значенням образні варіанти вважатимемо контекстуальними синонімами та спробуємо визначити їхню наявність у творчих характеристиках Є. Маланюка, що пов'язані зі зображенням періоду окупації України царською Росією.

Нагадаємо, що автор віднайденого твору немовби поетапно визначав стан, у якому перебував колонізований народ, називаючи його попервах **сном** у **темноті** (фактично – **вночі**), а переходячи і **напівсмертю** чи то й **смертю**. Аналогічно той же період української бездержавності обрисовував і Є. Маланюк. Наприклад, у статті «Три літа» він писав, що спочатку «на тлі сонячно-багатої **країни**², серед руїн **бурхливого минулого** западають в **смертельний сон** маєтки й хутори козацької й гетьманської еліти», а далі й цілком «залягає над **поконаною країною**» «**цвинтарна тиша історії**», або ж «**мертва тиша українського летаргу**» [38, с. 51, 53].

Правда, на думку письменника, той же відтинок вітчизняної історії також був і «**фактично цвинтарем нації**» [17, с. 413], і «**майже смертним сном**», і «**національним летаргом**» [31, с. 478] чи просто «**темрявою**» («**тьмою**») «**Ночі Бездержавности**» [26, с. 123, 129]. Зокрема, в «Нарисах з історії нашої культури» є розділ, який названий – «**Ніч Бездержавности**» [26, с. 111–133]. Аналогічних прикладів як із поетичної, так і з прозової творчості Є. Маланюка можна наводити ще багато. Та для нас важливо, що «амплітуди коливань» у художньо-образному змалюванні та найменуванні того самого історичного інтервалу в автора «Казки» та Є. Маланюка буквально тотожна,

¹ Порівняймо: у «Казці» – «І ніхто не змагавсь, / Бо **нагайки** боявсь, / Щоб про волю співать / І кайдани порвать [...] Бо в **Сибір** всіх тягли / Тих, ворожі кати, / Хто про волю співав / І народ пробуждав»; у Є. Маланюка – «Сінод, **нагайка**, Петербург / Та хижий свист **сибірських** пург» [31, с. 457]; «Носив навек єдину віру, / Що знову **казка** задзвенить, / Та зимним подувом **Сибіру** / Життя **скарало** без вини» [32, с. 81].

² Зауважмо, тільки у наведених цитатах Є. Маланюк знову двічі назвав, по суті, бездержавну Україну, як і автор «Казки», – «**країною**», а також використав лексику, що контекстуально близька до вжитої у віднайденому творі.

при цьому в різних текстах використана для її конфігурації та сама або аналогічна за змістом лексика¹.

Кілька столітнє засинання та столітній сон народу. Ще Т. Шевченко попереджав, що Україну можуть приспати «лукаві», «злії люде» [49, с. 8]. За ним О. Олесь 1908 року вже визнав, що український «народ, як мертвий спить, без снів» [42, с. 123]. Тому сама ідея метафоричної характеристики сонного стану народу в певний період історії не є новою, зокрема, в українській літературі. Та коли б, навіть чисто теоретично, Україну зразу ж «приспали» після написання Шевченкового вірша, то з того часу до появи «Казки» минуло б приблизно сім десятків років. Утім, за версією автора віднайденого твору, період уявлення та **сну** вільного народу – процес довготривалий, що затягнувся на століття («віки»). Можливо, автор «Казки» навіть скоригував часові параметри ймовірного засинання України, бо не до кінця поділяв із цього приводу думку Т. Шевченка, творчість якого, як впливає з твору, добре знав.

У «Казці» прочитуємо навіть явне непорозуміння щодо хронологічних меж періоду **сну народу**. Нагадаємо, спочатку автор писав про настання «**віків**», коли «прийшли вороги» та «люди» «закували в ярмо», у якому він «і **заснув**». З цього висловлювання можна зробити висновок, що уявлення та невірний **сон** «людю» тривали паралельно декілька «віків», тобто століть (щонайменше – два). Згодом у творі звучить інше твердження, яке навіть дещо вражає своєю хронологічною точністю, як для художнього тексту та ще й «Казки»: «Цілий **вік** промайнув, / Як народ цей **заснув**»; тобто народ перебував у **сні** рівно **століття**.

Загалом таку, на перший погляд, неточність можна було б знову списати на молодий вік поета та кваліфікувати як недогляд при остаточній редакції твору². Проте для

¹ Варто додати, що автор «Дневника прикордонного мешканця», підписаного криптонімом В. Г. (ще раз нагадаємо, утвореним від псевдоніма Володимир Гарський, яким і підписана «Казка»), побачивши здала Україну, окуповану більшовиками, восени 1921 року стверджував (порівняймо з висловлюваннями Є. Маланюка про період окупації України царською Росією): «там тихо, наче в **могильному склепінні**», там «скрізь і навкруги **мертвий спокій**» [1, с. 3]. Приблизно в цей же період (перша половина 1920-х років) фактично те саме про тогочасну Україну написав і Є. Маланюк: «Там тишею мертвот / Мовчить простор» [32, с. 69]. Отож, Володимир Гарський та Є. Маланюк мали впродовж щонайменше декількох років навіть однакові погляди на хронологічно різні, але подібні за суттю періоди української історії. А це ще раз красномовно засвідчує, що Володимир Гарський – це лише один із багатьох псевдонімів Є. Маланюка. Якби це були дві різні особистості, то навіть було б дивно, що обидва кореспонденти львівської газети «Рідний край», які працювали в однакових літературних жанрах, на початку 1920-х років перебували в тих самих таборах інтернованих на території Польщі, але таких, буквально містичних, одномумців дороги так і не перетнулися, хоч ці воїни-письменники мали жити в одному чи сусідніх бараках.

² Наприклад, можна було б уважати, що перший раз слово *віки* використане в «Казці» у значенні «надзвичайно довгий час; вічність» тощо, і лише другий раз вжита лексема *вік* позначає саме *столітній* інтервал. Але тоді потрібно визнати враз недосконалою стилістику твору, що явно знижує і його ідейно-тематичний рівень через надмірну гіперболізацію в окресленні певних історичних явищ.

нас важливо, що такі ж, начебто «хронологічно-алогічні», твердження зустрічаємо й у Є. Маланюка. Наприклад, 1922 року він уважав, що Україна вже «цілі **століття** була в **смертнім сні**» [36, с. 1]. Наступного ж року (1923) Є. Маланюк, знову ж як і автор «Казки», у статті «Ідеї й дії» говорив уже про «**столітній сон**» українського народу («Чорнозему»): «І замість того, щоб усвідомити **вогнем** могутньої і єдиної національної ідеї розбурханий, ще **сліпий від столітнього сну** Чорнозем, щоб допомогти йому при сформулюванні його **волі до життя**, – українська інтелігенція зробила все, щоб Чорнозем цей, як і **століття** назад, як і через цілу історію, – й на цей раз послужив лише плацдармом для відвічної боротьби Заходу зі Сходом і не здолав вирости сам в новий національно-державний організм світу» [20, с. 38].

Передусім вражає ідейно-тематична й метафорична спорідненість «Казки» та процитованого твердження зі статті «Ідеї й дії» Є. Маланюка¹. Відмінність лише в тому, що автор «Казки» **напередодні 1917 року** пропагував конкретні «ідеї й дії» стосовно відновлення української державності, які можна прочитати у **вогненно-громових** словах героїчного козака та у завершальному зверненні самого наратора, а Є. Маланюк **після поразки** визвольної боротьби дорікав національній інтелігенції, що вона, так би мовити, не сприйняла цього «**вогню ідеї**» та не вчинила відповідних «дій». Окремі висловлювання Є. Маланюка зі статті навіть підказують, що народ у «Казці», перебуваючи в колоніальній «темноті», міг «**осліпнути**».

Важливо й те, що у статті «Ідеї й дії», стверджуючи про «**столітній сон**» народу, Є. Маланюк брав за координату зворотного відліку 1917 рік. Отже, заснути «Чорнозем» (у «Казці» – «люд») мав десь на початку XIX століття, а якщо спробувати визначити цю хронологічну точку з метрологічною точністю, то саме – **1817** року. Коли ж за початок часового відліку взяти дату виходу «Казки», то, за версією її автора, народ мав заснути також десь на початку XIX століття або ж абсолютно точно – **1816** року. Враховуючи реалії української історії та авторсько-метрологічну точність хронології, такі твердження, без сумніву, можна кваліфікувати як украй okazіональні. Водночас, нагадаємо, у «Казці» та статті Є. Маланюка наявні також твердження й про **кількастолітній сон** українського народу. Загалом такі хронологічні впевненості та начебто коливання є яскравими прикладами суб'єктивно-метафоричних інтерпретацій історично реальних процесів в Україні, які буцім «дивовижним» способом збігаються.

Рівночасно наявність таких абсолютно однакових, але начебто й суперечливих тверджень у текстах, різних за жанром та віддалених за часом публікацій, є надзвичайно вагомим аргументом, що може засвідчувати спорідненість їх авторства. І коли у творчості Є. Маланюка вдасться віднайти ґрунтовні пояснення цих, на перший погляд, «алогічних» переконань про відмінну чи, можливо, навіть концентричну хронологію «**сну**» народу, то матимемо ще один не тільки вагомий, а буквально – беззаперечний – аргумент, який ще раз підтверджує, що «Казка» належить перу саме цього письменника.

¹ Порівняймо хоч би виділені художні засоби з тими, що також наявні й у віднайденому творі.

Знаємо, що для Є. Маланюка, як і для автора «Казки», початком уярмлення та присипання українського народу стали часи поступової окупації України царською Росією. Але, наприклад, у «Нарисах з історії нашої культури» він все ж стверджував, «що **ніч** бездержавности [тобто “засинання” народу. – М. К.], все ж таки, **не запала одразу**. Не можна усталити і вибрати серед кількох певну дату її початку» [26, с. 118]. Письменник звернув увагу, що 1791 року «представник лівобережної шляхти Василь Капніст» їздив «до Прусії з місією шукання міжнародної підтримки для політично **конаючої** Батьківщини. Ще **на початку XIX ст.** невідомий автор пише “Історію Русів”, що зробить певний вплив на історіософію Шевченка. Але в тім же часі **ніч помітно залягає**. “**Ніч**” в тім розумінні, що Україна перестає бути справою **політичною**. І під цим саме оглядом “**Історія Русів**” була – **політично – лебединою піснею доби** [...] І хто знає, чи не від цього документу [...] треба б **почати** нашу **Ніч** Бездержавности» [26, с. 118–120], – начебто запитусь, а по суті стверджує Є. Маланюк.

Нагадаємо, що один зі списків «Історії русів» «написаний на папері з водяним знаком **1817 року**» [50, с. 7]. Саме цей рік (або ж **1818**) і вважають найбільш імовірною датою написання книги. Отже, у «Нарисах...» Є. Маланюк подав ще одну хронологічну координату для відліку «сну» народу, який умовно називатимемо **остаточним**, або ж **столітнім сном**. І ця координата абсолютно тотожна тій відправній хронологічній точці, що впливає зі змісту «Казки» та статті «Ідеї й дії»¹. Тож, згідно з твердженнями Є. Маланюка, підневільне минуле «краю» в «Казці» також абсолютно логічно поділити умовно на два періоди:

- 1) декількастолітнє (щонайменше **двохсотлітнє**) уярмлення «люду» і його повільне **засинання** у неволі;
- 2) **столітній** (чи **остаточний** – «**мертвий**») **сон** колонізованого народу.

У такому разі, попри суб’єктивність твердження (на чому наголосив і сам Є. Маланюк), у «Казці», у статті «Ідеї й дії» та «Нарисах з історії нашої культури» хронологічні межі періоду перебування українського народу в **остаточному сні** («темноті») навдивовижу точно співпадають. Більше того, далі в «Нарисах...» Є. Маланюк пояснював, що в «**темряві Ночі** Бездержавности» настало «неунікальне “переключення” національної енергії з “політики” на “культуру”, яке він запропонував “точніше й влучніше” назвати “**капітуляцією**”. “Ця капітуляція, – продовжував письменник, – це своєрідне **кредо** нового покоління XIX ст. стало кредом цілого ряду наступних поколінь” та “лягло **могильною** плитою на **ціле століття**”» [26, с. 119–120].

Отже, Є. Маланюк, наголошуючи на суб’єктивності свого твердження, все ж поділив метафоричний сон українського народу на два умовні періоди, окреслив час його перебування в **остаточному** («смертельному») сні – **століття** («вік»), чітко визначивши хронологічні межі: **початок XIX – початок XX століть** (точніше: **1817–1917 роки**). Перед ним (майже на чотири десятиліття раніше) таку ж метафорично-історіософічну й водночас суб’єктивно-хронологічну модель “сонно-мертвого” стану народу вибудував автор “Казки”. Звичайно, назвати цей факт черговою випадковістю

¹ Зрозуміло, що похибка в півроку чи рік у межах століття абсолютно несуттєва, тим більше в художніх текстах чи есе.

просто недоречно, бо буквально всі його суто оказіональні складові збігаються. Тим паче, що навіть Маланюкова характеристика «сну» (омертвіння), як політичної смерті народу («політично мертва Батьківщина» [26, с. 122, 128]), абсолютно адекватна тій, що впливає з детальної інтерпретації віднайденної «Казки», адже її автор також закликав «народ до **життя розбудити**», зрозуміло – до **життя політичного**¹.

Маючи таку достатню кількість аргументів, що як й ідейно-тематично, так і стилістично споріднюють «Казку» з подальшою творчістю Є. Маланюка, можна було б уважати проблему авторства віднайденного твору вирішеною. Однак, поза увагою проведеного тут текстуального мікроаналізу залишився ще образ героїчного козака, що є конститутивним у «Казки», тому, звичайно, підводити остаточні підсумки ще завчасно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Гарський В.* Дневник прикордонного мешканця. СКАЛА, дня 3. IX. 1921. / Володимир Гарський // Рідний край. – Ч. 201. – 1921, 13 вересня. – С. 3.
2. *Гарський В.* Казка / Володимир Гарський // Вільне слово. – Ч. 19. – 1916, 5 серпня. – С. 4–5.
3. *Гудзан Ч.* Сторінка із записника / Четар Гудзан // Рідний край. – Ч. 237. – 1921, 27 жовтня. – С. 4.
4. *Гудзан-Чорний.* Епізод / Гудзан-Чорний // Рідний край. – Ч. 250. – 1921, 12 листопада. – С. 4.
5. *Крупач М.* Іван Франко та Євген Маланюк: у пошуках ознак грядущого (різдвяна казка як історіософічна візія майбутнього України) / Микола Крупач // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2010. – Т. 2. – С. 732–740.
6. Крупач М. «Одним сном про Одну, Виновлену й Відроджену Україну» (Гудзан – ще один утаємничений псевдонім Є. Маланюка) / Микола Крупач // Таємниці слова: збірник наукових праць. – Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 2012. – С. 183–213.
7. *Крупач М.* Пошуки дотаборових публікацій Євгена Маланюка (1916–1917 та 1920 років) / Микола Крупач // Українське літературознавство: збірник наукових праць. – Львів : ЛНУ ім. І.Франка, 2013. – Вип. 77. – С. 3–44.
8. *Крупач М.* «Таємниці» Євгена Маланюка (До проблеми літературного дебюту письменника) / Микола Крупач // Парадигма: збірник наукових праць. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. – Вип. 3. – С. 241–251.
9. *Крупач М.* Таємниці літературного дебюту Євгена Маланюка періоду Першої світової війни (1916–1917 років) / Микола Крупач // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 86–95. – (Серія: Філологічні науки (літературознавство); вип. 124).
10. *Крупач М.* Ще один утаємничений псевдонім Євгена Маланюка / Микола Крупач // Визвольний шлях. – 2006. – Кн. 4. – С. 70–81.
11. *Маланюк Євген.* «Вечір. Урочиста тиша дзвенить в морознім повітрі...» / Євген Маланюк // Наша зоря. Святкова одноднівка. – 1922. – Ч. 1 (січень). – С. 1.
12. *Маланюк Євген.* Святий Вечір сироти (Різдвяна казка) / Євген Маланюк // Рідний

¹ Нагадаємо, що Є. Маланюк також закликав інтелігенцію допомогти народові, зокрема, «при сформулюванні його **волі до життя**» тощо.

- край. – Ч. 7. – 1922, 11 січня. – С. 4; Ч. 8. – 1922, 12 січня. – С. 4; Ч. 9. – 1922, 13 січня. – С. 4.
13. Маланюк Є. Буряне поліття / Євген Маланюк // Книга спостережень. Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 11–32.
14. Маланюк Є. Гоголь – Гоголь / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто: Гомін України, 1962. – С. 191–210.
15. Маланюк Є. Голоси землі / Євген Маланюк // Поезії в одному томі / Євген Маланюк. – Нью-Йорк, 1954. – С. 136–148.
16. Маланюк Є. До роковин Лесі Українки / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. Торонто : Гомін України, 1962. – С. 91–102.
17. Маланюк Є. До Шевченкових роковин / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 407–413.
18. Маланюк Є. Євген Мешковський / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 263–291.
19. Маланюк Є. З нотатника / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 442–453.
20. Маланюк Є. Ідеї й дії / Євген Маланюк // Веселка. – 1923. – Ч. 9–10. – С. 36–41.
21. Маланюк Є. Illustrissimus Dominus Mazepa / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 207–228.
22. Маланюк Є. Кінець російської літератури / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 343–365.
23. Маланюк Є. Крути – народина нового українця / Євген Маланюк // Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Львів : Світ, 2005. – С. 257–267.
24. Маланюк Є. Мислі в роковини (1917 – березень – 1937) / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 124–136.
25. Маланюк Є. Напровесні. Віймки з бльокнота літератора / Євген Маланюк // Український голос. – Ч. 2 (131). – 1922, 8 січня. – С. 1–2.
26. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 63–133.
27. Маланюк Є. Неповторний / Євген Маланюк // Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Львів : Світ, 2005. – С. 282–288.
28. Маланюк Є. Осіння молитва / Євген Маланюк // Веселка. – Ч. 6–7–8. – 1922. – С. 3.
29. Маланюк Є. Павло Тичина (балада) / Євген Маланюк // Наша громада. – Ч. 13–14. – 1924. – С. 10–11.
30. Маланюк Є. Петербург, як літературно-історична тема / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 366–397.
31. Маланюк Є. Післяслово / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 478.
32. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк ; упоряд. та передмова Т. Салиги. – Львів : УПІ ім. І. Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – 686 с.
33. Маланюк Є. Поезія і вірші / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 136–156.
34. Маланюк Є. Посланіє / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – С. 454–70.
35. Маланюк Є. Про динамізм (з приводу статті Д-ра Донцова «Про молодих») / Євген Маланюк // Веселка. – Ч. 11–12. – 1923. – С. 45–48.
36. Маланюк Є. Смертю смерть поправ / Євген Маланюк // Наша зоря. Святкова одноднівка. – Ч. 1. – 1922. – С. 1.

37. *Маланюк Є.* Схід Європи / Євген Маланюк // ЛНВ. – 1931. – Кн. XII. – С. 1034.
38. *Маланюк Є.* Три літа / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 1 / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 43–54.
39. *Маланюк Є.* Убійникам / Євген Маланюк // ЛНВ. – 1930. – Кн. V. – С. 387.
40. *Маланюк Є.* Українська література в світлі сучасності / Євген Маланюк // ЛНВ. – 1932. – Кн. VII. – С. 626–638.
41. *Маланюк Є.* Шлях до Шевченка // Пробоєм. – Ч. 3. – 1942. – С. 146–156.
42. *Олесь О.* Твори: в 2 т. / Олександр Олесь ; упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. 1. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 959 с.
43. *Слабошпицький М.* Вождь. Євген Маланюк / Михайло Слабошпицький // 25 поетів української діаспори. – Київ : Ярославів Вал, 2006. – С. 72–94.
44. Українська літературна енциклопедія: в 5 т. – Київ, 1995. – Т. 3. – С. 449.
45. *Чумак.* «Дайте крила мені...» (З циклу «Мрії») / Чумак // Вільне слово. – Ч. 5. 1917, 17 січня. – С. 2.
46. *Чумак.* Різдвяна пісня / Чумак // Вільне слово. – Ч. 2–3. – 1917, 6 січня. – С. 2.
47. *Чумак Ев.* До товариша / Ев. Чумак // Вільне слово. – Ч. 12. – 1917, 10 лютого. – С. 3.
48. *Чумак Евген.* «Тиха нічка... В безмежному морі...» (З циклу «Мрії») / Евген Чумак // Вільне слово. – Ч. 25. – 1917, 28 березня. – С. 2.
49. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Шевченко ; редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. . – Київ : Наукова думка, 1989. – Т. 2. Поезії, 1847–1861 рр. – 592 с.
50. *Шевчук В.* Нерозгадані таємниці «Історії русів» / Валерій Шевчук // Історія русів. – Київ : Радянський письменник, 1991. – С. 5–28.

*Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017
Прийнята до друку 15.02.2017*

IN SEARCH OF YEVHEN MALANIUK'S LITERARY DEBUT

Mykola KRUPACH

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

The present paper, which belongs to a two-article cycle dedicated to Malaniuk, offers a lexical and ideologically-conceptual microanalysis of verse «Tale», which was recently discovered in The *Vilne Slovo* newspaper (1916). The verse most probably belongs to Malaniuk and is the writer's literary debut. It has been claimed so far that he started publishing his works in 1921 should be contested, inasmuch Malaniuk himself indicated in his letters that he was 19 when his first work was published, which fact shifts the date back to 1916 or 1917. The periodicals of that period do contain a number of articles and literary pieces signed by aliases or cryptons, however, which of them can be acknowledged as Malaniuk's still remains unknown.

Keywords: Yevhen Malaniuk, literary debut, clandestine aliases, national-liberation struggle, the *Vilne Slovo* newspaper.

УДК821.09(477.87)

ПРО ПРАЦЮ ФЕДОРА ПОТУШНЯКА «ПОВІСТЬ М. В. ГОГОЛЯ “ВІЙ” І НАШІ НАРОДНІ ВІРУВАННЯ»

Наталія РЕБРИК

*Закарпатський художній інститут,
бул. Минайська, 38/80, Ужгород, Україна*

Розглянуто невідому працю Федора Потушняка «Повість М. В. Гоголя “Вій” і наші народні вірування», введено закарпатські народні вірування в загальноукраїнський контекст, наголошуючи на тому, що закарпатські легенди і перекази з об’єктивних причин – значно закритіші, тому вони можуть пояснити джерела фольклору повісті М. Гоголя «Вій».

Ключові слова: духовна і матеріальна культура, народні вірування, повість М. Гоголя «Вій», звичай, обряд, традиція.

«Народні вірування» Федора Потушняка (1910–1960) стоять поряд із працями Олекси Воропая «Звичаї нашого народу», Федора Вовка «Студії з української етнографії та антропології», Володимира Гнатюка «Знадоби до української демонології», В. Б. Антоновича «Відьмарство: Документи. Дослідження», Л. Н. Виноградової «Міфологічний аспект русальської традиції», Ю. П. Дяченка «Українці: народні вірування, повір’я, демонологія», Михайла Грушевського «Історія України-Руси» та ін. Проте нині вони майже не досліджені, тому виникає потреба хоча б окремі статті з них вводити в науковий обіг.

На сьогодні «Народні вірування» Федора Потушняка – унікальне фольклорно-етнографічне дослідження демонології та народних вірувань Закарпаття, а також пов’язаних з ними звичаїв і обрядів – зібрали й опрацювали Іван Ребрик та професор Любомир Белей. Видання готується до друку у видавництві «Гражда».

Метою роботи є аналіз однієї праці з «Народних вірувань» Ф. Потушняка – «Повість М. В. Гоголя “Вій” і наші народні вірування»

«Народні вірування» Ф. Потушняка (1910–1960) займають особливе місце в доробку відомого українського письменника і вченого. Робота складається з окремих статей – «“Злі очі” і “уроки” в народному віруванні», «Відьма і її признаки», «Вовкун в народному віруванні», «Гад в народному віруванні», «Звірі і птахи в народному віруванні», «Душа в народнім повір’ю села Осій», «Жертва в народному віруванні» та інші (близько 70 статей). Деякі праці публіковані в «Русському слові» за 1941 рік, інші – в «Літературній неділі» за 1942–1943 роки, частина – в науковому збірнику товариства «Просвіта» за 1938 рік та журналі «Зоря-Наіпнал» за 1943 рік. Але чимало з них залишилося в рукописах.

Історія розпорядилася так, що майже до середини ХХ ст. українська як духовна, так і матеріальна культура розвивалася, головню, на селі. Сільська громада була сво-

ерідною мікромоделлю українського суспільства. Не випадково члена українського суспільства називаємо громадянином, себто членом громади (у росіян, наприклад, «гражданин», тобто особа, що живе в граді, місті) [2, с. 3]. Тож патріархальний устрій села, його консервативність виробили в українському суспільстві певний імунітет від нових, здебільшого чужих впливів. Несприйняття чужого (нового чи старого) означало збереження свого, давнього. Саме з огляду на ці чинники стало можливим збереження до середини ХХ століття цілісної, активно функціонуючої системи традиційних вірувань як народного світогляду. Особлива живучість народних вірувань спостерігається передовсім у недержавних народів. На теренах сучасної Славії з цього погляду виділяються західні й північні райони України, білоруське Полісся, Словаччина. Що стосується решти Забручанської території, то войовничий атеїзм, голод 1932–1933 років обірвали тисячолітню народну традицію [2, с. 3].

На Закарпатті, за свідченням Ф. Потушняка, у 30-х роках ХХ століття громада села Осій вимагала дозволу церковної влади, щоб розкопати могилу недавно померлого 108-річного діда, якого вважали вітряником, а тому винуватим у посушливому літі [4, с. 176–177]. Професор Павло Чучка в «Антропонімії Закарпаття» написав, що в 60-х роках ХХ століття був дуже поширений звичай продажу хворобливих дітей-немовлят, йому навіть вдалося знайти особу, яку всі називали Проданом, а про справжнє ім'я можна було довідатися лише в сільраді [6].

Глибоко вивчений у 30–40-ві роки ХХ століття і викладений дослідником матеріал засвідчує багатство духовної культури народу, а заразом – виводить її на простори світової міфотворчості у різних часових зрізах, подає широку картину формування народного світогляду, становлення філософської думки, естетики поетичного світосприйняття. Ф. Потушняк проявив себе делікатним і мудрим збирачем духовних скарбів Закарпаття. Адже треба було неабиякого хисту, щоб у той час «розкрутити» людину на певну відвертість, аби дослівно записати різні відьмацькі заклинання, чаклунські таємниці, у деталях відтворити ритуальні дієства, найдавніші звичаї та обряди, молодіжні забави. Автор послідовно проводить ідею соборної єдності українського народу, опираючись на фольклорно-етнографічні дослідження В. Гнатюка, В. Шухевича, О. Кольберга, І. Кобільника, Ф. Колесси, А. Чужбинського та ін. Євген Недзельський ще в 1942 році дав таку характеристику «Народним віруванням» Ф. Потушняка: «Главы эти составляют цельную книгу, которая дает цельное представление о душе нашего народа в самом скрытом, самом грубом ее виде» [1, с. 10].

Стаття Ф. Потушняка «Повість Н. В. Гоголя “Вій” і наші народні вірування» була опублікована в «Русському слові» за 16–23 лютого 1941 року, яке виходило в Ужгороді [3, с. 4]. Написання її спровокувала публікація відомого твору класика в популярному народному щорічнику-календареві «Місяцеслов» за 1924 рік. Дослідник зазначив, що текст повісті був дещо адаптований до закарпатського читача і своїм змістом глибоко запав в душу селянам, очевидно тому, що дуже близький «до світогляду нашого народу та його традиційних вірувань» [3, с. 5]. Ф. Потушняк акцентував на чинниках, які спричинили популярність «Віа» і зробили його улюбленим читивом багатьох закарпатців упродовж довгих років.

По-перше, М. Гоголь, як відомо, був учнем у Ніжинській гімназії дійсного статського радника, доктора медицини, гоф-медика, директора Ніжинського ліцею князя Безбородка, згодом Одеського Рішельєвського ліцею, письменника-угоророса Івана Семеновича Орлая [5]. Зрозуміло, що І. Орлай як щирий патріот при нагоді розповідав про свій рідний карпатський край. Саме цим пояснюються згадки про наші землі в «Тарасі Бульбі» та «Страшній помсті».

По-друге, закарпатські народні вірування мають багато спільного із віруваннями українськими, але будучи ізольованими, наші вірування не зазнали таких змін, як вірування на батьківщині М. Гоголя. Тому закарпатські народні вірування здатні пролити світло на фольклор повісті «Вій», вважає етнограф.

Федір Потушняк переконаний, що повість М. Гоголя «Вій» повністю ґрунтується на народних віруваннях та переказах, які величезним талантом автора трансформовані у цілісну, живу картину, що, однак, не зашкодило їхньому духові. М. Гоголь і сам зізнавався, що свою повість він написав на основі народних переказів у простій, доступній формі, так, як він їх чув від звичайних людей [5].

Загальні ознаки відьми, їзда відьми на людях, можливе вбивство відьми, ночі, проведені над тілом відьми в порожній хаті або в зачиненій церкві – усе це мотиви багатьох народних казок і переказів, що беруть початок у сивій давнині.

Сам факт читання «Псалтиря» над відьмою також запозичений із народних вірувань, про що свідчать записи таких відомих етнографів, як Павло Чубинський, Олександр Афанасьєв, Петро Іванов та ін. Аналогічні бувальщини побутували на Закарпатті до середини ХХ століття. У деяких сюжетах факт читання «Псалтиря» відсутній. Ф. Потушняк навів приклад, записаний в одному із сіл Іршавщини: «Якась бабуса, идучи в сусіднє село, заблукала. Блукаючи, нарешті побачила десь на горбку вогник. Коли вона підійшла ближче, то побачила хату. Відчинила двері, а на столі – труна. Бабуса хотіла було піти геть, але передумала. Адже небіжчик – це всього-на-всього небіжчик, а на вулиці – глупа ніч, виють вовки, навкруги – ні душі... Однаково: небезпечно тут, небезпека й там... Баба вилізла на піч та сховалася за кошиком, прихопивши з собою пригорщу маку та часник. Мак, часник, як відомо, засіб, що оберігає від дводушників. Через насипаний мак дводушник не може переступити.

Не встигла баба добре роздивитися, як труна із тріском відкрилася, а небіжка підняла голову, втупившись в неї страшними очима. Потім вона встала з труни і почала наблизитися до баби. Та почала кидати зернята маку та жувати часник. Відьма бісилась, але збирала мак, бо інакше не могла наблизитися до баби. На це у хаті ввірвалося багато відьом, але боячись часнику вони не могли підступити до жінки. Крім того, вони ще й мусили збирати розсипаний мак. У баби залишалося кілька зерняток маку, але в цей час несподівано прокричав півень.

Мертва відьма знову лягла у труну, а інші відьми кинулися до дверей, за якими зникли. Із труни відьма покивала пальцем і сказала: «Щастя твоє, що проспівали півні, бо ми рознесли б тебе, жива душе, на куски». Незабаром у хату ввійшли родичі мертвої відьми і дуже здивувалися, побачивши її живою» [3, с. 8].

Подібну бувальщину містить хрестоматія Євгена Сабова. Тут розповідається про

вояка, який пробув три ночі з відьмою у церкві. На третю ніч вояк ховається від відьми у її труні, а та не може його знайти. Подібний мотив наявний і в інших казках.

У закарпатських народних віруваннях, доводить Ф. Потушняк, відьма має ті ж основні властивості й риси, що й відьма у повісті М. Гоголя «Вій». Наша відьма також часто перетворюється в бабу. Їздить на людях. За допомогою шнурка, плетеного від Різдва до Нового року і свяченого 9 разів, можна викрасти й перетворити в коня будь-кого, а потім їздити на ньому. Вдень відьма перетворюється в надзвичайну красуню, яку можна вбити за допомогою чаклунства. Відьма відкушує дівчатам коси, кусає та п'є їхню кров (мара). Вона може перетворюватися в собаку, псувати дітей. Уночі відьма страшна: обличчя синє, а очі горять, як жаринки [3, с. 8].

У праці Ф. Потушняка доцільно відзначити ще один цікавий момент про повість М. Гоголя «Вій». Дослідник пояснив, чому в церкві відбуваються події з Панночкою. Адже Божий храм, здавалось би, на те і Божий, щоб очищатися від усякої скверни, а тут – у ньому відьми, упирі, чорти... Етнограф це пояснив так. У часи поганства храм вважався місцем проведення всяких ворожінь і навіть оргій. Окрім того, до божеств ставилися як до чогось грізного. У пізніші часи храм також використовували для святотатських дій, наприклад, для чорної меси та ін. У казках та переказах, скажімо, про чортів, нечиста сила часто використовувала церкву для своїх зборищ.

У народних віруваннях закарпатців церква теж є місцем, де можуть відбуватися святотатські дії. Тут може замешкати чорт, або показуватися грішний мертвець, який за життя мав якийсь стосунок до церкви: був попом, дяком. Один раз у рік, опівночі перед Задушною суботою, мерці збираються у церкві «слухати службу». Тут можуть бути й відьми. Церква тоді стає нечистою. Та й узагалі, вночі селяни дуже бояться церкви і воліють її обходити десятою дорогою. Селянин краще переночує серед чистого поля, ніж біля церкви.

Саме уявлення про Вія по-різному тлумачать учені, хоча М. Гоголь казав, що Вій – це витвір народної фантазії, «начальник гномів» (духовний). Можливо, що М. Гоголь свідомо не запозичував образ та назву від народу, але народне поняття було визначальним у зображенні Вія. Передусім, це уявлення про верховоду дводушників, який тут називається «Старшим». І до кого звернеться в скруті відьма, як не до свого ватажка, старшого. Старший – сотворіння невизначене, цілком абстрактне, про яке народ має певне поняття, хоч не давав йому спеціальної назви та не визначав його подоби. Народ міг його навіть ототожнювати з духом землі та ін. Своєю поетичною уявою М. Гоголь відтворив те, що підслухав у народі, але – відповідно до творчого задуму – надав йому необхідну подобу і ввів його в кульмінаційний момент повісті. Тому Вій в нього став ватажком гномів, тобто духом землі [3, с. 7].

«Усі етнографічні записи про Вія, – зробив висновок дослідник, – зроблені пізніше, але підслухати й зрозуміти народну душу так, як це зробив М. Гоголь, зможе не кожен. Треба сказати, що повість «Вій» як улюблене чтиво сприяла оживленню наших народних вірувань, у чому її особлива заслуга для нашого народу» [3, с. 8].

Праця про «Вія» займає всього дві сторінки рукопису, проте і сьогодні читається легко, цікаво. А думки, викладені в ній, – свіжі й актуальні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Е. Н. [Недзельський Е.]*. Критические заметки о творчестве Ф. Потушняка / Е. Н. [Недзельський Е.] // Русское слово, 1942. – № 42. – С. 10.
2. Потушняк Ф. Народні вірування / Федір Потушняк ; передм. Л. Белея та І. Ребрика. – С. 3. – Рукопис. – Архів вид-цтва «Гражда».
3. *Потушняк Ф.* Повесть Н. В. Гоголя «Вій» і наші народні веровання // Русское слово. – Ужгород, 1941. – 16, 23 февраля.
4. *Потушняк Ф.* Подорож душі на другий світ / Федір Потушняк // Літературна неділя. – Ужгород, 1943. – Річник III. – Ч. 15. – 1 серпня. – С. 176–177.
5. Про стосунки І. С. Орлая з М. В. Гоголем та його родиною є цікава розвідка Ю. Ю. Качія «Гоголь і Закарпаття». – Рукопис. – Архів вид-цтва «Гражда».
6. *Чучка П. П.* Антропонімія Закарпаття / П. П. Чучка. – Ужгород, 1970.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

ON FEDIR POTUSHNIAK'S WORK «STORY “VIY” BY MYKOLA GOGOL AND OUR FOLK BELIEFS»

Nataliya REBRYK

*Transcarpathian Academy of Arts,
38/80, Mynayska Str., Uzhgorod, 88015, Ukraine*

The article highlights Fedir Potushniak's unknown work «Story “Viy” by Mykola Gogol and our folk beliefs» and introduces Transcarpathian folk beliefs into the all-Ukrainian context. The author emphasizes that Transcarpathian legends and stories have long remained unnoted for objective reasons; however, they can reveal the sources of folklore in Gogol's «Viy». The work is a collection of articles, which were also published separately in different journals, some of them appearing in the collected papers of Prosvisa in 1938. Plenty of the articles remained as manuscripts.

Keywords: spiritual and material culture, folk beliefs, story «Viy» by Gogol, custom, ritual, tradition.

УДК 811.161.2.09"188"І.Франко.08:82-193.3=111Шекспір.03

СОНЕТИ В. ШЕКСПІРА У РАННІХ ПЕРЕКЛАДАХ І. ФРАНКА: ТВОРЧА ІСТОРІЯ, ЗАСОБИ МОВНО-СТИЛІСТИЧНОЇ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ

Вікторія СІРУК

*Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
Інститут філології та журналістики,
кафедра української літератури,
вул. В. Винниченка, 30а, Луцьк, Україна, 43010,
e-mail: vika_siruk@mail.ru*

З'ясовано факти з біографії Івана Франка, обставини, за яких створювалися ранні поетичні переклади сонетів Вільяма Шекспіра. Упродовж 1880–1882 років Іван Франко переклав 14, 28, 76 і 143 сонети. Це час роздумів, усвідомлення свого призначення. Мотив смутку, подекуди зневіри у сонетах Вільяма Шекспіра виявилися суголосними із настроями юного Івана Франка.

Ключові слова: сонет, дослівний переклад, образ, метафора, катрен, рима.

Українська Шекспіріана дотепер привертає увагу багатьох перекладачів і науковців. Як відомо, Іван Франко першим в Україні переклав 12 сонетів Вільяма Шекспіра. «Митець звернувся до лірики тоді, – як стверджує Роксолана Зорівчак, – коли вона цінувалися не так високо як тепер. Лише в XIX ст. до неї, до її бароковості придивилися пильніше і оцінили сповна» [5]. Прикметні риси Франкових перекладів сонетів В. Шекспіра – логічність думки, влучність вислову, багатство лексики. Однак при перекладах завжди виникають певні труднощі. Святослав Гординський слушно стверджував, що структури англійської й української мов різняться: «Слова англійські коротші, здебільша одно-двоскладові, тоді як їх українські відповідники довші нераз на два-три склади. З цього погляду інші слов'янські мови дають при перекладах куди менше труднощів, ніж українська» [2, с. 415]. Отже, підсумував дослідник, перекладачеві важко знайти адекватні одно-двоскладові українські слова, він змушений зовсім перебудовувати речення, конденсувати зміст та передавати його іншими словами, пропускаючи менш важливі, особливо епітети. Саме тому С. Гординський покритикував перший повний переклад усіх сонетів В. Шекспіра, який виконав Ігор Костецький. Перекладач у своїх намаганнях наблизити англійську та українську мови, послуговувався архаїзмами (хлань, щерть, зчіп, враг та ін.), усіченими формами прикметників (вбог, загребуш, зіпсут та ін.). На думку С. Гординського, таке «барокизування» сонетів не виправдане і утруднює сприйняття поетичного тексту [2, с. 415].

У другій половині XIX століття труднощі при перекладах виникали через

невиробленість тогочасних мовних норм (наприклад, у перекладах І. Франко уживав *враги* – вороги, *друзи* – друзі, *уходить* – відповідає, подібний, *се* – це, *кожда* – кожна, *обіймила* – обійняла, *замісто* – замість, *оден* – один, *най* – нехай; *клевета* – наклеп, неправда та ін.). Щоб твір був доступним якомога ширшим верствам народу (адже переклади, як зауважила Р. Зорівчак, були зроблені передусім з просвітницьких спонукань [5]), І. Франко намагався органічно передати їхній зміст засобами української мови. На переконання М. Шаповалової, письменник прагнув «відтворити світ образів кожного сонета, його мелодію, ритміку, створюючи своїм перекладом такий же настрій, який створює оригінал» [15, с. 57].

Про майстерність І. Франка-перекладача писали М. Зимомря [3], Р. Зорівчак [4; 5], О. Лучук [7], Н. Сергеева [9], М. Шаповалова [15] та ін. Однак увагу дослідників привернули 29, 30, 31, 66, 96, 130 сонети, тобто ті, які він перекладав упродовж 1901–1907 років. Але не менш вдалим є і ранні Франкові переклади англійського автора, окрім того, особливими були й обставини, за яких створювалися ці поетичні взірці перекладу. Сонети В. Шекспіра (хоч і писалися упродовж багатьох років) – це цілісний твір, а не збірка віршів на окремі теми. Загальною темою усього сонетарію (як цього вимагала традиція жанру) є двоїстість любовного почуття автора. Як зазначив Дмитро Павличко, це «драма душі, яка розвивається не за наперед заданим замислом, а за імпровізаційною здатністю людської долі» [16, с. 8].

Чотири чистові автографи Франкових перекладів датуються 1880, 1882 роками. Це **14** («З небесних зір не вмію я читати...»), **28** («І як же щастя знов мені зазнати...»), **76** («Чом бідний так на новину мій спів...»), **143** («Як господиня дбала без упину...») сонети. Як зазначила М. Шаповалова, в одному зі своїх листів до редактора «Зорі» О. Партицького І. Франко запропонував надрукувати ці переклади в «Зорі». О. Партицький з присланих йому перекладів надрукував лише один 76-й сонет 1884 року. Останні вперше надрукував 1924 року М. Возняк у його праці «До початків співробітництва Івана Франка в “Зорі”» [15, с. 55].

Цей період у житті І. Франка був складний: щоб уникнути чергового арешту, злигоднів, у березні 1880 року він вирушив зі Львова до Березова на репетиторство до сина заможного чоловіка. У Коломії І. Франко зустрівся з Ольгою Рошкевич, яка після першого ув'язнення поета, приневолена обставинами, вийшла заміж за священника В. Озаркевича, з Лолина переїхала у село Белелую Снятинського повіту. «Зривати з тобою – тяжко мені, не можу. Хиба лише в тім разі зможу, як ти напишеш, що ти того хочеш, тобі того треба, що вно тобі принесе хосен. Тоді певно зірву і навіть не відпишу. А писати тобі – умисне, щоби ти мене зненавидів, – що я другого сильно полюбила, так се буде лож, і ти такий бесіді сам не повіриш... Я би свого життя не жалувала віддати за те, аби лишень тобі знов повернути супокій, веселість, лехкість твою. Та що робити? Не журися, не гризися, – то світ такий дурний, а жите так коротке...», – писала О. Рошкевич 21 грудня 1879 року до І. Франка [6, с. 29]. Їхня зустріч, як стверджує дослідник біографії І. Франка Роман Горак, тривала три дні – з 1 по 3 березня 1880 року у Коломії [1, с. 48]. «З лехким серцем попрощалася с тобою другої днини, надіючись що незабаром знов побачимося і пробудемо разом довше ніж перший раз», – йдеться у листі

Ольги від 8 березня 1880 року [6, с. 43]. Однак зустрічей більше не було. Дорогою до Березова І. Франка заарештували жандарми. Про той час, який І. Франко провів у коломиїській тюрмі, відомо дуже мало. Слідство тривало до середини травня, час тягнувся довго. Про свій депресивний стан він висповідается у віршах «Чи олово важке пливе у моїх жилах...», «Вій вітре горою...», «Непереглядною юрбою», баладі «Правдивая казка», які згодом умістять у циклах «Скорбні пісні», «Нічні думи» збірки «З вершин і низин» 1893 року видання: «Так важко, звільна хвиль, годин і днів / Повзуть безбарвні, непроглядні стада! / І дух у тілі, бачиться, зомлів, / Мов в купелі пливач відважний ослабів / І тисне к дну його лінивих хвиль громада» [14, т. 1, с. 40–51].

Як спостеріг Р. Горак, поступово з творів зникає мотив розчарування, смутку, туги. Основною темою віршів, написаних поетом з 1 по 6 квітня, стає ідея оновлення життя, перемоги нового над старим. Твір «Semperidem» («Все той самий»), написаний 3 квітня 1880 року, став програмою дій нового покоління: «Против рожна перти, / Против хвиль плисти, / Сміло аж до смерти / Хрест важкий нести!» [14, т. 1, с. 54]. Поміж віршами суто громадянської тематики помітна й інтимна лірика, яка згодом увійде до циклу «Картка любові» (1878–1880) збірки «З вершин і низин», – драматичне розгортання взаємин ліричного героя з коханою («Зближаєсь час, і з серцем, б'ючим в груди...», «Плив яструб в лазуревім морі...», «Від того дня вже другий рік минув», «І ти лукавила зо мною», «Я не лукавила з тобою...») [14, т. 1, с. 84–87].

Після звільнення І. Франко під наглядом жандарма пішки вирушив до Нагуєвичів. Докори вітчим, повернення до Коломиї, тиждень голоду, пропасниці, чекання смерті. А ще – написання оповідання «На дні». Два місяці одужання у Березові і два роки важкої селянської праці у Нагуєвичах. Це час роздумів, усвідомлення свого призначення. Він, як і Андрій Темера, головний герой оповідання «На дні», розмірковує над своїм становищем, згадує кохану: «І далі приходить йому на думку останнє звидання з нею, вже замужньою, от тепер, учора, нині рано! Їх розмови, їх радість, перемішана з горем і жалем, усе те пече його, мучить, давить до землі. А прецінь він був щасливий, ох, який щасливий! Бо в ті хвили він почув, що його давня любов не вистигла, не завмерла, а жиє, палає, як давно, панує над його мислями, як давно, держить за поводи всі його бажання і жадоби, як давно... Правда, він тепер десять раз глибше почув свою страту; рана, загоєна вже з часом потроху, тепер відновилася, кров, утишена горем та недугою, знов розігрілася; але що з того! З давньою любов'ю він почув у собі й давню силу, давню охоту до праці, до боротьби за волю...» [14, т. 15, с. 137]. І. Франко, як і його персонаж, перебуває на роздоріжжі – повернутися до коханої жінки чи віддати усі сили на працю заради народного добра: «І знов ходить Андрій по казні, і знов думає. Думає про Ганю, про її життя з чоловіком, як вона в своїх листах йому описувала, думає про своє одиноцтво на світі, про своє обезсилення через утрату коханої людини. Та ні, набігає думка, веселіша думка: Ні, я не самотній! Є в мене товариші, щирі, сердечні, гаряче перейняті тою ж думкою, що і я. Вони й допоможуть у потребі, і порадять, і розважать! Та все-таки...» [14, т. 15, с. 142–143]. Андрій Темера – благородна, інтелігентна людина з добрими поривами душі, однак «зайва» людина у суспільстві. Такі гинули або фізично, або ж морально. Автобіографізм оповідання обривається у фінальній сцені:

смерть героя сприймається як початок нового життя. У цей важкий 1880 рік І. Франко написав «Ой що в полі за димове?». У поезії «Моя любов» присягнув Україні у вічній любові та вірності. У Нагуєвичах працював над двома повістями: «Борислав сміється» і «Захар Беркут». Організація часописів, формування суспільної думки, літературні справи – ось коло його майбутніх зацікавлень. Про особисте щастя думати було не пора. Саме у 1880–1882 роках він, хоч і за мізерну платню, писав для «Зорі», пропонував свої праці, у тому числі й переклади сонетів В. Шекспіра, які стали прекрасними поетичними перлинами. Як спостеріг М. Стріха, 1882 рік без перебільшення можна назвати етапним у розвитку українського перекладу. Цього року у Львові вийшов друком перший том «Шекспірових творів», які переклав Пантелеймон Куліш (містив три п'єси – «Отелло», «Троїл та Крессіда», та «Комедія помилок»). Майже одночасно у Києві вийшов «Гамлет» у перекладі Михайла Старицького.

Хоча 14-й сонет («З небесних зір не вмію я читати...») В. Шекспіра присвячений юнакові (в англійській мові прикметники не мають родових ознак і неможливо визначити, другові чи подрузі присвячені твори, тому найчастіше Шекспірову лірику сприймають і перекладають як таку, де представлені взаємини між чоловіком і жінкою), І. Франко звернувся до образу коханої, зважаючи на їхню вимушену розлуку, короткочасну зустріч, ув'язнення, хворобу, важку працю на селі, а ще – сум і тугу. У вірші ліричний герой роздумує над швидкоплинністю життя, над тим, який спадок залишає по собі людина, чи можна визначити, що стане минулим, а що вічним? Два катрени вказують на усі небезпеки життя, а незнання людиною своєї подальшої долі робить її вразливою перед світом. І вочевидь поет шкодує, що він не астролог, щоб передбачити хвороби, війни, долі царів, природні катаклізми. Істину, правду про світ ліричний герой прочитав в очах коханої. Широко розплющені очі, «очі душі» здатні бачити те, чого не зауважують у звичайних ситуаціях і обставинах. Час, який забирає молодість, знищує красу, наближує людину до смерті, може бути подоланий біологічною силою, закладеною в людині: *«Коли ти синові все лишиш у наслідді, / То житиме краса і правда в світі; / А як не лишиш, то напевно пророкую, / Що враз з тобою і краса, і правда згасне»* [14, т. 12, с. 339]. Нащадки, нові покоління – ось один із вічних засобів людської перемоги над смертю. Примхи природи, хвороби, війни, які розв'язують царі, – усе ніщо порівняно з жагою людства до життя, із прагненням приборкати час і смерть. Такий життєствердний пафос суголосний культові гармонійної особистості епохи Відродження. Щоб «краса і правда», «краса й істина» існували далі, не повинен змовкати голос Любові. Жіночі очі, які яскріють небесним вогнем, у віршах В. Шекспіра сусідять із «красою», «правдою» і «мистецтвом», коментує Марія Габлевич [16, с. 224]. Вони – джерело знань, якими живе і живиться світ, бо з них – з дзеркала душі, освітленої коханням, – починається самопізнання душі. Дзеркало сяючих жіночих очей висвітлює насамперед душу закоханого чоловіка, і він добачає у тому самовіддзеркаленні власну душевну красу, таланти, щирість, вірність. Пізнання любові з очей-зірок – це шлях до пізнання (knowledge) краси не тільки зовнішньої, а й внутрішньої, це осягнення мистецтва (art), здатного відтворити цю гармонійну, природну красу видимого і невидимого світу. Вдивлятися в очі-сузір'я, щоб пізнати істину – це особливий образ.

Зір пов'язаний із розумом: бачити означає розуміти. Той, хто позбавлений розуміння, витрачає зір намарно. Очевидно, особливий, вибірувальний зір, таємне бачення при-
таманні небагатьом.

Переклад 14 сонета віртуозний. І. Франко зберіг ключові образи, не порушив смислові акценти, але змінив деякі форми іменників, дієслів, побудову речень, щоб втрапити у ритм 5-стопного ямба. Наприклад, у висловлюванні (*I have Astronomy*) йдеться про прикладну астрономію – астрологію, яка вважалася «наукою наук» (і водночас мистецтвом) у середньовіччі. Ренесансні гуманісти вже іронічно ставилися до цього мистецтва «читання з зірок» (*I read suchart*). І. Франко переклав: «*проте астро-лог я, хоч про февральні дні*». Очевидно, що англійське (*seasons' quality* – якість пори року, сезон) спонукало письменника до перероблення на «*февральні дні*». Можливо, письменник спостеріг, що в морозному місяці лютому найяскравіші зорі? І. Франко ігнорує шекспірівський образ – розкласти долю на хвилини (*Nor can I fortune to brief minute stell*) – не вмію долю розкласти по хвилинах, передбачити до деталей. Однак персоніфіковані «хвилини» (*pointing to each his thunder, rain and wind*) письменник переробив відповідно до українських реалій, більш зрозумілих образних зорових картин: «*чи завтрашній день полю / дощ принесе чи бурю або град*» [14, т. 12, с. 339]. Поет увів образ *поля* як топосу, який є невід'ємною частиною життя українців, джерелом існування, ареалу, який має свою історію, оспіваний у піснях. Окрім того, І. Франко унікав дослівного перекладу (*constant stars* – незмінні зірки). Згідно із Птолемеєвою системою, зорі вважалися прикріпленими до небесної тверді, а саме небо оберталось. Багатозначність *truth* у контексті любові звужується до «вірності», «незмінності почуттів», значення підкріплюється образом «незмінності очей-зір». Ліричний герой Франкового перекладу вичитує правду не із постійних очей-зірок, а із «*сузір'я ясного*». Англійське *thrive* – процвітати, І. Франко вважав за потрібне перекласти «*житиме*» («*житиме краса і правда в світі*»). Це додає життєствердного пафосу, навіть афористичності художньому висловлюванню. Перекладач зберіг форму сонета, любовної лірики, однак не «шекспірівську», а «петрарківську» – два катрени, і два тривірші. Як відомо, в англійській мові немає правильного чергування жіночих і чоловічих рим, однак у першому і другому катренах письменник чергує чоловічі (*дні – дорожні; град – розізнатъ*) і жіночі (*читати – провіщати; полю–долю*) рими. Римування кільцеве.

28-й сонет В. Шекспіра («*І як же щастя знов мені зазнати...*») М. Габлевич вважає продовженням 27-го. Після піднесеного, оптимістичного послання Юнакові-Любові сонет дивує різкою зміною настрою. У 1592 році магістрат закрив лондонські театри через чуму. Як писав І. Франко, тільки тоді «Шекспір, свободний від своїх театральних обов'язків, міг вибратися в подорож до Італії ... Тій подорожі ... завдячував Шекспір виробленню надзвичайної сили, ясності та гармонійності в його поетичнім таланті, що допомогли йому від 1595 протягом дальшого десятиліття сотворити ряд незрівнянних архітворів драматичної штуки» [14, т. 12, с. 346]. Саме тому нічна «проща» до юнака – це мандрівка-праця розуму й душі, метою якої є задум або текст чергового твору [16, с. 238]. Очевидно, що й І. Франко зазнав такого внутрішнього боріння, коли напружено працюють розум і душа, а прикрі обставини не сприяють творчості. Р. Горак

навів уривок із листа І. Франка, який він написав у серпні 1882 року: «Поганеньке тут моє життя... раз у раз робота, котра вбиває мислі і томить мене так, що годі відтак зібратися з силою до якої-небудь духової праці. Так і чую, що моя “письменська снага” щезає, що мені чимраз трудніше приходить що-небудь написати, що чимраз менше речей удається. У мене тут багато позачинаного, а ще більше позадуманого – та що, ні часу, ні сили кінчити. А тут ще й недостача хоч скільки-небудь оживляючого товариства, недостача всього, що будить у чоловіці думки і дає які-небудь враження, однастайне, вправді худоб’яче життя. А паче всього цілковита безнадійність на те, що в будущім воно б могло бути як-небудь інакше» [1, с. 246]. У листі Ольги до І. Франка від 5 вересня 1882 року підтверджується прикре становище І. Франка на селі: «Щоште муслі робити в поли і пасти коні в слотні дни. Якого враження дізнала я учувши то, не потребу казати. Так, так, чи Вам що ліпшого не могло припасти на долю?» [6, с. 46].

28-й сонет В. Шекспіра суголосний стану невизначеності, розмірковувань над подальшою долею, який переживав І. Франко. «*І як же щастя знов мені зазнати*», – риторично запитує ліричний герой. Удень – важка праця, уночі – неспокій, тривога, сум: «*Коли враги відвічні, ніч і день, / Зв’язались, щоб в’ялить мене стражданням; / День працюю, ніч сумом і риданням, / І труд мій час розділює лишень?*» [14, т. 12, с. 339]. У Нагуєвичах сільська праця виснажує, забирає час: «...цілими днями то коні пасти, то коло сіна, то в ліс, вечором у нас не світиться, то й лягай спати, а хоч би й світилося, то чоловік змучений, як сто чортів, – а все-таки я часом урву хоч настільки часу, щоб написати яку-небудь статейку або прочитати дещо» [1, с. 246]. І. Франкові на той час виповнилося 26 років, однак у вірші «Не забудь», датованому червнем 1882 року, проступає розпука, гірке передбачення своєї долі: «Злотих снів, тихих втіх, / Щирих сліз і любви, / Чистих поривів всіх / Не встидайсь, не губи! / Бо минуть – далі труд / В самоті і глуші, / Мозолі наростуть / На руках і душі...» [14, т. 1, с. 49].

Переклад 28 сонета напрочуд точний, однак не позбавлений авторської образності. Письменник замінив *oppression, oppressed* – гніт, гнітити, на *муки, мучить*. Це синонімічні слова, але «гніт» в українській мові вживається на позначення тиску, тягара, того, що морально пригнічує, викликає страждання, болісне почуття [13, с. 201]. «Мука» – це страждання, зумовлені фізичними болями, духовними переживаннями, це щось болюче, тяжке, нестерпне. Якщо від гніту можна позбавитися, то від духовних переживань – ні. Муки довготривалі, і від того ще страшніші. Не випадково ж виник фразеологізм – Танталові муки – нестерпні муки, страждання, спричинені спогляданням бажаної мети та усвідомлення неможливості її досягти.

Англійське *consent shake hands to tortureme* дослівно перекладається так – «у згоді потискають руки один одного для моїх тортур». І. Франко образно передав «змову» дня і ночі – «*зв’язались, щоб в’ялить мене стражданням*». «В’ялить» – означає потроху відбирати сили, виснажувати, мучити, доводити до хвороби, завдавати горя [13, с. 175]. Від таких мук людина стає малорухливою, байдужою, слабне, її серце немов завмирає. Деякі слова І. Франко змінив. Так *bright* означає яскравий, ясний. В І. Франка – гарний. Ідеться про день, а тому епітети *яскравий, ясний* були б очевидними. А коли ліричний герой улесливо промовляє до нього, то звертається «*який ти гарний*».

Змін зазнали деякі словосполучення. Так англійською *when clouds doblo the heaven* (коли хмари перекривають небо) фраза у перекладі І. Франка переінакшена «*як стане хмарний*» (ідеться про день), *gild'st* (золотити) – «*освітиш*». Цікаво, що ні І. Франко, ні Д. Павличко, який переклав усі сонети В. Шекспіра, не використали епітет *the swart complexion'd night* (смаглявощюка ніч). Натомість, для підсилення читацького враження про страждання ліричного героя І. Франко додав слово *не спинить* («*та кождий день мій біль довжить, не спинить, / І кожда ніч його ще тяжчим чинить*»). Гірке усвідомлення і пророкування собі довготривалого болю, який нічим не можна зупинити, заперечує загальноприйнятну думку про те, що час заліковує усі рани. У сонеті – *but day doth daily draw my sorrows longer* дослівно «день щодня продовжує мої печалі». Очевидно, за шкалою емоційної напруги біль – це щось сильніше, гостріше, триваліше за печаль, тому цей образ у перекладі І. Франка зазнав змін. Письменник не відступає від форми шекспірівського сонета, але послуговується не чотиристопним, а п'ятистопним ямбом.

Переклад 76 сонета («*Чом бідний так на новину мій спів...*») датований 1882 роком, як уже зазначалося, друкований у «Зорі» 1884 року. У цей час І. Франко переживав сумніви, розчарування, роздумував над подальшими орієнтирами у творчості: чи потребує особисте, інтимне, сповідальне інкрустацій: вишуканих епітетів, порівнянь, метафор. І. Франко обрав для перекладу саме той сонет В. Шекспіра, ліричний герой якого подібний до нього, уражений любовною недугою: «*Чом бідний так на новину мій спів, / Не строїтьсь відмінно все для моди? / Чом я не силююсь, як іншим се уходить – / Пишних, надутих добирати слів?*» [14, т. 12, с. 342]. Для влучності вислову перекладач замінив словосполучення *why is my verse so barren of new pride* (чому мій вірш настільки неродючий, неплодний як новий предмет гордощів або оздоба, блиск, велич) – «*чом бідний так на новину мій спів*». Д. Павличко цей рядок переклав так: «чому ж мій вірш не сяє новизною» [16, с. 91]. Далі І. Франко точніше передав зміст двох наступних рядків: *why with the time do I not glance aside to new found methods and to compounds strange* (чому з часом я не глянув у бік нових складних способів, дивних поєднань слів) – «*Чом я не силююсь, як іншим се уходить – / Пишних, надутих добирати слів*». У Д. Павличка більш довільно, але поетично: «Чом користуюсь формою одною / І римою, котру не я відкрив?» [16, с. 91]. І. Франко напрочуд влучно переклав *quickchange* (перепади) – «*мода*». Перепади, зміни – це і є недовготривале панування в суспільстві певних смаків, що виявляються переважно у зовнішніх формах. І. Франко замінив слово *invention* (фантазія) на образ *мислі*, яка «*одіння носить, просте і щоденне*». Він доречний і влучний при перекладі на українську, адже фантазія не може бути одноманітною, а мисль (думка, ідея) може бути простою, доступною, повторюватись у багатьох творах, а не химерною, приблизною, коли йдеться про справжнє мистецтво. Тому фантазія не може бути у відомій одежі (*in a noted weed*). Д. Павличко цей рядок перекладав більш довільно: «Чом я пишу, стосуючи не нові, / А знані форми – про одне і те ж». Натомість 11 рядок Д. Павличко перекладав дослівно: «Старі слова по-новому вдягаю» [16, с. 91] (*all my best is dressing old word new*). І. Франко ж «*в старі слова ввесь дух свій*» вклав. Дух – вагомий мислеобраз у творчості І. Франка: творча енергія, особливе внутрішнє психічне життя людини, що спонукає до дії, ширше – запораука

людського поступу. Відповідно до цього, переклади – це і є той синтез внутрішнього психічного світу із настроями, переживаннями, почуттями, творчою наснагою перекладача і трансформованої творчої енергії письменника. Старим словам давати нове життя – ось надзавдання перекладача. Узагалі письменник творчо опрацював ті теми, які раніше уже опановували його попередники, але індивідуалізував свій текст, привніс щось нове.

Цікаво, що І. Франко чомусь уникнув слова *love* (любов) в останніх двох рядках, натомість завуалював, приховав це почуття, і вдався до перифраза: *“Тобі даю, що вже твоє здавен”* [14, т. 12, с. 342]. Коли зважати на те, що поезія була надрукована в «Зорі», то це міг бути прихований тайнопис між закоханими. Можливо, письменник не хотів компрометувати О. Рошкевич, яка на той час була заміжня, а він, як уже зазначалося, гостро пережив розірвання стосунків з нею. І. Франко змінив шекспірівську форму сонета на петрарківську, причому два тривірші мають жіночу, а наступний терцет – чоловічу риму.

Переклад 143 сонета (*«Як господиня дбала без упину...»*) точний щодо викладу поетичної думки. Чому саме цей сонет І. Франко обрав для перекладу? Ймовірно через те, що образи дбайливої господині, дитини, курчатка для українського читача впізнавані, зрозумілі, щонайточніше передають почуття смутку ліричного героя: *«Як господиня дбала без упину / Слідить курчатко, що втекло від хати, / Свою на землю посадить дитину, / Сама ж курчатка побіжить шукати»* [14, т. 12, с. 344]. Саме цей сонет сподобався І. Франкові своєю оригінальністю. У ньому поет порівнював свою кохану (яка байдуже ставиться до прохань ліричного героя, а прагне того, хто тікає від неї) з господинею, яка посадила на землю дитину і, не звертаючи уваги на її плач, марно ганяється за курчам.

Англійське *whilst ther neglected child holds her in chase cries to catch her whose busy care is bent* (тим часом як її занедбана дитина біжить, плаче, щоб зловити її, але турбота її за іншим) І. Франко перекодував і для жвавості образної картини увів риторичні звертання, оклики, які відсутні у шекспірівському сонеті: *«А тим часом дитя кричить і плаче / І все за нею кличе: “Мамо, мамо!”; “А я, дитя, зову тебе з сльозами: / “Вернись до мене, як мету свою осягнеш!”»* [14, т. 12, с. 344]. Д. Павличко не вибудовував поетичного діалогу, але передав не менш зворушливу картину: *«Дитина в сльози, й також поспіша / За мамою в ловитві-біганині»* [16, с. 159]. Натомість у висновку-синтезі Д. Павличко ретельніше переклав 13 і 14 рядки: *So will prayt hatt houmay sthavethy will / If thou turn back, and my loudcryig still* (*«Як втишиш плач мій, я в мольбі впаду, / Щоб вдовольнила ти свою жаду»*) [16, с. 159]. Дослівно – я молитимусь, щоб ти мала те, чого хотіла (воліла, веліла), / якщо ти повернешся, мій голосний плач втишиш. І. Франко уник слова «молитимусь», проте замінив біблійним образом матері з дитиною на руках. У цей час письменник захоплювався соціалістичними ідеями, марксизмом. Очевидно, це і зумовило таку творчу інтерпретацію 13 і 14 рядків: *«І втихне плач мій, сліз джерело висхне, / Як мати к серцю дитятко притисне»* [14, т. 12, с. 344]. «Сліз джерело висхне» – така метафора покликана підсилити враження читача, розкрити усю щирість стосунків між чоловіком і жінкою, коли він прагне опіки, довірливого слова,

ласки, того, що дарує мати (*І поцілуй, і будь мені замісто мами!*). Сльоза – продукт печалі, зворушення, її не можна уявити поза обличчям, без якого слеза не має свого, хай і хвилинного тривання. Сльози, як усмішці, потрібні очі, де вона народжується, зближує, потрібне обличчя, яким вона поспішає пробігти, аби зникнути, перестати існувати. Це найуживаніший образ у творах усної народної творчості. Ще у давнину казали: «Ніщо так швидко не висихає, як слеза». «Життя слези – коротке, а тому цей момент увічнюють у своїх творах митці – у слові, барвах, музиці, дереві, мармурі, склі», – констатував Андрій Содомора [10, с. 95]. Метафора «джерело сліз» у поезії В. Шекспіра й у перекладі І. Франка символізують безмежну печаль, тугу. Як уже зазначалося, І. Франко хоч і повернувся у Нагуєвичі після арешту, але вітчим і його дружина не змогли забезпечити того затишку, родинного тепла, якого прагнув юнак.

Іван Франко розглядав сонети В. Шекспіра як ліричні твори, в яких знайшли своє відображення переживання поета. Тому письменник вдавався до перекладу тих сонетів, у яких, на його думку, оспіване кохання поета й образ його коханої. У своїх перекладах Шекспірових сонетів І. Франко поєднав точність і близькість стилю, лексики до оригіналу з вільним поетичним висловом, вірші вражають досконалістю, прозорим викладом думки. Хоча у перекладах і відчутний український колорит, але він не має нічого спільного з навмисною архаїзацією чи штучним етнографізмом. І. Франко розумів, що мистецтво перекладу потребує великої майстерності, адже дуже часто зміна ритму, невдала заміна одного образу іншим і навіть збільшення кількості рядків приводять до того, що переклад не передає всіх особливостей оригіналу. Однак він зумів донести переживання близького йому письменника (В. Шекспіра) у найдоступнішій формі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Горак Р. Іван Франко. Кн. п'ята. Не пора! / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Львів, 2005. – 426 с.
2. Гординський С. Шекспірові сонети в українських перекладах / С. Гординський // На переломі епох. – Львів, 2004. – С. 415–419.
3. Зимомря М. Світло шекспірового сонетарію / Микола Зимомря // Зерна: Літ.-мистецький альм. українців Європи. – Париж ; Львів ; Цвікау. – 1998. – Чис. 4/5. – С. 144–148.
4. Зорівчак Р. Політико-культурологічна концепція Івана Франка: переклад в Україні як націєтворчий чинник / Р. Зорівчак // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1. – С. 1010–1025.
5. Зорівчак Р. Шекспіріана Івана Франка / Р. Зорівчак // Каменярь. – 2012. – № 4.
6. Лук'янович Д. Листування Івана Франка з Ольгою Рошкевич / Д. Лук'янович // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник шостий. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1958. – С. 5–48.
7. Лучук О. «Венецький купець» Вільяма Шекспіра в інтерпретації Івана Франка в історії української Шекспіріани / Ольга Лучук // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 813–820.
8. Паламарчук Л. Зображення людських почуттів у сонетах В. Шекспіра. Переклади сонетів Шекспіра / Л. Паламарчук // Заруб. література. – 2007. – Верес. (Чис. 36). – С. 12–14.

9. *Сергеева Н.* Сонети В. Шекспіра у перекладі Івана Франка / Н. Сергеева // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1. – С. 1056–1060.
10. *Содомора А.* Наодинці зі словом / А. Содомора. – Львів : Літопис, 1999. – 476 с.
11. *Стріха М.* Український художній переклад: між літературою і націтворенням / М. Стріха. – Київ : Факт-Нашчас, 2006. – 344 с.
12. *Стріха М.* Шекспір безмежний / М. Стріха // Улюблені англійські вірші та навколо них / пер. і упоряд. М. Стріха. – Київ, 2003. – С. 87–106.
13. Сучасний тлумачний словник української мови: 100 000 слів / за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Харків : Школа, 2008. – 1008 с.
14. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976–1986.
15. *Шаповалова М.* Про Франкові переклади Шекспіра / М. Шаповалова // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник другий. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1949. – С. 49–62.
16. *Шекспір В.* Сонети / В. Шекспір; пер. Д. Павличка, коментарі М. Габлевич. – Львів : Літопис, 1998. – 366 с.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

SHAKESPEARE'S SONNETS IN EARLY TRANSLATIONS BY IVAN FRANKO: CREATIVE HISTORY, MEANS OF LINGUISTIC AND STYLISTIC EQUIVALENCE

Viktoria SIRUK

*Lesia Ukrainka Eastern European National University,
Institute of Philology and Journalism,
Ukrainian Literature Department,
30a, Vynnychenko Str., Lutsk, 43010, Ukraine,
e-mail: vika_siruk@mail.ru*

In the paper the facts of Ivan Franko's biography, the circumstances under which early poetic translations of Shakespeare's sonnets were created, are investigated. In 1880–1882 Ivan Franko translated 14th, 28th, 76th and 143rd sonnets. It was the time of reflection and destination awareness. The motives of sorrow, sometimes disbelief in Shakespeare's sonnets were in unison with the sentiments of young Franko. Nowadays Ukrainian Shakespeareana attracts attention of many translators and scholars. As it's known, Ivan Franko was the first in Ukraine who translated 12 sonnets by William Shakespeare. The main features of Franko's translations of sonnets by Shakespeare are consistency of view, accuracy of statement, the richness of vocabulary. However, there are always some difficulties during the process of translation. The main reason is that structures of Ukrainian and English languages are different. But Franko did his best to express the content by using the means of Ukrainian language. A lot of scholars wrote about Franko's skills in the art of translation (Zymomyra, Zorivchak, Luchuk, Sergeyeva, Shapovalova etc). Ivan Franko concentrated on Shakespeare's sonnets where poet's love and image of his beloved are glorified.

Keywords: sonnet, literal translation, image, metaphor, quatrain, rhyme.

УДК 821.161.2-32.09"189"А. Кримський.08

ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ Й ЕТИЧНІ ПАРАДОКСИ В ОПОВІДАННІ «БАТЬКІВСЬКЕ ПРАВО» А. КРИМСЬКОГО

Марта ДРОГОМИРЕЦЬКА

*Львівський національний медичний університет ім. Данила Галицького,
кафедра українознавства,
вул. Шімцерів, 3а, Львів, Україна, 79010*

Досліджено експериментальність і парадоксальність художнього мислення в оповіданні Агатангела Кримського «Батьківське право» (1890). Експеримент полягав у привнесенні до сценарію усталеного родинного життя таких незвичних теорій, які спричинили ферментування на ідеологічному, сюжетному і композиційно-стильовому рівнях. Етичні антиномії, парадокси та софізми створили заплутані інтелектуальні лабіринти, надавши яскравого модерністичного забарвлення індивідуальному стилю українського письменника.

Ключові слова: Агатангел Кримський, художній експеримент, етичний парадокс, міжгенераційний конфлікт, інтелектуальний бунт, переоцінка цінностей.

Оповідання «Батьківське право», яким Агатангел Кримський відгукнувся на світоглядне протистояння між поколіннями, заслуговує пильної уваги з огляду на провокативний зміст і новаторську поетику. Цей, один із перших своїх прозових творів, дев'ятнадцятирічний автор закінчив у Звенигородці на Київщині 31 травня 1890 року, наступного року видрукував його із присвятою Василеві Лукичу у двадцятому номері «Зорі», а згодом розпочав ним дебютну прозову збірку «Повістки і ескізи з українського життя» (Львів, 1895), яку опісля перевидав чотирма виданнями (видання 1916 року не розшукане, останнє вийшло 1919 року), таким способом опублікувавши це оповідання загалом шість разів за неповних три десятиліття, що, безумовно, засвідчує як значну його вагомість для автора, так і актуальність для літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

Дослідники цікавилися морально-етичною проблематикою, типом героя, поетикою «Батьківського права». Соломія Павличко інтерпретувала цей твір крізь призму класичного Едіпового комплексу [12, с. 123], Тамара Гундорова розглянула його у світлі естетики декадансу [2, с. 236], а Ганна Останіна дійшла висновку, що А. Кримський був першим прозаїком, котрий звернувся до модерністського способу образного мислення [див.: 10; 11].

Щоправда, поза увагою науковців залишаються експериментальність і парадоксальність твору, які вражають читача вже з початкових абзаців і тримають увагу в напрузі до останньої фрази. Завдання нашої статті полягає у з'ясуванні цих новаторських рис, які забезпечили оповіданню помітне місце у творчій біографії автора й літературному процесі зламу століть.

Суперечності між поколіннями відомі споконвіку, і їхні причини найрізноманітніші: від несхожості естетичних уподобань до світоглядних розбіжностей, від прагнення здобути особистісну незалежність до боротьби за владні повноваження. Протилежні сюжетні моделі такого конфлікту наявні в давньогрецькому міфі про Едіпа та євангелійній притчі про блудного сина. Поневіряння юних героїв у світі дорослих зображував роман виховання («Історія Тома Джонса, знайди» Генрі Філдінга, «Пригоди Олівера Твіста» Чарлза Діккенса, «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена, трилогія «Дитинство», «Отроцтво» і «Юність» Льва Толстого). Тему непокори перед загальноновизнаними авторитетами розвивали роман «Батьки і діти» (1862) Івана Тургенєва та інші твори російського реалізму, якими зачитувався у шкільні роки А. Кримський. «Спершу Писарев, далі другі писателі того часу мали на мене великий вплив» [6, т. 1, с. 80], – визнав письменник, а його «Батьківське право», згідно із Франковою оцінкою, нагадує «великоруську школу, котра напродукувала таких речей багато» [13, т. 49, с. 303]. Безперечно, в оповіданні вчуваються численні перегуки з українською прозою, котра відтворила руйнування патріархального родинного укладу і втрату спільної мови між поколіннями (повісті «Люборацькі» Анатолія Свидницького та «Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького, оповідання «Дух часу» Наталії Кобринської), змалювала конфліктні взаємини юної особистості в сім'ї і школі («Грицева шкільна наука», «Малий Мирон», «Schön Schreiben» Івана Франка, «Каторжна», «Ксеня», «Екзамен» Бориса Грінченка). Та все ж, завдяки парадоксальності та експериментальності – інноваційним рисам, які проявилися у відборі життєвого матеріалу і художньому його трактуванню, – «Батьківське право» опинилося в опозиції до попередніх літературних традицій, поставивши під сумнів культурні коди доби позитивізму.

У природничих науках експеримент – це дослідницький метод, який дає змогу вивчити об'єкт, спостерігаючи за його поведінкою під дією зовнішніх чинників у спеціально створених умовах. Ідея ретельного дослідного обстеження предмета надихнула Еміля Золя, котрий у статті «Експериментальний роман» (1879) уподібнив натуралізм науковому вивченню поведінки людських характерів у різних життєвих обставинах. Роком раніше І. Франко у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» виклав споріднену концепцію «наукового реалізму», принципи якої реалізував у повісті «На дні» (1880), романі «Борислав сміється» (1882), збірці оповідань «В поті чола» (1890) та інших творах. Місію романного жанру, наприклад, І. Франко вбачав у тому, що «шляхом спостереження, дослідів та експериментів, врешті за допомогою поетичної інтуїції він намагався проникнути вглиб явищ, дослідити їх генезис, їх повільний, поступовий розвиток і модифікації під впливом зовнішніх чинників» [13, т. 28, с. 180].

Яким був художній експеримент А. Кримського та в чому полягав його модерністичний характер?

Дух провокативного експериментування А. Кримський переніс у художню лабораторію зі свого молодечого досвіду: юний Хванько залюбки випробовував зухвалою поведінкою гімназійне і містечкове оточення – конфліктував з учителями, задирливо поводився з однокласниками аристократичного походження, являвся на любительські спектаклі у щонайпоганішому одязі і демонстративно розмовляв українською та фран-

цузькою мовами. «Я тоді багацько викидував таких штук, бо одно, що був зовсім ще хлопчина, а друге – хтілося драгувати своїм мужицтвом» [6, т. 1, с. 83].

В образах дітей дебютної збірки легко розпізнаємо автобіографічні риси. Звісно, спираючись на життєвий матеріал, А. Кримський творчо трансформував його в художньому світі. Наприклад, деякими автобіографічними рисами він наділив образ Гната, впровадив у систему персонажів сконструйований творчою уявою образ старшого Гнатового брата Костя, зазначивши: «Це епізод з мого власного життя, тільки що я не був тоді таким наївним, як Гнат, і старшого брата не мав» [9, т. 5, кн. 1, с. 40]. Однак з листів А. Кримського випливає, що у свої гімназійні літа він перейшов ту ж ідейну еволюцію, що й його Кость. З'ясувавши з книжок, що авторитетна особа повинна бути відповідальною, а не свавільною, мусить свідомо обмежувати свої владні права, аби не утискати свободи тих, хто їй підпорядкований, обоє – як Хванько Кримський, так і Кость Ручицький – переконалися в разючій розбіжності між належним і дійсним, прийшовши до зневіри в будь-якому авторитеті. Як і юний Хванько, Кость «бачив повне заперечення тих любих теорій, бачив, що в школі панує деспотичний авторитет і педагоги спокійнісінько переступають усяку справедливість» [8, с. 5]. Як Хванько прищепив своєму молодшому брату Юхимові пересвідчення «стояти на ґрунті логіки, а не сльозливих забобонів» [6, т. 1, с. 109], так і Кость відкривав очі молодшому братові Гнатові на суворий світ дорослого життя.

У системі персонажів образ Костя Ручицького вмотивований композиційною функцією: як протестант він є рушієм сюжетного розвитку, а його протестна ідея стає справжнім ферментом етичного експерименту в художній лабораторії А. Кримського.

Власне, ознаку експериментальності в «Батьківському праві» вбачаємо в навмисному ускладненні життєвої ситуації спеціальним конфліктогенним реагентом – парадоксальною ідеєю, котра провокує непрогнозовану поведінку дітей і батьків, збурюючи усталений життєвий ритм у домі панів Ручицьких і таким способом перевіряючи етичні підвалини традиційної сімейної ієрархії. Парадокс трактуємо як думку, що разюче розходиться з усталеними поглядами і начебто суперечить здоровому глуздові, хоча насправді може й не бути хибною.

Починається твір гостроконфліктною сценою побиття куховаркою Горпиною своєї десятилітньої доньки Насті за те, що непокірна дитина відмовилася підтвердити неправдиву заяву лицемірної матері та ще якось не по-дитячому поважно запитує: «Чому ж, коли ви мати, я мусю геть в усьому вас слухать?» Як скаржиться обурена Горпина, на материні нарікання на невдячність («Та я ж тебе зродила на світ! Я тебе годую!» [8, с. 2]) донька відповіла нагадуванням про батьківський обов'язок: «Дуже я вас прохала, щоб ви мене на світ породжали! Може, воно було би й гарніш, якби що я зовсім не родилася! А самі породили, то мусите й годувати» [8, с. 3].

Як бачимо, куховарка Горпина і правдомовна її донька висловили антиномічні, тобто взаємосуперечливі твердження, які виключають одне одного, хоча й переконливо доводяться логічно, а саме:

- мати Горпина: діти повинні в усьому слухатися батьків і бути вдячними їм, оскільки ті народили їх на світ і виховують;

- донька Настя: зобов'язаними є виключно батьки перед своїми дітьми, а діти, оскільки вони непричетні до свого народження, не лише ні в чому не зобов'язані, а й не повинні в усьому коритися батькам, особливо, якщо ті не-праві.

Такі й інші парадоксальні міркування, спрямовані на «переоцінку цінностей», пронизують оповідання «Батьківське право». Твір занурює читача у вир етичних суперечностей з першого ж епізоду, ба навіть починаючи з епіграфа, яким є народна приказка «Син я твій, а розум у мене свій». Ревнителями парадоксальної ідеї є діти: вперше висловлена Настунею, вона знаходить розширене концептуальне обґрунтування в Костя і практичне підтвердження у Гната. Кость не лише стає на бік Насті, а й обґрунтовує бунтівну її фразу продуманою етичною теорією, котру викладає своєму молодшому братові Гнатові, а Гнат, розмірковуючи над нею, згодом переконується на практиці у несправедливості свавільного «батьківського права». Отже, маючи парадоксальний, тобто внутрішньо суперечливий характер, етична ідея міжпоколіннєвих взаємин ферментує на подієвому та ідеологічному рівнях. Спрямована проти патріархальної етики, вона розвиває конфлікт, викликавши ланцюгову реакцію: скандальну поведінку куховарки Горпини, сутичку пана Ручицького зі старшим сином і накладання ним покари на молодшого сина.

Образ Костя виступає для читача психологічно вмотивованим і достатньо переконливим. Економічно незалежний од деспотичного батька (бо отримує в гімназії стипендію), він сміливий і вільнодумний максималіст, погордливий і гострослівний аж до нахабності: не мінає жодної можливості висловити батькові та іншим старшим виховникам «ущипливу правдоську», котра полягає в тому, що фарисеї насправді не дотримуються консервативної моралі, адресуючи її іншим, а не собі. «...Він в розмову з їми вносив чимало дозу настирливості, жорстокості та зухвальства» [8, с. 5]. Такою була реакція підліткової душі на зловживання необмеженою владою з боку дорослих.

Мусимо визнати, що дисонанс між системою виховання і рівнем дозрівання юної особистості є закономірним й тому у взаєминах поколінь неминуче настає суперечливий момент, коли виростаючи, діти починають помічати вади батьків та педагогів і в прагненні самостійності вступають з ними в етичний конфлікт. В одному з листів А. Кримський пояснив виникнення антиномічних ситуацій асиметрією взаємин між поколіннями і браком довірливого спілкування: «Ученик, син, вихованець etc. повинні мати як і - н е б у д ь права, котрих не сміє переступати ніякий вчитель, батько, вихователь. [...] В нас не хтять зрозуміти такої очевидної аксіоми, що дитина чи хлопець – є повноправна л ю д и н а, котра хоче д о к а з і в, а не сліпого послуху» [9, т. 5, кн. 1, с. 62].

Схоже, етичний конфлікт в оповіданні А. Кримського має мало спільного із неповагою до батьків, насправді він виражає демонстративну незгоду молоді із патріархальною сваволею та є протестом проти життя у брехні, проти розбіжності між словом і ділом. В оповіданні й загалом у збірці «Повістки і ескізи...» чимало парадоксів, побудованих на зіткненні думки і почуття, ідеалу й дійсності, права й обов'язку...

Очевидно, увага до парадоксальності була притаманна психологічно витонченій ментальності А. Кримського з її тяжінням до рефлексій та інтелектуального аналізу. За

спогадами письменника, молодший його брат Юхим, котрий задля розваги вбивав пташок, згодовуючи їх котові, відповідав на жалісливі благання Агатангела «теоретичними доказами», котрі фактично були софізмами: «“Чому ж ти любісінько їси перепелиць, яких привозить з полювання батько? Чому ти спокійно можеш на їх дивитися вбитих, а тепер обурюєшся? Тебе обурює не факт вбивства живого створіння, а *лиш* та обставина, що я вбиваю задля *кота*. Це сентименталізм”, – сказав він. А я теоретично не міг би його збити; я тільки *відчув*, що тут є якийсь софізм» [6, т. 1, с. 107–108] (*виокремлення шрифтом А. Кримського. – М. Д.*).

Софізм, як відомо, це міркування, що використовує позірно правильні, але фактично помилкові докази для навіювання хибних висновків. Логічна помилка у висновку молодшого брата очевидна: те, що полювання є дозволеним, зовсім не означає, що дозволеним є всяке вбивство тварин. Тут хибний висновок побудовано на аргументі, що сам по собі є коректним, однак його використано невідповідно для обґрунтування іншого твердження, адже полювання для домашнього столу і для бездушної розваги – це не тільки різні, а й несумісні речі: першу виправдовуємо життєвою необхідністю, а другу засуджуємо за жорстокість.

Софізм навмисно переплутує правильні і хибні аргументи. Наприклад, Кость Ручицький повчає Гната, розставляючи етичні пастки не тільки для недосвідченого молодшого брата, а й для читача: «З якої речі ми обов'язані любити та поважати батьків виключно по тій причині, що вони батьки? З якої речі ми мусимо бути їх рабами? Чи не за теє, що нас годують?! Женився, – знав, нащо женився, знав, що будуть діти, котрих муситимеш викохувати: ото ж сам себе тепер і винувать, а не вимагай од дітей того, на що не маєш морального права!» [8, с. 4]. Тут наявна підміна понять: синівські почуття не є ані обов'язком, ані правом, а природним безкорисливим почуттям.

Однак облудним доведенням займаються і представники протилежного табору. Про те, як через сваволлю батьків і педагогів вивірюється любов з юних душ їхніх вихованців, розповідають сюжетні перипетії, антиномічні роздуми та дискусійні діалоги персонажів.

Чи сумісні любов і користь, любов і влада, любов і насилля? Звісно, ні. Проте ця аксіома незбагненна для Ручицького-старшого: «Чи ж я не смію вимагати любові та щирості од дітей. Чи ж я не маю права на теє... маю повне право... бо ж справді, я ж їх так кохав...» [8, с. 8], – вибудовує свою юрисдикцію на синівську любов батько, котрий карав дітей різками, а тепер очікує любові до себе за те, що утримує сім'ю та оплачує навчання дітей у гімназії.

За що любимо дорогу людину? Хіба це почуття не безкорисливе і безумовне? Хіба справедливість не передбачає рівновагу прав і обов'язків? Відповіддю на самовиправдання Ручицького-старшого можуть бути слова його малолітнього сина, що їх він занотував у своєму щоденнику: «...коли ми, діти, маємо по Євангелію бути слухняні, то так само по тому ж Євангелію сміємо потребувати й од батьків повної справедливості до нас» [8, с. 15]. А старший син Кость, нагадуючи батькові про суверенність особистісних думок, заявив, що поверне згодом усі кошти, що їх Ручицький-старший потратив на утримання сина.

Читача вражає ганебна сцена приниження батьком беззахисного молодшого сина. Пан Ручицький викликав Гната в пекарню, де оголосив йому своє рішення: «Оцеї твій дневник я переховаю і віддам тобі, аж коли ти виростеш. Тоді ти побачиш ту кручу, що над нею стояв, а я тебе з неї вирятував. Побачиш, що був кандидатом на шибеницю» [8, с. 19]. Сумний парадокс полягає в тому, що в пана Ручицького і його міщанського оточення матеріальні цінності переважають над духовними: тут вважають злочином залізти в чужий сад по груші, але виправданим – читання чужих записів і копіювання в думках іншої людини.

Знічена дитина, гідність якої потоптано найдорожчою і найповажнішою досі людиною, звертається до Бога з докором у тому, що сталося між нею і батьком. Гната охоплює ненависть до батька і, як здогадується автор-коментатор, «може саме теперечки впало в молоду душу хлопця перше насіння безвірства...» [8, с. 20]. Так молодший син потрапляє в ту ж моральну пастку і переживає ту ж зневіру, що й Кость.

В «істериках та протестах» героїв «Батьківського права» С. Павличко вбачала «класичний Едіпів комплекс» [12, с. 123]. Однак Кость ненавидить батька зовсім не тому, що, мовляв, бажає зайняти його місце у стосунках з матір'ю, як би мало впливати із психоаналітичного трактування. Юний протестант виплекав у своїй душі «крайню, болісну ненависть» [8, с. 5] до авторитетів через їхнє надуживання владою. «...Своєю моральною повинністю – не любити батька [...] він несвідомо пімстився за той час, коли, дякуючи татусеві, він вважав його немало за бога...» [8, с. 6]. Батьківський, суспільний і духовний різновиди влади тут взаємозв'язані.

Отож життєва історія пана Річицького, батька двох синів і трьох доньок, сприймається як історія поступової профанації родинних почуттів: любов до дітей штовхала главу сімейства до заробляння грошей, руйнуючи взаємини з дорогими людьми і перетворившись у кризовій ситуації на свою протилежність – агресію. Такий алгоритм закономірний у суспільстві, яке формалізувало етичний кодекс, підпорядкувавши його зміцненню авторитету владного центру. Навіть християнські заповіді тут зазнали фільтрування: замовчувано батьківські обов'язки і висунуто на перше місце обов'язки дітей, однобічно інтерпретовані та утилітарно обґрунтовані.

Згідно з філософською традицією, яку пов'язують із французьким письменником-моралістом Франсуа Ларошфуко (1623–1680), свобода одного індивіда закінчується там, де вона наштовхується на свободу іншої людини. З часом цей принцип перетворився на риторичний спосіб обмеження будь-яких особистісних прав, й тому модерне мислення звернулося до переоцінки етичних цінностей. Повсталі проти обману і насилля, юні герої А. Кримського вимагають активної оборони добра і справедливості: «Ти, мабуть, часом погадаєш собі: “Бувають же й між старшими добрі люде, – за віщо ж їх кривдити?” Марниця! ти опасуйся покривдити тільки слабішого, нижчого суспільним становищем, усякого меншого й тощо; а старших образити – не лякайся! Обідити слабішого – то підлота, обідити ж сильнішого, хоча й би безвинно – то знак самостійності, то ступінь до визволення себе й других молодших!» [8, с. 7].

Цей ризикований парадокс, що виправдовує безпідставну образу «сильних», межує із софізмом і в дечому суголосний міркуванням Фрідріха Ніцше. Щоправда, на відміну

від Костевої солідарності зі зневаженими і пригніченими, німецький філософ-поет визнав повну свободу і волю – однак не кожній особистості, а лише надлюдині. Чи не тому А. Кримський скептично висловився з приводу ніцшеанських алюзій у прозі О. Кобилянської: «Жінка, що обстає за своїми жіночими правами, і zarazом Ніцше!.. Чуднота!.. І що кому за авторитет Ніцше?!» [9, т. 2, с. 481].

Конфліктні взаємини в домі Ручицьких водночас моделюють проблематичне становище особистості в соціумі і ставлять дражливе питання: наскільки далеко в царині суспільних взаємин простягається «батьківське право» на свободу особи, думки і совісті? Натяк на аналогію між родинним деспотизмом і суспільними відносинами міститься у таких словах пана Ручицького: «якщо я дітьми опікуюся, то це тільки моя ласка! і вони повинні цінувати цю ласку та любити мене, та послухатися! Міні гроші з неба в кишеню не падають! Я їх потом заробляю!..» [8, с. 10].

За влучним спостереженням Б. Грінченка [1, с. 120], приватновласницьким трактуванням батьківських прав захищаються і «некультурна» Горпина, і «культурний» пан Ручицький. Обоє не випадково акцентують на матеріальній стороні родинних і соціальних взаємин. Адже суспільні відносини засновано на приневоленні особи до обов'язку добровільно коритися та бути вдячним за те, що вона є членом спільноти і користується корпоративними привілеями. Якщо ж виникає конфлікт між особою і спільнотою, закони ієрархізованого колективізму дають право «батькові» здійснити брутальний гвалт над нею заради відновлення нормалізованих відносин.

Як доводить розвиток сюжету «Батьківського права», бунтарські Костеві максими, що разуче розходяться з усталеними поглядами і начебто суперечать здоровому глузду, насправді не є цілковито хибними. Адже влада – це можливість впливати на людей. Батько як центр влади чинить тиск на сина облудними аргументами, показуючи, що влада в того, хто має авторитет і право мовити, а хто нижчий статусом, той повинен мовчати і коритися. Етичний парадокс «Батьківського права» породжений протиріччями між абстрактними етичними приписами, на яких суспільство виховує молоде покоління покірним виконавцем, і реальною суспільною практикою, у якій носії влади на різних щаблях суспільної ієрархії – сімейному, шкільному, службовому, державному – лукаво маніпулюють цими приписами, аби тримати в покорі суспільність, але самі не виконують власних зобов'язань. Ідеться, отже, про фарисейську суспільну мораль, яка спричиняє руйнування моральних святинь, що лежать у підмурівку міжособистісних взаємин. Таке універсальне трактування конфлікту дає підстави говорити про модерністичне його забарвлення, характерне для останніх десятиліть XIX віку, коли на літературну і суспільну арену вийшло покоління молодих бунтарів.

Експериментування на сюжетному та ідеологічному рівнях спричинилося й до композиційно-стильових новацій. Оповідання починається ех abrupto: панічна репліка Настуні «Ой!! Рятуйте, хто в Бога вірує!» раптово відкриває перед читачем скандальну сцену, яка є одним із низки кульмінаційних моментів у творі. Композиційний прийом ех abrupto, хоча й відомий в українському письменстві ще з часів ініціальної репліки «Тараса Бульби» М. Гоголя «Ану повернися, синку, цур тобі, який ти чудний!», мав незвичний вигляд на тлі класичної композиції реалістичної прози.

Оповідання А. Кримського не фабульне, а ідеологічне. Йому притаманний сценічний спосіб побудови графічно виділених епізодів, в основі яких конфліктно напружені діалоги, іронічні та парадоксальні репліки, болючі внутрішні монологи, перемежовані короткими авторськими нараціями, принагідними екскурсами в передісторію та стримано-емоційними коментарями.

У пізніших виданнях прозаїк пронумерував епізоди – їх шість, і вони співвідносяться із такими просторово-часовими змінами дії, які в драматургії називають сценами (явами). Перехід від одного до наступного епізоду означено в сюжеті часовим розривом дії та її переміщенням у просторі, а наративно – стислим авторським повідомленням про пересування персонажів у домі Ручицьких.

1-й епізод зображує сцену подвійного конфлікту в пекарні: між Горпиною й Настунею і паном Ручицьким та Костем.

2-й епізод – це сцена на виході з пекарні, коли Кость передає свій нігілістичний досвід Гнатові. Поки Гнат, «задумуючись, слухав братову мову», автор зробив відступ у передісторію Костя, пояснюючи його світоглядні позиції.

3-й епізод – невеселі пообідні роздуми пана Ручицького у власному кабінеті.

4-й епізод – у батьків кабінет заходить Гнат зі щоденником і несподівано приймає наругу від розлюченого батька.

5-й епізод змальовує сутичку Костя з батьком у материній кімнаті і має дві яви:

- ява 1: Ручицький-батько прийшов зі щоденником поскаржитися дружині, однак та захищає дітей;
- ява 2: увійшов Кость і, нагадавши батькові про суверенність кожної особи, заявляє, що поверне згодом з відсотками всі кошти, що їх батько потратив на утримання його.

Епізод 6-й також містить дві яви:

- ява 1: Ручицький-батько викликав Гната в пекарню, ганьбить його та оголошує своє рішення;
- ява 2: знічені діти – Гнат і Настуня – ховаються по закутках подвір'я. Зненавидівши батька, хлоп'я плачучи докоряє Богові за щойно пережиту ганьбу.

Парадоксальному стилю підпорядковано метанаративний рівень твору. Перебуваючи в ролі спостерігача, який відстежує розвиток експерименту, наратор «силкується бути якомога об'єктивним, правдивим, не втратити ані крихіточки тої правди, що стоїть у нього перед душею» [13, т. 33, с. 188] й тому не лише коментує події та їхні рефлексії в душі персонажів, а й іронізує і співчуває, запитує і прогнозує.

І хоча Б. Грінченка застерігав А. Кримського від авторських апеляцій до читача – «старого прийому, що тепер неприємно вражає читача» [1, с. 128], а сам письменник у «напутньому слові» до 5-го видання своїх «Повісток та ескізів...» (1919) самокритично писав про настирливе і в'їдливе авторське «я» [9, т. 1, с. 619], однак насправді авторські коментарі становлять важливий супровід експериментального сюжету, хоча своїм іронічним тоном переважно дисонують із сенсом зображуваних подій. Наприклад, до ганебної сцени в кабінеті, коли Ручицький, вихопивши з дитячих рук щоденника, висмі-

ює інтимний світ зневаженого і пригнобленого свого сина, додано риторичне звернення розповідача до публіки, котре – хоча й сформульовано його в дусі міщанського кодексу безчестя – явно контрастує зі співчутливим описом стану безпомічного хлопчика, виявляючи цим свій саркастичний характер: «Читачі мої, поглузуймо і ми вкупі з ним! Або нема чого? Дванадцятилітнє хлопчечко сміє мати власні почування, сміє гадати про любов, навіть не спитавшись батькового дозволу?! Ха-ха-ха! Далєбі смішно!» [8, с. 14].

Саркастичний заклик коментатора солідаризуватися з нечулим батьком бідолашно-го Гната асоціюється у досвідченого читача з відомою сценою з роману «Олівер Твіст» Чарлза Діккенса, де доведений у «робітному домі» до відчаю зголоднілий хлопчина відважився попросити додаткову порцію каші, а коментатор виправдовує роздратоване ставлення персоналу до цього «ганебного блюзнірського злочину» [5, с. 28]. Цю сцену з Діккенсового роману Вольфганг Ізер тлумачить як своєрідну гру з читачем, яка належить до системи так званих недовизначених місць у структурі тексту, що ними автор коригує читачькі реакції. Такі зумисне «неправильні» чи «неточні» авторські коментарі провокують читача до вироблення власної оцінки, оскільки читач помічає, що «сформульоване не може вичерпувати інтенції тексту» [14, с. 85].

Неоднозначно піддається «Батьківське право» й жанровому окресленню. Твір, очевидно, поєднує ознаки повістки та ескізу – жанрів, назви яких винесено у заголовок збірки. З ескізом він поділяє уривчастість, легкість, промовисту виразність штрихів, якими автор занотував події в домі Ручицьких, а також «побіжність, сумарність, приблизність виконання цілого твору чи його деталей» [4, с. 224]. А з повісткою твір споріднює голос розповідача, який час від часу чується в тексті.

На нашу думку, в оцінці І. Франка – «се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами» [13, т. 49, с. 303] – можна вбачати непряме підтвердження притаманних «Батьківському праву» деяких прикмет програмного твору, зокрема таких, як навмисне загострення контурів життєвих ситуацій, висунення на перший план світоглядних рис зображених характерів, експериментально сконструйований ідеологічний конфлікт, зосередженість на розхитуванні морального імперативу за допомогою парадоксальних дискусій.

А. Кримський підхопив проблему «батьків і дітей» на зламі віків, коли відбувалася зміна світоглядних систем. Смілива «переоцінка цінностей», гостра конфліктність і динамічний стиль увиразнили його прозову збірку на тлі попередньої літературної традиції, що мала етнографічно-побутове та соціально-ідеологічне забарвлення. У програмній статті «Боротьба генерацій і українська література» (1911) Микола Євшан виклав співзвучні морально-етичні тези: «Кожде покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, – воно *само*, від самого початку, хоче все пережити. Бо тільки з своїм власним досвідом воно числиться, тільки те, що воно само пережило, має для нього вартість. Тому, неважаючи на ніякі перестороги з боку старших, незважаючи навіть на прогнози та найтяжчі перепони, воно готове кожної хвили вповні розвинути свою авантюричну, щоб так сказати, вдачу, робити речі,

диктовані не розумом, а тільки молодечим, нерозважним поривом, навіть безумієм. В тому вся краса і чар тої боротьби» [7, с. 47]. Етичні парадокси А. Кримського проклали, безумовно, дорогу творчим пошукам молодих письменників-бунтарів, зокрема епатажній прозі і драматургії В. Винниченка, котрий у власній художній лабораторії «випробовував свої два головні етичні постулати: рівноправність чоловіка й жінки та виправдання вчинків метою» [3, с. 450].

Отже, ознаки новаторської експериментальності і парадоксального мислення спостерігаються у вступному оповіданні збірки «Повістки і ескізи...» на рівнях ідеологічному (зіткнення міщанської етики з провокаційною «нігілістичною» тезою), сюжетному (побудова ланцюгової конструкції «причина–наслідок», де привнесений у родинне середовище ідейний фермент спричиняє несподівану реакцію – низку незворотних конфліктних подій, що змінять характер і долю персонажа) та композиційно-стильовому (антиномічність етичних максим, софістична плутанина ідеологем, розбіжність між зображеними ситуаціями й авторським їх коментарем).

Етичні антиномії, парадокси та софізми створили справжні інтелектуальні лабіринти, надавши яскравого модерністичного забарвлення індивідуальному стилю А. Кримського. Завдяки цим новаціям його оповідання «Батьківське право» заманіфестувало етичні проблеми «кінця віку», задавши тон усій дальшій прозовій творчості автора і значною мірою спричинившись до розвитку неореалістичної стильової течії в українській прозі кінця XIX – початку XX століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Гринченко Б. А. Е.* Крымский как украинский писатель / Б. Гринченко // Киевская Старина. – 1903. – Т. 80. – Янв. – С. 115–136.
2. *Гундорова Т.* Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму : Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Вид. 2-ге, перероблене та доп. – Київ : Критика, 2009. – 447 с.
3. *Гусар-Струк Д.* Винниченкова моральна лабораторія / Данило Гусар-Струк // Сучасність, 1980. – Ч. 7–8. – С. 94–105.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
5. *Діккенс Ч.* Пригоди Олівера Твіста / Чарльз Діккенс; пер. з англ. – В. Черняхівська. – Київ : Веселка, 1993. – 428 с.
6. Епістолярна спадщина Агатангела Кримського: в 2 т. – Київ : Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАНУ, 2005. – 499 с.
7. *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан; упор., передмова та примітки Н. Шумило. – Київ : Основи, 1998. – С. 45–53.
8. *Кримський А.* Повістки і ескізи з українського життя / Агатангел Кримський. – Коломия ; Львів : друк. М. Білоуса і В. Манецького, 1895. – IV+334 с.
9. *Кримський А. М.* Твори : в 5 т. / А. М. Кримський. – Київ : Наукова думка, 1972–1973.
10. *Останіна Г. Г.* Дух поезики в оповіданні «Батьківське право» А. Кримського / Г. Г. Останіна // Література. Фольклор. Проблеми поезики: зб. наук. праць. – Київ : Акцент, 2004. – Вип. 18. – Ч. I. – С. 500–506.

11. *Останіна Г. Г.* Агатангел Кримський. Особливості поетики художньої творчості: монографія / Ганна Останіна. – Київ : Твім інтер, 2008. – 224 с.
12. *Павличко С.* Націоналізм, сексуальність, орієнталізм : Складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. – 328 с.
13. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 тт. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976-1986.
14. *Iser W.* Apelacyjna struktura tekstów / Wolfgang Iser // Teorie literatury XX wieku : Antologia / pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego. – Kraków : Znak, 2006. – S. 73-93.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

ARTISTIC EXPERIMENTS AND ETHICAL PARADOXES IN THE STORY «PATERNAL RIGHT» BY A.KRYMSKYI

Marta DROHOMYRETS'KA

Danylo Halytsky Lviv National Medical University,

Department of Ukrainian Studies,

3a, Shimzeriv Str., Lviv, 79010, Ukraine

The article deals with the experimentalism and the paradox of creative thinking in the debut story by Ahatangel Krymskyi «Paternal Right» (1890). A. Krymskyi's experiment was in bringing to a well-established family life such unusual theories that they caused ideological fermentation on plot, compositional and stylistic levels.

The moral paradox of «Paternal Right» was generated by the contradictions between abstract ethical prescriptions, through which the society teaches the younger generation to be a humble artist, and real social practice, in which authorities at different levels of the social hierarchy, – family, school, office, public, – slyly manipulate these requirements to subordinate the society, but they themselves do not fulfil their obligations.

Thus, the conflict between the family generations model the problematic status of the individual in the society, and ask an irritating question: how far in the field of public relations does the «parental right» extend referring to personal freedom, thought and conscience?

A strong disagreement of young «nihilists» with bourgeois morality of parents, who address it hypocritically to everyone except themselves, shakes the patriarchal foundations of the family and school education as well as the social hierarchy in general.

Ethical antinomy, paradoxes and sophistry created intricate intellectual maze, giving a bright modernistic color to the individual style of the Ukrainian writer.

Owing to these innovations, the short story «Parental Right» manifested ethical issues of «the end of time» setting the tone throughout the next creative prose of the author, and largely caused the development of new realistic stylistic trend in Ukrainian prose of the late 19th – early 20th centuries.

Keywords: Ahatangel Krymskyi, artistic experiment, ethical paradox, intergenerational conflict, intellectual revolt, soul-searching.

УДК 821.09(477.87)

ЮРІЙ СТАНИНЕЦЬ І ВАСИЛЬ СВИДА: ТВОРЧИЙ ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТАНДЕМ

Наталія РЕБРИК

*Закарпатський художній інститут,
кафедра культури та соціально-гуманітарних дисциплін,
вул. Минайська, 38/80, Ужгород, Україна, 88015*

Розглянуто діяльність митців однієї епохи – художника Василя Свида та письменника Юрія Станинця, порівняно їхні життєві долі та творчу біографію, окреслено значення обох у культурі Закарпаття.

Ключові слова: Юрій Станинець, Василь Свиди, творчість, скульптура, самореалізація.

Василь Свиди і Юрій Станинець – митці однієї епохи. Роки життя першого означені межами 1913–1989; Василь Свиди, очевидно, був щасливим, бо народжений у своєму часі, відчув його всякий – суперечний, складний, революційний, байдужий, прихильний – смак, зумів у цій епосі вповні реалізуватися, досягти найвищих творчих злетів і державного рівня відзнак. Інший жив з 1909 по 1994 рік; і, певно, теж був щасливим: прожив довге життя, був греко-католицьким священиком, хоча мріяв «статися добрим українським письменником», був насильно вилученим з літературного процесу разом з Альбертом Ерделі і Федором Потушняком ще в 1945 році, та це не завадило залишити по собі дивовижної краси художні твори, а наприкінці життя дочекатися видання своєї книги прози, вступу до Спілки письменників, суспільного визнання. Обоє – селянські сини з багатодітних сімей: Василь Свиди був восьмою дитиною в родині, Станинець – третьою з семи. Кожний із них довго йшов до свого Чину, але знайшов улюблену справу і залишив у спадок нащадкам чималу і достойну спадщину: Свиди – у дереві, Станинець – у слові. Метою статті є спроба проаналізувати образно-тематичні схожості чи розбіжності двох митців, доводячи, що кожен із них був сином свого часу і в міру своєї освіти й освіченості, працьовитості та таланту, патріотизму й селянської розважливості чесно робив свою справу.

Досліджуючи творчість Василя Івановича Свида, критики в один голос стверджують про сюжетність–епічність його багатофігурних композицій. Справді, чи не кожна його робота – це цікава новела в дереві. Скажімо, про «Поцілунок матері» Валентина Мартиненко розповіла цілу історію: «Передосінньої днини виряджала мати сина в першу далеку путь. Провела аж за село. І снувалися в материнській уяві думки про щастя-долю, та все журні й непевні. І туманила роса материн погляд. А десь у глибинах зболілого материного серця жевріла надія, що, може, ген-ген поза тими горами, куди

поведе сина оця натруджена і звивиста гірська дорога, йому поталанить більше, ніж в оточеному пасмами гір і стиснутому щоденною нуждою рідному селі. Одвічні думи матерів, сповнені святої любові і віри! Може, вони й справді найдійовіші обереги на крутозламах життєвих шляхів? Може, то саме вони надихають на творчу звитягу і витривалість посеред найзапекліших буревіїв?..» [1, с. 5]. Темі материнства присвячені роботи Василя Свиди «Мати годує дитину» (1946), «Гуцульська родина» (1946), «До школи» (1949), «Над колискою» (1957), «На панському полі» (1961), «Знову в рідній хаті» (1976), «Над колискою» (1982), «Моя сім'я» (1985) та ін. У них образ матері виписаний надривно і тепло, мати – завжди в центрі композиції – проста селянка, як правило, ще молода, часто боса або в постолах, у хустинці, до грудей притискає своє щастя – дитину... Дивлячись на дерев'яні скульптури Василя Свиди, мимоволі здається, що той малий хлопчик через роки повернеться до матері, як повернувся наймолодший син з новели «Подарунок» (1946) Ю. Станинця, присвяченої світлій пам'яті його матері: «Мати народжувала сина за сином. Родила одного кращого як другий... Плекала солодким нектаром грудей. Купала закальними буркутами. Вкладала в уста пісню віковічну. Вливала промінь любові в серця... І пускала в широкі світи. Вилітали сини молодими орлами. – Ідемо! Не забудемо, мамо! За цицьку дарунок принесемо!.. Мати сумувала, боялася, тремтіла за них, лиху годину молитвами од них одганяла і нетерпеливо кожної ночі синів чекала з поверненням. Минали довгі роки. Лиш один вернувся... Калікою... Народила мати, в небувалих роках сина ще одного народила, як у казці. Рoste молодший син у сяєві матеріної опіки, мужніє у догляді старшого брата. Виростав говіркий, співучий, розумний. Все хотів знати. Всього причину, всього наслідки. І пішов у світ широкий, запевняючи матір: – Не пропаду я, мамо. І не боюся ні вовків, ні ведмедів, ні упирів. Брат зробить мені таку гостру шаблю... Я все подолаю... І вернуся. А вам таку гарну хустку в дарунок принесу... Такої – матері ще ні один син не приніс... Побачите... – Не йди, сину, не йди... Не лишай мене стару, – просила жалісно. Не послухав. Дуже просив не гніватися, але не послухав. Пішов. Тільки: “не плачте, я вернуся”, – з дороги сказав. Плаче мати. Як не плакати? Висохла, виглядаючи крізь вікно на дорогу, сина чекаючи. Одні тільки очі в неї живі. Горять невимовним бажанням – ще раз побачити найменшого сина. Відчув син у чужині материну скорботу. В далеку дорогу, до рідної хати вибрався. Дорогоцінних дарунків добув для рідної матері. Іде. Кладе невтомно довгу дорогу. Не сплять його непогоди. Дні і ночі коротять віддаль між ним і рідним краєм. Уже здалека синіють шпилі рідних гір. Світяться під небом широкі полонини білими світами. Вже вітер змішаний із запахом живиці... Діброва гуде. Вже вітер заносить сопілковий спів... Вже тільки прорватися крізь оцей широкий праліс, перетнути ту високу гору... І впасти в обійми старенької матері... Аж тут блиснув вогонь у глухому лісі. “Розбійники!” – шибнула думка в голову. І все, що ніс додому, в дупло столітнього дуба сховав. Одну тільки хустку в пазуху засунув, коло самого серця заховав. Сторожа шелест почула. Між смереками хтось є. – Стій! Хто там? – закричали та й кинулись доганяти. ...Без тям не знайому людину знайдено в лісі. Скупану у власній крові. Завезено в село, дано всім знати, хай кожен іде впізнавати, хто то може бути – цей легінь. Прийшла й мати... – Сину мій, сину! Скарбе єдиний, –

пада йому на груди. – Кому ти яке лихо вчинив?... Так скатували тебе... За що?... А син лежить, не чує в безтямі материного ридання. Лежить зі сплеченими на грудях руками. Насилу розривають зіцплені руки. – Не беріть... Все беріть, та це лишіть, – виривається нараз тихе, болісне прохання з грудей, і відкриваються заплилі кров'ю і синяками очі. Дивиться, дивиться. Люди, повно людей довкола нього. Стурбованих людей. – Мамо! Це ви, мамо?! Не плачте... Я вам... Розплітає руки, знизані через груди, – якби тільки спав. Суне праву руку в пазуху – і відриває кров'ю прикипілу до грудей хустку: – Це вам, мамо... – каже. – В подарунок...» [2, с. 342].

Видається нам, що образно-композиційна канва цих творів дуже подібна. Обидва автори колоритно відтворили побут закарпатського села, неначе вихопили і зафіксували один – у дереві, інший – у слові і виснажливий будень, і урочисте свято, і пекучий біль, і короточасну радість, вочевидь, своїх односельців, яких добре знали, розуміли і з якими проживали одне життя на цій землі. Є у Ю. Станинця повість «Юра Чорний» (1943) – одна з кращих соціально-побутових повістей в українській літературі Закарпаття про вічну боротьбу за землю, за законну власність по батьківській спадщині. Автор, використавши реальні факти із селянського життя, витворив особливий – «дивний і трагічний» – світ, головний герой у якому – Юра Чорний-Яремчук – чесний трудівник, бідняк, твердий правдолюб і правдошукач, зламаний за непокірність зайдами – румунськими вояками – і жорстокістю світу. Він володів надзвичайною волею до життя, та якось не мав долі; він зніс багато всякої біди і зазнав трохи чоловічого щастя; він міг багато чого пробачити і зрозуміти, та прийняти людську несправедливість, зректися свого – що належало йому «по закону» – ніяк не міг. Його внутрішньою потребою було служити правді. У боротьбі за межу він косою відрубав братові руку, а потім все життя мучився і відробляв, та не покався, бо вважав, що боронив свій спадок. У Василя Свиди є цікава композиція «Сварка на межі» (1968). Двоє кремезних гуцулів йдуть один на другого з кулаками, полишивши плуга і волів. Кожний відстоює свою правду – свою землю. Вічна тема в українській літературі: людина і земля. Згадаймо, як класично вирішується вона у «Кайдашеві сім'ї» Івана Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Fatı morgani» Михайла Коцюбинського, «Землі» Ольги Кобилянської, «Страченому житті» Архипа Тесленка, «Землі» Олександра Довженка чи в епопеї «Кров людська – не водиця» Михайла Стельмаха... Перелік творів можна продовжити. І кожен з художників слова по-своєму, відповідно до свого світобачення й індивідуального стилю, вирішував цю проблему. Для одних – земля як засіб існування, для інших – тло, на якому виростає особистість, одним вона несе радість, іншим – смерть. Для Юрія Станинця і Василя Свиди – селянських синів, що знали ціну кожній грудочці, земля – це велика любов і виснажлива праця. Тому в Станинця з'являється соціально-побутова повість «Червона йонатаночка», в якій велика любов закарпатця Юрія Попадинця, помножена на щоденну приємно-виснажливу працю, неабиякий підприємницький хист, перетворила клаптик жовтого кам'янистого ґрунту у квітучий плодоносний йонатанковий сад, довівши собі, коханій Анночці, а головне, її впертому, непоступливому, зятятому батькові – Василеві Дашикові, і односельцям, що кмітливий селянський розум і «талант торгівця», нові знання, успішно

здобути на сільськогосподарських курсах, вміння правильно організувати власну справу і впевненість у своїх діях неодмінно приведуть до бажаної мети – блискучої повної перемоги над закостенілістю й консервативністю. А у Василя Свиди відповідно знаходимо оптимістичні композиції «Родина в полі» (1964), «Збирання яблук» (1966), «З поля» (1981) та ін. Обоє митців закохані в закарпатські звичаєво-обрядові дії, до прикладу, весілля. Відомий горельєф Василя Свиди «До молодого. Весілля» вражає своєю монументальністю. Тут з-під батьківської стріхи молодий веде молоду в невістки, її проводжають староста і батьки – мати витираючи сльозу, тато – у роздумах з віхтем пшениці в руках, дружки і подружки, чомно кланяючись, родичі і сусіди, дорослі і діти, одні поважно ступають, інші – кружляють у танці, музики виграють маршів. Молоді у національних строях, руки їх перев'язані весільним рушником, а позаду старший дружба чи, може, староста вимахує весільним деревцем, обличчя схвильовані, зосереджені на події. Розкішний опис весілля знаходимо у «Юрі Чорному», «Червоній йонатаночці» та «Сусідах» Юрія Станинця. До прикладу, весілля Василини і Юри Чорного описано найскромніше: «Сонце наче знало, що мусить світити сьогодні лагідно та щедро. І вітерець у саду підхоплював спів молоді та возносив селом:

Цилька наша рум'яненко, як косиця біла,
Аби в тебе, чорнявенький, вона не змарніла...

Юра з Василиною справляли весілля. Пісня розлилася вулицею, коли гості вийшли з Юрового обійстя. А коли повернули на чененика, музика втяла на танець. Закрутилися молоді пари повітрулями, але староста підняв угору коругу, подався селом на чолі весільного проводу. Напереді дружки вели молодого. Зупинилися перед будовою фари. Знов музика заграла до танцю. На просторому ганку одна з дружок на вишиваному рушникові тримала розмальоване блюдо, повне пшениці. Біля неї – одягнена посьвятковому стара попадя. З коридора на поріг дружки вивели Василину. Не Василина то була, а лісова мавка. Правда, не із зеленими косами, і не з лілових косиць, а з позолоченого барвінку мала на голові віночок. Одягнена у білосніжну сорочку, обіймлену у стані фартухом зеленої барви шовку. Сорочка цвіла на широких рукавах усіма кольорами карпатської Верховини. Попадя черпнула з миски повну жменю посвяченої пшениці, посяяла услід Василині, примовляючи: «Множиться і ростить, як пшениця в полі. Виростаєте здоровими та щасливими! Дай, Боже святий!» Музика влилася у народний обряд благословіння, а дружки підвели Василину до Юри, що стояв між дружками. Староста повів весільний провід крізь відчинену браму до церкви...» [3, с. 119–120]. Можливо, навіть ближче до цього опису Юрія Станинця стоїть робота Василя Свиди «Весільна процесія» (1966). Не менш колоритно виписані в обох митців етнографічні, родинні чи побутові сцени. Про що б не йшлося – просвіту в закарпатських селах (у В. Свиди «Лікнеп у закарпатському селі» (1949, 1952), де при лампаді вчать і малі, й старі; у Ю. Станинця – Юра Попадинець вчить елементарної економічної грамоти спочатку свою Анночку, а потім і селян, організовуючи перші сільські кооперативи, а Юра Костак у «Сусідах» стає старостою села і організовує касу взаємодопомоги), сільські недільні розваги та щоденні турботи (у В. Свиди «Весною на полонину» (1954),

«Танець увиванець» (1956), «На полонину» (1959), «Танець аркан» (1962), «Одягають молоду» (1965), «Збирання яблук» (1966), «Ворожка» (1966), «Повернення з полонини» (1967), «Продавці медівників» (1972), «З вечорниць» (1973), «Перед кузнею» (1963), «Купання буйвола» (1974), «В ліс по дрова» (1974), «Лісоруби» (1974), «На ярмарок в дощ» (1985) тощо; у Ю. Станиця – опис вечорниць у романі і повістях, особливо в оповіданні «Веретено впало», показ життя бокорашів у повісті «Юра Чорний» чи кілька ліричних відступів з роману «Сусіди»: про те, як можна пересидіти дощ, засватавши дівку, як Мошко вміє ні з чого «вчинити гешефт», які унікальні звичаї і обряди збереглися ще в селі – опис сватанок, недільної днини, Служби Божої, весілля, чищення кукурудзи, зоління білизни, спільної вирубки лісу, будівництва хати тощо), не залежно від того, чи це є власне авторський ліричний відступ у художньому творі, чи це багатофігурна композиція в дереві, характерним для них є безпосередність, добре знання справи, філософське узагальнення сутнісних основ буття, переймання чи краще утвердження морально-етичних християнських принципів. Не можна обійти теми кохання, так яскраво відтвореної обома митцями. Роботи В. Свиди «Під парасолькою» (1962), «Кохання. Коли мама сплять» (1968), «А коні воду п'ють» (1969), «Поцілунок» (1956, 1958, 1961, 1972) стали справжньою класикою української – керамічної чи дерев'яної – скульптури. Чимало критиків відзначають у них «специфічну пластичність форми», «округлу м'якість силуету», «розмаїття варіантів композиції в межах однієї теми», це роботи, що «виказують таку величезну спостережливість скульптора, аж часом не віриться, що він навіть на підготовчих етапах ніколи не користується натурою, як і народні майстри, а покладається лише на силу враження, точність ока і пам'яті» [1, с. 22]. Василь Свиди справді належить до скульпторів-оповідачів, сюжет у його творчості відіграє роль каталізатора образної виразності, майстер розкриває події, образи і характери, виражальними засобами, притаманними скульптурі. І це ще раз підтверджує зв'язок його творчості з народним мистецтвом. «Одна з причин популярності творів Свиди полягає в тому, що вони несуть багато інформації зі своєрідними фольклорно-етнографічними подробицями. За зовнішньою простотою художніх засобів розкривається пласт поетичної символіки, яка будить роздуми морально-етичного плану, змушує задуматися над одвічними зв'язками зі світом природи і такими неминущими скарбами, як любов, вірність, зрада. Створені митцем образи запам'ятовуються пластичною чіткістю, зібраністю форми, виразним ритмом співвідношення об'ємів, що забезпечує його роботам добру оглядовість. Вдивляючись у них з різних точок, помічаєш гру світла а чи пластику переливання однієї форми в іншу, химерну змінюваність контурів силуету, словом, починаєш сприймати притаманні скульптурі секрети підкорення матеріалу, простору і таємниці часу. У творах Ю. Станиця інтимно-любовних сцен є чимало. Виписані вони з надзвичайною делікатністю, повагою і ніжністю. Ось, як описані почуття закоханих в оповіданні «Веретено впало»: «Олекса лишився на вечорницях. Він до групи вертепників не належить. Сидів, кури, крав із-за кужеля тайні погляди Євки, впивався жадобою зцілювати солодкий нектар з її ружових щік, з її соковитих уст... Пару раз їх погляди схрестилися. Але Євка схоплювала свої очі, ховала обличчя за кужілку, немов перед вогнем... Пізніше Олекса сів

навпроти неї. Колядував, жартував, але очима чатував за Євкою, як кіт за мишою. Він цього вечора мусить дістати її веретено до своїх рук. Ніч “баби розношують”, сильний мороз закрадається до хати, дівчата уже позіхають. Треба розходитися. Вечорницям до “по святців” кінець. І ніхто не спам’ятався, як одно з веретен упало. Олекса, мов електрикою кинутий, шибнув собою за ним.

– О-о-о! Впало Євчино веретено! – вибухнули сміхом і криком дівчата.

Але Євка цього крику вже не чула. Не було часу. Перегнута Олексою через постіль, при котрій сиділа, уже віддала себе обіймам, заглушена палкими Олексовими поцілунками...» [2, с. 399–400].

І таких сцен знаходимо і в «Юрі Чорному», і в «Червоній йонатаночці», і в «Сусідах», і в оповіданні «Програний поцілунок» достатньо, які засвідчують високий мистецький рівень слова, вміння передати засобами мови складність і неповторність характеру, долі людської, напругу почуттів, автор прагне не правдоподібності, а правди життя.

Твори Василя Свиди та Юрія Станинця надаються до образно-композиційного дискурсу, і передусім тому, що творені не тільки рукою і розумом, а душею і серцем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Мартиненко В.* Василь Сvida / В. Мартиненко // Сvida В. Скульптура: Альбом / Василь Сvida; авт. вступ. ст. та упоряд. В. В. Мартиненко. – Київ : Мистецтво, 1987. – 104 с.
2. *Станинець Ю.* Червона йонатаночка / Ю. Станинець. – Ужгород : Гражда, 2011. – 640 с.

Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017

Прийнята до друку 22.02.2017

YURIY STANYNETS AND VASYL SVYDA: CREATIVE UNITY OF IMAGE AND COMPOSITION

Nataliya REBRYK

*Transcarpathian Academy of Arts
38/80, Mynayska Str., 88015, Uzhgorod, Ukraine*

The article is dedicated to two artists belonging to one epoch: artist Vasyl Svyda and writer Yuriy Stanynets. Their lives and biographies have been compared and their contributions to Transcarpathia culture have been outlined. Both of them came from large peasant families and, eventually, their works equally represent their background and the epoch they lived in. The only difference is that Svyda realized himself in wood, whereas Stanynets employed the literary word.

It has been remarked that the dominant feature in the works of both artists was the folklore-ethnographic element. For the sculptor and the writer folk art is not an artificial,

forcefully applied decoration, but an organic basis of creation. It is, obviously, one of the major causes of apparent artistic parallels, inasmuch they both lived in the gravitation field of the Ukrainian ideological paradigm.

Keywords: Yuriy Stanynets, Vasyl Svyda, creative legacy, sculpture, self-fulfillment.

УДК 821.161.2–2.09 Котляревський

У ВИМІРАХ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ (СПРОБА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО «НАТАЛКА ПОЛТАВКА»)

Віктор АЗЬОМОВ

*Степанівська ЗОШ I–III ступенів,
вул. Садова, 54, с. Степанівка, Олександрівський р-н, Донецька обл., 84043,
e-mail: masha_petrovna14@mail.ru*

Зроблено спробу прочитання п'єси Івана Котляревського крізь призму національного свідомого і несвідомого. На цих підставах на тлі розгортання сюжету та конфлікту розкрито зміст характерів, духовного світу дійових осіб твору загалом, з'ясовано особливості діалектики взаємодії національних морально-етичних, психологічних, історичних, соціальних, релігійних та інших складових цих характерів і цього світу.

Ключові слова: характер, духовний світ, національний смисл.

За два століття сценічної біографії п'єси Івана Котляревського «Наталка Полтавка» не втратила первозданної притягальної сили та громадянської актуальності.

Чи всі розставлені автором знаки питання відшукало допитливе око дослідника? Чи на всі питання дано відповіді? Чи вони правильні? І чи є об'єктивні сенси їх оприлюднювати на нашому суперечливому формаційному зламі постколоніально-квазі-суверенного суспільства?

У цій розвідці ми ще раз проглянемо сторінки п'єси, спробувавши у давно відомому відкрити непізнане, нове та, безперечно, цінне і в духовному, і в національному вимірі.

У сучасних підручниках для середньої та вищої школи, більшості літературознавчих досліджень образ Наталки подано в одновимірному ідеалізованому світлі. Здається, характеристика цього персонажа не змінювалося упродовж століть ні за яких часів та режимів. Проте, чи свідчить це про вичерпність такого розуміння, про його усебічність?

Від кінця XV до кінця XVIII століття тривала в Україні епоха козаччини. Саме епоха, бо так багато означала вона в історії нашої Батьківщини. Ми й досі в архетипних глибинах козацький народ. І степи наші козацькі, і серця, що породили козацькі пісні, козацьку журбу і козацький характер. Сам дух українства у своїх виявах – козацький.

Захищаючи рідну землю, козаки виробили повнокровну й цілісну систему інституцій, які забезпечували виживання в найскладніших умовах, коли українці не мали власної держави і їм загрожувало цілковите знищення. Це й особлива військова організація, й ефективна система управління, економічний прогрес.

Нас, звичайно, цікавить духовно-моральний світ людини тієї епохи. Любов до рідної землі, презирство до смерті, закони козацького побратимства, віра в Бога, космос народної моральності – ось що визначало їхні помисли та вчинки.

Але не так сталося, як гадалося. Чвари гетьманів та гетьманчиків, віроломство Московії спричинили страшну добу Руїни. Духовно-моральні редути глибин народної душі почали розмиватися новою – малоросійсько-манкуртською пошестю, якій піддалися спочатку верхи, еліта, потім середня адміністративно-керівна ланка суспільства, а згодом і певна частина народної маси.

У «Наталці Полтавці» змодельовано в основних параметрах саме цей напівзруйнований двома століттями імперської навали понятійний світ людей двох станів: місцевої царської адміністрації (Возний та Виборний) та пересічних, як зараз кажуть, представників суспільних низів.

Колоніальна дійсність примушувала українців масово пристосовуватися до нових умов. Витворилися цілком нові типи характерів. Наші герої лише діють в одній часовій площині. Насправді ж вони живуть у різних світоглядних системах. Розрізняємо такі типи характерів за їх ідеаційністю: Возний та Виборний – манкуртсько-колоніальний, Наталка та Микола – козацький, мати і Петро – хліборобський.

Подаємо коротке пояснення до кожного типу характеру.

Манкуртсько-колоніальний світогляд – результат дії самодержавно-імперської машини, відзначається прийняттям національної дефективності, «малоросійства», духовним виродженням, мовним колоніалізмом. Фактично цей тип характеру став внутрішнім українським зняряддям боротьби проти свого ж народу.

Козацький тип характеру презентують кращі представники народу, які не втратили високих громадянських та особистісних ідеалів, внутрішнього аристократизму, шляхетності індивідуальної свободи, високості помислів і, що особливо важливо в нашому випадку, дій та вчинків.

Хліборобський тип характеру втілює збереження питомих національних залог праці стародавніх ораторів – святість чесно заробленого шматка хліба, фізичну витривалість, обоготворену духом землі моральність. Проте системний ієрархічний устрій патріархально-хліборобського світогляду був підданий жажливій, катастрофічній ерозії з боку тієї самої колоніально-імперсько-кріпацької навали.

У центрі конфлікту – звичайна дівчина Наталка. Проте не зовсім звичайна, бо саме вона волею автора є носієм козацьких архетипних залог. Одна з питомих рис людей козацького типу характеру – перебуваючи у світі володіння, виборювати високу мети світу буття. Події зовнішнього сюжету твору аж ніяк не спонукають героїв до примноження етнонаціональних духовних цінностей. Там, де воловодить насильство, вигода, самоприниження, зневага до елементарних засад людської гідності, – там культивується, за висловом Олександра Потебні, мерзозапустіння душ.

Наталка має рідкісний талант перетворювати події зовнішнього світу в явища світу духовного. Вона шукає і віднаходить нову їх сутність. Змінюється спосіб їх перебігу – почин переростає в пошук, а пошук відкриває нові варіанти з позірної безвиході зовнішніх життєвих обставин. Люди далеко не завжди усвідомлюють, що в основі своїй

буденне життя символічне, тому що воно значливе. Якби звіра, що дрімає у Возному, можна було зупинити погрозою, все одно, суду чи Божої кари, за апофеозом людяності слугував би примітивний бич дресирувальника, а не дівчина, яка жертвує собою (хай не у зовсім природний, не у зовсім святенницький спосіб). Але в тому і мудрість, що людина олюднилася не через канчук, а через неосягненне: непереборність беззбройної істини, принадність її прикладу. Жертвування собою заради утвердження істини, спілкування зі смертними через дефініцію самопожертви і є духовне життя. Такою обітницею зв'язує себе Наталка, долаючи не лише зовнішній, ситуативно-подієвий конфлікт, але виконуючи високе моральне покликання, яке нарешті – у фіналі – виступає творцем життєвої правди, духовного безсмертя.

Найвище моральне покликання людини – любов і боротьба за неї. Любов – це та сила, яка встановлює рубікони самопожертви, створюючи метафізичний простір безсмертя духу. Доречно навести мудру сентенцію, що любов сама по собі не має смислу, але передає смисл високого. Наталка, по-перше, мала цей смисл, а по-друге, усвідомлено боролася за нього. У чому ж, на нашу думку, особливості Наталчиного почуття?

За чотири роки очікування судженого дівчині відкрилася мудрість зрілого серця: кохання – початкова стадія взаємин двох людей, перейшло в любов. Любов – сутнісно вищий етап етичних взаємин. У коханні домінують бажання плоті, фізичної близькості, підсвідомого поклику до продовження себе у просторі та часі; любов виходить із вітваря совісті, в якому найдорожча ікона – жертвність. Кохання летить на гребені пристрасті, а любов керується кодексом честі, яка є моральною втіхою совісті. У коханні вибувають вулкани емоцій, свідків невтоленого бажання – любов освітлена свічадом гідності, стійкої спромоги волі, спрямованої на досягнення гармонії з предметом симпатії. Любов переводить людину в найвищі сфери духовного буття, тоді як кохання – лише необхідна передумова такого переходу. Кохання може бути гріховним, егоїстичним, хворобливим, обмеженим, забобонним, гордим, заздрисним... Любов – апофеоз духовного самовідродження і позбавлена недоліків генези морального.

В умовах, що склалися, Наталці залишилося терпіти і боротися, боротися і терпіти – без нарікань, сумнівів та спокус. Терпіння тут вживаємо в значенні страждання відповідно до біблійної семантики. Але слово «страждання» в побутовому тлумаченні обтяжене «низьким» змістом, тому у випадку з Наталкою точніше вжити поняття «терпіння» в його сакральному вимірі. Дівчина не замінить важкого щастя, обраного нею душестояння, на ерзац облаштування на рівні фізично обумовлених атрибутів сім'ї, достатку, навіть материнства. Світ володіння безсилий перед дівчиною, бо в ній відкрилися овиди буття.

У чому вбачаємо запобіжник відступу, здачі моральних позицій? У повноті архетипних закладин етнонаціонального козацького типу характеру, який за край нестерпних зовнішніх умов забезпечує збереження внутрішнього суверенітету особистості.

Відчайдушний вибір Наталкою позамежних способів боротьби проти насильства свідчить про її духовне подолання смерті. Під пером І. Котляревського звичайне життя звичайної людини з народу стає ще однією, на ґрунті конкретно-історичних національних колізій, інтерпретацією вічної любовної теми.

Колоніально-бюрократична система зламала демократичні традиції козаччини в Україні. Що пропонують Наталці? Обміняй свободу на рабське життя. За тебе думають, а ти підкоряйся. Про тебе піклуються, правда, в результаті ти прирікаєш себе на незворотне духопадіння. Про це прямолінійно і цинічно заявляє Возний: він хоче «без отсрочок, волокити, проторов і убитков получить *во вічне і потомственное владініє...движимое і недвижимое іменіє для душі моєй – з правом владіти тобою спокійно, безпрекословно і по своїй волі... розпоряжать*» [1, с. 250].

У рабів тверді переконання. Тоталітарна свідомість догматична і не сприймає ні відступів, ні винятків. Возний – світоглядний раб свого адміністративно-бюрократичного становища. Зрозуміло, що з погляду етнонаціонального волелюбна Наталка не хоче стати на рівень «движимого і недвижимого іменія» і не сприймає порядку, за яким вона, самодостатня людина, потрапить у сімейний феодалізм («феод» за феодалізму спадкове володіння майном чи посада (у конкретному випадку дівчина Наталка) з умовою виконання певних обов'язків. – В. А.) Возного. І. Когляревський, який вчинив благородно і гуманно зі своїми кріпаками, недвозначно окреслив власну позицію у такому дражливішому питанні, як кріпацтво. Бо у праві тодішнього поміщика перифраз «вічне і потомственное владініє» означав не що інше, як повну, беззастережну залежність. Монолог Возного демаскує справжні симпатії автора, який не хоче розв'язувати основний конфлікт лише на рівні побутового (звичаї–традиції) чи соціального (бідність–багатство), але залучає контекст демократичного устрою тогочасного суспільства, тобто контекст політичний.

Правове «безголосся» українського села прямо екстраполюється у нерівноправність сімейних стосунків, а глибше – у ментальну кризу ідентичності, що, як геологічний розлом, розколола самі підмурівки українського етносу.

Коли програні баталії на театрах позиційних національних битв, поле бою переміщується у серця людей, у їхню свідомість. Саме там пролягають останні лінії оборони, саме там зводяться останні редути боротьби за демократичні права, за етнонаціональну свідомість. Недарма логіка Наталчиного монологу в шостій яві побудована за принципом від особистого – до загального:

- 1) людина повинна «завести хазяйство і сімейство»;
 - 2) «жити люб'язно і дружно»;
 - 3) бідна Наталка за багатим Возним «буде гірше наймички..., буде крепачкою».
- «Крепачка» – символ безправності. Бачимо чітко сформульовану опозицію: краще безпросвітна бідність на волі, ніж кріпацьке животіння за матеріального достатку.

Не зайве поміркувати про змістовне наповнення теми смерті для людини козацького типу характеру. Статистика дає відомості, що зі ста козаків до природного фізичного фінішу доходило лише двадцять, а вісімдесят гинули у безперервних боях. Які запобіжники їх берегли, які стимули кидали їх на герць?

Ми, люди ХХІ століття, зневолені товщею часу, захоплені його потоком, у навальному плині днів здебільшого не думаємо про опір часовій захланності – все це проголошується як єднання з часом. Випасти з цього річища – немислима трагедія. Смерть – візія остаточного знеособлення людини поза реальним часом.

Доба Київської Русі, козащини інтегрувала людину в понадчас. Позірне сьогоднішнє наше єднання з часом у давні епохи було замінюване на опір йому. Імперативи високих суспільних ідей концентрували в собі осягнення часу, вивищували людину, сакралізуючи офіру фізичної людської сутності в ім'я високої ідеї, роблячи примат самопожертви ідеаційним у царині суспільної свідомості. Саме тому латинських часів прислів'я – «*dulce et decorum est pro patria mori*» – «солодко і почесно вмерти за Вітчизну» – мислиться не абстрактно-відсторонено, а в конкретному, людському, особистісному наповненні. У Наталки від усього того, що номінувалося як Вітчизна, залишився один плацдарм – її Любов. Ось тому рішення офірувати себе в ім'я Любові, не віддавши на поталу ворогу власну внутрішню гідність (теж незганьблену субстанцію Вітчизни), для неї є прийнятним. Нагадаємо, що тут ідеться про духовне подолання смерті. Інше питання, як суїцид, за християнською катехізою гріх, вмонтовано у національний духовний світ Наталки.

Риси характеру дівчини можна аналізувати у певному зв'язку з її релігійними переконаннями. Мотиви, логіка її вчинків сублімуються на межі взаємопроникнень релігійного та світського. У цьому і сила, і слабкість її як особистості. Спробуємо з'ясувати деякі ключові моменти Наталчиного богорозуміння.

Наталка служить – ідеалам вірності, любові, морального та життєвого стоїцизму – цілком у світлі вимог Заповідей Божих.

Аналітичне наповнення цієї формули передбачає не просто витворення зразка чи певного феномена для наслідування. Кожна людина, яка за фабулою твору потрапляє в енергетичне поле дівчини, змушена визначати свою життєву позицію, обстоювати її, враховуючи екстраполяцію своїх світоглядних концептів на позицію головного резонера вірності та любові. Незаперечний облагороджуючий вплив на ближніх Наталчиної духовної аури. Дівчина – центр генерування того душепросвітлення, на якому завжди стояв і стоятиме козацький тип українського національного характеру.

Не можна не бачити, що її несхибність у протистоянні із колоніально-ментальною системою корениться зокрема у твердості релігійних переконань. І тут не лише віра в те, що буде так, як визначено Богом, не лише надія на волю Божу та промисел Божий. Люди, які насильно віддають її заміж, чинять богопротивні дії.

Повнота прийняття людиною Бога метафоризується через дві позиції. Перша: «Якщо можеш – зціли» – виражає формулу зневіри. У ній закладено сумнів, який є кроком до хибного самовизначення. Друга: «Скажи лише слово – і станеться» – цілковито вводить індивідуальну волю та свободу у волю Всевишнього.

«**Терпилиха.** Аякже! Скільки хороших людей сваталось за тебе – розумних, зажиточних і чесних, а ти всім одказала; скажи, в яку надежду?»

Наталка. В надежду на Бога» [1, с. 259].

Доводиться тільки дивуватися бездоганному художньому чуттю І. Котляревського, який далі, на розвиток попередньої думки, подає голос серця Наталки: «Петро не такий; серце моє за його ручається, і воно мені віщує, що він до нас вернеться» [1, с. 260]. «Серцебачення» – традиційний національний кордоцентризм – вимагає деяку первісну узгодженість між буттям онтологічним і людським, незважаючи на всю їх

безмірну відмінність. Проте ця узгодженість – результат тривалого внутрішнього індивідуального розвитку конкретної особистості. Людина без цього розвитку перебуває у змішанні розуму й почуття, що є поєднанням протилежностей, і в такому стані не здатна до інтуїтивного проникнення у майбуття. Лише даний від несвідомого досвід поділу раціонального та духовного, досвід вищої Премудрості дає їй змогу передбачати подальший розвиток подій. Наталка не просто наділена цією здатністю до «серцебачення» – саму основу своєї концепції душестояння вона засновує на переконаності, що Петро не може не з'явитися, що ситуація розв'яжеться не інакше, як через явлене диво. У цій вірі – джерело її сили та незламності, оскільки Наталчина людська сутність розгортається як у парадигмі накресленого звище (а не всупереч йому), так і в історичному «рукотворному» процесі.

За християнським ученням Бог посиляє людині випробування не для того, щоб вона тікала від них у будь-який спосіб. Страждання – запорука очищення від скверни. Людина слабка під гнітом труднощів і може зламатися, відступити, озлобитися, зневіритися – упасти у ще більше зло. Сильний духом утверджується на стежі Любові у стоянні на обраних духовних позиціях до свого фізичного кінця. Адже сила зла – в узгодженні з ним волі людини, що добровільно прийняла шлях зла. Усе, викладене вище, безумовно, стосується Наталки, яка в онтологічному плані могла виставити, за І. Котляревським, найвищу ціну за відстоювання Любові у собі – своє життя.

Надзвичайно цікавим видається аналіз п'єси з боку архетипності системи образів-персонажів. Ця тема – предмет іншого ґрунтовного дослідження. Тому обмежимося констатацією фактів.

У світлі архетипних значень Наталці дісталася роль... мудрого старого. На перший погляд, таке твердження здається абсурдним і невмотивованим, але це справді так. На початок XIX століття світ української духовності виявився настільки деформованим в умовах кріпацько-конформістської неволі, що дівчина змушена була «взяти на себе» таку не властиву для жінки, незвичну, проте знакову функцію – виконувати архетипну роль мудрого старого. І знову подивуємося провиденційності автора, який не знайшов у тому хронотопі чоловіка, який би був гідний місії вожака.

В образі української дівчини показаний тип національного характеру, загнаний у неприйнятні, невласиві, нестерпні для нього умови конформізму – пристосовництва, пасивного підкорення панівним аморальним суспільним порядкам, втрати елементарної внутрішньої і зовнішньої свободи. Конформізм є відсутність власної позиції, небажання її відстоювати. Конформізм – це безпринципне і некритичне слідування за усталеним зразком, який має найбільшу силу психічного тиску (думка більшості, визнані авторитети, традиції, що склалися за певних суспільних умов).

Чи могла Наталка добровільно-примусово піти проти совісті, відмовитися від боротьби для досягнення волі своєї душі?

Дослідимо індивідуально-особистісні чинники.

За рівнем інтелекту Наталка не переважає своїх опонентів. Але є одна субстанція, яка вивищує дівчину над оточенням. Від природи вона наділена тонкою інтуїцією у поєднанні зі здоровим глуздом (не плутати з рацією). Опоненти заперечать: хіба Возний

чи Терпилиха позбавлені славнозвісного здорового глузду? Адже вони всі свої життєві концепти обґрунтовують, керуючись міркуваннями саме «здорового глузду». Та не все так однозначно й одновимірно. Глузд характеризується тим, що в його межах поняття не перебувають у процесі перетворення, але зберігають стійку форму; вони виступають як готові «теоретичні мірила» для емпіричного матеріалу, для конструювання діяльності людини.

Ось тут і відмичка... Живучи в одному часі, Наталка, мати і Возний мають різні типи характерів – козацький, хліборобський, манкуртсько-колоніальний. Тому навіть схожі словесно оформлені концепти їх «здорового глузду» мають абсолютно різні гносеологічні корені. Особливо протистоять Наталка та Возний – вони вихідці з різних світоглядних систем. Гравітаційно ці світоглядні світи змушені взаємодіяти, але площини їхніх орбіт далеко віддалені. І гіпотетичне злиття їх у сімейному колі знаменувало б катастрофу, як падіння однієї планети на поверхню іншої. Це добре розуміє Наталка. У контрпозиції – Терпилиха і Тетерваковський. Зрозуміло, їхній «здоровий глузд» – продукт конформістських стандартів. У його межах людину можна зігнути хоч би і в баранячий ріг – аби відповідно до узвичаєних міщанських уявлень про щастя. Уже тут чітко прокреслюються ескізи тоталітарно запланованого благополуччя епохи комуноідеології, з дрібничкою-нестиковкою, коли тетерваки з партбілетами мільйонами знищуватимуть носіїв українського світу оріїв. Злий жарт утнула історія над одnodумцями, матір'ю та Возним, – деś через сто років. Хто би здогадався, яка зав'язка вперше художньо осмислена в нашій літературі – на вулиці у селі біля Полтави – під пером великого Котляревського?

Позиція зденаціоналізованої особи – облаштуватися у злі. Це Возний, Виборний, мати. Сім'я, побудована на злі, – апологія звичайного біологічного синтезу. За цією сім'єю, як вислід її розтлінного впливу, – зруйнована етносвідомість молодого покоління, дітей. Тобто у «Наталці Полтавці» І. Котляревський викрив один із активних способів руйнівного впливу розполюсованого класового суспільства на осереддя українського світу – на патріархальну українську сім'ю.

Наталка не хоче вживатися у зло, не хоче облаштовувати себе во злі, бо це означало б для неї зрадити моральні закони, переступивши через які, дівчина втрачала б сенс буття. Пристосувати до зла – це означає самому собі прищепити комплекс меншовартості, у якому сьогодні і бабрається «пересічний українець».

За ступенем навіюваності Наталка зовсім не піддається на засоби психологічної обробки, що до неї застосовують. Виваженість, усвідомлення сутності своєї позиції, чітка логічна аргументація – ось її природні заборони в обстоюванні внутрішньої і зовнішньої незалежності. Контроль над підсвідомими залогами морального – пряма ознака архетипності її світоглядних закладів як незіпсованої особистості, представниці питомої етнонаціональної культури. Більше того, Наталка схильна швидше до самонавіювання: над нею гніт обов'язку перед матір'ю – величина, якою дівчина не може нехтувати. Знаменно, що уповання її звернені не до світу людського, а до найвищої етичної інстанції – до неба. І. Котляревський чутливо дібрав лексичні відповідники, щоб найточніше передати психологічний стан героїні. «Чудо» – тільки у такому розу-

мінні Наталка вбачає суму своїх душевних перетворень на догоду домагань матері та Возного. «(Стає на коліна і, піднявши руки догори, каже). “Боже! Коли уже воля твоя єсть, щоб я була за Возним, то вижени любов до Петра із мого серця і наверни душу мою до Возного, а без сього чуда я пропаду навіки...”» [1, с. 267].

Наталка має розвинене почуття самоповаги. У людей козацького типу характеру гонор – властива ознака лицарської шляхетності. У зв’язку з цим не можемо не згадати Святе Письмо, у якому гординя вважається одним із трьох великих гріхів, поряд із заздрістю і жадібністю. У запалі протистояння людині легко впасти у крайнощі, передавши куті меду, поставивши себе на не вигідний щабель гордування. Ні погордливості перед матір’ю, ні гордування-коверзування у розмовах із Возним не бачимо. Більше того, первинне, чим надихається духовний світ Наталки, мотиви її поведінки виключають гординю з арсеналу можливих засобів оборони. Та і соціальний її статус не тотожний рівню Тетерваковського. А ось природної чистоти у дівчини ніхто не відніме.

Як не відніме і сталості в самооцінках, твердості у поглядах та рішеннях. Наталка – дівчина з характером. Характер виявляється у тому, як людина ставиться до себе, до ближніх, до роботи та речей тощо. Характер має суспільно-психологічну природу, тобто залежить від світогляду особистості, її знань, досвіду, від засвоєних моральних принципів та взаємодії з іншими людьми.

Випробування не розхитують підвалин життєвої позиції дівчини. Навпаки, вона стає духовно сильнішою: «Скреплю серце своє, перестану журитися, осушу сльози і буду весела» [1, с. 261]. Про силу її характеру свідчить і те, що вона у горі не втрачає здатності відчувати нещастя інших: «А я од всього серця жалію об дівках, які в такій біді, як я тепер» [1, с. 267]. Наскільки несхожі два характери – Петро і Наталка, коли у перші хвилини їхньої зустрічі письменник виставляє, як вони оцінюють ситуацію, що склалася:

«**Петро.** Наталко! В який час тебе я зустрічаю!.. І для того тільки побачились, щоб навіки розлучитись.

Наталка. Не довго з ним розв’язатись: не хочу, не піду, та й кінці в воду!» [1, с. 279].

На людину великі, інколи вирішальні впливи мають мікросоціальні чинники. Для Наталки мікросоціальна група – це її сім’я. Віртуально у колі її сімейних уявлень перебуває і Петро. Вже в першій яві дівчина заявляє: «Я тебе любила і тепер люблю. І я стала така бідна, як і ти» [1, с. 248]. Цікаво, що тут не жалкування з приводу бідності, але аргумент: нічого тепер не стоїть на заваді їхнього шлюбу. У людини козацького типу характеру домінуючими є не матеріальні, а духовно-моральні засади.

Наталка «поважає матір свою», «себе і матір свою на світі держить». Мати рада б висватити дочку за Возного, а за Петра батько, «умираючи, не дав свого благословення», тому і мати не дає. Але всі розуміють, що головна причина – бідність парубка. Авторитет батьківського заповіту потрібен для надання більшої категоричності матеріному слову. Дочка наполягає на своєму, отже, формально порушує батьків передсмертний заповіт, що за нормами ієрархічної системи сімейних відносин українського селянства вважалося за великий гріх. Як могла високоморальна Наталка так чинити? Розглянемо цю колізію докладніше.

Терпило – міщанин. Сімейні стосунки будував аж ніяк не за скрижалями предків. Спочатку по-християнськи бере «якогось сироту Петра за годованця». Зазначимо, що в добу козаччини, коли, як уже згадувалося, з десяти дорослих чоловіків лише двоє доживали до природної старості, діти часто втрачали батьків. Народна традиція ви-робила інститут годованства, завдяки якому в тому мілітаризованому суспільстві не було явища дитячого бродяжництва, на відміну від сучасної України.

І тут І. Котляревський показав розтлінний вплив на міщан, учорашніх козаків чи селян, нових «малоросійських» порядків, коли манія збагачення, зневажання свого простого громадянського чину, бажання випнутися поближче до кокардоносіїв правила за еталон поведінки, еталон успіху для тодішніх «нових українців». Терпило «зачав знайомитися не з рівнею..., з повітчиками, з канцеляристами, купцями і цехмистрами..., мало-помалу розточив своє добро, розпився, зачав гримати за Наталку на доброго Петра і вигнав його із свого дому...» [1, с. 256].

З позиції громадянської, морально і за християнською етикою – Терпило скоїв великий гріх. Заборона на шлюб з Петром вчинена батьком у переступі моральних законів колишнього часу. Колишнього, наголосимо, а не нового, в якому живуть Наталка та мати, коли капіталізм ось-ось вилупиться із шкаралуші імперського феодално-кріпосницького яйця.

Наталка ніде, навіть напівнатяком, не піддає критиці батьківське рішення. Навпаки, вона, у повній відповідності до християнської традиції все, що скоїлося, виводить із волі Божої.

«Мати. ...Покойний твій батько довів нас до сього (бідності. – В. А.).

Наталка. І, мамо! ...Так йому на роду написано, щоб жити багатим до старості, а умерти бідним; він не винуват» [1, с. 259].

Проте... мертві не повинні тримати за ноги живих у ситуаціях, коли живим запо-відається нести гріхи мертвих. Християнська практика знає інше положення: обов'язок живих – відкупляти гріхи предків – чи замовляючи літургію в церкві, чи даючи подаяння, чи ставлячи свічку за упокій душі, чи – дією, реальною дією, адже живим, на відміну від небіжчиків, дано право добродійності.

Мати, яка щойно картала покійного, заявляє: «Ти не забула, як... батько... не злюбив Петра і ... не дав свого благословення на твоє з ним заможество; так і мого ніколи не буде» [1, с. 260].

Чому осуд і потвердження ідуть поряд? Зрозуміло: мати хоче будь-що видати дочку за Возного. Але за хвилину відбувається ще одна знаменна одміна – звучить пісня Наталки «Ой мати, мати!». І вражена Терпилиха каже: «Правда, Петро добрий парубок, та де ж він?.. Він не лежень, трудящий, з ним обідніти до злиднів не можна» [1, с. 260]. Як бачимо, якби Петро отут з'явився, мати не проти б назвати його зятем. (Запам'ятаймо цей епізод. Як же знову зміниться позиція матері у фінальній сцені, коли Петро таки з'явиться!). Проте одразу мати висуває ще одну контрпозицію: «...Хто відає – може, де запропастився, а може, і одружився де...Тепер так буває, що одну нібито любить, а о другій думає» [1, с. 260]. Наталка – заручниця серця, відповідає, що її серце ручається за коханого і віщує, що він повернеться.

Як бачимо, нові часи – нова мораль. Невірність, порушення даного слова мати пов’язує із суспільними змінами: якби не страшне майнове розшарування, молоді люди не шукали б заробітку деінде і Петро був би під боком.

Четверта ява закінчується тим, що Наталка упокорюється. Але як! «Я покоряюсь *вашей* волі і *для вас* за першого жениха, *вам* угодного, піду замуж...» [1, с. 261]. Приреченість, неминучість, фатум, блюзнірство, лицемірство – всі похідні від конформізму сконденсовано у цьому вимушеному зізнанні. Напрошено природне питання: чи здатна особистість козацького типу характеру на конформізм? (Не плутати з поняттям компромісу як тактичної угоди заради стратегічного виграшу). І обернене твердження: якщо особистість допускає можливість безповоротної здачі позицій боротьби духу та моралі – чи є вона обстоювачем високих чеснот козацького чину?

Можна припустити два шляхи розвитку внутрішнього світу Наталки: або вона справді, прирікши себе на повільну і неминучу духовну погубу, зрадить імперативи честі, або... або щось має статися – екстраординарне, що виходить за межі міщанської психіки і не піддається методам логічного обрахунку. Можливо, координатна сітка морального у таких випадках перестає виконувати абсолютну регулятивну функцію: коли жива істота загнана у глухий кут, її реакція-розпач, реакція-афект, реакція-відчай, реакція-вибух на насильство набуває непередбачуваних форм.

Ще у кінці четвертої яви Наталка каже: «О мамо, мамо! *Не погуби дочки своєї!*» [1, с. 260]. Терпилиха відчутно реагує на крик душі дочки: «Наталко, схаменись! Ти у мене одна, ти кров моя: чи захочу я тебе погубити?» [1, с. 260].

Залишається гадати, яку погубу мала на увазі дівчина – духовну чи фізичну? З матір’ю ясно – вона переводить розмову в матеріальну площину, і з’ясування можливої двозначності Наталчиної репліки не відбувається.

У шостій яві під час розмови з Виборним дівчина мимохідь зауважує: «Чи уже ж ви хочете *спихнути мене із мосту та в воду?*» [1, с. 262]. Виборний не зреагував – він продовжує розмірковувати про сенс заміжжя. І ця не випадкова репліка Наталки «спи-сується» на фразеологізм – народну приказку.

У сьомій яві звучить пісня «Чого вода коломітна...» Кінець пісні:

«За нелюбом коли буду, то *мушу пропасти*» [1, с. 267].

Проте і за цим разом думка «мушу пропасти» сюжетно не розвинена, не увиразнена, хоча поставлена у кінці тексту. Принагідно хочемо слушно зауважити, що жанр п’єси визначений І. Котляревським як «опера малоросійська у двох діях». В опері головна художня ідея передається через музику та спів, хоча не виключається і говоріння-декламація. Тому, враховуючи авторську позицію, значення пісенних текстів у п’єсі ми розглядаємо на рівні з драматичною прозою, а не як щось другорядне, супровідно-розважальне.

У десятій яві Наталка в бесіді з Миколою заявляє: «Що ти мені згадав! Ти роздираєш моє серце. О, я бідна! (Помовчавши, показує на річку). Бачиш, Ворскло?... Або там, або ні з ким» [1, с. 278]. Тут однозначно розставлені всі акценти. Дівчина замислила самогубство. І Микола її зрозумів. Це підтверджує, що, по-перше, репліка Наталки зо-

всім не випадкова, і, по-друге, оприлюднює авторські наміри свідомо провести через твір лінію самогубства героїні. Микола парирує: «Бачиш ту сторону? Отже і в Ворсклі не будеш, і журитись перестанеш» [1, с. 278]. Він натякає, що з'явився Петро.

Наступна згадка про самогубство – у дуєті закоханих. Дівчина співає:

«Я жизнь свою ненавижду, з сердцем не звлaдію,
Коли Петро мій не буде, то смерть заподію» [1, с. 280].

Як бачимо, категоричність на кожному черговому контрапункті наростає – тепер у пісенній партії. І обґрунтовано, адже експресивно-чуттєва сфера людини яскравіше виявляється через мелодію.

Смерть на доведення тривіальної істини – не метод облаштування життя, не спосіб обстоювання власної правоти.

Але чи думав про небезпеку Тарас Бульба, шукаючи люльку в густій траві? У світі рацію люлька – ніщо, а Тарас Бульба – фанатик-самогубець. На першому-ліпшому ярмарку чималий вибір пристроїв для паління. Проте у сфері лицарської гідності, честі, козацького аристократизму люлька – то клейнод, позбувшись якого, козак, як військова одиниця за втрати прапора, підлягає розформуванню чи деініціації. Віддатися за Возного для Наталки означало скласти свої священні клейноди, кинути цвіт серця свого на потоптання та знищення. Матеріальна тілесна оболонка для дівчини, як і у випадку із полковником-запорожцем, втрачає питому онтологічну цінність, бо на кону значно важливіше – суверенність духу. Лицар, не важливо якої статі, ні на мить не допускає навіть умоглядно перемоги суперника, незалежно від статусу супротивника.

Протистояння, справді, не на життя, а на смерть. Чи з ворогом-чужоземцем, чи на полі сімейно-побутовому. І там, і там нація відстоювала життєвий простір. Хто присягнув на честь – стоятиме до кінця. Такий тестамент козацького світогляду, у якому хронотопі він не діяв би – чи у XVII столітті, чи на початку XIX. У якій формі той дух не перебував би – чи у плоті загартованого воїна, чи у тендітній статурі дівчини з-під Полтави.

У яві одинадцятій, на кульмінаційному піку конфлікту, Наталка, на перший погляд, у незвичайний спосіб пробує розв'язати вузол суперечностей: «І коли на те іде, так знайте, що я вічно одрікаюсь од Петра і за Возним ніколи не буду» [1, с. 283]. Вибірний реагує на це дивними словами: «От вам і Полтавка! Люблю за обичай!» [1, с. 283]. Він не може стримати свого захоплення самовладанням Наталки – це природно. Але про який «обичай» мовиться? Дівчина бере у свої руки вирішення проблеми. Це було звичайно у часи козаччини, коли дівчатам надавали права вибирати собі нареченого, а ось хлопцеві навіть не дозволялося відкидати вибір дівчини. Зрозуміла логіка народної традиції: в умовах чималих людських втрат потрібно всіляко стимулювати природне бажання жінки до продовження роду, обставивши зав'язку шлюбних стосунків моральними засторагами. Цей звичай успішно спрацював за певних конкретно-історичних умов, виконавши покладену на нього функцію. Саме там дівчині надавалося право повного особистого почину. Ось звідки експресивне, спонтанне, для необізнаного ока невмотивоване зізнання Виборного. Він, згадавши давні традиції, висловив свою внутрішню оцінку діям Наталки: «Люблю за обичай».

«Ще декілька століть тому українські дівчата сватали хлопців. Цікавий звичай, притаманний саме українцям. “Прийміть мене, мамо, я ваша невістка”» [2, с. 127], – такими словами, як не дивно, дівчина починала сватання. Згідно з існуючими звичаями, вона мала на це право, як і хлопець.

Але вже за середньовіччя цей звичай почав сприйматися як небажана форма сватання. Виняток становили українці. У їхньому середовищі він зажив новим життям. Цьому сприяло те, що через постійні війни чоловіки надовго йшли з рідної домівки, а сім’ю очолювали жінки. З огляду на це зростали їхні права у родині, у тому числі пріоритет у сватанні. Недарма тоді побутував вислів: «взяти заміж» – замість пізнішого «піти заміж».

Дівчина пропонувала хлопцеві руку, не заручаючись його згодою. І їй дуже рідко відмовляли, бо це могло накликати нещастя. Про силу цієї традиції свідчить звичай, що доіснував у козаків до XVIII століття: злочинця, засудженого до страти, могли помилувати, якщо котрась із дівчат висловлювала бажання взяти його за чоловіка. У міру того, як зростала роль чоловіків у суспільній сфері, такі звичаї поступово забуваються. Вже у XIX столітті «ініціатива у сватанні цілком перейшла до парубків, а роль дівчини звелася до сором’язливого колування печі та подавання рушників чи гарбуза» [2, с. 128].

У Петрі вже закладена програма малоросійського меншовартісного холопства. Він – продукт нового часу, імперсько-кріпацького виродження етносу. Від лицаря у ньому лише його чоловіча статура та фізична сила.

У Петра не відбереш ні великодушності, ні любові, ні християнських чеснот. Але І. Котляревський задав складну і на той час одкровенну формулу: не можна зраджувати свої генетичні національні корені і залишатися у християнській катехізії. Петро теж заявляє про добровільний відхід із життя: «Прощай! Шануй матір нашу, люби свого суженого, а за мене одправ панахиду» [1, с. 283].

Воістину – ні про кого не забув, забув про свою гідність і честь – і відкрилася брама смертного гріха! Невмолима та гірка, очевидна логіка процесу відпадиння українського світу від цивілізаційного прогресу, від демократичних закладин етнонаціонального. Петро тут не войовник нації, а явище маси, натовпу, середовища, маргінесу поструїної свідомості, безхребетного пристосовництва знедоленого українського селянства.

Його ще збережені моральні чесноти у загальниках об’єктивної реальності Російської імперії неминуче рудиментують через кілька поколінь – треба лише зазирнути на ту сторінку вже історичної драми, що присвячена українській трагедії XX століття.

І тут настає найвищий злет, апофеоз Наталчиної місії: «Не треба мені твоїх грошей. Вони мені не допоможуть. *Но бідою нашою не потішаються вороги наші... І моєї життя кнець недалеко...*» [1, с. 284]. Отже, третя заявка на самогубство. Це вже не випадок, не діагноз, це – реальність. Її не спишеш на відкуп сентиментально-класицистичній традиції. І не скажеш, що, мовляв, І. Котляревський «не догледів...»

Навпаки, автор дуже точний. Лабораторно виважене слово «вороги» в устах героїні звучить не випадково, не ситуативно, але з переконливістю соціологічного терміна.

Вороги! Найстрашніші з можливих! Духовні вороги. Представники місцевої царської адміністрації (Возний), підкопитної «громади» (Виборний), яка давно позбулася

головних засад громади – громадянськості, моральності, захисту членів її від утисків системи. Це ті конкретні особи, чікими конкретними руками творилося конкретне беззаконня. Вони не лише смішні, але страшні й огидні. Їм належать вершки благ і почестей. Взяти жмутком цвіт дівочої душі – це узаконене право місцевих узурпаторів-законоправів.

Доводиться читати розлогі розумування про кордоцентричність натури Возного, про його щирі почуття до Наталки, про те, що цей вовк в овечій шкурі «от рожденія ...расположен к добрим ділам», про його чулисть, зворушливість, ледве не христосоподібну любов до ближнього. Все дуже просто і дуже примітивно.

Возний моментально прокрутив у «здоровому глузді», що трапиться, коли на його стерильну репутацію буде «навішено» два трупи – Петра і Наталки. Вони щойно при свідках про це заявили. В Одесі про такі ситуації кажуть: «А воно мені треба?» (А в літературі, варто визнати, узвичаєні характеристики-штампи, на жаль, рясніють і на таких документах художнього космосу українства, як п'єса-опера «Наталка Полтавка»).

Підігнувши хвоста, ретируватися з театру баталії? Це не у звичаях лицеміра-жмикрута. Він і тут по-лисячому вивернувся, виправивши екзальтованим обивателям свої «размишлення предовольно... поступок всякої страсті...» [1, с. 284].

Іван Котляревський приклепав до ганебного стовпа представників української лжееліти, котрі, століттями паразитуючи на тілі народному, були виконавцями, інструментом денационалізації етносу, духовно-морального його розкладання.

Взагалі Возний виділяється бажанням виокремитися з народної маси (поведінка, одяг, моральні принципи, мова). Возний і в коханні – зняряддя боротьби проти народу. Процес відпадиння від етносвідомості колись починався з найвищих сфер, з еліти, з магнатів. А Возний не магнат, отже, перед нами процес у кінцевій фазі розвитку.

Яку зброю обрали наші закохані? Неморальну.

З ворогами поводяться, як з ворогами. Зброя моральна у поєдинку з ними не дієздатна. Зброя виторгу недоступна – одні багаті, бо накралися, другі – злидарі. Залишається зброя відчаю (у Петра) і зброя козацької лицарської честі (у Наталки). Не плутати! Самогубство самогубству не рівня. І перше, і друге – поза межами космополітичних моральних принципів, не кажучи вже про християнські заповіді. І лише в конкретно-історичному розтині стають зрозумілими механізми великої боротьби, великого прямостояння, великих перемог і поразок від поля суспільно-громадського до царини маленького людського серця.

Почнемо з поразок. Петро апріорі мав би втілювати концентрацію сили, мужності, опірності та ініціативи. До цього спонукає його соціальний статус – глава майбутньої сім'ї, представник сильної статі, зрештою людина із чесно заробленим майбутнім – грошима. Наявні всі компоненти спонуки до відстоювання свого суверенітету, включаючи і закохане, віддане Наталці серце. Він тяжко працював, збив якусь копійчину, чотири роки невідступно йшов до мети. Він знаходив силу і наполегливість – там. І там виявляв справді козацькі душевні спромоги.

Чому ж у зіткненні із сильними світу цього вся його звитяга змалілася до рішення вчинити самогубство? Чому порушена цілісність характеру? Чому в одній людині два

типи – борець і безхребетник? Через образ Петра І. Котляревський чи не вперше у нашій літературі провів ідею неминучого впливу імперсько-кріпосницького рабства на свідомість вчора ще вільної, гордої нації. Сам на сам із життєвими тяготами Петро – герой, перед особою Возного – упокорений християнський проповідник. Страшно подумати, він не зважає і на рішучу позицію коханої. Якого ще стимулу, здавалось би, і бажати парубкові? Ось так два століття малоросійщини підрубали кореневу систему козацького духу в українцеві. Той, хто за всіма канонами суверенної особистості мав би вести перед, заховався за дівочою спідницею.

Отож на Наталку звалилася невластива у часопросторі початку XIX століття роль і генератора, і провідника боротьби у двобої із захланними порядками та нормами старої-нової феодально-кріпосницької моралі. Чи були факти насильницької видачі заміж дівчат за доби козаччини? Звичайно, траплялися. Але це становило той природний виняток, який присутній у складних соціально-економічних системах і який не переходив певної межі критичної маси, бо панівною була демократична сімейна традиція.

І в Наталці є багаторазово підкреслюване автором коливання у виборі моделі поведінки. З одного боку – голос серця. Палке почуття надихає дівчину на безумовне відстоювання свого права на щастя.

По-друге, вимоги християнських заповідей. Недарма у творі 32 рази вжито поняття Бог. І Наталка сама не раз звертається до Бога як до вищої, визначальної інстанції, щоб перебороти свої почуття. Отже, у верхньому шарі розвитку конфлікту дотримана вимога християнських чеснот, але є третій, неосягнений чинник, дію якого не усвідомлює навіть її носій – Наталка. Це архетипні матричні закладки у сфері несвідомого, питома вага яких зрештою визначає і тип характеру особистості, і кінцевий вибір її поведінки в екстремальних ситуаціях. Біда для одних, щастя для інших у тому, що ці архетипні засади у Наталці – питома національні, глибинно українські, незнищенно козацькі. Ні, не раптом і не випадково дівчина звертається до заявок на самогубство. Смерть – це єдиний і природний спосіб за тих умов не зрадити своє природне покликання, свою внутрішню сутність. У тім то і найбільша трагічність ситуації, що закони дійсності покликані зруйнувати у дівчині самі основи її духовності, яка є носієм неупокореного, незламного, генно закодованого етнотипу. У Наталці відсутні коефіцієнти згинання сумнозвісних наших кирпогнучкошиєнків. Не той матеріал! Або вистояти, або зійти з арени і не брати участі у колективно-сімейному маразмі.

До честі І. Котляревського, у змаганні двох світоглядних систем – національно-етнічної та християнсько-релігійної – у нього перемагає перша. Хто знає, чи усвідомлював сам автор, людина глибоко віруюча, такий свавільний фортель улюбленої героїні? Безумовно, талант генія інтуїтивно підказав йому, як розставити знакові акценти у поведінці Наталки, не викликавши ані тіні підозри у концептуальному богохульстві.

Не можуть не привернути увагу аналітика слова із пісні Наталки у кінці п'єси:

«Я Петра люблю душою,
Він один владієть нею» [1, с. 285].

Теолог одразу висловить застереження, що людина своєю волею не може розпоряджатися душою. По-перше, онтологічно душа неосягненна для людської свідомості,

бо безсмертна; по-друге, дається вона людині від Бога і лише йому належить; по-третє, віддати душу будь-кому у земному світі – рівноцінно запродати її дияволу.

Поет підкреслить, що взагалі-то люблять серцем. Особливо українці. А любити душею – просто гіперболічна метафора. Звичайно ж – у фінальній сцені, як останній емоційно-експресивний знак оклику, виставлена винятковість почуття героїні – у руслі класицистично-сентиментальної традиції. На хвилі сугестивного кресцендо у семантичній зв'язці з першим рядком художньо умотивовано з вуст дівчини зривається одкровення – «він один владієть нею».

Літературознавець має свою позицію. Не забуваймо, що кількома хвилинами перед пісню Наталка (втретє!) заявила: «І моєї життя кінець недалеко». Взагалі система гріха має трирівневу структуру: найменший – у думці, значніший – матеріалізований у слові, остаточний – у дії людини. Нахвалання на самогубство в ім'я любові до Петра – це якраз і є віддавання душі ім'ям Петра і волею Наталки... не казатимемо, кому, але ж однозначно не Богу і не Петру. Тому останні слова дівчини – екстраполяція з такого близького минулого, яке *могло статися*, але, на щастя, не скоїлося.

Окрім того, шлюб, злиття двох в одну плоть, охоплює досягнення єдності двох начал, внутрішнє зростання, духовну спільнодушність. Не треба доводити, що Наталка досягла такої вищої гармонійної духовної спільнодушності з Петром ще до фізичного шлюбного з ним поєднання.

Постсоціалістична ідеологія України доби первісного накопичення капіталу паразитує на двох крайніх точках: одні ностальгічно стогнуть за втраченим раєм з «окремими недоліками», інші – огульно очорнюють, відкидають уроки соціалізму. Ставимо елементарне запитання: чи не турляємо ми Наталку з її п'єдесталу як символу загальнолюдських чеснот, до якого звикли, який возведений у ранг неосудної ідеологеми? Зовсім ні!

Навпаки, у нас мало літературних святинь, які працювали б у режимі активного відновлення етнонаціональної свідомості. Компрадорській буржуазії, осатанілій у бажанні докрасти недокрадене і перекрасти вже вкрадене, чужі національні символи будь-якого рівня – чи від прапора, чи від літератури.

Хотілося б, щоб Наталка сказала всю правду, щоб вона стала ще зрозумілішою, ще дорожчою. Сказати нам про нас – хіба не для цього на землю сходять із небес генії, хіба не для цього їх безсмертні творіння?!

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Котляревський І.* Повне зібрання творів / Іван Котляревський; за ред. Є. Шабліовського. – Київ : Наукова думка, 1969.
2. *Немировська Н.* Традиції, обряди, символи, обереги / Н. Немировська. – Харків : Основа, 2011.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

**IN THE DIMENSIONS OF NATIONAL VALUES
(ATTEMPT AT HERMENEUTIC ANALYSIS
OF «NATALKA POLTAVKA» BY IVAN KOTLIAREVSKYI)**

Viktor AZIOMOV

*Stepanivka secondary school,
54, Sadova Str., Stepanivka, Oleksandrivka region, Donetsk oblast, 84043,
e-mail: masha_petrovna14@mail.ru*

The article is an attempt at analyzing Kotliarevskyi's play through the prism of the national conscious and the national unconscious. Hence, the plot and conflict evolvement serve as a background for the essence of characters and inner world of the personages in whole. The author has ascertained the specific features of dialectics of interaction among national moral, ethical, psychological, historical, social, religious and other elements of the characters and the surrounding world. Our present is deeply rooted in the Cossack epoch, therefore, the origins of the existing system of stereotypes can be traced to that period. In Kotliarevskyi's play such national concepts are represented through the outlook of main characters, through their thoughts and actions, through the transformations taking place in their inner world.

Keywords: character, inner world, national sense.

УДК 821.161.2-1.09Т.Шевченко:7.046.3:27-14

ТРИАДА АСТРАЛЬНОГО ДУХУ: ХРИСТОС – ШЕВЧЕНКО – УКРАЇНА

Степан МИКУШ

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

Досліджено призначення України у «Кобзарі» Т. Шевченка, висвітлено роль
Правди і Волі як астральних символів Божої благодаті у житті українців і людства.
Ключові слова: Бог, Україна, Христос, Шевченко, Правда, Воля.

Тарас Шевченко, перефразовуючи вислів Марка Черемшини про Івана Франка, – це велике астральне тіло, яке освічує всю землю, а гріє всю Україну. Поезія Кобзаря – це український національний код минулого, сучасного і майбутнього України та людства, осанна мертвим, конституція для сущих і заповіт для прийдешніх поколінь. Шевченкові думи на перший погляд прості й зрозумілі, як букви алфавіту, та водночас таємничо загадкові, як блиск далекого сузір'я. Наші уста можуть до безконечності пити живу воду із Шевченкової криниці, а наші очі так і не побачать її дна, безкінечного дна його поезії. «Шевченка розуміємо настільки, – стверджував академік Іван Дзюба, – наскільки розуміємо себе, свій час і Україну в нім. І наша доба, як і кожна попередня, прагне наблизитися до розуміння Шевченка. Та, щоб краще збагнути його як нашого сучасника, треба повніше збагнути його як сучасника людей, проблем, суспільства середини ХІХ ст. Шевченко сам приходить у наш час. Але й ми повинні йти в його час. Тільки так між нами й ним глибшатиме взаєморозуміння» [1, с. 5].

У поезії Т. Шевченка закодовано наші національні цінності, наше минуле і наше майбутнє. Кажу «наше», розуміючи не тільки українське, але й перш за все майбутнє людства. Бо як інакше маємо розуміти такі світлі передбачення:

І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син і буде мати,
І будуть люди на землі [4, с. 285].

От вам і вселенський масштаб поетично-пророчого зору: це і майбутня квітуча Україна, і майбутнє нашої планети, людськості. Коли це станеться – невідомо, може, і після другого пришествя Христа, сина Божого, але станеться неодмінно!

В одному інтерв'ю Оксана Забужко сказала: «Шевченко не говорив мовою термінів, він говорив мовою символів, мовою архетипів... Через Шевченка в нас є ключ до відчитання дуже багатьох речей, які інакше просто канули б у непам'ять».

А, може, над поетом і витала та Божя повинність сказати людям те, що буде зрозуміле у певному часі так, як плащаниця Христова, чекала майже дві тисячі років, щоб людина доказала істинність її вже тими засобами, які були недоступні попереднім поколінням. «Сім літ. Сокира божя ліс стинала...» – написав Тарас Григорович у вірші «У Бога за дверима лежала сокира». А ми собі нагадаємо, що вже сім тисяч років українці, чи, як на те пішло, наші предки (бо далеко не всі погоджуються із тією гіпотезою!) перші помолилися Богові, утвердили правду життя, виростили зерно жита, осіддали коня і промовили слово, яке стало основою всіх індоєвропейських (себто цивілізованих) мов. А потім, порушивши закони Божі, люди зійшли на манівці, і спокута прийшла аж на восьмий рік, восьме тисячоліття, і Україна – «святее сонечко» – почала сходити-підніматися... «І воскресне Україна»..., – у це безмежно вірив поет, ба, більше того, наш Кобзар, наш пророк мав якесь суперзавдання від Бога утверждати оту неземну ідею - призначення України на цій землі. Недавно прочитав у газеті «Україна молода» інтерв'ю капелана українського війська, що в котрий раз захищає від московської неволі не тільки Україну, а й Європу, весь цивілізований люд, про те, що перефразовую, війна за Україну не просто війна, – тут, на наших чорноземах, зійшлися в герці за людину Бог і Сатана, – і переможе світло, Бог, правда божя:

Ми віруєм твоїй силі
І духу живому.
Встане правда! встане воля!
І тобі одному
Помоляться всі язики
Вовіки і віки («Кавказ») [4, с. 142].

Але чому, запитує поет, на Україні і в світі й досі «Течуть ріки, кровавії ріки?» Чому, запитуємо і ми себе за Т. Шевченком, Україна має пережити нелюдські голодомори, безкінечну гайдамаччину, навали воріженьків і «добрих» сусідів?

У своєму житті і творчому поступі Т. Шевченко стояв на колінах перед двома величинами: це Бог і Ісус Христос, посланець і Син Божий, і це – Україна. Поет, вставши навколішки перед Богом і «голову схиливши в руки», ревно сповідується за нас і Україну. Та від безсилля перед Всевишнім і нескінченні муки Батьківщини ревно і навіть гріховно, як для нас смертних, запитує:

За кого ж ти розіп'явся,
Христе, Сине Божий?
За нас, добрих, чи за слово
Істини... («Кавказ») [4, с. 143].

І тут Т. Шевченко надзвичайно коректний і мудрий, бо, каже поет «розіп'явся», а не «розіп'яли»: адже Христос свідомо пішов за людство на муки, очищуючи його від гріхів. Оці, нібито випадки проти Бога (а це ж насправді навіть не докори Ісусу чи Богові, а благальний стогін перед Всевишнім за Україну), радянська ідеологія із завзяттям і радісним писком трактувала, як атеїзм Т. Шевченка. Ось, бачите, як Кобзар ставиться

до Бога! Та ні, зовсім ні! «...Шевченко, – розтлумачує наш мудрий Іван Дзюба, – вважає, що людинолюбну істину християнства спотворено; що первісне євангельське християнство розкололи “лжеучителями”; що церкву Христову (за найменням) зробили засобом духовної та фізичної (соціальної) влади над людьми й придушення вільної думки; що церковний моральний фальш обертається і фальшем естетичним. Це не якісь випадкові слова, сказані «під настрій»; це ті погляди, які простежуються в усій творчості Шевченка і буквально вситраждані ним. Але вони говорять не про зневіру, а про жадання очищення віри від спотворень, що їм внесли за кільканадцять століть “лжеучителі” і людська практика» [1, с. 574].

Усіма фібрами душі Т. Шевченко прагнув до перемоги добра над злом, правди над неправдою. Правду, волю, добро він підніс до зоряного неба, зробив їх символом астрального духу, духу Всевишнього: «Мусить бути правда між людьми, бо сонце встане і оскверненню землю спалить». Образом сонця, як життєдайної космічної енергії, як ласки божої, опромінений весь «Кобзар». У ньому слово «сонце» ужито 76 разів у різних, звичайно, модифікаціях і значеннях. Христос – 25 разів, місяць – 20, а серце аж 103 рази. От за кого думав поет! За людину, за її щастя! Більшого поета-людинолюбця, поета-страждальця за людські гріхи і вимолюючого перед Богом щастя на землі, здається, і не знайти в історії людської культури.

Останнє тисячоліття для України – це межова, екстремальна, патова її ера, у якій завжди стояло питання буття і небуття українського народу. І то історія народу, який дав людству цивілізацію, перше письмо (Кам’яна Могила), посіяв зерно, винайшов колесо й осідлав коня. Та ні, кажуть наші «друзи», що ви вигадуєте, не було такого! Ви гілка братів зі Сходу, і Київська Русь не ваша, а спільна (читай – московська), а ви із чотирнадцятого століття... «Брешеш, людоморе», – прорік поет. Бо де ж знаходиться Кам’яна Могила, а на її стінах-печерах і перше письмо у світі, яке розшифрували Кифішин і Шилов, в Америці, на Близькому Сході чи на Україні!? Тому так і спотворили наші літописи, нашу історію «той перший, що розпинав нашу Україну, А вторая доконала вдову сиротину» («Сон»).

Питання бути чи не бути Україні, її народу, як не боляче про це казати, стоїть на порядку денному і сьогодні. Тому Т. Шевченко, як оголений електричний дріт, так різко і боляче реагував і тяжко стогнав: «За що тебе сплюндровано, | За що, мамо, гинеш?»

Чи знав Тарас Григорович первопричину недолі України? Однозначно – знав, а тепер і ми знаємо... Основна причина – Росія, її експансія і жорстокість, чорна тьма і нелюдськість. Тому весь «Кобзар» все життя і творчість Т. Шевченка пронизані невгасимим полум’ям спротиву московству, як основному і безпосередньому чиннику всіх бід України, бо «... він руку простягає, | Мов світ весь хоче загарбати» («Сон»). Історія Росії, виявляється, – це історія безперервних воєн. Можна на пальцях перерахувати, скільки літ вона не воювала за останні двісті років, не загарбувала, не заковувала у кайдани інші народи. А як ця «тюрма народів» за Рейганом, американським президентом, по-фарисейськи виспівували «Хотят ли русские войны?» За радянської чорної доби було прийнято всі біди скидувати на царизм, не чіпаючи, крий, Боже, російського народу. Сьогодні Божа десниця, хоч і високою ціною, ціною багатотисячних жертв зняла полу-

ду із очей світу – всі побачили «старшого» брата у всій «красі і величі». Виявляється не тільки «хотят русские войны», а й більше вісімнадцяти відсотків підтримують загарбання України.

Тарас Шевченко не тільки Благовіст України, а й речник людства. Хто із світочів людської культури міг так пророче сягнути:

Встане Україна...
І світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти! [4, с. 135].

Тому, на думку Сергія Піддубного, «В жодному разі не можна будувати на Шевченковій могилі церкву, бо для нього був єдиний Бог – Правда і Україна. Збудуймо Україну – ось найвеличніший пам'ятник, що його треба звести в ім'я Тараса!.. [2, с. 241].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. Дзюба. – Київ, 2008.
2. Піддубний С. Код України-Русі / С. Піддубний. – Тернопіль, 2013.
3. «Україна молода».
4. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – Київ, 2001.

*Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017
Прийнята до друку 22.02.2017*

TRIAD OF ASTRAL SPIRIT: CHRIST – SHEVCHENKO – UKRAINE

Stepan MYKUSH

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

Vocation of Ukraine in «Kobzar» by Taras Shevchenko is analyzed in the article, the role of the Truth and Freedom as astral symbols of God's grace in life of Ukrainians and humanity is elucidated. Taras Shevchenko is a big astral body which illuminates the whole Earth and warms the whole Ukraine. Poetry by Kobzar is a Ukrainian national code of the past, the modern and the future times for Ukraine and humanity. Shevchenko's dumas are simple and clear as letters from alphabet, at first sight, however they are simultaneously mysterious and enigmatic as the light of distant stars. Our mouths can endlessly drink healing water from Shevchenko's well, and our eyes will never be able to see its bottom, endless bottom of his poetry. Our national values, our past and present are coded in Shevchenko's poetry. In his life and creative progress Shevchenko kneeled only before two magnitudes: God (Christ) and Ukraine.

Keywords: God, Ukraine, Christ, Shevchenko, the Truth, Freedom.

УДК 801.82М.Туптало.07:271.2-252

ТУПТАЛОВА РЕДАКЦІЯ ЖИТТЯ СЯТОЇ ТЕКЛІ¹

Дарія СИРОЇД

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

Розглянуто редакцію «Життя святої Теклі», яку написав для своїх Четїй Міней Дмитрій Туптало, у контексті літературної історії текстів про святу Теклю. Ключем до розуміння Тупталів методу вибору елементів сюжету і його корегування слугують поклики на маргінесах. Їх співставлення з основним текстом дає можливість побачити, як апокрифічний сюжет перетворюється в агіографічний.

Ключові слова: парафраза, метафразис, маргінес, джерела, Отці Церкви, апокриф, агіографія.

Житіє святої Теклі у Тупталових Четях Мінеях належить до тої групи текстів, які святитель переписав, опираючись на численні джерела, засвідчені на маргінесі; тобто запропонував читачеві свою версію (редакцію) житія святої. Так свт. Дмитрій робив з текстами про особливо важливих (популярних чи близьких йому) святих. У випадку з Теклею Д. Туптало міг мати ще й додаткові підстави для збирання і вивіряння матеріалу, а відтак свого компонування житія, оскільки постать святої рівноапостольної Теклі, найперші свідчення про яку дійшли до нас в апокрифічних «Діяннях апостолів», оповита легендарністю.

Цей приклад Тупталового метафразису стає в ряд довгої літературної історії переповідання, чи власне парафрази, яка супроводжувала сприймання постаті святої протягом століть [17]. І свт. Дмитрій продовжує певну традицію трактування образу святої Теклі.

Свята Текля і її літературна історія. Про святу Теклю розповідають апокрифічні «Діяння Павла і Теклі» [5; 6; 8; 9], які датуються II століттям, і анонімне «Житіє і чуда святої Теклі» з V століття. Цей останній твір, тісно пов'язаний з селевкійським культом² святої Теклі, традиція приписує Василієві Селевкійському, але сучасні дослідники, насамперед Гільберт Дагрон [10], який підготував критичне видання тексту «Житія і чуд», спростовують його авторство і вважають текст анонімним [18, с. 5–6].

¹ Мені відомо про існування статті з подібною назвою: Коробейникова Л. Н. «Житие святой Феклы» в редакции святителя Димитрия Ростовского / Л. Н. Коробейникова // VII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой: сб. Ярославского художественного музея. – Ярославль, 2003. – С. 135–148. На жаль, ця стаття виявилася для мене недоступною.

² Селевкія – візантійська провінція, пд. берег Малої Азії (тепер – Сіліфке, Туреччина).

Апокрифічні «Діяння» були дуже популярними, і культ святої Теклі, який підтримували як східні, так і західні Отці Церкви, опирався здебільшого на них [15; 16; 19]. Власне «Діяння» були «основним текстом для культу Теклі у ранньому християнстві» [18, с. 3]. «Житіє і чуда святої Теклі», написані у Селевкії, яка перетворилася на паломницький центр [15], складаються з двох частин: парафразованого з «Діянь» життєпису Теклі, з трохи зміненою кінцівкою, і чуд, які тривали протягом IV–VI століть.

За Скоттом Фіцджеральдом Джонсоном, автор «Життя Теклі», беручи за основу апокрифічні діяння, висвітлив основні сюжетні віхи, які розгортаються в географічних межах Іконії, Антіохії, Мир, знову Іконії та Селевкії. Він перейняв з «Діянь» спосіб почитання, але написав «Житіє» у «вищому регістрі грецької, ніж “Діяння”» [18, с. 6], користуючись досвідом античної літератури і використовуючи техніку, запозичену з раніших романних текстів [18, с. 28]. Автор «Життя» зобразив відхід Теклі з життя як «живе зникнення», що, важко не погодитися з С. Ф. Джонсоном, надає особливого значення місцю її кончини – Селевкії, де відчувається її присутність через численні чуда, яких у другій частині налічується 46 [18, с. 7].

У пізніші століття з'являється багато різних інших спроб переповідання апокрифічного сюжету, зокрема у збірниках житій святих. Так Житіє Теклі ввійшло до збірки Симеона Метафраста [17, с. 176]. У «Життях Святих» Петра Скарги теж знаходимо його редакцію житія святої [11, с. 544–546].

Пам'ятки про святу Теклю у давньоруських рукописах. З двох «основних» творів про святу Теклю – «Діяння Павла і Теклі» (II століття) і «Житіє і чуда святої Теклі» – у давньоруських рукописах відомий, мабуть, лише перший¹. Його під назвою «Мученіє святої первомучениці рівноапостольної Теклі» знаходимо у Макаріївських Великих Четях Мінеях (ВЧМ) [4]², у Замойському рукописі початку XVI століття [1] і Львівському рукописі XVI століття [2]. Текст в останньому рукописі цікавий ще й доповненнями на маргінесах з «Життя діви і мучениці Теклі, учениці св. Павла» Петра Скарги у перекладі на церковнослов'янську мову³. Повний переклад цього твору П. Скарги під назвою «Страждання мучениці Теклі» І. Франко виявив у Перемиському Пролозі XVII століття й опублікував у своїх «Апокрифах і легендах» [3, с. 45–47].

При порівнянні текстів з ВЧМ, Замойського та Львівського рукописів зразу впадає у вічі, що вони практично ідентичні, а отже, походять з одного першоджерела, перекладу грецьких апокрифічних діянь Павла і Теклі на церковно-слов'янську мову⁴. Перек-

¹ Подальші пошуки можуть змінити загальну картину популярності Життя (діянь) Теклі. Поки що їх не так багато, але всі вони помітні. Про ранність культу святої Теклі у Русі може свідчити фреска зі Свято-Преображенського собору у Чернігові, оригінал якої, на жаль, втрачений. Див. [13].

² У Великих Мінеях розміщено також проложне житіє Теклі.

³ Ці доповнення ідентифікував Іван Франко [3, с. 45]. Цікаво, що вони настільки органічно зливаються з оригінальним текстом Діянь, що спершу складається враження, наче переписувач помилково випустив частину тексту і тому змушений робити вставки.

⁴ Першим зіставив текст зі Замойського рукопису з грецьким текстом «Діянь святих Павла і Теклі» Іван Франко, дійшовши висновку, що це «дословний переклад грецького тексту» [3, с. 41].

лад був майже дослівний (кожен із рукописів має незначні відхилення, що фактично обмежуються граматичними формами, словами-синонімами або ж випущеними чи вставленими окремими словами), проте з дещо видозміненою кінцівкою. Грецький текст закінчується словами: «καὶ ταῦτα διαμαρτυραμένη ἀπῆλθεν εἰς Σελεύκειαν, καὶ πολλοὺς φωτίσασα τῷ λόγῳ τοῦ θεοῦ μετὰ καλοῦ ὕπνου ἐκοιμήθη» [8, с. 269] – «І так засвідчивши, пішла до Селевкії, де, багатьох просвітивши словом Божим, добрим сном спочила». Церковнослов'янська редакція має ширшу кінцівку, за текстом Замойського рукопису: «Из сиеце засвѣдѣтельствовавши изде въ Селевѣ-кїюѣ, изъ многы просвѣщыши бж҃їємъ словомъ, добрымъ сномъ оуѣспе. изъ погрѣбено же быѣ чтѣное тѣло еяѣ въ храмѣ стѣмъ еѣ, в немъ же изъ памать еѣ творимъ въ кдѣ. днѣмъ мѣѣ септавра блг҃удтїюѣ Хвѣоюѣ, емоуже есть слава, чтѣмъ изъ поклонанїе ннѣмъ изъ прѣно изъ вѣ въкы въкомъ» [3, с. 41]. Відомо також і коротша кінцівка – у Львівському рукописі, де сказано лише, що пішла до Селевкії, тобто нічого не повідомлено про смерть святої [2, арк. 307]. Але на тому церковнослов'янське життє не завершується, далі йдуть чуда. У тексті, розміщеному у ВЧМ (він з усіх нам відомих найраніший і переписаний, очевидно, зі ще ранішого рукопису), маємо три: перше чудо зі жрецем, друге про біснувату дитину і третє – так зване чудо в Мерсоні – про зцілення розслабленої дитини, вороже ставлення селевкійських «лікарів і баліїв» до Теклі і втечу святої від зловмисників, її кінець життя, коли Теклю сховала, розступившись, скеля, а зовні залишилася «часть отъ амафорїа» – «вѣры ради христїанъ» [4, с. 1390]. У Замойському рукопису два чуда, пронумеровані як друге і третє (порівняно з ВЧМ – перше і третє). Ці самі чуда є у Львівському рукописі, але тут вони не виокремлені, а безпосередньо продовжують розповідь про прихід Теклі до Селевкії. Таке завершення виглядає більш логічним: про подію смерті вказано лише раз, власне не смерть, а зникнення у горі, коли в інших рукописах про неї говориться двічі (перед чудами і як завершення останнього чуда) і по-різному (смерть і зникнення в горі). Цікаво, що ті самі чуда, як свідчить Марина Чистякова, записані й у вільнюських рукописних прологах [14, с. 364].

Ці чуда, словами Івана Франка, – «селевкійська локальна традиція» і походять з селевкійських «Житій і чуд» V століття [3, с. 45]¹. Поки що залишається відкритим питання, як відбулося доповнення: чи, цілком імовірно, існував грецький готовий варіант з чудами, з якого був зроблений переклад, чи чуда додав сам перекладач зі селевкійського тексту V століття. З певністю можна стверджувати лише, що всі відомі нам церковнослов'янські тексти «Життя святої Теклі» походять з одної редакції.

Тупталів текст. Апокрифічні «Діяння святих Павла і Теклі», відомі у церковнослов'янських рукописах як «Житіє Теклі», є своєрідним розширенням 14-ї глави канонічних Діань апостолів і розповідають про прихід святого Павла до Іконії.

Павло з двома супутниками (Димасом і Єрмогеном, які в апокрифічних «Діяннях» зображені негативно) приходить до Іконії, де його зустрічає Онисифор і запрошує до свого дому. Там Павло живе і проповідує. Текля, молода і знатна дівчина з Іконії, заручена з багатим і знатним чоловіком Таміром, одного дня, сидячи при вікні, почувла, як

¹ В описі селевкійського «Життя і Чуд святої Теклі» Іван Франко дотримувався тогочасних уявлень про автора і час написання твору – Василій Селевкійський, VI століття.

апостол Павло проповідував у сусідньому домі. На Теклю настільки сильно вплинули його слова, що вона відмовилася навіть говорити зі своїм нареченим. Той звинуватив у всьому Павла й оскаржив його перед владою. Павла кинули до в'язниці. Вночі Текля підкупила сторожу і проникла до Павла у в'язницю. Коли це виявилось, вони обоє постали перед судом: Павлові було наказано покинути місто, а Теклю засудили на спалення. Але сталося чудо: з неба зійшов дощ і Теклі вдалося втекти до Павла, який чекав за містом. Тоді вони вирушили до Антіохії, де їх перестрів один зі знатних мужів, Олександр, який вельми сподобав Теклю і всіляко її домагався. Боронячись, Текля роздерла на ньому хітон, за що знову опинилася перед судом. Її засуджують на розшматування звірами на Антіохійській арені. Перед розправою її віддають на ніч до жінки царського роду на ім'я Трифена, котра нещодавно втратила доньку Фальконілу. Померла донька являється Трифені уві сні і просить, аби Текля за неї молилася. Трифена приймає Теклю за доньку і теж починає вірити. Коли Теклю вивели на арену до звірів, вони до неї навіть не торкнулися. Тоді Текля кинулася у воду, повну тюленів (ц.-сл. з гр. – *фоки*), сама себе охрестивши. Засліплені світлом, тюлені загинули. Ще прив'язували Теклю до биків, щоб її розірвати, але й це не вдалося. Врешті Теклю відпустили, вона декілька днів перебуває у Трифени, а тоді покидає Антіохію і знаходить Павла у Мирах. Павло посилає її проповідувати Євангеліє. Повернувшись до Іконії, вона довідується, що її наречений помер, і переконує свою матір повірити у Христа. Невдовзі Текля вирушає до Селевкії, де проповідує слово Боже, а згодом помирає.

Отож, що з відомого сюжету вибрав Дмитро Туптало і як це співвідноситься з покликами на маргінесах:

Епізоди з Тупталового «Життя Теклі»	Вказане джерело на маргінесі
1. Святі Павло і Варнава приходять до Іконії і зупиняються в домі Онисифора. Навчають людей у синагозі.	Діяння 14; про Онисифора – 2 Тим. 1, 16.
2. Текля, великого і славного роду, заручена Тамірові, сиділа при бесідах у домі Онисифоровому.	
3. Сиділа так, як колись Марія при ногах Ісуса, словом його живилася.	Лк. 10, 39; Мт. 4, 4.
4. Мати Теклі Теоклія кличе Таміра, але Текля відмовляється з ним розмовляти.	
5. Тамір оскаржує Павла перед князем.	Василій Селевкійський.
6. Павла ув'язнюють.	
7. Текля підкупує сторожу і проникає до Павла у в'язницю.	Златоустий («Почуй про святу Теклю. Вона, щоб побачити Павла, золото своє сторожеві в'язниці віддала, ти ж ані цяти подати не хочеш, щоб побачити Христа») [7, с. 309] ¹ .

¹ Для зручності тут і надалі цитую переклад сучасною українською мовою. Засвідчую відповідність до оригіналу, видання друкарні Києво-Печерської Лаври 1711 року.

8. Павло навчає Теклю – як батько доньку.	Григорій Ниський («Таке колись миро (тобто учення) з білою цноти лелією Павло з уст своїх у вуха святої дівчини пролив. Була ж та Текля краплинами, що з лілеї серця виходили, зовнішню людину умертвила, всі помисли і бажання погасила») [7, с. 310]. Спифаній («Знайшла святого Павла Текля, яка мала нареченого гарного, найпершого у граді, дуже багатого, вельми чесного і світлого, від заручення з ним Павло відвернув її, і відвернулася та свята діва від всіх благ земних, щоб отримати небесні») [7, с. 310].
9. Пошуки за Теклею. Текля і Павло опиняються перед судом князя.	
10. Князь виганяє Павла з міста. Юдеї і погани хочуть Павла убити.	Діяння 14, 2–6.
11. Павло за містом чекає, щоб довідатися про Теклю.	
12. Текля сама заходить у вогонь.	Епіфаній («як фенікс»).
13. У вогні Текля побачила Господа в образі Павла, що казав їй бути сміливою.	Св. Кипріян («стань перед нами, як же у путях перед Павлом і у вогні перед Теклею»).
14. Дощ загасив вогонь, Текля врятувалася, пішла з Іконії, знайшла Павла.	
15. Текля йде з Павлом через Лістру і Дервію аж до Антіохії, несучи благу вість і цілюючи недужих.	
16. Зустріч з Олександром, Текля борониться від нього.	
17. Текля знову перед судом, засуджена на розшматування звірами.	
18. Теклю на ніч віддають Трифені, аби її пильнувала.	Рм. 16, 12 (згадка по Трифену: «Вітайте, каже Трифену і Трифосу»).
19. Звірі навіть не торкаються до Теклі, Текля знову ночує у Трифені.	
20. Трифені уві сні являється їй померла донька Фалконіла з проханням, аби Текля помолилася за неї	Йоан Дамаскин («Чи хіба Фалконілу не спасла первомучениця після смерті?»).
21. Текля знову на арені зі звірами, її оголюють, бо думають, що в одязі зашиті чари.	Златоустий (порівнює Теклю зі старозавітною Пентефрією: «Яка була користь пристрасній жінці єгипетській, що в кімнаті оголилася? Яка була шкода первомучениці Теклі, що на видовищі оголена була?»)
22. Левиця лиже ноги Теклі.	Св. Амвросій («Видно було звіра, що долі лежав і ноги святій лизав, німим же свідчачи голосом, що святого дівочого тіла пошкодити не може»).

23. Теклю кидають в яму з гаддям.	
24. Теклю прив'язують до биків.	Василій Селевкійський.
25. Князь, злякавшись, відпускає Теклю.	
26. Текля знаходить Павла, але він не хоче, аби вона йшла з ним.	Єронім («Ніхто на війну не йде з нареченою»).
27. Павло благословляє Теклю і вона йде у Селевкію.	
28. Текля у Селевкії зцілює людей.	
29. Зустріч з жрецем (кара і зцілення та навернення жерця).	
30. Лікарі і чарівники у Селевкії бунтуються проти Теклі.	
31. Текля тікає від напасників, її рятує, розступившись гора.	

1 – Присутність Варнави, замість апокрифічних супутників Павла, пояснюється канонічними Діяннями, в яких Павло мандрує і проповідує з Варнавою. Окрім 1-ї глави Діянь, свт. Димитрій вказує ще і 2-ге послання до Тимотея, де згаданий Онисифор.

2 – В інших текстах Текля сиділа у себе вдома, по сусідству з Онисифоровим домом.

3 – Посилання ілюструють порівняння Теклі з Марією.

10 – В апокрифічних діяннях ігемон карає і виганяє Павла.

15 – Лістра і Дервія не згадуються в апокрифічних «Діяннях», але тільки у канонічних, що дорога до Антіохії пролягала через Лістру і Дервію.

18 – Покликання на маргінесі засвідчує, що ім'я Трифени згадане у посланнях до римлян.

23 – У ямі замість «фоків» гаддя, змії і єхидни. Апокрифічні «Діяння» розповідають, що скочивши у цю яму з водою, Текля сама себе охрестила.

27 – За апокрифічними «Діяннями» – вертається до Іконії.

28–31 – Не мають коментарів на маргінесі, але базовані на двох з трьох відомих у церковнослов'янських рукописах чуд (ті, що у Замойському і Львівському рукописах).

Як видно, Дмитро Туптало фактично вибрав лише ті епізоди, які згадують Отці Церкви, або про які йдеться у Святому Письмі, або ж які відбуваються з особами, засвідченими Святим Письмом, як у випадку з Онисифором і Трифеною. І додав ще кілька, потрібних для логічності сюжету. Також свт. Димитрій намагався відкорегувати деякі деталі розповіді, відповідно до тексту канонічних «Діянь апостолів». Двічі Туптало покликався на Василя Селевкійського, в обох випадках йдеться про події, відомі і з апокрифічних «Діянь». Селевкійські чуда, які Д. Туптало не маркував покликаннями, теж могли б походити з цього тексту V століття, але чомусь вибрані саме ті чуда, які відомі у церковнослов'янському перекладі. Очевидно, що селевкійське «Житіє і чуда» було відоме свт. Димитрію з *Acta Sanctorum*, які, на думку О. Державіна, служили йому не лише джерелом, але й взірцем у складанні агіографічного компендіуму [12, с. 181]. Проте важко повірити, що Д. Туптало не знав церковнослов'янського «Житія святої Теклі».

У своєму переповіданні (парафразі) відомого сюжету свт. Димитрій постає послідовником певної традиції пошанування святої Теклі. Знаками цієї традиції стають, насамперед, авторські ремарки на маргінесі, особливості вказаних джерел, а також і сам спосіб, у який автор їх вказав. На початку тексту, там, де Д. Туптало зазвичай подавав перелік джерел, бачимо дуже загальну фразу – «Багатьма святими отцями засвідчене», яка є не стільки посиланням на джерела, як певною легітимізацією, опиранням на думку Отців Церкви. Перелік джерел, вказаних на маргінесах, охоплює *Діяння апостолів* (Ді. 14) і *Послання ап. Павла* (Рм. 16, 12), «*Житіє і Чуда святої Теклі*», приписані Василю Селевкійському, дві бесіди Йоана Златоустого (на Ді., 25-а, і *Про сліпонародженого*), бесіда 4-а на *Пісню Пісень* Григорія Ниського, кілька покликань на святого Епіфанія, «*Слово про мучеників*» святого Кипріяна, «*Слово на суботу м'ясопусну*» Йоана Дамаскина, «*Книга про дівство*» Амвросія і проповіді (?) Єроніма. Цей перелік, як і сам текст Тупталового «*Життя Теклі*», демонструє специфічність цих посилань, у душі тої першої ремарки про «свідчення»: більшість «джерел» не є власне джерелами у сенсі інформативності, вони є радше легітимізацією, підтвердженням святості і тотальним опиранням на opinio та авторитет Отців Церкви. Відтак і риторика цих цитат аргументаційна і захисна, передусім вони демонструють, що свт. Димитрій дотримується святоотцівської традиції у почитанні протомучениці і рівноапостольної Теклі.

Святоотцівська традиція інтерпретації образу святої Теклі була предметом кількох досліджень, зокрема статті Леоні Гайне «Текля і Отці Церкви» [16; 19; 20]. Отці Церкви підтримували утвердженій до IV століття образ Теклі як приклад жіночого аскетизму і дівства. Водночас свята Текля, хоч і не загинула мученицькою смертю, посіла місце протомучениці поруч зі святим протомучеником Стефаном. З V століття, з появою селевкійських анонімних «*Життя і Чуд*», утверджується ще один образ Теклі як захисниці православ'я. Л. Гайне, розмірковуючи над тим, що Отці Церкви, активно використовують образ Теклі насамперед для утвердження жіночого аскетизму і часто лише називають її ім'я (в межах двох тез: «Текля – лише ім'я, не особа» або «Текля була трохи більше, ніж ім'я» [16, с. 211]), припускає, що її імені було достатньо, бо її життя «мабуть, було так само відоме, як і життя Марії, з якою її часто згадували в парі» [16, с. 215]. Різні епізоди з життя Теклі стають у проповідях Отців прикладами жертвності і служіння, їх згадування (власне лише називання) засвідчує знання її життя і його авторитетність як для самих Отців, так і для їх побожних слухачів.

З усіх іпостасей Теклі свт. Димитрій акцентував на дівственності (чистоті) і мучеництві. Насправді всі інші характеристики, як, наприклад, здатність зцілювати людей, впливають з чистоти, за яку вона, зрештою, і муки терпіла. Зрозуміло, що у Тупталівському тексті нема й натяку на рівноапостольне проповідування Теклі¹ і тим паче на те, що вона сама себе охрестила. Але й нема того прославлення Божественної Трійці, яке вкладає в уста Теклі анонімний автор селевкійських «*Життя і Чуд*». Зрештою, Туп-

¹ Наприклад, епізод, коли Текля з Павлом ідуть до Антіохії: «...Павло з Варнавою пішли через Лістру і Дервію, благовістуючи Євангеліє і зцілюючи недужих. Ішла ж за ними і Текля аж до Антіохії» [7, с. 312]. Можна доміслити, що й Текля проповідувала, але у Д. Туптала – лише «ішла».

талова Текля, як і та, що з «Діянь апостола Павла і Теклі», мало говорить, вона «жінка не слова, а діла» [19, с.166].

Тупталів текст «Житія і страждання первомучениці Теклі Рівноапостольної» вивірений і лаконічний, значно риторичніший, аніж інші житія з його Четїй Міней. І ця риторика, що проявляється найбільше у цитатах і алюзіях з Отців Церкви, служить насамперед для виправдання і легітимізації. Авторитет Отців Церкви у почитанні святої Теклі був підставою для написання «Житія Теклі», а використання різних епізодів з її життя у їх творах – основним орієнтиром у побудові сюжету Тупталового твору.

У дослідженні Тупталового метафразису текст «Житія Теклі» дає дуже цікавий приклад його методу опрацювання і викладу матеріалу, дорисовуючи суттєві штрихи до портрету Туптала-агіографа, бібліста і шанувальника церковного передання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

Рукописи

1. Збірник слів і житій (Замойський збірник) // Фонди наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка, шифр 203. III (публікація Івана Франка: Апокрифи і легенди з українських рукописів. Том III. Апокрифи новозавітні / репринт вид. 1902 р. – Львів, 2006. – С. 33–45).
2. Торжественник мінейний 1603 р. // Фонди відділу рукописів ЛНБ ім. Стефаника НАН України. – Оссол. 38, арк. 301–308.

Друковані

3. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Том III. Апокрифи новозавітні / репринт вид. 1902 р. – Львів, 2006. – С. 33–45.
4. Великія Минеи Четїи. Сентябрь. Дни 14–24. – Санктпетербургъ: Типография императорской академии наукъ, 1869. – С. 1376–1390.
5. Деяния Павла и Феклы // Сергей Аверинцев. Собрание сочинений. Переводы: Многоценная жемчужина / пер. с сирийского и греческого. – Київ : Дух і Літера, 2004. – С. 265–280 (Переклад С. Аверинцева на російську з грецької за вид. Vouaux L. Les Actes de Paul et ses letters Apocryphes. Paris, 1913).
6. История Феклы, ученицы его, Павла апостола // Мещерская Е. Н. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. – Москва : «Прицельс», 1997. (переклад Є. Мещерської зі сирійської версії діянь за вид. W. Wright. Apocryphal Acts of the Apostles. Vol. I. L., 1871. P. kxz–kst). URL : http://www.krotov.info/acts/05/3/mescher_09.htm.
7. *Туптало Д.* Житія Святих (Четїй Міней) у 12 томах. Том 1: Вересень / Дмитро Туптало ; пер. із ц.-сл. Д. Сироїд. – Львів : Свічадо, 2011 (переклад з видання друкарні Києво-Печерської Лаври 1711 р.).
8. Acta apostolorum apocrypha. Post Constantinum Tischendorf / ed. R.A Lipsius et M. Bonnet. – Lipsae, MDCCCXCI. – P. 235–272.
9. *Barrier J. W.* The Acts of Paul and Thecla. A Critical Introduction and Commentary / Jeremy W. Barrier. – Tuebingen, 2009 [Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2.Reihe 270].
10. *Dagron G., ed.* Vie et miracles de Sainte Thècle: Texte grec, traduction et commentaire / Gilbert Dagron, ed. – Brussels: Société des Bollandistes, 1978.

11. *Skarga P. Żywoty Świętych / Piotr Skarga. – 1581. – S. 862–863; Skarga P. Żywoty Świętych. Tom III / Piotr Skarga. – Kraków, 1935. – S. 544–546.*

Дослідження

12. *Державин А. Четии-Минеи святителя Димитрия, митрополита Ростовского, как церковноисторический и литературный памятник / Александр Державин // Богословские труды. – 1976. – 181 с.*
13. *Лазарев В. Н. Искусство древней Руси / В. Н. Лазарев. – Москва, 2000. – Илл. 89.*
14. *Чистякова М. В. Текстология вильнюсских рукописных прологов: сентябрь – ноябрь / М. В. Чистякова. – Вильнюс, 2008.*
15. *Davis S. J. The cult of St. Thecla. A tradition of woman's piety in Late Antiquity / Stephen J. Davis. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 288 p.*
16. *Hayne L. Thecla and the Church Father / Leoni Hayne // Vigiliae Christianae 48 (1994). – P. 209–218.*
17. *Högel C. Symeon Metaphrased: Rewriting and Canonization / Christian Högel. – Museum Tusculanum Press, 2002. – P. 176.*
18. *Johnson S. F. The Life and Miracles of Thecla. A Literary Study / Scott Fitzgerald Johnson. – Harvard University, 2006. – [Hellenic studies series; v.13].*
19. *Pesthy M. Thecla among the Fathers of the Church / Monika Pesthy // The Apocryphal Acts of Paul and Thecla / ed. Jan N. Bremmer. – Kampen, 1996. – P. 164–178.*
20. *Schlau C., Dr. Die Akten des Paulus und der Thecla und die ältere Thecla-Legende. Ein Beitrag zur christlichen Literaturgeschichte / Dr. Carl Schlau – Leipzig, 1877.*

Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017

Прийнята до друку 22.02.2017

TUPTALO'S REDACTION OF SAINT THECLA'S LIFE

Dariya SYROYID

*Ukrainian Catholic University,
17, Ilariona Svetsitskoho Str., Lviv, 79011, Ukraine*

The article is dedicated to redaction of the Saint Thecla's Life, written by Dymytriy Tuptalo for his Chetii Minei and to literary history of texts about St Thecla as its preconditions. Tuptalo's text was written on the base of many different texts known in Church Slavic and in common Christian traditions. Dymytriy composed his own text according to his aim of creating a legitimated image of Saint Thecla. The key to understanding of Tuptalo's method of constructing of plot and its correction lays in margins. Comparing the references and the basic text makes it possible to see how the apocryphal plot was turned into hagiography. From all origins Tuptalo chose moments that were mentioned by Church Father or had some reference to the Bible. The text of Saint Thecla's Life has its special place in Tuptalo's compendium, it is more rhetorical than the other texts, but it, as other texts of Dymytriy, confirms his very responsible position as an author.

Keywords: paraphrase, metaphor, margin, source, Church Fathers, apocrypha, hagiography.

УДК 821.161.2.09Франко093:П.Куліш.03

IVAN FRANKO THE TRANSLATOR PANTALEIMON KULISH THE ESTIMATION

Ivan TEPLYY

*The Ivan Franko National University of L'viv,
Foreign Languages Department for Humanities,
1, Universytets'ka Str., L'viv, 79000, Ukraine,
e-mail: i_teplyy@yahoo.co.uk*

The paper presents Ivan Franko's views on the personality of P. Kulish primarily in the translation aspect. The research is based on the scholarly, translation studies papers by Ivan Franko himself, as well as those of other researchers, which enables to highlight the problem posed with sufficient completeness. In this regard, one can talk about a dialectic evaluation of P. Kulish as an outstanding creative personality.

Keywords: foreign-language text, evaluation, translation, dialectics, creativity.

«No matter how far our language might go forward in its development – H. Kochur wrote – not only a researcher, but a present-day *littérateur* and translator should turn to the translations of Kulish and Starytskyi, as the stylistic experience of both these classics of our literature has not been exhausted, studied to a sufficient extent. This particularly concerns Kulish» [4, p. 38]. The words by our leading translator, author, and scholar (1908–1994) may well serve as lodestar for the research into the problem posed, the subdivisions being as follows:

I. Franko as the editor of P. Kulish's translations from English. The 1890s witnessed P. Kulish's finally completing the translation of W. Shakespeare's dramas, along with many years of his work on the Bible. Back in 1882, the first, L'viv-based, volume of *Shakespeare's Works* [Shakespeare's Works] saw the light of day, these works composing it, viz. «Otello», «Troyil i Kressida», and «Komediya pomylok». Another ten plays – «Hamlet, prynts dans'kyi» (1899), «Pryborkana hostrukha», «Makbet», «Koriolan», «Yuliy Tsezar» (1900), «Antoniy i Kleopatra», «Romeo ta Dzhulyetta», «Bahats'ko halasu znichevya» (1901), «Korol' Lir», «Mira za miru» (1902) with I. Franko's direct participation had already been published – following P. Kulish's death – in L'viv. Alongside the above-mentioned 13 dramas, there are mentions of two more works rendered by P. Kulish («Tsymbelin» and «Venetsiys'kyi kupets»), but their fate is unknown [4, c. 36]. This is what I. Franko says himself: «As to the editorial side, I put the condition: prior to the printing to compare Kulish's translation with the original, adding, wherever necessary, explanations, supplying each drama with a guide study popularly narrating all to understand and evaluate it, the study being based on the latest critical and literary-historical research. Kyiv compatriots agreed to this, but nobody being found in Kyiv as having time and wish to busy himself with this hard work, I had to shoulder it, having, though, admitted to the compatriots no special training for the job, still

less extra time, and very little scholarly apparatus at hand. And for good reason: arme Leute kochen mit Wasser [(G.) Poor people cook on water (Ed.). – I. T.]; remembering thereby Prof. V. B. Antonovych's words having once by the simple, well-known saying "Not God but man makes pot and pan" more encouraged me to scholarly work than had other scholars with their warnings or angry predictions: "You shall write absurdities" ("Shakespeare's Foundation")» [7, c. 371].

Ivan Franko, the editor and author of prefaces to the above-mentioned Shakespeare's publications of 1899–1902, highly appreciated P. Kulish's translations (including that of *Hamlet*), not infrequently hereby remarking what did not satisfy the reader even of that time: «I must say that Kulish's translation, too, is far from the ideal one, not what our language would be capable of already now. Of course, anyone from now on wishing to undertake the job of translating from Shakespeare will have the path paved by Kulish, a lot of turns forged by him, great many words and figures introduced into our literary treasure. However, I doubt not that a new translator will be able to still more closely adhere to the original, translate one verse by another without splitting into two or at least one and a half, as the case with Kulish more than once has been. On the other hand, though, Shakespeare's language wealth and the incomparable precision of English¹ repeatedly render it utterly impossible even for a German – let alone French or Slavonic – translator to squeeze his one poem into his own one... Something in Kulish has not been rendered correctly either, some such places being indicated in our notes, where the text is presented word-for-word. Yet such places are so few, and in contrast to the fact that Shakespeare's text itself is unstable, and looks different in different editions, they are so unimportant that, generally, this translation can be called more faithful to the original than, for instance, the Polish ones I know of or in some parts even more than the German translations of Schlegel and Dingelstedt» [8, вип. 32, с. 169–170]. «P. Kulish, a pioneer in the elaboration of many linguistic, as well as poetic forms, is credited with an outstanding historic merit: under the circumstances of the unrelenting imperial pressure and persecutions of the Ukrainian language he managed to elevate it to a new level for the sake of its further strengthening and perfection» [6, c. 189–190].

In the preface to Kulish's translation of «Hamlet» I. Franko wrote: «That the translation we right here offer to the public's hands, [...] gives to understand and experience the beauty of the original, is warranted by the very name of P.O.Kulish. Kulish is the paramount star in our literature, a great connoisseur of our popular language, being, simultaneously, a good expert in languages and literatures of European nations ... By sticking far closer to the original than his predecessors Kulish can lend, at the same time, his individual color to the original, something at once enabling one to identify in it the work of Kulish, and no other Ukrainian poet. There is a kind of quiet pathos, measured breath today in the original writings and translations of this author, something like broad, powerful movements of a large ship on a big river ... By his translation Kulish opens before us the broad vistas our language can reach by its wealth, its melodiousness, and diversity of its rhythm – this alone contributes to his tremendous merit» [8, вип. 32, с. 169].

¹ Later research into the problem has only corroborated this. The prominent U.S. Slavist exemplifies, by the way, on the strength of I. Franko's «Pavers of the Way» and other works [14, p. 6–7, 27–31].

The «Preface to W. Shakespeare's edition "Romeo ta Dzulyetta" (translated by P. Kulish)» reads: «Passing by some deviations from the English text mentioned by us in the notes, we must recognize Kulish's translation of this tragedy as extraordinarily apt and beautiful» [8, вип. 33, с. 155]. When reviewing the «Preface to *Childe Harol'dova mandrivka* I. Franko writes that "the beginnings of 1894 had already seen the translation ready, when exactly Kulish accomplished it, I don't know [...]. What matters to us is what has induced Kulish to undertake the translating of this poem. His preface written in the Great Russian, or, as he puts it, "New Russian" language the paper is further printed in, suggests his having been guided by an exceptionally linguistic interest, that, while translating from Shakespeare and Byron, he wished to prove the flexibility of the Ukrainian language in rendering great foreign authors.[...]. All that might have been thought to be rather formal motives, ones unable to kindle the translator's heart with that hot passion for the translated author, without which no translation will come out really live and beautiful» [8, вип. 35, с. 405]. These words present a *conditio sine qua non* of a felicitous translation presented, if covertly, by P. Kulish. In real fact, however, «Contrary to the assurance of Kulish himself as to the flexibility of that "old-lingual" language it proves by him to be clumsy, ungainly-scholastic, naive and actually little capable of rendering the true original.

A good example of how Kulish treated this language in his translations of the latest period is evident in "Childe Harold". The "flexible and rich" Kulish's language was not only insufficient to render Byron's poem in rhymed strophes; moreover, discarding the rhymes, it has deprived Byron's text of half of its beauty; being too narrow even in Byron's meter, and in place of a 10-foot verse we have everywhere here a 13-foot one – *a bad damage to the precision and sharpness of the Byronian expression* (our italics. – I. T.). As to the vocabulary, we're silent – it was left unchanged, and think that here Kulish has reduced his theory of the "old lingual" language to the absurd¹. One was unable to proceed along this path anymore» [8, вип. 35, с. 407].

There's a more detailed coverage of this issue in the «Literaturno-Naukovyi Vistnyk» [Literary Scientific Herald, LNV], under the «Bibliography» heading: «The immortal Byron's poem "Childe Harold's Pilgrimage" was of tremendous significance for its time as a voice of protest of a of genius, a living personality against the pressure of the reaction having ensued all over Europe upon Napoleon's decline". And irrespective of that socio-political significance has the poem, esp. in Cantos II and IV, so many poetic delights that coming to know it is also now considered necessary for every educated man. Kulish has set himself no small amount of labor at rendering this hard work requiring today, esp. for our audience, far more explanations than has the Kulish-translated *textus receptus*. The target language is cumbersome, heavily mixed with the Church-Slavonic vernacular – a typical product of Kulish's senile reasoning on the "Old Rus" language, allegedly the primary one, coming eventually to be reflected in the "New Rus", i.e. "New Russian" language (It should be noted that alongside the two prefaces to this edition Kulish has also placed his own poetic dedication for V. Bilozers'kyi, his friend and wife's brother)» [5, с. 595]. The author has touched upon major linguistic and translation studies issues here, viz. the origin of Russian, history of Ukrainian, a translator's

¹ For critical analysis of the vernacular, see I. Franko's *Poema pro stvorenie svita* (Poem on the Genesis of the World) [8, вип. 35, с. 266–300]. Also, E. Nida's work is very instrumental here [15].

choice motivation, and the selection of the corresponding meter, which is so important to the reproduction of the original's style.

In a number of prefaces to translations I. Franko offers the background, source-base etc., as was the case with the edition «Hamlet, prints dat's'kyi». L'viv, 1999 [8, вип. 32, с. 156–170], cf.: I. Sources (p. 156–182). II. Shakespeare's treatment (p. 162–167). III. Ukrainian translations from Shakespeare (p. 167–170). Similarly, in the preface to the publication of «Macbeth. Translation by P. Kulish» Franko, noting that «The text of "Macbeth" is unusually difficult to translate, owing to its lapidary nature, diversity of style and wealth of allusions to various relationships we are little familiar with» [8, вип. 32, с. 192], supplies I. «Time of writing the work» (p. 180–182), II. «Historical background of "Macbeth"» (p. 182–186), III. «Shakespeare's treatment» (p. 186–190). IV. «The text of "Macbeth"» (p. 191–192). In what concerns the publication of «Pryborkana hostrukha» [The Taming of the Shrew], the preface's author furnishes: I. Sources (p. 172–174), II. Shakespeare's rehash (p. 174–177), III. Autobiographic hints (p. 177–179). IV. «Pryborkana hostrukha» in Ukrainian Literature (p. 179) [8, вип. 32, с. 171–179]. By the way, the genre of the «Venetsians'kyi kupets» was defined by I. Franko as «tragic comedy» (See his review on the occasion of staging the play in the «Rus'ka beside»¹ Society Theatre's on 5 Feb. 1892, published by the «Kurjer Lwowski» in its issue of 1892, No. 37, 6 Feb., p. 4–5) [8, вип. 28, с. 222; 413].

In the «Preface to "Macbeth"» I. Franko writes: «In general, with the incomparable skill Shakespeare has managed here to provide his language, too, with a somber, turbulent, wild color determining the event in the tragedy and all its scenery – Scotland. Therefore "Macbeth" is the true "stumbling block"² for translators; in German literature, for example, a poet of genius, such as Miller, gave the example of skillful sometimes, but generally infelicitous translation of the tragedy, where the wild colors of the original have been made coherent, smooth, sleek – and this way weakened. The translation by Kulish, in view of the great difficulties that it was necessary to grapple with, can be considered on the whole apt. In any case, it is the talented first attempt at rendering this tragedy into our language; but one should admit that it is still a very far cry from that force and diversity of the tone determining the English original» [8, вип. 32, с. 192]. This quotation, thus, generalizes a number of major translation studies and comparative-literary ideas, viz. author's style (strength and diversity of color etc.), requirements to the translator (inadmissibility of smoothing, «sleeking» of the original), comparison with the German translation by F. Schiller a. o. I. Franko the editor's notes are of no small translation studies value: In the «Preface», for instance, to Kulish's translation of «Hamlet» (Chapter «Ukrainian translations of "Hamlet"») I. Franko writes: «The versification by P. Sviy [Pavlyn Svientits'kyi. – I. T.] is so unpoetical that prose would have been better: there's neither rhythm, nor poetry in that verse» [8, вип. 32, с. 167]. In the summary, I. Franko expresses a very subtle observation and an important suggestion: «Maybe Shakespeare should have a translator with faster and more agile movements, more diverse rhythm» [8, вип. 32, с. 169]. His *Preface* to the translation of *Pryborkana hostrukha* by P. Kulish reads: «We have nothing to talk about this Kulish's translation. It is a quite

¹ Ruthenian Conversation / Club (Ukr.)

² Russian in the original: «камень преткновения».

faithful to the original and has in itself a high poetic and linguistic value [...]. What could most be desired is for the translator to keep closer to the original where rhymed places are, for greater or smaller number of such places is of some value when investigating the time the work was written in» [8, вип. 32, с. 179]. Secondly, the major issue of equilinearity is touched upon here, but this is the year 1899 or 1900 – the era of free treatment with the original text: free translation, rehashing or imitations. I. Franko's alterations were varied [12, с. 124]: a/ withdrawal of the pictogram stress, b / substitution of phonetic spelling for the traditional, graphic, c / considerable lexical corrections; g / syntax replacements which, moreover, helped to clarify the imagery, interpretation of the work or a particular character, etc. It important to emphasize that I. Franko removed from the translations the words Kulish endowed with negative semantics causing hereby the distortion of the content [12, с. 126]. In particular, I. Franko vehemently protested against the replacement of English songs by Ukrainian ones in P. Kulish's translations [12, с. 128–129]. Greater detail is provided in the above-mentioned monograph by M. Shapovalova [12, с. 126–131; See also 11].

The same very problem is raised in the article by I. Franko "Shakespeare with the Ukrainians" [7, вип. 52, с. 1005 ; 8, вип. 34, с. 383–384]. It would be of interest to cite that part of Kulish's poem which I. Franko, by the way, rendered into German, for the paper came out first, as is known, in the Vienna-based weekly «Die Zeit» – Bd. 35. – No.446 in its issue of 18 April 1903. The author intended to familiarize the German-language reader with the selfless work of P. Kulish. The 9 rhymed lines of poetry cited here present a translation of an extract from the poem «To the Native People Presenting Him a Ukrainian Translation of Shakespeare's Works» by P. Kulish (from the «Farmstead Poetry»¹ collection).

There is a later edition of this poetry (collection «Dzvin» [The Bell], 1893) erroneously cited in the Ukrainian translation of I. Franko's article [8, вип. 34, с. 383–384]. In the same article, I. Franko cites another poem by P. Kulish – «To Shakespeare Caring for the Ukrainian Translation of his Works» («Farmstead Poetry» collection), yet presents it in prose. The paper has never been published until recently [7, вип. 52, с. 777; 1005]:

**П. Куліш «До рідного народу,
подаючи йому український переклад
Шекспірових творів»**

Народе без пуття, без честі і поваги,
Без правди у завітах предків диких,
Ти, що постав з безумної одваги
Гірких п'яниць та розбишак великих!

**Пантелеймон Куліш «An das eigene Volk bei
der Darbringung der ukrainischen Übersetzung
von Shakespeares Werken»**

Volk ohne Halt, noch Ehr, noch Selbstachtung,
Noch Recht in der Geboten wilder Ahnen,
Entstanden aus sinnloser Mutentfaltung
Verrückter Säufer, großer Raubtyrannen!

¹ «Хуторна поезія» in the original [Khutorna poeziya].

чНа ж дзеркало всесвітнє, – визирайся,	Da nimm den Weltenspiegel, sieh dich selber,
Збагни, який ти азійт мізерний,	Welch elender Asiate du doch bist,
Своїм розбоєм лютим не пишайся,	Und brüste dich nicht mehr mit grimmem Raube,
Забудь навіки путь хижацтва скверний	Vergiß auf ewig schnöde Räuberpfade
І до сім'ї культурників вертайся.	Und kehr' zurück zu der Kulturgemeinschaft.

[Cit.: 8, вип. 34, с. 383–384].

[Cit.: 7, вип. 52, с. 777].

[People with no sense, no honor, no respect, / No truth in the wild ancestors' bequests, / Thou that hast risen from prowess direct / Of drunkards bitter and the robbers great! / Of worldly mirror take your gazing track, / Aware be of what a miserable you are Asian, / Take you no pride in rabid looters' pack, / Forget for good the way of filth, predation / The family of cultured peoples join back].

This is the context in which one should examine some of I. Franko's alterations in Kulish's translations. Despite, however, a distorted treatment of our history like that, which I. Franko protests against, he still gives a part of this unattractive poetry (9 lines translated into German), stating: «As we can see, the pills that Kulish added to his translation of Shakespeare were not sweet» [8, вип. 34, с. 384].

Ya. Hordyn's'kyi, on comparing the manuscripts of Shakespeare's dramas in P. Kulish's rendition, counted about 6,000 of all sorts of alterations to P. Kulish's translations noting that his painstaking editorial work, particularly linguistic and stylistic editing had greatly contributed to increasing the literary value of Kulish's translations [2, с. 55–164; See also 13, p. 49].

All in all, I. Franko has edited ten Kulish's translations from W. Shakespeare having authored about 100 pages of introductions alone [8, вип. 32, с. 156–206, вип. 33, с. 146–171; 199–221]¹. This is how I. Franko's describes his editorial work in the article «Shakespeare with the Ukrainians»: «Only two years following P. Kulish's death was it possible to obtain from his legacy the translations from Shakespeare and publish them in print. [...] The author of these lines was entrusted with the editing of these translations. Verse by verse, he contrasted the translation against the original, and, though having to leave much of what had a deviation from the text, had none the less altered many a place, and explained much in the notes. Besides, the introductory articles furnished to each drama offer in a popular form the necessary information about the given work on the basis of the latest research into Shakespeare's works. This way, a foundation has been laid for the acquaintance with Shakespeare among the Ukrainians as well, and though they cannot as yet boast of the complete translation of Shakespeare's works, the most eminent works by the great Briton are accessible to them in their mother tongue too» [8, вип. 34, с. 384–385]. As of now, there is a research devoted to P. Kulish-the translator [3]. It was I. Franko – researchers note – who undertook the responsibility of editing Kulish's translations. He painstakingly compared each line of the translated text making necessary comments. Each play was supplemented with a lengthy preface [13, p. 48].

¹ It appears, in the later papers (See below) I. Franko refers to the number 13 [8, вип. 39, с. 7–8].

The article «Shakespeare with the Ukrainians» was first published by I. Franko in German in the Vienna-based «Die Zeit» weekly in its issue of 18 April 1903 under the title «Shakespeare bei den Ruthenen» (p. 32–34). The Ukrainian edition saw the light of day abridged (*Literaturna hazeta*, Apr. 18, 1941) [8, вип. 34, с. 521; 10]. The footnote to the article in the *Literary gazette* in question reads: «Translation from the German. This article is published in Ukrainian with some abridgements. Full publication is made in Volume XX of I. Franko's works as prepared by the Shevchenko Institute of Ukrainian Literature, Academy of Sciences of the Ukr. SSR» [10, с. 2]. Some spelling discrepancies are observed between the 1941 and 1981 editions [8, вип. 34; 10].

The paper under review intended to familiarize the German-language reader with the selfless work of the Ukrainian author P. Kulish at the translations of Shakespeare's plays whose editing and publishing I. Franko had to join [7, вип. 53, с. 1005]. One may note a dialectical, contradictory at first sight, nature of P. Kulish's evaluation. Even at the beginning of this article, let alone others (Cf., e. g.: «Kulish is the paramount star in our literature [...]» [8, вип. 32, с. 169]), P. Kulish is high in I. Franko's esteem as to, particularly, the competence in a number of European languages («Shevchenko's fellow-labourer and fellow-sufferer, P. Kulish was the one who, many years following Shevchenko's death, decided to give to the Ukrainian people the first complete translation of Shakespeare's works. Kulish was a person of great talent and ambitious plans [...]. Besides, he was an outstanding expert on the Ukrainian language as hardly anyone else, and, owing to self-study gained an extraordinary knowledge in the Russia of that time of many European languages to such an extent that he could translate from the languages to follow, viz. German, Polish, English, French, and Latin») [8, вип. 34, с. 382]), adding, in conclusion, a lengthy specification, such as: «Kulish was, both in historiography and foreign languages, self-taught; he had mastered many languages out of need, without having a perfect command of neither, and had not grown to match such an outstanding master of language as Shakespeare was. Besides, Kulish had a complete lack of humor and a kind of concealed, callous manner of speech he had elaborated as a result of the constant pursuit of Scripture, and then he transferred it to his translation of Shakespeare. Which resulted in his translating of Shakespeare by really employing the original, but mostly from Russian translations and proved himself to be totally helpless in the translation of many Shakespeare's jokes, puns, and linguistic hints; subtle turns of phrase were rendered by him in an ugly, on the whole, way; making use in his work, at that, of an ancient, ill-mannered vernacular, resulting in a difficult, often even unpleasant, reading of his translations» [8, вип. 34, с. 384]. «The news of Kulish's working at Shakespeare's translation had awakened joyful hopes in Ukraine – I. Franko proceeds – Soon, too, a patron having donated 6,000 rubles for the publication of this work was found. With that money Kulish came to the city in 1881, and began to publish the already prepared translations while completing others for printing. But it turned out differently» [8, вип. 34, с. 382]. The disruption of so majestic and necessary projects was caused extralinguistic, political factors as well [8, вип. 34, с. 382, 384; 10].

I. Franko the Scholar. I. Franko is considered to be the founder of Ukrainian Shakespeare Studies, launched by a ban on the Ukrainian language, primarily translated, scenic in Russian Ukraine. His works were pioneering ones in the theoretical research of Shake-

speare's works. Having, in particular, profoundly studied P. Kulish's translations I. Franko arrives at the conclusion that «Kulish had approached the original closer than Fed'kovych or Steshenko, but having an inadequate command of English proved unable to convey the richness of Shakespeare's vocabulary» [1]. Moreover, Franko was an ardent advocate of W. Shakespeare, having set up the Shakespeare Foundation in Lviv, which became the centre for the Ukrainian language publications of translated works of foreign authors. The Foundation published 9 works of the playwright [12, c. 131–142].

Not only in the Shakespeare context, as it were, is P. Kulish presented by I. Franko: Volume 16 of the 20-volume edition mentions the former's name 16 times [9, c. 458]. Two merits, if not without some reservations, should be ascribed to P. Kulish, viz. 1) he was the first to draw the Ukrainophiles' attention to the need of a thorough study into the history of Ukraine, and 2) the Galicians'¹ attention was drawn to the need of literature for the common people (*Ukrainian Populists and Radicals*) [9, c. 166]. In his polemics with Chaychenko (a *nom de plume* of B. Hrinchenko) I. Franko writes: «It is a pity to say that in Ukraine the older generation alone (Kulish, Nishchyns'kyi) are still manifesting this job, unafraid to gain really new fields for the Ukrainian word» (*When Attacking the Wolf, Let us Talk for the Wolf*) [9, c. 177]. The activity meant is that of translation. Also, P. Kulish, together with T. Shevchenko and M. Kostomarov, is credited with the elevation of Ukrainian literature to a higher *niveau* of originality and strength, thus proving that it is no more a fragment of Russian literature (*The Ruthenian-Ukrainian Theatre*) [9, c. 222] etc.

Finally, I. Franko's major translation studies exploration «Pavers of the Way. Ukrainian Text and Polish Translation. Something on the Art of Translating» reads, in particular: «How much the Western European peoples, Frenchmen, Germans, Englishmen, and Italians have benefited from the translations of the works of Greek and Roman antiquity – that is known to everyone busying himself only a little with the literary and cultural history of these peoples. [...]. Our Ukrainian-Ruthenian literature in its first beginnings of the princely era began and long lived almost exclusively by the translations from Greek. In more recent times, the development of this literature proceeded under such extraordinary and abnormal circumstances that amid other branches of spiritual activity the art of translating from other languages could not much develop either. Irrespective of that, during the one hundred years of its development, our new national literature has, alongside brilliant original authors, acquired for itself quite a respectable number of translators, among whom worthy of mention are particularly Stepan Rudans'kyi as the translator of the *Iliad*, Petro Nishchyns'kyi as *Odissey*'s translator; *Kulish as the translator of 13 dramas by Shakespeare* [...]» [8, вип. 39, c. 7–8].

One can trace the dialectics of I. Franko's evaluation of P. Kulish. The estimation is, generally speaking, quite high, if contradictory at first sight. It is stressed that the contribution made by P. Kulish is epoch-making, despite the particular historical views, and the specific vernacular used by the latter.

¹ Residents of the Western area of Ukraine [Galicia, Halychyna], under the Austro-Hungarian rule at the time.

LISTINGS FROM THE BIBLIOGRAPHY EMPLOYED

1. *Ваніна І.* Іван Франко і українське шекспірознавство / І. Ваніна // Літературна газета: Орган Правління Спілки радянських письменників України. – 1956. – №26 (1281). – 28 червня. – С. 2.
2. *Гординський Я.* Кулішеві переклади драм Шекспіра / Я. Гординський // Записки НТШ. – Львів, 1928. – Т. CXLVIII: Праці історично-філологічної секції. – С. 55–164.
3. *Девдюк І. В.* Англійська література у творчій діяльності Пантелеймона Куліша (Переклади. Критичне сприйняття. Творче засвоєння): дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Іванна Василівна Девдюк ; Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 1999. – 191 с.
4. *Кочур Г.* Шекспир на Украине / Г. Кочур // Мастерство перевода. – 1966. – Москва: Сов. писатель, 1968. – С. 36–43.
5. Літературно-науковий вістник: Видає Наукове Товариство імени Шевченка у Львові. Відповідає за редакцію Михайло Грушевський. – Річник IX. – Том XXXIII. Львів, 1906. З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка.
6. *Москаленко М.* Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт: Незалежний літературно-мистецький та громадсько-політичний місячник. – Київ : Видавничий Дім «Всесвіт», 2006. – №5–6. – С. 174–194.
7. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко ; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Київ: Наукова думка, 2006–2010. – Том 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1896–1916 / ред. тому Є. К. Нахлік. – 2010. – 1216 с.
8. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976–1986.
9. *Франко І.* Твори : в 20 т. Том XVI. Літературно-критичні статті / Іван Франко. – Київ : Держ. вид-во худ. л-ри, 1955. – С. 574–577.
10. *Франко І.* Шекспір в українців / Іван Франко // Літературна газета: Орган Правління Спілки радянських письменників України. – 1941. – 18 квітня. – № 16. – С. 2.
11. *Шаповалова М. С.* Франко как исследователь и переводчик Шекспира (Борьба Ивана Франко против извращения Шекспира буржуазными комментаторами и переводчиками) : автореф. дисс. ...канд. филол. Наук / М. С. Шаповалова. – Львов : Львовский госуниверситет имени Ивана Франко, 1950. – 16 с.
12. *Шаповалова М. С.* Шекспір в українській літературі : монографія / М. С. Шаповалова ; відп. ред. В. А. Моторний. – Львів : Видавнич. об'єднання «Вища школа», 1976. – 212 с.
13. *Bida, Constantine.* A Quest for the Dramatic. Ukrainian Authors Turn to Shakespeare // Symbolae in Honorem Georgii Y. Shevelov : Збірник на пошану проф. д-ра Юрія Шевельова. Наук. зб-к УВУ. – Філософічний ф-т. Том 7. – Мюнхен / München, 1971. – С. 45–53.
14. *Manning C. A.* English tenses and Slavic aspects [Текст] / Clarence A. Manning; Ukrainian Free Academy of sciences. – Winnipeg: [б.в.], 1959. – 40 p. – (Slavistica; 34).
15. *Nida E.* Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating [Electronic resource] / E. Nida. – Leiden, E.J.Brill, 1964. – 335 p. – Access mode : www.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=YskUAAAAI/

ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ В ОЦІНЦІ ІВАНА ФРАНКА

Іван ТЕПЛИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра іноземних мов для гуманітарних факультетів,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: i_teplyy@yahoo.co.uk*

Проаналізовано погляд І. Франка на постать П. Куліша насамперед у перекладацькому розрізі. Дослідження проводиться на матеріалі науково-критичних, перекладознавчих праць насамперед самого І. Франка, а також інших дослідників, що дає змогу висвітлити поставлену проблему з достатньою повнотою. У зв'язку з цим можна говорити про діалектику оцінки П. Куліша як визначної творчої особистості.

Ключові слова: іншомовний текст, оцінка, переклад, діалектика, творчість.

УДК 821.161.2 – 31.09

**НІЦШЕАНСТВО У ДИСКУРСІ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНІЗМУ:
ДОСВІД ДОЛАННЯ ТОТАЛІТАРНИХ СИСТЕМ
(на матеріалі роману «Хмарний атлас» Д. Мітчелла)**

Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
відділ світової літератури,
вул. М. Грушевського, 4, Київ, Україна, 01001,
тел.: (044) 4252812
e-mail: vsesvit.journal@gmail.com*

Окреслено перелік філософських питань, що детермінують літературу пост-постмодернізму. У романі експліковано мотив переродження людини, візуалізовано уявлення про ірраціональний зв'язок між подіями минулого, теперішнього й майбутнього, про пам'ять як особливий простір, у якому можливий перетин різних модусів темпоральності. Змінними в цій трансформаційній системі постають такі чинники, як стать, гендер, соціальні ролі, релігійні вподобання тощо. Окреслено іманентну сутність «людського», що протистоїть моральній дееволюції людини й технологічному апокаліпсису. Так, Сонмі-451 у п'ятій історії постає проти тоталітаризму, що зводить у культ індустрію споживання, створивши з розважальної реклами та інших форм дозвілля ідеологію. Окреслено форми критики споживацтва і на зв'язки між пам'яттю, знанням і дискурсом влади.

Ключові слова: Д. Мітчелл, «Хмарний атлас», Ф. Ніцше, дискурс влади, ідеологія тоталітаризму, М. Фуко, пам'ять.

Роман «Хмарний атлас» («Cloud Atlas», 2004) [див.: 5] Девіда Мітчелла (David Mitchell) – твір новітньої британської пост-постмодерністської літератури, в якому запропоновано нові форми репрезентації художнього часу й моделі конструювання художнього простору.

У романі експліковано ідею того, як політика (політичний дискурс) залучає кожний елемент суспільного життя для підтримки історичного, економічного та наукового потенціалу людства. Політичний режим, репрезентований у різних історіях роману, доцільно розглядати як засіб підтримки миру й порядку всередині суспільства. Така політична доктрина передбачає «застосування механізму досконалої армії» до своїх громадян [1, с. 168].

На думку М. Фуко, суспільство впроваджує системи контролю над владою і знаннями саме через прозорість багатьох виявів влади. Хибні знання або перекритий доступ до знань – проблема, яка постає перед головними героями кожної з історій «Хмарного атласу». М. Фуко стверджує, що в суспільствах, де існує практика відчуження замість бінарного розподілу (загрозливий / незагрозливий; нормальний / ненормальний) відбувається зіткнення як між індивідами, так і між групами [1, с. 168].

Зауважимо, що під час перебування в монастирі з Хе Джу Чемом та іншими втікачами від режиму Ні-Со-Копрос Сонмі розмовляє з Настоятелькою про загрозу, яку колонія інакодумців може мати для Держави. Настоятелька переконана: «Якщо споживачі виявляться значною мірою задоволеними своїм життям, [...] з плутократією покінчено. Ось чому колонія так лякає державу. Представники мас-медіа порівнюють її представників із хробаками, звинувачуючи у крадіжці дощової води у Водної Корпорації, землі – у власників патентів Овочевої Корпорації, кисню – у Повітряної Корпорації. Такий день може настати, коли Рада вирішить, що вони є життєздатною альтернативою корпоративної ідеології. Тоді «паразитів» перейменують на «терористів», із неба впадуть зливи «розумних» бомб – і всі наші тунелі затопить вогонь [5, с. 348–349].

Натомість держава сама створила внутрішніх «терористів» в обличчі Одностайності, а реальний страх, який цей «сфабрикований» ворог породжує серед широких верств населення, ще більше зміцнює владу Союзу над своїми громадянами. У п'ятій декларації Сонмі проголошує: «Все починається з невігластва. Невігластво породжує страх. Страх породжує ненависть, а ненависть породжує насильство. Насильство підживлює ще більше насильство, допоки єдиним законом не стане все те, що тільки забачає найсильніший. Юче прагне створити, підкорити, а потім начисто винищити величезне плем'я обманутих рабів» [5, с. 360].

Проте роман «Хмарний атлас» спрямований не тільки на критику (нео) капіталістичного світу. Д. Мітчелл здійснив ретельний аналіз перших колонізаторських кампаній, піддаючи критиці місіонерські спроби впровадити «християнство» та «Бога» в колонізований світ, де Бог ототожнюється з прогресом, а прогрес вбачається в Богові. Нагадаємо, що роман починається з настання епохи капіталізму, розвитку європейської торгівлі та колонізації й завершується кульмінаційною картиною пост-апокаліптичного світу Племен Долини, позбавленого рис традиційного соціального і наукового прогресу. Експлуатація у «Хмарному атласі» різних жанрових моделей (історичного роману, наукової фантастики, апокаліптичного роману, роману мандрів, роману-антиутопії та дистопії) дає можливість використовувати різні стилістичні характеристики, притаманні кожному з жанрових різновидів, для критичного осмислення й репрезентації суспільно-політичних та філософських питань. Проте такий жанровий симбіоз, притаманний роману Д. Мітчелла, свідчить про трансформацію жанру роману в англійській літературі пост-постмодернізму ХХІ століття. Фредерік Джеймісон, теоретик постмодернізму, розглядав наукову фантастику та історичний роман як симетрично протилежні жанри: «Якщо історичний роман “відповідає” появі історичності, історії в явно вираженому сучасному сенсі, який та набула після вісімнадцятого століття, то наукова фантастика значною мірою відповідає згасанню або “закупорюванню” цієї історичності, і, особливо, в наш час (в епоху постмодернізму), спричиняючись до її кризи й паралічу, її ослаблення й репресії» [3, с. 284].

Дослідник стверджує, що в науковій фантастиці (або апокаліптичній футуристичній фантастиці) ми спостерігаємо аналогічну передислокацію норм, а також реконструкцію «футуристичної реальності». Численні лінки та постійні зв'язки між історіями роману демонструють у «Хмарному атласі» існування радикально трансформованих суспільств

у різні культурно-історичні епохи; але водночас ці зв'язки скеровують увагу читача на схожість, їх відгалужені значення в інших світах, часах, зрештою, в інших дискурсах. Починаючи з історичного журналу про пригоди Юїнга і науково фантастичного світу Сонмі, підкорення інших істот змінилося, пройшовши своєрідну еволюцію від «простого» нав'язування «чеснот» цивілізації «іншим» за расовою ознакою до механізації спроектованих «інших», як, наприклад, маси працівників-фабрикантів. Незважаючи на всі відмінності, прагнення волі до влади і контролю над знаннями очевидне. Доцільно зауважити, що у романі Д. Мітчелла репрезентовано розвиток капіталістичної робочої сили, яка доходить логічної кінцевої точки й занепадає (загалом «Хмарному атласу» притаманна виразна критика постулатів марксизму). Акцентуючи схожість між поневоленням корінних народів у колоніальні часи, нелегальним використанням робочої сили іммігрантів на фабриках 1970-х років в Америці та буквально виготовлення всієї робочої сили в Ні-Со-Копрос, Д. Мітчелл постійно висловлює критику стосовно «інструментального розуму» і «дискурсивної влади», про яку написав М. Фуко.

Англійський письменник також наголосив важливість історичної пам'яті як засобу переосмислення, пізнання та розуміння сьогодення й майбутнього. Нехтування минулим та відмова зберігати у своїй колективній пам'яті історичні події тільки нашкодять світу на повторення найгірших епізодів і помилок в історії людства (у такому разі здобуває критики і центральна для роману концепція «вічного повернення», обґрунтована у працях Ф. Ніцше).

На думку Ф. Ніцше, ключова характеристика, яка найбільшою мірою відділяє людину від природи, – це пам'ять: «Все органічне відрізняється від неорганічного тим, що воно накопичує досвід і ніколи не тотожне із собою на шляху розвитку. Все прожите життя в певному сенсі залишається в кожному організмі і в кожній клітині» [4, с. 68]. Положення Ф. Ніцше, яке тут коротко підсумовує американський дослідник, спирається на взаємозв'язок між біологічною спадковістю, передачею соціальних традицій, пам'яттю людини і формуванням звичок. Усе це так чи так зберігає або у певний спосіб розпалює минуле в теперішньому, актуалізуючи в різних часових періодах міжчасові зв'язки [4, с. 68]. Ф. Ніцше був переконаний, що пам'ять – процес активної «асиміляції», який породжує низку стабільних «основних форм» або якостей, що передаються і які разом формують поведінку особистості, соціуму або й раси. Породження цих форм не повністю робота внутрішніх сил; вона також залежить від повторення подібних подій, які уможливають поступове формування «остаточних структур людської поведінки та моделей світосприйняття» [4, с. 69]. Ф. Ніцше вважав, що такі почуття, оцінки і звички переходять від покоління до покоління. На думку науковця, розвиток нового організму можна було б розглядати як «рекапітуляцію минулого: інший вид запам'ятовування» [4, с. 70]. Проте згідно з ідеями Ф. Ніцше (передусім із його вченням про «вічне повернення») ми приречені переживати те саме життя знову і знову. В цьому сенсі ми не можемо вчитися на минулому, а тільки повторювати його. Альтернативним сценарієм є такий, у якому «повернення» (через пам'ять) до минулого може впливати на теперішнє та майбутнє, детермінуючи їхнє розгортання одразу за кількома можливими сценаріями.

Отже, знання, які набула Сонмі, стануть потрібними для їх майбутньої реінтерпретації Провидцями теперішнього часу, в якому буде жити Захарій. Проте, зауважимо, це не рятує Сонмі від її страти в Лайтгаузі (алюзія на нацистські Аушвіц та Заксенгаузен).

«Порятунок» Адама Юїнга (останнім з Моріорі), Луїзи Рей (причетним до вчинення злочину) і Захарія (потенційним колонізатором) змінив хід життя кожного з них. «Вибір» (тобто збереження) їх життя зроблено кимось іншим, але сам порятунок стає усвідомленням або навіть обов'язком врятованих прийняти рішення з урахуванням можливих наслідків для інших. Сіксміт прагне врятувати Фробішера від себе, але Фробішер, розгублений і безкомпромісний, зрештою, обирає варіант не бути врятованим. Самогубство Фробішера і неможливість врятувати його переслідує Сіксміта до кінця життя. Рішення врятувати втікача від суспільства й аутсайдера (Фробішер, окрім того, має бісексуальну орієнтацію) є кроком проти режиму тих можновладців у межах кожного з суспільств, де це відбувається. Подібна деталь підкреслює обмеження індивідуального вибору. Рабовласники і продажні корпоративні боси, що свого часу усім заправляли, у довшій історичній перспективі викриті та позбавлені влади – хоча в цей час уже зароджується новий режим жорстокості, рабства й корупції. У романі Д. Мітчелла показано, що час таки має здатність повертатися в зворотному напрямі. Переломний момент таки настає, й те, що є справжнім у певний період часу (історії), не обов'язково буде «правдою» в майбутньому. Ці думки закладені в один із заповітів Сонмі, «в її записану молитву, її “версію правди”, яка лягає в основу “Декларацій” – коду цінностей життя іншого народу з іншого часу» [5, с. 187].

Мішель Фуко зауважує: «тоді, коли громадськість була здатна поставити запитання “чому – або хоча б задуматись над цим питанням – з'являлося критичне бачення подій, що відбувалися в суспільстві» [1, с. 68]. Луїза Рей виживає, аби мати можливість викрити Приморську корпорацію, Кавендіш тікає з будинку «Аврора» і його спогади лягають в основу кіносценарію, який показує знущання над літніми людьми. Цей фільм побачать уже глядачі в майбутньому.

У той час як Луїза і Кавендіш викривають беззаконня своєї доби, «меседжі» Сонмі спрямовано на пост-апокаліптичний час, далекий від світу, в якому вона жила. Однак у кожному з випадків головні герої закликають інших поставити під сумнів чинну владу, і кожен робить це за допомогою слова (актуалізація слова як «зброї» через те, що слово постає вмістилищем пам'яті та значень): щоденник Юїнга, листи Фробішера, статті Луїзи про Суоннеке Б. Розповідь Сонмі існує у формі її інтерв'ю, а народна мова Захарія напряму звернена до читача: «Простягни свої руки».

Окрім того, роман Д. Мітчелла постає своєрідною критикою капіталістичного суспільства, у якому статки є підґрунтям для влади. У частині «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга» читач – очевидець впливу колоніалізму, а також розвитку судноплавних торговельних шляхів, які перевозили новий товар із тихоокеанських колоній до Сан-Франциско, яке, зауважимо, «було одним із центрів тодішньої “золотої лихоманки” в Америці» [5, с. 500]. Роман дає читачеві поштовх замислитися над тим, що, можливо, саме через розвиток світової торгівлі XIX і XX століть, а також можливості

економічного зростання тільки для незначних та привілейованих прошарків суспільства і розпочалась ера капіталізму. На острові Чатем Адам Юїнг стає свідком проповіді, яка проводилася у школі для курців «Назарет», завданням якої було заохотити куріння тютюну серед корінного населення, щоб, зрештою, викликати у них залежність від такої «нешкідливої рослини» [5, с. 501]. Під час цієї зустрічі Юїнг розуміє, що звідси бере свій початок суспільство споживачів, а також саме ця подія стає причиною інтерпретації християнства і біблійських засад на капіталістичний лад. Створюючи попит на тютюн, колонізатори, таким способом, переконані, що тубільці будуть змушені навчитися торгувати через свою залежність від рослини, ця залежність примусить їх працювати, щоб заробити кошти, на які вони згодом і придбають тютюн. Місіонер пояснює Юїнгу, «сину американської революції, яка була проведена на тлі ідеї, що “всі люди рівні”, власні думки про “сходинки цивілізації”» [5, с. 506]. За його словами, «люди, які перебувають на найнижчих сходинах, а також ті, хто не зможе сприяти прогресу, будуть знищені. Прогрес розуміється тут як вияв Бога» [5, с. 506]. Записи в корабельному журналі Юїнга сповнені антиколоніальних інтенцій щодо усунення панівних принципів влади, на яких була побудована імперія.

Едвард Саїд у праці «Орієнталізм» стверджує, що доцільно вживати твердження Мішеля Фуко для визначення «Орієнталізму як дискурсу, створеного європейською культурою» [7, с. 3]. Він окреслює орієнталізм як «стиль заходу для домінування, реформації та влади над країнами Сходу, що виник у кінці XIX століття» [7, с. 3]. Цей дискурс накладає обмеження на всі думки та дії, що стосуються Сходу і, по суті, виявляє зовсім протилежне ставлення до Заходу. Взаємозалежність між владою та доступом до знань є вирішальним чинником для аналізу Саїда. Саме така взаємозалежність зосереджена на політичному характері викладу і засобах, якими західна інтелектуальна або художня думка створює образи незахідних культур, де їх *інакшість* представлена як ознака їх неповноцінності або навіть небезпечності, а також як виправдання дій тих, хто перебуває при владі. Реальність колоніального дискурсу стає безперечною «істиною» під час обіду сім'ї Гороксів і засобом виправдання расової переваги чоловіків, як Проповідник Горокс, і його місії у Віфлеємі-Бей [5, с. 507]. Використовуючи іронію, Д. Мітчелл вкладає й іншу істину у слова доктора Гуза, який називає причину, чому «білі раси володарюють над світом». Не завдяки освіченості, расовій перевазі або чудовим навичкам торгівлі, а через можливість використовувати зброю «Бах! Бах! Бах!», щоб знищити супротивника або показати, хто тут головний [5, с. 508]. Як висловився доктор Гуз, «Маорі досягли успіхів у торгівлі, дипломатії та колоніалізмі, сягнувши рівня D-E-F за шкалою Драбини Горрокса» [5, с. 507]. За словами колонізаторів на початку роману, ці тубільні мешканці Нової Зеландії виявили себе як здібні учні англійської мови «у жорстоких науках колонізаторів», тим самим винищуючи Моріорі, корінний народ острова Чатем [5, с. 14]. Містер Д'Арнокс, проповідь якого на островах Чатем відвідує Юїнг, стверджує, що Моріорі були дружелюбним та мирним народом, для якого війна була незрозумілим поняттям. На землях, де вони проживали, правління здійснювалось у мирний спосіб. Моріорі не хотіли підкорятися Маорі та їхній політиці колонізації, через це половину з них убили, а іншу – поневолили загарбники Маорі. Після широкомасштабного дослідження впливу колонізації у південній частині Тихого океану, ставши одним із

перших свідків жорстокого поневолення і майже повного винищення етнічною групою Маорі народу Моріорі, їхніх ідолів та віри, Юїнг присягається, що після повернення до Америки «він присвятить своє життя справі аболіціонізму, скасуванню рабства» [5, с. 15]. Побувавши на борту корабля «Проповідник» і познайомившись із багатьма людьми на своєму шляху, Юїнг закінчив свій щоденник такими словами: «Той, хто прямує в битву з багатоголовою гідрою людської природи, має заплатити за це морем страждань, і його родина має сплатити за це так само! І тільки хапаючи останні ковтки повітря перед смертю, зрозумієш, що твоє життя було лише краплею в безкрайньому океані! І що таке океан, як не безліч крапель?» [5, с. 529]

Отже, здобувши знання, Юїнг переосмислює світоглядні підвалини, що лягли в основу створення усієї американської нації. Доцільно припустити, що словами Юїнга Д. Мітчелл настановує читача на думку, що якщо достатня кількість людей почне боротися і переосмислить домінуючі «істини», тоді в такому разі буде можливо віднайти нові необмежені ніким знання й істини. Коментарем Юїнга, що став вирішальною крапкою роману, Д. Мітчелл, здається, передбачає те, які наслідки для майбутнього може створити лише «одна краплина в океані», тобто йдеться про індивідуальний вибір та його роль для історії. За переконанням Ф. Ніцше, вибір можна робити тільки в межах конкретних якостей певних індивідів. Натомість Д. Мітчелл поділяє думку про частковий детермінізм, де зберігаються можливості вільного вибору в межах причиново-наслідкових обмежень, зокрема, це репрезентовано у розділі «Орізон Сонмі-451». Доцільно сказати, що фабрикантку Сонмі створила, у прямому сенсі, її держава. Органи влади Ні-Со-Копросу керують процесом її «Піднесення», тому після втечі Сонмі агенти визнали її ворогом держави. З огляду на такі обставини та події вона безсила щось змінити. Однак вчинок Сонмі буде оцінений пізніше, значно пізніше після «кінця» її власної епохи. Саме у майбутньому, пост-апокаліптичні племена Долин називатимуть її богинею. Нарешті слова Сонмі почують та вшанують люди, які живуть у зовсім інших умовах та часовому просторі, ніж вона сама. У Захарія (видається важливим те, що Девід Мітчелл надає героєві ім'я пророка Старого Заповіту) майже немає можливості визначити власний шлях у пост-апокаліптичному світі, створеному через необізнаність тих, хто жив раніше. Непереможне плем'я ворогів винищило його сім'ю та общину, тому «Провидці» вирішують, як та коли втрутитися зі своїм прогресивним досвідом у долі сотень мешканців Долин і зупинити свавілля. Захарій приймає рішення попередити Меронім, що їм не варто подорожувати через міст, який з'єднує береги річки Полулу. Цей вибір рятує життя героїв: Кона не розбилася на смерть, коли міст обірвався під їхньою вагою. Припустимо, що в цьому епізоді наявна своєрідна полеміка Д. Мітчелла з романом «Міст короля Людовика Святого» Тортона Вайлдера (на який автор посиляється у розділі «Переправа біля Слуші та все решта»). Д. Мітчелл не пропонує читачеві тих самих висновків, яких дійшов монах Юпітер у романі Т. Вайлдера. Автор розмірковує над низкою обставин та подій, що можуть виникнути, якщо міст зруйнується. Однак Захарій та Меронім не переходять через міст, тому їхні життя були врятовані.

У праці «Порядок дискурсу» М. Фуко окреслив поняття дискурсу і влади, яку мають ті, хто контролюють як соціальний дискурс, так і доступ до знань. Він вважає, що

владні структури визначають параметри понять «істинності» у певний період часу. Крім того, такі структури можуть оскаржити й заборонити «альтернативні істини або знання будь-якого суспільства» [2, с. 55]. Будинок літніх людей «Аврора», де, неначе у в'язниці, перебуває Тімоті Кавендіш, використовує подібні засоби контролю. Спроби втечі або непокори можливих порушників завжди стримує Сестра Нокс завдяки методам покарання і «привселюдного приниження» [5, с. 179]. У такий спосіб у «Хмарному атласі» на прикладі різних історій показано «еволюцію» влади, тобто механізми контролю певних інституцій над людиною; показано, як прагнення влади з часом призводить до утворення тоталітарної імперії, яка, проте, все одно приречена на розпад. Суспільство, «у якому “старість” є виразом непридатності – “ой, у Вас неприємний запах з рота”» [5, с. 174], вважає літніх людей другорядними громадянами.

Отже, у романі бінарна опозиція «молодість/старість» розташовуються поруч із семантичними опозиціями «божевілля/розсудливість», «заборонено/дозволено», «громадянин, який порушує закон (девіантний, злочинець)/законослухняний громадянин». Літні люди, котрі неприпустимо поведуться з нормами, які прийняла Сестра Нокс, завжди караються і фізично, й словесно, тобто їх піддають моральному тиску.

В історії Сонмі найбільш драматичним моментом постає епізод, у якому зображено надмірний розвиток капіталістичного споживачтва та стосунки зі структурами влади. Ні-Со-Копрос є суспільством споживачів, утвореним відповідно до концепції «Недолюдини» Фрідріха Ніцше. Такі люди не мають більше прагнень у житті, окрім самозадоволення, апатії та гіпертрофованого бажання комфорту. Все можна купити, а потім викинути, коли нова модель надійде в продаж. Як не дивно, у «недолюдських» нетрях Ні-Со-Копросу не мешкають люди, які формують поняття поступливості Ніцше, враховуючи Недолюдей. Ці нетрі, а також комуна в абатстві, де ховається Сонмі, – місця, де живуть люди, які «не змогли витратити кошти», або інші, хто «не дотримувався політики Ні-Со-Копросу» [5, с. 346]. У Ні-Со-Копросі існують такі Недолюди, які є вигнанцями суспільства, і все ж деякі з них ще намагаються бути його частиною, «працюючи в огидних зонах задоволень або обмінюючи здорові частини тіла на евтаназію» [5, с. 332]. Ні-Со-Копрос репрезентовано як суспільство, яке було сформоване в результаті байдужого ставлення до життя. У романі це поняття експліковане в образі аспіранта Сонмі, Бума-Сук Кіма, людини, яка керується бажанням грошей, влади та руйнівного самозадоволення [5, с. 217].

Д. Мітчелл наголосив важливу, хоча і обмежену можливість окремих осіб і груп вносити зміни в хід історії. Натомість Ф. Ніцше припускає, що те, наскільки здорове суспільство загалом і окремі особистості зокрема, можна визначати за допомогою концепції «Над-Людини»: «Людина, яка поборолася в собі тваринну натуру, перетворила хаос пристрастей на порядок, сублімувала свої пориви й надала стилю власному характеру, дисциплінувавши себе в цілісність, [...] створила себе і стала терпимою, але не через слабкість, а через силу» [4, с. 274]. В ідеї «Над-Людини» Ф. Ніцше вбачав єдину мету всього людства. Однак воля до влади, врешті-решт, завжди діє супроти людини. Боротьба між розумом і пристрастю є лише одним із багатьох протистоянь. Ідея перемоги над собою, оволодіння собою, створення себе (самоконструювання) і спроби самореалізації,

що впливає з цієї концепції, неабияк цікавила Ф. Ніцше [4, с. 209]. У період пост-постмодернізму ця ідея здобуває особливу реактуалізацію, зокрема, у «Хмарному атласі».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Foucault M.* Discipline and Punish : The Birth of the Prison / M. Foucault. – New York : Vintage Books, 1995. – 333 p.
2. *Foucault M.* «The Order of Discourse» / M. Foucault // *Untying the Text : A Post-Structuralist Reader* / [ed. Robert Young]. – Boston : Routledge & Kegan Paul, 1981. – P. 48–78.
3. *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Durham : Duke University Press, 1992. – 275 p.
4. *Kaufmann W.* Nietzsche : Philosopher, Psychologist, Antichrist / W. Kaufmann. – New York : The World Publishing Company, 1956. – 289 p.
5. *Mitchell D.* Cloud Atlas / D. Mitchell. – London : Hodder and Stoughton, 2004. – 544 p.
6. *Nietzsche F.* The Will to Power / [ed. Walter Kaufmann] / F. Nietzsche. – New York : Vintage Books, 1967. – 224 p.
7. *Said E. W.* Orientalism / E.W. Said. – New York : Vintage Books, 1979. – 368 p.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

**NIETZSCHEAN IDEAS IN THE DISCOURSE
OF POST-POSTMODERNISM: STRUGGLING AGAINST
TOTALITARIAN SYSTEMS (IN D. MITCHELL'S «CLOUD ATLAS»)**

Dmytro DROZDOVSKYI

*Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Department of World Literature,
4, Hrushevskyi Str., 01001, Kyiv, Ukraine
Phone: (044) 4252812
e-mail: vsesvit.journal@gmail.com*

In the paper, the array of philosophical questions that determine the post-postmodern literature has been outlined. In the novel, the motif connected to the rebirth of the human being has been explicated; the belief related to the irrational bond between the events in the past, present and future, about memory as a special sphere where the crossing of different temporal modes is possible has been visualized. Changeable in this transformation system are such factors as sex, gender, social positions, religious affiliations, etc. The immanent essence of the «humanity» has been defined. Thus, Sonmi-451 in the fifth story struggles against the totalitarianism which cultivates the industry of consumerism transforming entertaining ads and other forms of leisure into the ideology. The forms of criticism toward the consumerism and the bonds between memory, knowledge, and power have been explained.

Keywords: D. Mitchell, «Cloud Atlas», F. Nietzsche, post-postmodernism, discourse of power, ideology of totalitarianism, M. Foucault, memory.

УДК 821.161.2.091 Франко:070.4:001-051 НауменкоВ.

**«ТРИВКИМИ ЗНАКАМИ ВПИСАЛИ СВОЇ ІМЕНА
В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ І ПИСЬМЕНСТВА»:
ПАРАЛЕЛІ ДОСВІДУ ІВАНА ФРАНКА
ТА ВОЛОДИМИРА НАУМЕНКА**

Святослав ПИЛИПЧУК

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

Проаналізовано особливості творчо-наукових взаємин Івана Франка та Володимира Науменка. Відзначено, що І. Франко постійно цікавився науковими напрацюваннями свого київського колеги, стежив за його публікаціями на сторінках часопису «Київська старина», схвально сприймав редакторську роботу цього талановитого ученого. Наголошено й те, що В. Науменко уважно стежив за Франковою багатоцінною інтелектуальною «продукцією», популяризував її, критично осмислював, використовував у власній науковій практиці. Комплексно з'ясовано принципи аналітичної роботи над фольклорно-літературним матеріалом, які обоє дослідників успішно використовували у своїх історико-філологічних студіях.

Ключові слова: філологія, література, шевченкознавство, авторизація, редагування, літературна мова, текстологія.

У Франковому грандіозному творчо-науковому полілізмі значне місце посідає небагатослівна, однак інтелектуально насичена, змістовна «бесіда» з Володимиром Науменком, багаторічним редактором знаного часопису «Киевская старина», талановитим філологом, ґрунтовним науковцем. «Розмова» між двома авторитетними вченими не знайшла свого вияву на полі особистих взаємин (вони не мали тривалих безпосередніх контактів, не залишили розлогого взаємного листування), однак була реалізована на полі науковому у численних перегуках дослідницької проблематики, у систематичній роботі над схожими (часто й аналогічними) проблемами, у виваженому, заснованому на донеслості факту, підході до інтерпретації знакових для українства фольклорно-літературних явищ. Лейтмотивом «спілкування» між Іваном Франком та Володимиром Науменком була тема національного відродження, адже обоє повсякчас «тривожили душу будущим» України, невтомно віддавали їй «свій скромний дар» щоденної чесної праці, потверджували справами усю «повноту віри» у її майбутнє «сяяння у народів вольних колі».

Володимир Науменко народився 19 липня 1852 року в м. Новгород-Сіверський. Здобував освіту на історико-філологічному факультеті Київського університету (1868–1873 роки). Одразу після успішного завершення навчання розпочав викладацьку діяльність, працюючи у різних освітніх закладах Києва (Київська II-га гімназія (1873–

1903), Київська міністерська гімназія (1873–1894), Колегія Павла Галагана (1880–1882), Київська Фундуклеївська жіноча гімназія (з 1889 року), Київський Володимирський кадетський корпус (з 1893 року). Він провадив активну громадську роботу як діяльний учасник багатьох організацій (Київське товариство сприяння початковій освіті, Київське товариство сприяння середній освіті, Педагогічне товариство, Київське товариство грамотності, Київська громада, Просвіта та ін.). 1905 року В. Науменко заснував Приватну чоловічу гімназію, яку успішно очолював до 1913 року. Учений дбав про якість мовно-літературної освіти, особливо ж про викладання української мови та літератури. Задля цього підготував низку підручників: «Обзор фонетических особенностей малорусского языка» (1889), «Загальні принципи українського правопису» (1917), «Руководство для изучения украинского языка в русских школах» (1918), «Нові матеріали для історії початків української літератури XIX в.» (1918). У 1918 році авторитетний науковець-педагог став міністром освіти в уряді Павла Скоропадського. Дальша доля В. Науменка склалася трагічно. 7 липня 1919 року його заарештували за звинуваченням у контрреволюційній діяльності, а наступного дня розстріляли. Багата наукова спадщина дослідника лише нещодавно увійшла у науковий обіг і отримала належне поцінування, бо в часи радянської окупаційної влади будь-які згадки про В. Науменка були під суворою забороною.

Іван Франко високо оцінював наукову та громадську діяльність В. Науменка, відзначав його помітну роль у інтенсифікації роботи Київської Громади. Беззаперечним виявом поваги до наукового та громадського чину В. Науменка стало те, що львівський учений без жодних сумнівів і застережень зачислив багатолітнього редактора «Київської старовини» до невеликої когорти тих подвижників, які «тривкими знаками вписали свої імена в історії української науки і письменства» [18, т. 33, с. 237], та які «при інших, щасливіших обставинах, могли зробити дуже багато, та й так, серед дуже тяжких злигоднів, зробили немало, поклали, так сказати, нові, ширші підвалини для розвою українського народу...» [18, т. 33, с. 237].

Окрім того, І. Франко уважно стежив за дослідницькою роботою В. Науменка та систематично популяризував його праці. У рецензії, чи точніше бібліографічній згадці про перший випуск (цей випуск з'явився друком після нетривалої перерви, пов'язаної з передчасною смертю головного редактора Феофана Лебединцева) журналу «Киевская старина» за 1888 рік, що вийшов у «потроєному» обсязі за новою редакцією Олександра Лашкевича, І. Франко схвально відгукнувся про працю В. Науменка «До історії вірші на Великдень і Різдво» [17, с. 208]. Назву статті львівський учений переклав дещо довільно, бо насправді праця вийшла під титулом «К литературе рождественских и пасхальных вирш» [5]. У статті учений розмірковував про співвідношення елементів індивідуальної та колективної творчості у «духовних віршах». Окрім констатування окремішнього функціонування творів усної словесності, він з'ясовував своєрідність авторського віршування, яке, на переконання В. Науменка, розвивалося у двох напрямках: «Перший характеризується строгою витриманістю схоластичної форми, що зумовлено передусім серйозністю самого сюжету... Це твори книжників, які всеціло занурилися в шкільну науку... і зовсім порвали зв'язок із народним складом піснеспівів і усіма

народними умонастроями» [5, с. 273]. Про представників іншого напрямку дослідник писав: «Серед цих же книжників були люди, які, попри всю свою схоластичну вченість відчували потребу покинути суху форму книжного писання і наблизитися до тону народного, але не такого, яким народ співає і оповідає про сюжети важливі, а того добродушно-гумористичного, яким в багатьох випадках виражено в народі усю його силу...» [5, с. 273]. Поетів, яким більше імпонував другий тип творчості, В. Науменко зачисляв до особливої південноруської «національної школи».

У бібліотеці І. Франка збереглося чимало випусків «Київської старовини». Публікаціями із цього журналу активно послуговувався у своїй науковій роботі. Оскільки статті В. Науменка систематично виходили друком у часописі, то І. Франко на них неодноразово покликався, ґрунтовно опрацьовував, полемізував із автором. Приміром, у Франковій книгозбірні зберігся примірник XII тому журналу за 1885 рік, де було поміщено статтю В. Науменка «Памяти Н. И. Костомарова». Про те, що стаття зацікавила І. Франка та стала об'єктом докладного опрацювання засвідчують численні «підкреслення, відкреслення та помітки олівцем» [1, с. 176]. З-поміж книг Франкової бібліотеки збереглася також одна із основних праць В. Науменка – монографія «Обзор фонетических особенностей малорусской речи» (К., 1899) [9]. Загалом, І. Франко високо цінував філологічні здобутки ученого, розглядав його праці у цій галузі поряд із дослідженнями П. Житецького та К. Михальчука [18, т. 33, с. 237].

У заочну дискусію із В. Науменком І. Франко вступив після того, як дослідник опублікував коротеньке рекомендаційне вступне слово до розлогої 155 сторінкової статті І. Нечуя-Левицького «Сьогочасна часописна мова на Україні» [15], що вийшла у трьох книгах часопису «Україна». І. Франко вельми критично сприйняв цю «філологічну» студію знаного письменника, відтак дорікнув В. Науменкові як фаховому філологу за, хоч і вельми обережне, але все ж благословення цього «опусу» до друку. У вступній ремарці «Од редакції»¹ до праці І. Нечуя-Левицького В. Науменко зазначав: «Поміщаючи цю статтю високоповажного нашого письменника І. С. Нечуя-Левицького, ми мусимо наперед сказати, що не цілком поділяємо погляди автора, які висловлюються їм. Ми думаємо, що стежка, по якій мусить піти оброблювання нашої книжної української мови, зовсім інакше повинна буде установитись; але тепер ми з великою охотою містимо статтю шановного автора вже через одно те, що в їй єсть багато дуже цінних уваг, не кажучи про те, що взагалі варто почути думки наших поважних письменників про таку пекучу справу, як виховання рідної літературної мови. Після того, як надрукується уся стаття, ми залишаємо за собою право висловити і наші

¹ 1907 року В. Науменко взяв на себе редагування наукового та літературно-публіцистичного щомісячного журналу «Україна», який став своєрідним україномовним продовженням «Киевской старины». Однак новий часопис не здобув того суспільного резонансу, на який сподівалися, не став інтелектуальним осередком розвитку української справи. Цей факт непріємно вразив І. Франка, і він виступив із гострими критичними заувагами щодо наповнення журналу. «Справді, – зазначав І. Франко, – плакати хочеться, читаючи се видання, таке безідейне, слабе, видаване мов на напасть, позбавлене всякого живого духу, так і хочеться запитати: «Що воно?», невже тільки для компрометації українства в очах усіх людей, що привикли тверезо дивитися на завдання друкованого слова» [18, т. 37, с. 243].

думки, а також дуже радо помістимо і другі статті по цьому ж таки питанню, аби вони були на підставі научно-об'єктивній, та щоб були написані *sine ira*» [10, с. 1].

Науменкова дипломатична презентація студії знаного белетриста до певної міри обурила І. Франка, він висловив свої застереження з приводу толерування такого типу публікацій. Очевидно, критика передусім прикро вразили зневажливі слова І. Нечуя-Левицького про так званий «галицький книжний» варіант української мови. «На Україні, – розпочинав своє дослідження І. Нечуй-Левицький, – в останній рік вперше почали видаватися українські газети і журнали. Сливе усі вони пишуться галицькою книжною мовою, буцім би то вже виробленою, та ще й галицьким не Кулішевим, а Желехівським правописом, котрий чомусь зветься фонетичним, неначе всмішки. Усі часописи завзялись завести галицьку мову, як книжну, і на Україні, навіть накидають її давнішим письменникам, перероблюють при виданнях і в часописах їх чисту українську мову» [15, вип. 1, с. 1]. Варто зазначити, що вкрай складне питання знаний белетрист значно спростив відповідно до власного розуміння тенденцій розвитку мови, він до певної міри схематично розглянув проблему, виокремивши на власний розсуд етапи формування та особливості функціонування існуючих мовних норм.

Ще однією причиною надто емоційної і вкрай негативної Франкової оцінки статті І. Нечуя-Левицького стало й те, що автор «Кайдашевої сім'ї», критикуючи галицький варіант української літературної мови, яку, до речі, абсолютно несправедливо називав «якесь українське новоязичіє, перемішане з стародавніми народними словами та синтактикою, й стародавніми книжними формами» [15, вип. 1, с. 4], особисто діткнув автора «Мойсея», використавши для ілюстрування, на його думку, цілком неприйнятної мовної еквілібристики уривки із наукових студій очільника філологічної секції НТШ, зокрема зачитував деякі уступи зі його розлогої статті «Пісня про Правду і Неправду», що вийшла друком у LXX томі ЗНТШ за 1906 рік.

Не могло І. Франка не здивувати й те, що до числа галицьких письменників, які «зуміли піднести свою галицьку мову під українські форми» І. Нечуй-Левицький зарахував О. Огоновського, І. Пулюя, Ол. Барвінського та О. Маковея. До слова, про кожного зі згаданих галицьких діячів В. Науменко подавав відомості у «Київській старовині»: некролог про О. Огоновського, рецензію на Полюєві «Нові і перемінні звізди» та ін.

Каміння у Франків город автор публікації «Сьогочасна часописна мова на Україні» кидав неодноразово. Робив це прямо та опосередковано. Приміром, аби наголосити своє несприйняття існуючої мовної практики у найновіших друкованих органах, зазначав: «це не українська мова, а якісь “Абу-Каземові капці”...» [15, вип. 1, с. 10], або ж в іншому місці стверджував, що причиною мовних змін стала «діяльність галицької радикальної партії» [15, вип. 1, с. 28]. Зрозуміло, що в обох випадках І. Нечуй-Левицький прозоро натякав на діяльну участь І. Франка (на його думку, не завжди позитивну) у процесі вироблення української літературної мови.

Франкова незгода із усіма необґрунтованими звинуваченнями автора 155-сторінкової статті викликала появу гострої тиради, в якій справедливо дісталось не тільки І. Нечуєві-Левицькому, а й В. Науменкові. Редакторів передусім перепало на горіхи за «дивовижне» вміння побачити «цінні уваги» у наскрізь некомпетентній, «казуїстичній»

студії. «Щоб говорити про мову, – зазначав І. Франко, – її часові й місцеві переміни, про еволюцію її звуків, флексії та синтакси треба ж знати хоч елементи граматичної науки, чого у д. Нечуя нічогосінько не бачимо. Щоб судити про мову народу, розкиненого на таким просторі, як український, треба насамперед знати ту мову у всіх її відмінах і відтінках, знати її історичні переходи та їх сліди в сучасній мові, бо інакше всякий осуд буде балаканням сліпого про кольори. Отже, якраз із кваліфікацією такого сліпого д. Нечуй-Левицький узявся говорити про нашу літературну (не часописну, як стидливо обіцяє титул) мову, взявся говорити *cum ira et invidia*, з завзяттям і категоричністю, якій дорівнює тільки його ігнорация в справах нашої мови. Було б дуже цікаво, якби д. Науменко сповнив хоч часть своєї обіцянки і вказав нам ті цінні уваги, які він добачив у статті д. Нечуя, даючи її до друку» [18, т. 37, с. 244]. У цій же праці І. Франко кваліфіковано спростував основні звинувачення, що їх удосталь «понадибував» І. Нечуй-Левицький у «галицькій книжній мові». Водночас, в емоційному пориві обурення, не витримавши необхідного строгого наукового стилю, зауважив: «Отакі самовільні, казуїстичні роздебендювання, якими ошасливив нас д. Нечуй, у тім процесі елементарного росту нашої письменної мови не будуть мати ніякого значення власне задля того, що автор, станувши на тіснім, провінціальному становищі своєї білоцерківщини, не розуміє того, що мова народна, хоч і яке цінне надбання, все ж таки не мета письменської праці, а знаряд до ширення думок і ідей та на які він не звертає ніякої уваги» [18, т. 37, с. 247].

У якості завершального акорду до критичної статті про Науменків журнал «Україна» І. Франко подав слова, які поза всяким сумнівом були звернені до головного редактора. Рецензент виступив із вимогою наполегливіше та відповідальніше працювати над часописом, якому волею обставин відведена вельми відповідальна місія. «Я не розумію, – писав І. Франко, – пощо задруковувати журнал такою січкою, якої зразки дала нам досі “Україна”. Чи для самої сатисфакції, що ось то й ми маємо свій орган? Слаба сатисфакція, коли не мається щось розумнішого сказати публіці» [18, т. 37, с. 248].

У «Передньому слові» до видання «Шевченко Т. Г. “Перебендя”» (Львів, 1899), розмірковуючи над необґрунтованістю тверджень О. Пипіна та М. Дашкевича про унікальний збіг обставин (за їхніми переконаннями, випадковий) при закладах нової української літератури (йдеться про появу «Енеїди» І. Котляревського) та над їхніми же недоречними заувагами про безперспективність розвитку нашої словесності, яка, начебто, приречена занидіти під тінню російської літератури, І. Франко принагідно згадав слушні міркування В. Науменка, висловлені у праці «К пятидесятилетию со дня смерти Ив. Петр. Котляревского» [6]. У розвідці дослідник переконував, що ще до появи «Енеїди» існувала багата та неперервна українська літературна традиція (усна та рукописна), на основі якої, властиво, зросло бажання І. Котляревського «писати по-українськи, а публіку – читати його писання і любитися ними» [18, т. 27, с. 287]. У згаданій праці В. Науменко, аби додатково заручитися підтримкою авторитетнішого колеги, спершу переповів основні положення недрукованої статті М. Максимовича «Полемическое обозрение малороссийской словесности», де головню йшлося про те, що «Енеїда» та інші українські твори І. Котляревського не були чимось несподіваним,

а лише виразнішим, якіснішим продовженням попередньої української літературної традиції (ця традиція, за переконливими свідченнями М. Максимовича, не знала антрактів і систематично розвивалася), і врешті висловив свою аргументовану позицію: «Отож зрозуміло, в якій мірі і в якому значенні автор перелицьованої “Енеїди” може бути названий зачинателем нової української словесності. І до нього була українська словесність, не тільки усна, а й писемна, яка, на жаль, не потрапляла на друкарський верстат... Відтак І. Котляревського передусім можна назвати зачинателем не нової української, а тільки друкованої української словесності» [6, с. 383]. Свідчення В. Науменка про очікуваність та природність появи «Енеїди» як органічного продовження попередніх літературних напрацювань І. Франко згадав не випадково, бо вважав їх переконливим аргументом на підтвердження щонайменше недоречності прогнозів О. Пипіна, М. Петрова та М. Дашкевича щодо невтішного майбутнього української літератури, якій доведеться все «меншати і меншати», «з часом щораз більше занепадати в міру розвитку ближчих стосунків між українцями і великоросами» [18, т. 27, с. 194]. Оскільки творчість І. Котляревського стала явищем не випадковим, а цілком закономірним, оскільки вона (художня спадщина І. Котляревського) потвердила тяглість української словесної традиції, оскільки вона стала важливою ланкою дальшого розвою українського літературного процесу, яскравим доказом його неперервності, то, на переконання І. Франка, немає жодних підстав сумніватися, що ця спадкоємність з якоїсь причини раптово перерветься і що станеться це під тиском авторитету всепоглинаючої «русской литературы».

У статті «Розбі думи про бурю на Чорнім морі» І. Франко взурався на статтю В. Науменка про іншу відому козацьку псальму, де головним героєм представлено Самійла Кішку [18, т. 29, с. 195]. В. Науменко у запропонованій праці (йдеться про студію «Происхождение малорусской думы о Самуиле Кошке» [13]) зосередив увагу на з'ясуванні реального історичного підкладу відомої думи. Зокрема він дослідив усі згадки про реальну історичну постать козацького отамана Самійла Кушку, в яких ішлося про турецький полон (найімовірніше після бою під Цецорою 1620 року), однак жодного разу не згадувалося про визволення й успішне повернення цього сміливого ватажка на батьківщину. Це дало підстави В. Науменкові шукати інших джерел, які лягли в основу популярного думового сюжету. Таким джерелом, на переконання ученого, стали спогади Івана Симоновича, зафіксовані у брошурі, що з'явилася друком спершу у Римі, а згодом і у Кракові. Автор дослідження подав переклад основного змісту книги, відтак засвідчив, що запропонований у виданні опис успішного виходу невольників-галерників з турецького полону суголосний із викладом подій у думі про Самійла Кішку. На підставі очевидної схожості у принципах розгортання сюжету В. Науменко дійшов таких висновків: «1. Пленение Самуила Кошки турками – факт исторический, который, по всей вероятности, случился в нале XVII в., около 1620 г., факт-же бегства его из неволи ничем не может быть достоверен, и это ведет к предположению, что такого факта вовсе не было. 2. В народе ходили толки о плене Самуила Кошки, которые, может быть, облеклись даже в песенную формулу, впоследствии совершенно утратившую свой первоначальный вид. 3. Возвратившиеся вместе с Симов-

новичем из плена рассказывали о подробностях своего освобождения, при чем рассказы эти с течением времени приурочены к народному герою Самуиле Кошке, о котором существовал уже раньше ряд сказаний. 4. В таком виде предания эти, видоизменяясь и пополняясь новыми подробностями... распространились в целую думу...» [13, с. 232].

З прихильністю висловлювався І. Франко про В. Науменка як дослідника та популяризатора творчості Т. Шевченка. Зокрема учений не забарився зі словами вдячності на адресу редактора «Київської старовини» за діяльну допомогу при уведенні в широкий обіг недрукованих Шевченкових творів. Справа в тому, що В. Науменкові вдалося придбати для своєї приватної колекції чимало Шевченкових автографів, однак він не консервував їх, а радо надав В. Доманицькому для фахового опрацювання і дальшої публікації у повному критичному виданні «Кобзаря». Властиво, В. Науменко один із перших висловився про необхідність наукового видання творів Т. Шевченка та окреслив ті магістральні критерії, яких потрібно дотримуватися на початковій стадії реалізації проекту. «Конечно, – писав він, – для работы по критичной проверке текста является безусловно необходимо знать всю сохранившуюся наличность рукописей-автографов, которые, насколько нам известно, имеются у разных лиц иногда в очень разнообразных вариантах. Это тот источник первой руки, который должен быть изучен в мелочах, так как, главным образом благодаря ему, мы можем установить основной текст каждого произведения и объяснить все существующие варианты. Кроме того, очень ценны в этом случае будут и все те рукописи, не-автографы, которые переписывались современниками поэта с подлинных рукописей его самого, или писались под его диктовку... На последнем плане стоят все печатные издания, как русские, так и заграничные, кроме изданий первых..., т. к. многими из них руководил сам автор» [4, с. 316].

На перехресних стежках шевченкознавства І. Франкові та В. Науменкові доводилося зустрічатися неодноразово. Очевидно, найтриваліша їхня «зустріч» була пов'язана із обговоренням публікації професора Миколи Стороженка, в якій київський дослідник без належної аргументації увів у науковий обіг начебто Шевченкову поезію «Слов'янам». Праця М. Стороженка «“Славянам”, неизданное стихотворение Т. Г. Шевченка», що з'явилася друком у жовтневому випуску «Київської старовини» за 1897 (себто з відома і за безпосередньої участі редактора часопису В. Науменка), одразу викликала низку критичних відгуків, у яких аргументовано спростовано Шевченкове авторство вірша з неприйнятною для Кобзаря наскрізь проімперською ідеологією, прославлянням російського «двоглавого орла». Першими Стороженковими опонентами були Гр. Коваленко та І. Франко, які у 22 та 23 випусках «Зорі» відповідно опублікували статті з ідентичними назвами «Чи справді Т. Шевченко написав вірш “Слов'янам”?», де, не змовляючись, скритикували спробу київського професора віднести цей твір до Шевченкового поетичного репертуару.

Свої мотиви незгоди із запропонованою у статті М. Стороженка атрибуцією віднайденій у рукописах М. Костомарова поезії І. Франко виклав досить чітко та аргументовано. Дослідник застосував два рівні аргументації: інтуїтивний та раціональний. Інтуїція досвідченого літературознавця підказувала йому, що «ніяким способом не можна сеї вірші вважати твором Шевченка» [18, т. 31, с. 25], адже вона («вірша») ні

за «мовою», ні за «віршовою технікою» не відповідає духові Шевченкової творчості. Все ж основним критерієм для Франкових заперечень стала несумісність ідеологічних засад, висловлених в аналізованому поетичному творі, з ідеологічними переконаннями Т. Шевченка. Ніколи український геній не був прихильником імперської політики, а ідею слов'янофільства розумів і пояснював оригінально, по-своєму. Властиво, І. Франко розгляд цього фундаментального питання відкладав на майбутнє, наперед зазначивши, що докладне висвітлення особливостей Шевченкового слов'янофільства «лишає для окремої монографії» [18, т. 31, с. 25]. У цій же лаконічній статті він лише концептуально окреслив генеральний напрям світоглядної аксіології Кобзаря у контексті слов'янського відродження. Це питання, за слушною заувагою І. Франка, для Т. Шевченка «ніколи не було ані расове, ані конфесійне» [18, т. 31, с. 25], «він не любив слов'ян за те тільки, що вони слов'яни, не бачив ані жодного містичного значення в їх назві, не впускався в туманні міркування про світлу будучину слов'янської раси на тій самотній основі, що “захід” гниє, а слов'яни здорові, непочаті, не вірив ні в які окремі принципи майбутньої “слов'янської культури”» [18, т. 31, с. 25]. Тут І. Франко, мабуть, зумисне зупинився на осмисленні тих ключових акцентів, які чітко розставлено у поезії, бо ж «всі вони протилежні Шевченкові» [18, т. 31, с. 26]. Вже під час аналізу «ідеології» твору І. Франко поступово переходив у площину вивчення його поетичної мови. Саме цей «матеріальний» вимір дослідник розглядав як найбільш переконливий раціональний доказ «непричетності» Шевченка до поезії «Слов'янам». Учений подав розлогий перелік лінгвістичних «незручностей», які «промовляють» проти Шевченкового авторства. Врешті, витримавши належну паузу, вправний майстер якісного філологічного аналізу, «зачинатель атрибуційної роботи в українському літературознавстві» [16, с. 102] (за визначенням М. Сиваченка), до ще «хитких доказів» долучив, як сам зауважив, один «рішучий»: порівняння досліджуваної поетичної знахідки із суголосним твором М. Костомарова, що вийшов друком за підписом Ієремія Галка під заголовком «На добраніч» у другому номері «Основи» за 1861 рік. Зіставивши обидва тексти, І. Франко зазначив: «Вірша “Слов'янам”... була, мабуть, першим нарисом і пізніше була перероблена на віршу “На добраніч”», а також додав, що в творах засвідчено «розвій думок Костомарова», наявний у першому варіанті слов'янофільський пуант «позамазувано», залишено лише «релігійну містику» [18, т. 31, с. 27].

Після критичних публікацій у львівській «Зорі» В. Науменкові не випадало мовчати, потрібно було в обороні честі та авторитету «Київської старини» сказати й своє редакторське слово з поясненнями попередньої підтримки аргументів М. Стороженка. «По поводу этого стихотворения, – розпочинав свою відповідь В. Науменко, – в галицкой газете «Зоря» (1897, № 22 и 23) появились заметки гг. Коваленка и Франка, в которых авторы доказывают, что, по самому существу взглядов, высказанных в стихотворении “Славянам”, оно не может принадлежать Шевченку, и кроме того, характер речи и стиха в многих местах совсем не шевченковский» [12, с. 1]. Далі ж редактор «Київської старовини», який допустив до друку цю «знахідку», вирішив усю відповідальність перекласти на автора «наукового відкриття». Отож він писав: «В виду возникшего сомнения, было бы желательно прежде всего узнать, на каких данных проф. Н. И. Стороженко,

нашедший стихотворение “Словянам” в бумагах Н. И. Костомарова, хранящихся в Архиве Департамента Полиции, основал принадлежность его перу Шевченка, чтобы можно было с большей определенностью решать, кто же действительный автор его. Но пока этих данных мы не имеем, мы считаем только обязательным для себя поделиться с читателями теми сведениями, которые случайно оказались в наших руках» [12, с. 1–2]. Порівнявши ці дві поезії за прикладом І. Франка, В. Науменко дійшов висновку: «по содержанию стих “Словянам” всецело носит на себе отпечаток словянофильской идеи с надеждой на оживление и обновление в славянстве, а в стих. “На добраніч” высказывается мысль о человечестве вообще, с надеждою, что настанет время обновления его. Несмотря на это различие в содержании, отдельные строчки и даже целые куплеты оказываются почти тождественными, что и дает основание считать оба эти стихотворения принадлежащими одному автору – и в таком случае, конечно, Н. И. Костомарову, подписавшему свой псевдоним (Иеремия Галка) под одним из них» [12, с. 2].

Все ж, попри неспростовні докази, аби ялось зберегти обличчя та підтвердити добре реноме фахівця-філолога, В. Науменко вирішив залишити питання відкритим, опираючись на вельми непереконливі (правду кажучи, фантастичні) аргументи: «Но ведь бывает, – зауважив дослідник, – произведение чужое, но близкое сердцу, может породить творчество под таким сильным своим давлением, что отдельные фразы и даже куплеты окажутся общими. Во всяком случае, вопрос об авторстве стих. “Словянам” мы считаем открытым, по крайней мере до тех пор, пока проф. Н. И. Стороженко не укажет тех мотивов, которые заставили его признать здесь авторство Т. Г. Шевченка» [12, с. 3].

Докладну історію атрибуції поезії «Слов’янам» висвітлив М. Сиваченко у розділі «І. Франко й питання авторства віршів, приписуваних Т. Шевченкові» монографії «Над текстами українських письменників» (К., 1985). Дослідник окремо представив роль І. Франка та В. Науменка у встановленні справжнього автора цієї поезії. М. Сиваченко наголосив: докази І. Франка були настільки переконливими, що В. Науменкові не залишалося нічого іншого, як відгукнутися (щоправда зі значним запізненням – майже через два роки після Франкового критичного виступу у «Зорі») і сказати своє слово у започаткованій дискусії. В. Науменко, за свідченнями М. Сиваченка, «найбільше був вражений результатами проведеного І. Франком зіставлення віршів “Слов’янам” та “На добраніч” і змушений був визнати, що хоч у названих віршах і спостерігається певна різниця у змісті, але є між ними й багато спільного» [16, с. 68].

Зокрема, В. Науменко уважно стежив за науковою продукцією галицьких колег. Особливо цікавився виданнями Наукового товариства імені Шевченка у Львові. Про деякі праці НТШ, зокрема й ті, якими безпосередньо опікувався І. Франко, дослідник відгукувався рецензіями на сторінках «Київської старовини». Приміром, низку об’єктивних зауважень В. Науменко висловив про книгу «Посмертні писання Митрофана Дикаріва з поля фольклору й мітології» (Львів, 1903). Увесь тягар роботи над упорядкуванням цього тому ліг на плечі І. Франка. Підготовка видання ускладнювалася тим, що серед численних несистематизованих рукописних матеріалів М. Дикаріва, цього цікавого дослідника-самоука, було дуже мало праць завершених. Відтак редакторові довелося провести ґрунтовну пропедевтичну роботу, аби сформувати «заокруглену»,

більш-менш цілісну працю, в якій виразно представлено «розхристаний», подекуди авантюрний стиль енергійного аматора М. Дикаріва. У рецензії на книгу В. Науменко, слушно відзначивши якісну редакторську роботу І. Франка, гостро висловився про усі недоліки робіт покійного М. Дикаріва, наголосив низьку наукову вартість представлених «писань». Зрештою, у вказаній критичній замітці, де коротко проаналізовано кожен із студій М. Дикаріва, В. Науменко не висловив чогось нового, бо ж сам упорядник видання у розлогій вступній статті не надто високо оцінив евристичний потенціал запропонованих широкому загалові розвідок. Рецензент (В. Науменко) і упорядник (І. Франко) зійшлися на думці, що найбільш цінними для науки є фольклорно-етнографічні записи М. Дикаріва, які у руках більш вправного, кваліфікованого дослідника стануть невичерпним джерелом народознавчої інформації. Зважаючи на суттєві недоліки видання, В. Науменко висловив сумнів у доцільності публікацій такого типу в майбутньому. «Обзор всего этого тома, заключающего в себе посмертные статьи М. К. Дикарева, – узагальнював В. Науменко, – позволяет нам сделать вывод, что, при богатстве средств у какого-нибудь ученого общества, можно допустить такую роскош, как рассмотренное нами издание, в котором, среди хаоса, можно найти кое-что небезинтересное для науки, но кажется, что “Товарищество имени Шевченко”, не имея особенных материальных благ, могло б затраченные на данное издание деньги употребить более продуктивно» [3, с. 43].

Наукові завдання, які ставили перед собою І. Франко та В. Науменко, були суголосними. Обидва докладали чимало зусиль для того, аби довести, що давня українська література була, властиво, українською. Обое систематично вводили у широкий науковий обіг твори нашої давньої словесності, які віднаходили у рукописних збірниках. Обое свою інтелектуальну енергію спрямовували на об'єктивну атрибуцію віднайдених писань. Про евристику І. Франка говорено неодноразово, однак про здобутки В. Науменка у цій сфері відомо не надто багато. А поміж тим, дослідник «подарував» українській літературі, або ж, мовлячи словами І. Франка, «врятував із хвиль забуття» чимало «многоцінних» творів. Приміром, В. Науменкові вдалося відкрити маловідому грань поетичного таланту Ф. Прокоповича (йдеться про декілька жартівливих вірш, якими полюбляв розважався архієпископ) і з коротким науковим коментарем подати його невідомі досі твори у публікації «Шутливые вирши начала прошлого века» [14]. А у статті «Новелла Боккачо в южнорусском стихотворном пересказе XVII–XVIII ст.» [8] В. Науменко не тільки зупинився на докладному аналізі особливостей рецепції відомого сюжету Боккачієвої новели 4 дня у віршованій формі, а й на основі ретельного текстологічного опрацювання доводив українське походження вірші, виявляв у ній чимало «українських елементів».

Сфери наукових інтересів І. Франка та В. Науменка перетиналися неодноразово. В. Науменко, як і І. Франко, вважав своїм обов'язком відреагувати (чи то окремою рецензією, чи то принагідною згадкою) на помітніші українознавчі праці. Незважаючи на схожість завдань, в учених суттєво відрізнялися підходи до їх вирішення. Якщо критика В. Науменка вирізнялася певною стриманістю, можна навіть сказати делікатністю, то Франкові оцінки були значно гострішими, нерідко й емоційними, дошкульно-пекучими. Виразно помічаємо ці відмінності підходів на прикладі вис-

ловлювань про корпус «Історії літератури руської» О. Огоновського. Попри певну суголосність міркувань учених про роль і значення праці для української науки, вони все ж красномовно оприявнили відмінність своїх дослідницьких темпераментів у розгорнутих коментарях про давноочікувану «Історію...». В. Науменко, уникаючи будь-яких негативних висловлювань, стверджував: «труд этот, по кропотливости работы, по многосложности собрания разрозненных сведений, безспорно составляет грандиозную заслугу автора, открывая будущим исследователям более расчищенный путь и предоставляя в их распоряжение богатые библиографические справки» [11, с. 478]. І. Франко дещо по-іншому оцінив здобутки свого університетського професора. Віддавши належне О. Огоновському за реалізацію так широко закроєного задуму, він не промовчав про численні недоліки роботи. «За автором, – зазначав рецензент, – треба визнати передусім велику, часто аж занадто велику систематичність, старанний і дбайливий добір матеріалів, хоч дуже часто серед цих матеріалів відчуються дошкульні прогалини, і автор спирається на поверхові рецензії та газетні повідомлення й ігнорує або не використовує як слід капітальних праць і першоджерельних документів». І далі: «Огоновський послідовно із деяким полемічним завзяттям стоїть на національно-українських позиціях, надзвичайно пильно відстоює ідею окремішності України від Росії і Польщі, але є при цьому скоріше галицьким, ніж загальноукраїнським патріотом і взагалі не може піднятися до якогось органічного синтезу наявних тепер в українській літературі течій і напрямів, а дуже часто навіть є далеким від розуміння їх» [18, т. 27, с. 335]. Такими були Франкові обнародовані критичні міркування про працю свого наставника і колеги, однак недруковані оцінки були ще гострішими (їх найвиразніше ослівлено у листах І. Франка до М. Драгоманова [2, с. 528], який, до речі, теж був невисокої думки про писання львівського професора).

Окрім того, В. Науменко, як і І. Франко, систематично відстоював право української літератури на самостійний розвиток. Він не барився давати рішучі та водночас дуже фахові відповіді усім недорікам, які заперечували або ж висловлювали сумнів у існуванні повноцінної української словесності. До появи однієї такої «відповіді» В. Науменка опосередковано підштовхнув І. Франко. 1898 року у трьох випусках чеського журналу «Slovanský přehled» І. Франко опублікував розгорнуту статтю «Literatura ukrajinsko-ruská (maloruská)» («Українсько-руська (малоруська) література»). Праця мала значний резонанс у науковому світі. Одним із перших на публікацію відгукнувся професор Тимофій Флоринський. Дослідник висловив низку критичних зауважень, закидаючи І. Франкові перебільшення ролі та значення української літератури, властиво твердячи про «отсутствие оной». На ці закиди Т. Флоринського адресовані І. Франкові вважав своїм обов'язком відповісти В. Науменко. У праці «Книжная речь у малороссов и русинов» В. Науменко кваліфіковано спростував декілька «печальных недоразумений», які знаний своїми українофобськими випадками професор Київського університету свідомо увів у критичний відгук про Франкову «Українсько-руську (малоруську) літературу». Цікаво, що перед тим, як відповісти на несправедливі шовіністичні формулки Т. Флоринського, В. Науменко коротко охарактеризував студію І. Франка. «В этой статье, – узагальнював науковець, – д-р И. Франко задается целью познакомить

славянський мир с положением вопроса об украинской литературе и между прочим обосновывает свои взгляды на неё путем безпристрастного научного рассмотрения давнопрошедшей жизни Украины-Руси. Основные ж его взгляды сводятся к тому, насколько несостоятельны нападки со стороны многих, как в России, так и в Галиции, на национальное малорусское движение» [7, с. 134]. Т. Флоринський же після прочитання Франкового огляду стояв на такій позиції: «Стремление современных галицко-русских деятелей возвести малорусское наречие на степень языка преподавательского, научного, публицистического и общественного не оправдывается ни логическими основаниями, ни практическими соображениями» [Цит. за: 7, с. 140]. Безперечно, із цим абсурдним твердженням В. Науменко не погодився і, не збиваючись за прикладом свого опонента на голослівні пропагандистські гасла, чітко, крок за кроком доводив органічність, «логічність» та «практичність» розвитку української мови у школі, науці, пресі та інших сферах суспільного життя українців. Не упустив В. Науменко нагоди зіронізувати над Т. Флоринським. «Не мне, – тонко підкреслював український учений, – доказывать ученому слависту, что литературная речь у народов вырабатывается не полицейскими предписаниями, даже не академическими постановлениями, а самим складом жизни, той, так сказать, культурной атмосферой, которой окружены люди» [7, с. 140].

У студії «Українсько-руська (малоруська) література» І. Франко комплексно представив найважливіші здобутки нашої літератури, представив її поступовий розвиток, природне намагання «охопити якнайширший круг людських інтересів». Головний акцент учений зробив на вичисленні низки подій, важливих для утвердження українства. Серед знакових дат 1898 року виокремив святкування 100-літнього ювілею початку нової української літератури і заразом згадав про численні заходи, пов'язані зі святкуванням цієї події. Серед усього не забув згадати учений про спеціальний випуск «Київської старовини», повністю присвячений І. Котляревському та його творчому доробку. Йдеться про LXII том журналу, який вийшов під пильним редакторським наглядом В. Науменка. Головним своїм завданням у статті І. Франко постановив дати рішучу відповідь тому «потужному опоріві», який «виходячи зі становища державного, національного або й релігійного, ...або взагалі декретує, що ніякої українсько-руської літератури немає, а є тільки жменька фантастів-письменників (що при добрій волі можна було б сказати і про кожную іншу, відносно меншу літературу); або, хоч визнає її існування, але вбачає в ній тільки якийсь дочасний патологічний прояв, проти котрого треба діяти всіма засобами, прояв, котрий мусить з часом минутися; або, нарешті, в найліпшій разі не визнає за нею тривалого майбутнього і пророкує, що з розширенням свідомості і освіти в широких верствах малоруського народу потреба у власне малоруській літературі зникне, а українсько-руський духовий струмінь зіллється із всеруським, доповнить велику, могутню гармонію всеруської нації» [18, т. 41, с. 75–76]. Своєю працею І. Франко дав рішучу і переконливу відповідь у формі «безстороннього наукового погляду на минуле південної Русі» усім категоріям прихильників валуєвського «не было, нет и быть не может». Ця відповідь вельми заїмпонувала В. Науменкові, адже й він вважав, що логічність викладу, донеслість фактів, розуміння і знання речі, найкраща зброя у боротьбі з ідеологічним противником.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бібліотека Івана Франка. – Київ, 2010. – Т. I. – 622 с.
2. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – Львів, 2006. – 560 с.
3. *Науменко В.* Збірник філологічної секції НТШ. т. VI. Посмертні писання Митрофана Дикаріва з поля фольклору й мітології. Львів, 1903 [Рец]. / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1904. – № 4. – С. 39–43.
4. *Науменко В.* К вопросу о научном издании «Кобзаря» Т. Г. Шевченко / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1892. – Т. 36. – № 2. – С. 314–319.
5. *Науменко В.* К литературе рождественских и пасхальных вирш / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1888. – Т. 20. – № 1/3. – С. 271–282.
6. *Науменко В.* К пятидесятилетию со дня смерти Ив. Петр. Котляревского / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1888. – Т. 23. – № 11. – Отд. 1. – С. 374–394.
7. *Науменко В.* Книжная речь у малороссов и русинов / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1899. – Т. 64. – № 1. – Отд. 1. – С. 134–142.
8. *Науменко В.* Новелла Боккаччо в южнорусском стихотворном пересказе XVII–XVIII ст. / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1885. – Т. 12. – № 6. – С. 273–306.
9. *Науменко В.* Обзор фонетических особенностей малорусской речи / В. Науменко. – Киев, 1899. – 90 с.
10. *Науменко В.* Од редакції / В. Науменко // *Україна*. – 1907. – Вип. 1. – С. 1.
11. *Науменко В.* Омелян Огоновский (Некролог) / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1894. – Т. 47. – № 12. – С. 475–479.
12. *Науменко В.* О стихотворении «Славянам», приписанном Т. Г. Шевченку / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1899. – Т. 66. – № 7. – Отд. 2. – С. 1–3.
13. *Науменко В.* Происхождение малорусской думы о Самуиле Кошке // *Киевская старина*. – 1883. – Т. 6. – № 6. – С. 212–232.
14. *Науменко В.* Шуточные стихи начала прошлого века / В. Науменко // *Киевская старина*. – 1885. – Т. 13. – № 9. – С. 175–178.
15. *Нечуй-Левицький І.* Сьогочасна часописна мова на Україні / І. Нечуй-Левицький // *Україна*. – 1907. – Вип. 1. – Январь. – С. 1–49; Февраль – С. 183–237; Март – С. 280–331.
16. *Сиваченко М.* Над текстами українських письменників / М. Сиваченко. – Київ, 1985. – 307 с.
17. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко ; редкол. : М. Жулинський (голова) та ін. – К., 2008. – Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876-1895 / ред. тому Є. Нахлік. – Київ, 2008.
18. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ, 1976–1986.

*Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017
Прийнята до друку 15.02.2017*

**«THEY ENGRAVED THEIR NAMES
IN THE HISTORY OF UKRAINIAN
SCIENCE AND LITERATURE IN EVERLASTING SIGNS»:
PARALLEL EXPERIENCE OF IVAN FRANKO
AND VOLODYMYR NAUMENKO**

Sviatoslav PYLYPCHUK

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

The article analyzes the literary and scholarly relationships between Ivan Franko and Volodymyr Naumenko. It has been ascertained that Franko kept taking interest in the scholarly findings of his colleague from Kyiv, followed his publications in «Kyivska Starina» and acclaimed the publishing activity of the talented scholar. It has been emphasized that Naumenko also paid close attention to Franko's valuable intellectual «output», popularized it, subjected it to critical analysis and employed it in his own scholarly practice. The article offers a complex overview of the principles of analytical research of folklore and literature, which were successfully implemented by both scholars in their historico-folkloristic studies.

Keywords: philology, literature, Shevchenko studies, authorization, edit, literary language, textual.

ДО ДжЕРЕЛ: ПСИХОАНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2-1.09

ДИСКУРС КОЗАЦЬКОЇ СВІДОМОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИКО-ГЕРОЇЧНІЙ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XVII СТОЛІТТЯ

Лариса СЕМЕНЮК

*Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
кафедра української літератури,
вул. Винниченка, 30а/308, Луцьк, Україна, 43025
тел.: (+380332)24-90-48, e-mail: nediljalar@gmail.com*

Українську історико-героїчну поезію першої чверті XVII століття розглянуто крізь призму козацької свідомості, що укладається в систему поглядів, притаманних українській нації загалом. Її основу становить ідея захисту вітчизни, що передбачає наявність таких рис, як мужність, відданість справі, героїзм, непримиренність до ворогів. Аналіз текстів засвідчує появу державотворчих тенденцій в українській літературі кінця XVI – початку XVII століття.

Ключові слова: козацтво, козацька свідомість, історико-героїчна поезія, поема, державотворчі ідеї.

Від часу зародження козацтва (кінець XV – початок XVI століть) у свідомості сусідніх народів і загалом зарубіжних історичних документах починає приживатися характеристика України як «козацької нації», «країни козаків», «козацької республіки» та ін. Згодом «козацтво почало входити в літературу як тема, як проблема, як горнило українського менталітету» [2, с. 112]. Козацька психологія з її духом лицарства, тобто готовністю служити високій ідеї, громаді, ставати на оборону гнаного, переслідуваного позначається на ментальності «козацьких» українців загалом – від «січовиків» (колишніх селян і міщан) до людей освіченого, шляхетського та почасти духовного стану. Внаслідок цього українська духовна сфера збагачується не лише історичними піснями і думами фольклорного характеру, а й професійними (книжними) зразками історичної літератури, присвяченої козакам і козацтву. Апогеєм цього процесу стали події середини й другої половини XVII століття, коли козацька Україна завдяки військовому й дипломатичному таланту гетьмана Богдана Хмельницького здобула державну самостійність, а далі стала втрачати здобуті завоювання. Це породило небачений досі сплеск історіографічної творчості, як народної, так і професійної.

Літературу періоду становлення, розквіту й занепаду української Козацької держави досліджувало багато знаних науковців XIX–XX століть. Їй присвячені праці М. Возняка, М. Грушевського, М. Драгоманова, І. Франка та ін. Проте увагу вчених здебільшого привертала народнопісенна творчість цієї бурхливої епохи. Авторська ж поезія цього періоду, в тому числі латиномовна й польськомовна, до недавня залишалася мало дослідженою. За радянських часів її вивчали переважно в соціологічному аспекті і лише в останні десятиліття почали розглядати в проекції на державотворчі ідеї (зокрема, в серії розвідок Валерія Шевчука [8; 9]).

Осмислення цієї спадщини під кутом зору відображеної в ній козацької свідомості, на наш погляд, є **доцільним та науково актуальним**, адже дасть змогу подивитися на історичне та духовне буття України, так би мовити, зсередини, очима очевидців та самих творців української історії XVII століття, безпосередньо причетних до складних, часто драматичних духовних шукань своєї доби. За методологічну засаду такого підходу беремо настанову В. Шевчука про необхідність позбутися сучасних стереотипів щодо реалій давніх часів з тим, щоб збагнути спосіб мислення людей, котрі творили історію й літературу свого часу [9, с. 133].

Мета цієї статті – дискурс козацької свідомості, відображеної в історико-героїчній поезії першої чверті XVII століття. При цьому під козацькою свідомістю розуміємо систему ідей та концептів, притаманних певному культурному середовищу, що сформувалося в українському суспільстві козацької доби та було носієм нового художнього смаку, означеного терміном «козацьке бароко».

Історико-героїчна поезія доби козаччини – це величезний жанрово-тематичний поетичний комплекс – епінікіони, епітафіони, вірші на смерть, поеми, ляменти, панегірики, декламації, ліричні вірші і пісні, що відображають широкий спектр героїчної історії наших предків: описи битв, антифеодальних повстань, оспівування героїчних особистостей, козацьких гетьманів та ватажків (П. Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Сірка та ін.), описи військового побуту, вірші про турецько-татарські напади та розорення тощо.

Про особливості творення та функціонування історичної поезії козацької доби В. Шевчук пише: «Часом творці такої поезії самі брали участь у боях, іноді супроводжували військо, записували свіжі розповіді, як, наприклад, М. Пашковський, і ці розповіді переливали у дзвінке поетичне слово; часом користувалися (як І. Домбровський чи С. Кленович) історичними творами, зокрема літописами, – це тоді, коли робили вони виклади героїчних діянь свого народу. Вірші складалися з певних нагод («Острозька війна» на замовлення князя К. Острозького, вірші К. Саковича з нагоди смерті П. Сагайдачного тощо), але більша частина пам'яток – це прямі відгуки на ті чи інші воєнні події, котрі щойно відбувалися на очах у поета. Загалом кажучи, вся героїчна поезія XVI–XVII ст. – це животрепетне відбиття того бурхливого часу» [9, с. 96–97].

Творцями такої поезії були люди різних суспільних станів і поглядів, проте всі вони тією чи іншою мірою є носіями козацької свідомості, що виявилася на рівні ідей та концептів. Зокрема, С. Кленович у poemі «Роксоланія» (1584) нагадав читачеві героїчне минуле України, щоб показати її не як частину Польщі, а як етнічно само-

достатню країну, народ якої вірний своїм традиціям та має давню звичаєву й історичну закоріненість на цій землі. Симон Пекалід у поемі «Про Острозьку війну під П'яткою» (1600) порушив «питання єдності чи розламу, єдності і незгоди, такі завжди актуальні для нас і вельми болючі, бо саме в них криється секрет великих наших національних бід» [9, с. 190]. У своїй «Побудці» Й. Верещинський (1594), як і М. Пашковський у творі «Україна, татарами терзана» (1608), прагнуть спонукати українську шляхту до оборони Вітчизни від турецько-татарської агресії: «Увільніть бідних в'язнів у турецькій краї» [1, с. 129]. І. Домбровський у «Дніпрових каменах» (1619) мав іншу мету – вітаючи католицького єпископа в Києві, він нагадав йому героїчну історію української землі і закликав служити саме цьому народові. Ректор Київської братської школи К. Сакович у «Віршах на жалісний погреб Петра Конашевича Сагайдачного» (1622) підіймається до того, що проголошує думку про єдність провідника і народу (козацтва) в боротьбі за національні й соціальні права та вольності. Усі ці твори є виразно публіцистичними, часто агітаційними; кожен із авторів у той чи інший спосіб прагне вплинути на суспільну свідомість, переслідує не лише художні, а й ідеологічні цілі. Така література, за словами М. Наєнка, «не була «чистим» мистецтвом, а творилася у зв'язках із якимись практичними потребами», що, на думку дослідника, є ознакою ренесансної творчості [2, с. 132]. З іншого боку, як визнав учений, такі мотиви притаманні й бароковій літературі в Україні, яка розвивається як пряме продовження Ренесансу.

«Ця поезія, – за словами В. Шевчука, – була животрепетна, бойова, активна, злободенна, охоплювала вона майже всі суспільні події того часу. Турецько-татарські напади, Хотинська війна 1621 р., Визвольна війна Б. Хмельницького, оборона Чигирини 1677 р., навіть Віденська війна з турками – викликають у поетів не тільки гарячу реакцію, не тільки щире бажання зафіксувати в поетичному слові ті чи інші історичні події, подавши їх докладний опис, але й прагнення осмислити, посперечатися, сказати своє слово, відбити свою політичну орієнтацію, нагадати про національні біди, засудити недоліки, – і все для того, щоб знов-таки закликати до героїчного чину» [9, с. 98].

Ці твори, що написані по гарячих слідах воєнних дій, віддзеркалюють комплекс ідей, характерних для козацької доби. Насамперед вони ілюструють високий рівень самоусвідомлення українських поетів XVII століття – співців козацтва і пов'язаних з ним чеснот («цнот»). Їхні вірші підтверджують думку Миколи Сумцова, висловлену на сторінках журналу «Киевская старина» 1885 року: «Силою своєї національної свідомості українські (в оригіналі «южно-русские». – Л. С.) люди початку XVII ст. стояли дуже високо, вище українських людей кінця XVII ст., не згадуючи вже значно пізнішого часу, коли настало загальне духове зубожіння і здрібнення» [Цит. за: 3, с. 109]. Тут ідеться не стільки про українську знать, аристократію, скільки про козацько-селянське та міщанське середовище, яке відіграло особливу роль у державотворчих процесах того часу. На цьому наголосив В. Шевчук у книзі «Козацька держава»: «Відома річ, що зародки козацького державотворення з'являються-таки в XVI столітті, і почалося воно від самоорганізації оборони населення від татарських нападів. Очолило цю самоорганізацію українське магнатство, саме тому в XVI столітті на чолі козаків бачимо князів (Вишневецькі, Ружинські), старост (Дашкевич, Претвич) тощо, тобто

відбувався надзвичайно цікавий процес злиття верхів суспільства з низами (те, що М. Стрийковський назвав «єдністю» чи «згодою»), – процес вельми необхідний для кристалізації національного тіла. Згодом Польща, треба признати, зрозуміла цю велику собі небезпеку і немало сили поклала на розбиття цього альянсу, переманивши аристократію нашу в католицизм і в той спосіб відірвавши її від свого народу, а це значить, що народ обезголовився, відтак натуральний процес державотворення почав творитися лише знизу, з козацько-посполитих мас, захопивши тільки незначну частину української шляхти» [8, с. 25].

Отож розглянемо, які ідеї були притаманні цьому середовищу, спираючись на творчість поетів першої чверті XVII століття. Насамперед відзначимо, що автори художніх творів славлять козаків та їх полковників, воєначальників як справжніх героїв, захисників нації, готових мужньо «отчизнѢ служити», «за волность еи и свой живот положить» [6, с. 322], – князя Михайла Вишневецького (анонімний «Епіцедіон»), гетьмана Петра Сагайдачного («Вірші» К. Саковича). Автори не заперечують, навіть наголошують, що Річ Посполита – це та держава, яку захищають і за яку воюють князі та гетьмани з козаками, але, окрім того, у віршах фігурують й інші поняття: «отча сторона», «рідний край», «отчизна», Україна (ця назва в українській поезії вперше вжита невідомим автором поеми «Епіцедіон», 1585). Отже, захищаючи кордони Речі Посполитої, князі та гетьмани зі своїм військом ставали і в оборону України (як рідного краю, отчої сторони). Козаки як захисники України чи не вперше прославляються в «Епіцедіоні», створеному на честь Михайла Вишневецького:

Дякувати долі: є на Дніпрі потужні
України оборонці, сміливі і мужні,
Котрі гострих шишаків зовсім не бояться,
Котрі силі хижій, злій здатні опираться [5, с. 188].

Зрештою, і сама Польща значно потерпала б, «коли б хижих над Дніпром наші не спиняли» [5, с. 188].

Козацькі панегіристи славлять козаків навіть тоді, коли стоять на відмінних від них позиціях. «Слаблю я зброю й мужів з-за порогів, розбитих у битві...» [4, с. 291], – проголосив придворний поет князів Острозьких Симон Пекалід у латиномовній poemі «Про Острозьку війну під П'яткою». Тут позитивною, державотворчою силою ще залишається аристократія, а деструктивною, руйнуючою – запорозькі козаки К. Косинського. Цікаво, що козаків тут названо «плем'ям», а за їх виступ проти Острозьких – «змовниками». Повстання К. Косинського подано як недостойне, негідне, боже і деструктивне до української державної традиції, адже воно запалило «свавілля свобідної влади». Попри це, автор сповнений симпатії до козаків. Хортиця для нього «вірна захисниця люду всякого», із симпатією описано й морські походи запорожців.

Найдокладніший опис козаків одним із перших у нашій літературі створив Мартин Пашковський у низці поем: «Україна, татарами терзана» (Краків, 1608), «Дії турецькі і змагання козацькі з татарами» (Краків, 1615), «Розмова козака запорозького з перським гінцем» (Краків, 1617). Поет захоплюється героїчними діями козаків, не раз виявляє

український патріотизм, особливо у творі «Україна, татарами терзана», де Україна говорить:

Славний народі сурмацького спадку,
Гада страшного не бійся нападку!
О дорогії і милії діти,
Русьтесь, бо мати одна є на світі.
Вас є немало синочків моторних,
В ліс заженете розбійників чорних [1, с. 152].

Вершиною козацького панегіризму першої чверті XVII століття треба вважати «Вірші на жалісний погреб Петра Конашевича Сагайдачного» К. Саковича. За словами В. Шевчука, «твір особливий тим, що на козаків автор дивиться як на державоносну еліту і підносить, оспівує, декларує козацького вождя як правителя нації – досі так козацьких проводирів не трактували» [9, с. 277]. Поет акцентував лицарські риси та шляхетність Петра Сагайдачного. Він наголосив, що запорізьке військо репрезентує всю націю:

Бывалы межи войском тым князьѢ и паны,
С которых выходили добрыи гетьманы [6, с. 323].

Похвалу запорізькому війську як військової еліти «славних слов'ян» містить польськомовна поема «Лабіринт, або Заплутана дорога» (1625) київського поета Хоми Свлевича:

В кожній-бо країні
Поміж вуха людської ймення славно лине
Запорозького війська, вельми бойового,
На землі і на морі в Марсі звияжного [4, с. 598].

Запорізьке військо славиться за те, що б'є «турських башів» і татарських мурз, вганяє гострого меча «у ворожі груди», валить турецькі мури і наганяє на турків страх. З того «велично сила їхня під хмари сходить». Козаки визволяють бранців, тому слава козацька житиме вічно на землі.

Неоднозначне ставлення до козаків виявляє польсько-український поет Б. Зиморович, «останній співець Роксоланії», як писав про нього В. Шевчук [9, с. 343]. У творі «Пам'ятка війни турецької, польським народом перенесеної» (1623) поет писав про козаків-найманців з іронією, а запорожців, котрі під Хотиним захищали рідний край, славив як героїв, захоплювався їх мужністю у боротьбі з турками: вони – «лицарство запорозьке», «звисяжці уславлені» [7, с. 152–158].

З-поміж козацьких чеснот, таких як самовідданість справі, героїзм волелюбність, козацькі поети насамперед цінують свободу («вольність»), бо, як зазначав К. Сакович, «Най-большую реч межи всѣми сужу волность» [6, с. 322]. До вольності, каже поет, «рыцерьѢ въ войнах доступуютъ. / Не грошми, але крвю ся еи докупуютъ» [6, с. 323], отже говориться про збройний шлях визволення. Саме так здобуває «вольність» запорізьке військо.

Поети виявляють свою одностайність у розумінні героїчності як людського чину: воїн тільки тоді герой, коли, «добро кохаючи», карає зло. Таким злом у віршах цього часу насамперед є завойовники – турки і татари.

Захист України від ординців – важливий постулат козацької свідомості. Так, захисником від ординців постає князь Михайло Вишневецький в «Епіцедріоні» невідомого автора. Головна справа життя князя – оборона кордонів України від турків і татар:

Він надійним був щитом цілій Україні,
Пам'ятає силу ту бусурман донині... [5, с. 171].

Мужнім рицарям завжди Україна рада,
Бо щороку від татар – підступи і зрада,
Не допустить добрий син землю плюндрувати,
Буде власними грудьми матір заступати [5, с. 178–179].

У віршах М. Пашковського козаки постають як рицарі, адже вони борються «з поганими», тобто турками й татарами:

Сто козаків як буде з рушницями битись,
То тьмі здолають шиї татарські зломити... [1, с. 163].
(«Дії турецькі і змагання козацькі з татарами»).

Захисником України від турків і татар, її «твердою обороною» змальовано запорізьке військо у «Віршах» К. Саковича, бо «где запорозцов н'ѣт, татарин впадаєт» [6, с. 323].

Козацьким поетам першої чверті XVII століття чужі міліарні настрої: «вони не тішаються війною задля війни, подвигами задля подвигів, вони бачать глибше» [9, с. 98]. Так, розрізнення воєн справедливих і несправедливих, засудження нападницьких і віроломних воєн простежуємо вже в анонімному творі «Битва під Оршею 1515 року». Моральну вину за кровопролиття в цій війні автор поклав на московського князя Василя Івановича, який порушив хресне цілування і віроломно зламав мир між Литвою та Московією [1, с. 78–85].

Особливість твору Симона Пекаліда «Про Острозьку війну під П'яткою» В. Шевчук вбачав у тому, що він «істотно коригує наше уявлення про козацькі повстання і велить з-поміж них розрізняти «Божі», які мали на меті оборону краю від ворога, національне визволення, і безбожні, міжусобні, грабіжницькі, в яких брати участь – це розпалювати гнів Божий. Тобто йдеться про війни із гуманною підосновою та війни задля корисливих цілей, які й чинили міжусіб'я та братовбивство на рідній землі. Саме за таке і вважає Симон Пекалід повстання Криштофа Косинського» [9, с. 198].

Думку про справедливі й несправедливі війни висунув М. Пашковський у творі «Україна, татарами терзана»:

Війни – святі, як боронять свободу,
Несправедливі ж – прокляті з породи,
Несправедливість – годиться відбитись,
Прямо чи криво, аби боронитись [1, с. 155].

Разом із тим поет виступає проти внутрішнього розбрату, міжусобиць, які завжди нищили Україну:

Ось міжусіб'я до чого призводить,
Внутрішні чвари синам моїм шкодять,
Прошу, отямтесь, сини мої милі,
Разом рятуємось у смутній цій хвилі [1, с. 157].

Отже, Україна має зібрати сили й піднятися з руїни, із занепаду й сама захиститися від зовнішніх небезпек:

Будете в шані чужих ви народів,
В смороді бути нікчемства вже годі.
Бридко в ярмі: бог фортуни так йому,
Хто знайде силу у ділі святому [1, с. 158].
(«Україна, татарами терзана»).

На думку К. Саковича, «Кгда ж война для тых только причин маєт быти, / Себе от кривд и иных так же боронити» [6, с. 325]. Війна, каже поет, – це брудна справа, але необхідна, бо «Кто бовѣм за ойчизну не хочет вмирати, / Тот потом зъ ойчизною мусить погибати» [6, 325]. Разом із тим, поет рішуче виступив проти міжусобиць («домових війн»).

Співці козацтва оплакують померлих і загиблих воїнів-козаків та їх ватажків – князів, гетьманів – в епікіонах, епіцедіонах, епітафіонах, віршах на погреб, плачах, ляментях, панегіриках і декламаціях. У цих творах насамперед наголошено на такій якості, як служіння народові, вітчизні та інших добродійствах («цнотах»), які козаки чинять для народу і в ім'я народу. Поряд із оплакуванням конкретних осіб із козацького середовища поети змальовують той стан, у який потрапила Україна внаслідок численних воєн і боротьби за свободу.

Одна зі сторін козацької свідомості – ставлення до сусідніх держав – Москви, Польщі і Туреччини. Ставлення до Москви та московитів бачимо вже в анонімній poemі «Епіцедіон» (1585) на честь князя Михайла Вишневецького:

Як і ми, й Москва від них часто потерпає,
Так-бо сталося, що їх за сусідів маєм.
Не виборюють у нас волю, незалежність,
Мають око заздрісне на чужу маєтність.
Тої волі, що у нас, злодії не знають,
Тільки задля користі шаблю підіймають... [5, с. 187].

«Тут маємо не тільки гостру характеристику сусіднього народу, але своєрідне заперечення, що вони нам близький народ, і ствердження, що допомоги від них чекати годі; постулат же вольності, поставлений автором для своєї землі, не лише свідчить, що поет був свідомо настроєним українцем, а й те, що подібні думки почали в тодішньому українському суспільстві з'являтися, а це було ще до першого національно-визвольного

повстання Г. Лободи та С. Наливайка» [9, с. 172]. Зрештою, хоч автор і ставиться до московитів негативно, та хотів би: «А коли б між християн та була ще згода, / Не терпіли б, як тепер, їхні землі шкоди» [5, с. 187].

У «Побудці» Й. Верещинського яскраво описано підступно-жорстоку вдачу турків та їхні завойовницькі методи. Поет уподібнив турків до антихриста:

Цей народ знікчемнілий страхом всіх тримає,
Як до когось приходить – тінь його лякає [1, с. 129].
або:
Божі й людські справи безсоромно плута,
Як розпусний антихрист, всіх страхом він кута [1, с. 134].

Турків як непримиренних ворогів християн показано і в поемах М. Пашковського, зокрема в поемі «Дії турецькі і змагання козацькі...», де поет наголосив:

У поган отожд кожен невірник, як кажуть,
Всіх чи путем, чи ланцем, чи ликом пов'яжуть [1, с. 171].

Отже, козацька свідомість, відображена в історико-героїчній поезії першої чверті XVII століття, укладається в систему поглядів, притаманних українській нації взагалі: її основою є розуміння того, що захист вітчизни – свята справа для козаків, яка передбачає наявність таких рис, як мужність, відданість справі, героїзм, непримиренність до ворогів. «Оце високе самоусвідомлення українських поетів XVII ст., прив'язаність їхня до бід і слави свого часу – одна з найсимпатичніших рис їхньої поетики» [9, с. 99]. І хоча часом авторам властиві трагічні передчуття через втрату своїх ватажків, руйнування рідної землі, проте загалом дух цієї поезії гуманістичний: поети славлять козаків як захисників Вітчизни, а війни – визвольні, «за вольність». «Оцей гуманістичний пафос героїчної поезії XVI–XVII ст. робить її не тільки глибоко симпатичною, а надає їй неперехідного значення, адже головні засади цієї поезії відповідають сучасним нашим думкам і сучасному поглядові на війну та зброю...» [9, с. 99].

Українська історико-героїчна поезія засвідчує появу державотворчих тенденцій в українській літературі кінці XVI – початку XVII століть. Вона також підтверджує високий рівень національної свідомості як авторів, так і тієї частини української суспільності, яка, захищаючи Річ Посполиту від татар, починала вже думати про волю отчого краю, бо сприймала його як вітчизну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Марсове поле. Героїчна поезія на Україні (друга пол. XVII – поч. XIX століть) : у 2-х кн. Кн. 1. – Київ : Молодь, 1989.
2. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – Київ : ВЦ «Просвіта», 2008. – 1064 с.
3. Славутич Яр. Гетьман Сагайдачний у віршах К. Саковича (1622) // Славутич Яр. Дослідження та статті. Меч і перо. Українська література на Заході. – Едмонтон : Славута, 2006. – С. 108–125.

4. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV–XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII століття) / упорядники: В. Шевчук, В. Яременко : у 4 кн. Кн. 1. – Київ : Аконіт, 2006.
5. Українська поезія XVI століття / упоряд., вступ ст. та приміт. В. В. Яременка. – Київ : Радянський письменник, 1987. – 287 с.
6. Українська поезія. Кінець XVI – поч. XVII ст. / упоряд. В. Колосова, В. Кречотень. – Київ : Наукова думка, 1978. – 431 с.
7. Українська поезія XVII століття (перша половина): Антологія / упоряд. В. Яременко. – Київ : Радянський письменник, 1988. – 360 с.
8. Шевчук В. Козацька держава. Етюди до українського державотворення / В. Шевчук. – Київ : Абрис, 1995.
9. Шевчук В. Муза роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть : у 2-х кн. Кн. 1.: Ренесанс. Раннє бароко / В. Шевчук. – Київ : Либідь, 2004. – 400 с.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

DISCOURSE OF THE COSSACK HISTORICAL CONSCIOUSNESS IN UKRAINIAN HEROIC POETRY OF THE FIRST QUARTER OF THE 17TH CENTURY

Larysa SEMENYUK

*Lesya Ukrainka Eastern European National University,
Ukrainian Literature Department,
30a/308, Vynnychenka Str., Lutsk, 43025, Ukraine,
tel (+380332)24-90-48, e-mail: nediljalar@gmail.com*

Ukrainian historical and heroic poetry of the first quarter of the 17th century is considered through the prism of the Cossack consciousness that fits into a frame of reference, which is typical for the Ukrainian nation as a whole. It is based on the idea of defending the homeland, which implies the existence of such traits as courage, dedication, heroism, irreconcilability towards enemies. Text analysis confirms the appearance of state trends in the Ukrainian literature of the late 16th – early 17th century. Literature of the period of incipience, zenith and decadence of the Ukrainian Cossack state was researched by many outstanding scholars of the 19–20th centuries. Works by Mykhaylo Voznyak, Mykhaylo Hrushevskyy, Mykhaylo Drahomanov, Ivan Franko etc. were devoted to it. However folk-singing activity of this epoch mostly attracted scholars' attention. Authorial poetry of this period, including that in Latin and Polish, until recently was unexplored. During the Soviet times it was studied in sociological aspect and only during the last century it was considered as projected in ideas of creating the state (especially in a series of research by Valeriy Shevchuk). Recognition of this heritage from the perspective of a displayed consciousness in it, from our point of view, is efficient and scientifically actual.

Keywords: Cossacks, Cossack consciousness, historical and heroic poetry, poem, state trend.

УДК 821.161.2.09-1

УКРАЇНСЬКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПОЕЗІЯ (ДЕЯКІ АСПЕКТИ)

Іван ЛУЧУК

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Розглянуто сучасну українську експериментальну поезію. Увагу звернуто, зокрема, на візуальну поезію та паліндромію.

Ключові слова: українська поезія, експериментальна поезія, візуальна поезія, паліндромія.

На komponування цього сюжету мене надихнула дисертація Юлії Починок «Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст», властиво – автореферат дисертації [2], на який я радо відгукнувся. Захист дисертації успішно відбувся 2 жовтня 2015 року у Львівському національному університеті ім. Івана Франка. Під кінець того ж року вийшла і монографія «Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст» у тернопільському видавництві «Навчальна книга – Богдан», у форматі електронної книжки (<http://www.bohdan-digital.com/catalog/vycsha-shkola/883/>) [3]. Але зараз не тільки про це, а більше про сучасну українську експериментальну-таки поезію-таки.

Нарешті з'явилася наукова робота, присвячена українській експериментальній поезії, увівши таким способом термін «українська експериментальна поезія» в науковий обіг. Авторка дисертації «Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст» Юлія Починок не лише увела за тендітну ручку цей термін у палати академічно-університетської науки про літературу, а й виокремила ознаки, притаманні експериментальним поетичним текстам, розробила власну класифікацію поетичного експерименту, визначила основні його види.

Спершу кинемо оком на підходи до вивчення експериментальної поезії. Сергій Бірюков, який у Пермі (Росія) заснував Академію Заумі (і мене туди прийняли академіком навесні 1998 року), видав книжку «Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (1994), в якій подав із солідними супроводами тексти рідкісних та ігрових форм російської поезії – акростихів, центонів, брахіколон, тавтограм тощо, розглядав експеримент як «родову ознаку мистецтва» [2, с. 6]. Вже майже два десятиліття С. Бірюков живе в Німеччині, де й далі продовжує «експериментувати». У 2005 році Тетяна Бонч-Осмоловська запропонувала курс лекцій «Комбінаторна література, або визначення, вивчення і створення літературних текстів, заснованих на формальних обмеженнях» [2, с. 6]. Воно то так, але ще 2002 року Сергій Федін разом із Германом

Лукомніковим (моїм єдиним московським другом) видав книжку «Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии», де надруковано та прокоментовано багато різновидів комбінаторної поезії: окрім низки паліндромних форм, рівнобуквиці, різномисли, хвилеходи, анаграми, метаграми, логогрифи, різнобуквиці, тавтограми, акростиhi, центони, цитатни. Окремо в комбінаторній поезії виділено рукописні форми, які відчитуються неоднозначно, залежно від ракурсу чи погляду (листовертні, ортогонали, задзеркали тощо; ефект їх сприйняття досягається завдяки особливостям шрифту та почерку). Не один дослідник намагався уточнити загальне визначення поетичного експерименту або його окремих різновидів. Ще Філіппо Томмазо Марінетті вів мову про «акцентування на звуковому оформленні та графічній наповненості тексту» [2, с. 6]. Той же С. Федін «у вузькому розумінні до галузі комбінаторної літератури зараховував твори, створені комбінацією літер» [2, с. 6]. В. К. Дудаков-Кашуро замислювався над спрямованістю мовного експерименту та зміні «не лише уявлення, але й сприйняття вірша» [2, с. 6]. С. Сігей визнав необхідність розрізнення «візуалізації вірша» (традиційно усталеної) та власне «візуальної поезії» [2, с. 6]. І. Ісє створював тексти каліграфічної техніки з літер, цих найдрібніших складових елементів, на які він розклав мову [2, с. 6]. Той же С. Бірюков окреслив особливий вид письма – скрибентизм, який «доводить кожну графему до першоелементів» [2, с. 6]. Як це мені зрозуміло! І як це було близьке Назарові Гончару!

Згрубша у першій третині ХХ століття експериментальне текстотворення було культивоване в авангардних колах. У 1960-х роках пальму першості експериментального текстотворення перебрали американські поети-експериментатори, яких Д. Ален у праці «Новітня американська поезія» поділив на п'ять шкіл: школа «Блек Маунтін», школа Сан-Франциско, поети стилю «Біт», Нью-Йоркська школа, сюрреалізм і екзистенціалізм. В українському літературознавстві загальний термін «експериментальна поезія» ще не культивований належно, не усталений, не фігурує в енциклопедично-довідкових виданнях.

Якщо загалом експериментальна поезія ґрунтується на формально-змістовій єдності (на рівні мовної семантики, зорової графіки й електронних технологій), якщо вона «чітко структурована за певними алгоритмами дій» [2, с. 6], якщо власне формалістська поезія «формує окремий пласт експерименту» (висновуючись ще з барокової поезії, з фігурних і курйозних віршів) і може бути відтворена відносно «традиційними» способами, то особлива форма експериментування, мережева поезія (яка існує у віртуальному просторі), усі ті гіпертекстуальні твори й анімаційні вірші, «не можуть бути відтворені на папері без суттєвих втрат» [2, с. 7]. Тож під терміном «експериментальна поезія» Юлія Починок розуміє не тільки всі допустимі й уявні види формальної обробки тексту, а й «техніку гри зі словом, експеримент над змістом», розглядає її і як комплект характерних поетикальних ознак (така собі вервичка з невизначеною кількістю чоток), і як окремішнє історико-літературне явище [2, с. 7].

Юлія Починок під поняттям «експериментальна поезія» розглянула своєрідний пласт літературних пошуків-дерзань, які ґрунтуються на особливому творчому підході. Це експерименти з мовою на різних рівнях (семантичному та фонетичному), поєднан-

ня в поезографіці (або ж – поезографії, за Тетяною Назаренко) живопису із поезією (вираженою графічним зображенням літер) всупереч межі між поезією та живописом (за Готфрідом Ефраїмом Лессінгом), текстові колажі (зв'язок між буквою та річчю), технічно-комп'ютерні штучки, перформансування.

Погляньмо ж тепер, які ж то були «доюліє-починоківські» спроби класифікації експериментальної поезії.

Тетяна Бонч-Осмоловська, використавши формальний підхід, до типу експериментальних віршів віднесла акростиhi, паліндроми, анаграми, омограми, ропалони, монорими, панторими, фігурні вірші тощо [2, с. 7].

Манфред Пютц виділив двадцять два підвиди самої лише конкретної поезії: монтаж, вірш-колаж, летристський вірш, вірш-шифр, автономна словесна структура, експериментальний вірш, комп'ютерний вірш тощо [2, с. 7].

Ойген Гомрінгер поділяв конкретну поезію на шість видів: ідеограма, констеляція, діалектний вірш, паліндром, типограма, піктограма [2, с. 7].

Юрій Завадський запропонував поділити план вираження конкретного тексту на три рівні: семантичний, фонетичний, графічний [2, с. 7].

Андрій Підпалій у кандидатській дисертації «Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття» (2004) виділив, зокрема, «безпунктуаційну несегментовану вільну форму».

Юлія ж Починок запропонувала вирізняти чотири типи експерименту: семантико-структурний, технічний, візуальний, перформативний. Кожен із цих типів, зрозуміло, ґрунтується на власних самоцінних принципах, та й представлений конкретними літературними явищами. Перший тип, тобто «семантико-структурні експерименти» в дисертації «Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст» розглянуто на прикладі творчості Юрія Тарнавського. Другий тип, технічний, стосується творчості Юрія Завадського, «від поезографіки до мережевої поезії». Третій і четвертий типи стосуються ЛуГоСад-у.

Про перформативність найкраще й логічно говорити на прикладі творчості Назара Гончара. Мистецтво поетичне Н. Гончара відзначається багатогранністю, оригінальністю, специфічністю. Версифікаторське розмаїття, звертання до візуальної поезії (зокрема, паліндромії), експериментування зі звуковими виражальними засобами, музикування, театральність та естрадність – усе це елементи його мистецтва поетичного. Назара Гончара називають чи не найкращим українським поетом-перформером. І в цьому є великий сенс, адже саме перформативність стала дуже важливою для його творчого самовираження, і він у ній досягнув багато чого. Назар Гончар здійснив багато перформансів – всіх і не перелічити (з часом варто було б скласти якомога вичерпніший їх список), більшість в Україні, але мав чимало їх і закордоном – у Польщі, Австрії, Німеччині...

В українському контексті найрозвиненішим виявився саме третій, візуальний, тип експериментальної поезії. Паліндромію зазвичай залучають до візуальної поезії. Своєрідним проміжним підсумком розвитку цього типу поезотворення стали дві антології – «Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою» (Київ, 2005; упорядник Те-

тяна Назаренко) [1] й «У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії» (Тернопіль, 2011; упорядники Микола Мірошніченко й Іван Лучук) [4]. У паліндромному стилі почнемо з кінця, тобто з паліндромії.

В упорядкуванні Миколи Мірошніченка й моєму вийшла антологія української паліндромії «У сузір'ї Рака» (у 2011 році, вже після смерті Мірошніченка), саме вона витворює найповнішу картину в цій галузі. Не зайвим буде сказати коротко про її структуру й деякі риси. Спершу йде моя передмова, потім добірка зачинателя українського паліндромії Івана Величковського й вірш-рак мого батька Володимира Лучука, від якого ведемо відлік відродження нашої паліндромотворчості. Далі розташовані за алфавітом порядком прізвищ добірки 44 авторів. Добірка паліндромів Ліни Біленької під загальною назвою «Око в око» доповнена моновіршами. Поема-паліндром Станіслава Бондаренка «Вік вовків» присвячена Миколі Вінграновському, паліндром «А ті літа» присвячений Ліні Костенко, решта його паліндромів без присвят. Олег Будзей свої середнього й більшого розміру паліндроми чітко вибудовує, а в більшості останній (видається, що ключовий) рядок дає в розбивку. Назар Гончар представлений сливе цілим своїм корпусом паліндромонів (є декілька однорядкових, проте більшість солідного обсягу), серед яких є і сонет, і поема «молоко бентеж реве левержет небоколом». Олександр Гордон має мінімалістичні паліндроми, складені з надто часто вживаних у паліндромії слів. Тарас Девдюк має тетраптих «Паліндроми на палі». Михайло Зарічний представлений значною кількістю однорядкових паліндромів, паліндромонів, магічних квадратів, які вибудовує з математичною прецизійністю, а теж «Паліндромними дефініціями», в яких паліндромно розтлумачує окремі слова. Іван Іов має паліндроми різного гатунку, зокрема комбіновані, у вільному стилі, моновірші з циклу «Рядок-обрій». Олександр Ірванець представлений єдиним своїм паліндромом, який вже встиг стати народним. Віктор Капуста представлений паліндромним сонетом на музичну тему. Валентин Кибирев має декілька паліндромів, зокрема варіації на паліндром Афанасія Фета, а теж ракоскладівню, тобто різновид паліндрома, де дзеркально-симетрично розміщуються щорядка склади слів. Ірина Кодлубай представлена трьома паліндромними віршами. Мирослав Король є автором візуальних паліндромів, які і є власне зоровою поезією. Наталя Лобас вкряпала паліндромні рядки в мініатюрний забавний віршик. Микола Луговик має паліндроми, моновірші, а теж один паліндромон. Моїх паліндромонів є достатньо. Ростислав Мельників є автором «рако-поєми у шести піснях» «Ахверика».

Про добірку Миколи Мірошніченка в цій антології варто сказати докладніше, адже в ній зібрано сливе увесь паліндромний доробок поета. До слова, сам автор ідеї, ініціатор і врешті співупорядник антології «У сузір'ї Рака», тобто Микола Мірошніченко, власноруч підготував значно скромнішу свою добірку для цієї антології. Я її значно розширив, а вже заокругленої повноти вдалося досягнути завдяки матеріалам, що надала вдова поета Лариса Мірошніченко. Отже, цей паліндромний доробок у вигляді об'ємної добірки ділимо на три частини з одним додатком. До першої частини належать паліндроми, тобто вірші, що читаються паліндромно по окремих рядках. Паліндроми М. Мірошніченка писав упродовж усього свого творчого шляху. Хронологічні межі

між першим і останнім паліндромом такі: від 2 жовтня 1971 року до 30 червня 2008 року. Найдавніший зафіксований тут паліндром має назву «Міжгір'я»:

І ні тіні
у шиту тишу
мохом.

І ні ріні
у лохів віхолу...

А смерк –
висі в зорі нині
розвісив, кремса.

Сімнадцять власне паліндромів (один із яких у фігурному відцентрованому вирішенні) сусідять із п'ятьма паліндромами у формі рубаї (один із фігурними елементами), одним віршем-вісьовиком (присвяченим Мирославі Королі) із паліндромними вкрапленнями, тріолетом-раком, диптихами «У діл сивого боговисліду», «Мохом», «Моління лодії ідолян Нілом», триптихом «Ave, Eva!...». Досконалою версифікаторською дивовижею є «Тріолет-рак» (створений 21 серпня 1982 року):

І розважив Ісус, і вижав зорі,
і вони – лампи лип малинові,
і вони – лопухи диху полинові,
і розважив Ісус, і вижав зорі...
І – розор по мечету. Течемо, прозорі,
і воркує біда: надіб'є у крові...
І розважив Ісус, і вижав зорі,
і вони – лампи лип малинові.

До речі, регіональне слово «мечет» (із наголосом на першому складі) означає – невеликий ліс у степу. До другої частини належать паліндромони, тобто вірші, що читаються однаково від початку до кінця й у зворотному напрямі суцільним текстом. Паліндромони Микола Мірошніченко почав писати від березня 1991 року, вже беручи до уваги мої напрацювання у цьому плані (це він сам неодноразово визнавав). Тут маємо вісімнадцять паліндромонів, написаних у період від 6 березня 1991 року до 18 серпня 2008 року. Дев'ятнадцятим (і хронологічно останнім із зазначених) є тричленний паліндромон під назвою «Мовите летивом»:

Діловите летиво, летиво ловите,
ловите
летиво-ліД.

Мовите речовому закиньлетиву:
увительника
зумов

очеретивоМ.

Мовите летивом...

.....

утіливши

лиш виліт, –

умовите летивом.

До третьої частини належать цикли паліндромонів, що охоплюють твори, написані у різний час. Цикли сформовані приблизно за тематичним принципом, який, проте, є більш інтуїтивним, ніж яскраво вираженим. Загалом циклів є тринадцять, і розташовані вони приблизно за хронологічним принципом. Це: триптих «Потоп», септет «Указ ока на козаку», диптих «Чолова наволоч», триптих «Вітруни висі, біси винуртів», октоптих «Видихи див», диптих «Хан у кунах», пентаптих «Німбовини в обмін», еннаптих (із дев'яти творів) «Олтар птахів і – хат пратло», диптих «В'язанина з'яв», пентаптих «А тіло – то літа...», октоптих «В індиктах хатки днів», ентептих (з одинадцяти творів) «Носити сон», пентаптих «Антів сага – сага світна». І на кінець маємо ще візуальний паліндром «?око урозліт, я – дятіл зору, око?», де крайні слова імітують очі, а центральна літера – ніс.

Паліндроми Анатолія Мойсієнка походять з його книжки «Віче мечів». Наталя Науменко представлена чотирма паліндромними віршами. Юрій Олешко має забавні паліндроми і ракоскладівню. Віктор Остап (псевдонім Вікторії Стах) має солідного обсягу паліндромони. Юрій Охріменко є автором дотепних паліндромів на різні теми. Кость Павляк має 23 нумеровані паліндромони, два нумеровані і три т. зв. короткі паліндромони (хоча й вони не надто коротші від інших його творів). Анатолій Перерва представлений розлогою добіркою паліндромонів, а теж візуальним паліндромом. Андрій Підлісний має декілька жартівливих паліндромонів. В'ячеслав Романовський має в арсеналі паліндроми й «Паліндроминки», тобто мініатюри. У добірці Василя Рябого паліндроми (а їх величезна кількість) поділені на цикли (які самі по собі є маленькими книжками) «Вага агав», «Жар і міраж», «Варта трав», є «паліндроми з відлунням логогрифа» «Телелет», «Віно коконів» (вінок із паліндромними вкрапленнями), паліндромні хоку й один паліндромон. Андрій Савенець має паліндроми як із коротенькими, так і з розлогими рядками. Юрій Садловський, загалом схильний до мінімалізму в поезії, і в паліндромії є таким. Володимир Сапон має паліндроми й паліндромони. Микола Сорока має чотири паліндроми, закорінені в українську традицію. У Петра Сороки комбінуються часто вживані слова з рідше вживаними. Олексій Софієнко презентував цілу гаму розмаїтих варіацій: нестулиустий паліндром (тобто вірш, який є одночасно паліндромом та нестулиустом і є творчою знахідкою автора), пірамідальний паліндром, тавтограму-паліндром (тобто слова або словосполучення, що однаково читаються і з початку, і з кінця, і всі слова починаються з одного й того ж звука), фігурний паліндром і паліндромони. Василь Старун має значну кількість паліндромів і паліндромонів, а теж візуальні твори. Паліндроми Михайла Стрельбицького мають дедикації й об'єднані в цикл «Присвяття». Паліндроми Леоніда Стрельника емоційні. Назар Федорак написав

одного жартівливого паліндрома. Ганна Черінь має один паліндром (за авторським визначенням, із розділовими знаками і з деяким змістом). Паліндромони Наталі Чорпіти вирізняються вишуканістю, є в неї й фігурний твір. Олександр Шарварок представлений романом-паліндромом «Чар-Драч». Паліндрони Костя Шишка формально дотепні, з фігурними елементами. Микола Шостак має декілька паліндромів. Михайло Юрик є автором паліндромних моновіршів з назвами і без назв, розлогіших паліндромів і паліндромонів. Тематичний реєстр паліндромії вібрує від низин до вершин, від гумористики до профетики, від сміху до кабали, від прямолінійності до філософування. Є і три додатки. Додаток I: «Іншомовні паліндрони українських авторів (Н. Гончар, Н. Чорпіта, І. Лучук)». Додаток II: «Далке реп'яшша – переклад (версії М. Мірошниченка й І. Лучука)». Додаток III: листи М. Мірошниченка до І. Лучука. Післямовою слугує стаття Миколи Мірошниченка «Побачити луну навиворіт». Це є корпус мистецтва української паліндромії.

Найповніше сучасна українська візуальна поезія представлена в упорядкованій Тетяною Назаренко антології «Поезографія: Сучасна зорова поезія українською мовою» [1]. Це видання є результатом тривалих досліджень, воно спрямоване також на англomовне середовище, в якому працює упорядниця, тому вступ, біобібліографічні примітки та анотації-переклади до візуальних творів наведено теж англійською мовою, що робить цю книжку приступною для всіх зацікавлених закордонних фахівців. Вступом до антології слугує стаття Т. Назаренко «Каліграфічні написи, текстові конфігурації, фігурні вірші: еволюція української зорової літератури» [1, с. 43–65], яка є ґрунтовним нарисом історії й самотності української візуальної поезії. Добірки двадцяти восьми авторів розташовані в антології за англійською абеткою, вони витворюють вичерпне уявлення про мистецтво візуальної поезії українською мовою. Візуальна поезія є оригінальною складовою експериментальної поезії, мистецтва поетичного загалом. Варто поглянути на найпоказовіші твори, керуючись їх порядком розташування в антології, не розмежовуючи материкових і діаспорних авторів. І на нюансування специфіки окремих авторів. Ярс Балан у деяких творах використовує ремінісценції з Михайля Семенка, з його поезомалярства, культивує «вишивані вірші» (розташування літер у яких нагадують вишивку), робить вірші-лабіринти за бароковим зразком, деколи зводить до мінімуму літерний елемент (використання лише знака м'якшення Ь у творі «Тиха ніч»). Зіновій Бережан композицію «Акорд» будує на словесній грі з парономастичними ефектами, коли стилістично використовуються подібні за вимовою слова. Володимир Чупринін (під псевдонімом Волхв Слововежа) послуговується стилізацією під давньоукраїнське письмо, залучаючи деколи паліндромні вирішення. Тетяна Чуприніна використовує індоевропейську світоглядну символіку, по-паліндромному симетрично. Брайсн Дедора у творі «він ворухнувся», що складається з дев'яти шпальт, подає той сам текст кельтською та українською мовами, потім обидва стовпчики наближаються один до одного, зливаються, внаслідок чого виникає англійський варіант цього тексту, який відштовхує кельтський та український варіанти на маргінес. Юрко Гудзь у своїх «сілентивних» віршах (у яких значну роль відіграють коми, крапки, дво- і трикрапки, апострофи тощо, що позначають паузи) використовує слова з елементами зауму, стилізовані під дитячу

мову. Назар Гончар у своїх візуальних віршах використовує різні виражальні засоби, зокрема розбиває слова на частинки, наче при трясінні («Автопортрет в автобусі»), застосовує паліндромію та нотний ряд. Любомир Госейко у вірш «Ейфелева вежа» (що візуально нагадує візитівку Парижа) вніс ремінісценцію зі «Слова о полку Ігоревім». Іван Іов використовує цілу палітру візуальних виражальних засобів, «Баладу про пісковий годинник» вирішує у формі клеписдри, вірш «Метелик» і має форму метелика, а «Різдвяна вірша» має форму ялинки, у творі «Народження, можливо, геніяльного вірша» всі рядки позакреслювані. Микола Холодний у творі «Формула шлюбної ночі (Симфонія)» наводить хімічні формули тестостерону й естрогену, а теж одного літра алкоголю, поділеного між чоловіком і жінкою (кумедно, що цензори з КДБ сприйняли цей твір як шифрограму до ЦРУ та підшили до кримінальної справи автора). Мирослав Король комбінує слова, літери, цифри, малюнки у своїх творах, є в нього й візуально вирішений цикл «Вірші про вірші», який розкриває деякі секрети мистецтва поетичного. Задля об'єктивності неможливо й себе оминати, віршів «Зупа» й «Вуха» у формі миски й органів слуху відповідно, паліндромного магічного квадрата, а також композиції «Леопольд Ріттер фон». Вірш-загадка Володимира Лучука «Берізка» візуально нагадує деревце. Микола Луговик культивує фігурні вірші, зокрема вірш «На спомин з дня 500-ліття Січі» будує у формі січового куреня, вірш «Пам'яті Джона Леннона» подає у формі окулярів і гітари, композиція «Орфей і Евридика» являє собою два силуети, складені з літер відповідних імен. Віктор Мельник експериментує з сонетами: «Сонет навстоячки» читається по рядках знизу вверх, «Повішений сонет» читається по рядках зверху вниз, «Сонеторт» подано у формі торта; пародіює візуальні вірші М. Мірошніченка, М. Луговика, М. Сороки, Н. Неждани, а теж самого себе. Микола Мірошніченко має графічно вирішені паліндроми, фігурні вірші, зокрема вірш «Фонтан» (у якому обіграно каліграму Г. Аполлінера «Заріzana голубка і водограй»), вірш «Фенікс-птаха із земель Рустих (тобто Київської Руси)» у формі птаха, вірш «Портрет забутої жінки» у формі порожньої рами тощо, а теж «переклади» зоропоезії: з німецької (Райнгард Дьоль), азербайджанської (Аббас Абдулла Гаджаногли), узбецької (Атааллах Махмуд-і Хусайні Атаї). Анатолій Мойсієнко представлений візуальними паліндромами у графіці Волхва Слововежі й власною шахопоезією. Неда Неждана вірш «Пісковий годинник» подала у формі клеписдри. Роман Садловський представлений візуальним паліндромом, віршем «Ніколи вже не бігтимеш» і поезією в прозі «Два вікна» (розбитою на дев'ятнадцять шпальт). Микола Сарма-Соколовський вірш «Дзвін Івана Мазепи» вирішує у формі дзвона, вірш «Вітряк» – у формі вітряка ж, вірш «Кобзарям Коліївщини» – у формі надмогильного хреста, вірш «Найсердечніше серце» – у формі серця. Марія Шунь вірш «Уставочка» наче вишиває на рукаві. Микола Сорока обіграє слово *Україна* в «Політичному циклі», komponує вірші у формі сходів, жіночих грудей, чайної чашки тощо, використовує ремінісценції з М. Семенка. Василь Старун намагається з окремих літер робити візуальні композиції. Андрій Сукнацький користується теж англійською мовою (що робить, до речі, і Я. Балан), застосовує англійські, українські та китайські знаки. Ігор Трач робить варіації зі шрифтів. Василь Трубай використав не лише слова, а й цифри, математичні формули, дзеркальний принцип відчитування.

Віктор Женченко за мінімального використання слів тяжіє до домінування рисунка. Юрій Зморевич показує слова і фрази наче в кімнаті сміху у викривлених дзеркалах. Приблизно так представлена українська візуальна поезія на сторінках антології Тетяни Назаренко «Поезографія»; це є наразі найоб'єктивніша панорама в цій галузі.

Позаяк серед ключових понять експериментальної поезії є «конкретна поезія», то згадаймо австрійського поета Ернста Яндля (1925–2000), який є одним із найяскравіших представників *конкретної поезії*, особливістю якої є організація мовних елементів поетичного тексту за просторовим принципом, коли вирішальним є графічне вирішення, або коли сенсовність переноситься зі смислу на фонетичну форму. Яндлева поетична доктрина полягає в тому, що звукове й графічне оформлення слів може охоплювати серйозний смисловий і символічний підтекст, який не мусить співпадати з лексичним значенням окремих слів і словосполучень, ба навіть може вступати з ними у виразну конфронтацію. Зрештою, сам Ернст Яндль у своєму довільному стилі таким способом сформулював засади *конкретної поезії* та суміжних матерій у своєму *маніфестаційному* есеї «Передумови, приклади та цілі одного зі способів поетичного письма»: «хто працює зі словами, той працює зі значеннями: значення неможливо відокремити від слова. воно завідома встановлює межі вужчі в живій мові, а ширші в мові поетичній. будь-яка комбінаторика зі словами є комбінаторикою зі значеннями, навіть там, де текст написаний із прицілом не на зміст, а на вільну від змісту мовну модель... перша зустріч з окремими зразками експериментальної й конкретної поезії може захопити, та не менш і збентежити, відштовхнути чи обурити. преш за все впадає у вічі так чи інак сприймальний контраст стосовно того, що той чи інший читач дотогочас вважав поезією, що він любив. а як же бути зі стосунком такої поезії до традиції? хто пише вірші, хай там як, робить те ж, що робили до нього й інші, він вже тим, що пише вірші, продовжує традицію (що, звичайно, не означає, що це ж роблять і його вірші). якщо існують статичні й динамічні традиції, то наша традиція є динамічною й передбачає знання вже зробленого, щоб не повторювати його. з іншого боку, традицію треба знати, щоб знаходити в ній точки відліку власного шляху. ці точки є властиво незавершеностями, де щось почате і не продовжене, не доведене до кінця, де можна працювати далі. зрозуміло, що наближення до таких точок відбувається не нейтрально, а зацікавлено, згідно зарані вибраного напрямку, що визначається як особистісними обставинами автора, так і вимогами часу... традиція – це тривалість виникнення та зникання традицій – все, що володіє скріплюючою традицію силою... експериментальна поезія, як і будь-який різновид поезії у всі часи, виникає між моделями усної мови та мови поетичної. між ними – її місце. щоб з'явитися, тобто виокремитися, вона повинна зберігати дистанцію стосовно їх обох. її завдання полягає в тому, щоб вибрати рівно таку відстань від них, якої буде достатньо, щоб зберігати свою окремішність. з обох боків на неї безперервно падає дощик. а парасолі нема». (Доволі довільний переклад – мій; і пардон за задовгу цитату з моєї «Історії світової поезії»).

Конкретна поезія займає значне місце в дискурсі української експериментальної поезії. Ключовою в ній є постать Миколи Мірошніченка. Адже саме М. Мірошніченко – найпослідовніший український поет-конкретист. Пригадую, у червні 1997 року у

столиці канадської провінції Альберта, місті Едмонтоні, на міжнародній конференції (спільній із однойменним фестивалем) «EyeRhymes» її ініціатор, українсько-канадський поет і науковець Ярс Балан виголосив доповідь саме про Мірошниченка як найвидатнішого представника конкретної поезії в українському контексті. Саме тоді ми з Мірошниченком і ще низкою українських і зарубіжних літераторів і вчених стали співзасновниками Міжнародної асоціації візуального мовлення (International Association of Visual Languages). Українська делегація (до якої входили ще Іван Іов, Мирослав Король, Микола Луговик, Ігор Трач, Микола Сорока, Василь Трубай) грала чи не першу скрипку на фестивалі-конференції, кількісно більшими від неї були лише делегації з Канади й США.

І ще під кінець знову про дисертацію Юлії Починок. Якщо до «обойми» поетів-сучасників потрапила й моя скромна особа, то не омину увагою і свою присутність принаймні в авторефераті дисертації, адже таке нечасто трапляється. Отож, я затесався і до об'єкта дослідження (це – «українська експериментальна поезія, зокрема, поетичні твори Ю. Тарнавського, І. Лучука, Н. Гончара, Р. Садловського, Ю. Завадського, Ю. Андруховича та ін.; відеозаписи перформансів; аудіоподкасти фонетичної поезії тощо та інші форми фіксації різних поетичних експериментів» [2, с. 2]), і до теоретико-методологічної основи дослідження («Також у роботі послуговуюся концептуальними висновками дослідників, які займаються питаннями постмодерністської літератури в Україні, як-от Т. Гундорова, І. Лучук, Р. Семків та ін.» [2, с. 2]). У підрозділі 2. 2. «Мистецька гра зорового артеграунду», у якому проаналізовано широкий спектр візуальних експериментів в українській поезії кінця XX – початку XXI століття, написано, що «цю мистецьку практику розвинули І. Лучук, Н. Гончар та Р. Садловський» [2, с. 9]. Тут же зазначено, що «І. Лучук вирізняється як перший, в українському контексті, автор паліндромонічної творчості із власним підходом до розуміння цього типу поезії» [2, с. 10]. У підрозділі 3. 2. «Експериментальна поезія ЛуГоСад(у): трансформація візуальності» «простежено, як львівські поети-експериментатори намагаються запровадити в українській літературі лєтричну традицію, суть якої полягає в актуалізації текстуальних зв'язків між автором і читачем на основі семантичних та кінетичних художньо-образних асоціацій» [2, с. 12]. При цій нагоді сказано, що мій вірш «Леопольд Ріттер фон» – це «один із найцікавіших лєтричних прикладів в сучасній українській поезії. Слід визнати, що попри довільну комбінацію літер, текст має алгоритм чіткої системи лексем: перший і п'ятий рядки – однакові, зрештою як і другий та четвертий» [2, с. 12]. Дозволю собі трішки уточнити, бо комбінація літер тут аж ніяк не довільна. Пояснювальне формулювання до цього вірша у виданні «Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою» виглядає так: «У двох квадратах вміщено подвійне прізвище письменника-львів'янина, яке складається із прізвища батька (Захер) та матері (Мазох). Подібність квадратів символізує рівність батьківського та материнського початків. Кожен квадрат читається однаково від кутів до центру в усіх можливих варіаціях» [1, с. 117]. Лагідно, і наче все прозоро. Там же в контексті виявлення особливостей творчої манери й уподобань лугосадівців сказано, що «більш характерними для паліндромічної поезії І. Лучука є «тексти-покручі» та «перевертні» [2, с. 12]. Із «перевертнями» (їх ще й по-

іншому можна розмаїто називати) я ще якось згоден, а от «тексти-покручі» викликають у мене не зовсім адекватні естетичні конотації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою / упоряд. Т. Назаренко. – Київ : Родовід, 2005. – 204 с.
2. Починок Ю. М. Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст : автореф. дис. ... канд. філол. наук / 10.01.06 – теорія літератури / Юлія Мирославівна Починок ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2015. – 20 с.
3. Починок Ю. Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст : монографія / Юлія Починок. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – 216 с.
4. У сузір'ї Рака : Антологія української паліндромії / упоряд. М. Мірошніченка, І. Лучука ; передм. І. Лучука, післям. М. Мірошніченка. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 432 с. – (Серія «Дивоовид»).

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

UKRAINIAN EXPERIMENTAL POETRY (SOME ASPECTS)

Ivan LUCHUK

*National Academy of Science of Ukraine, Ivan Franko Institute,
18, Drahomanova Str., Lviv, 79005, Ukraine*

The article has reviewed modern experimental poetry. In particular, attention has been drawn to visual poetry and palindromes. In 2015 Yulia Pochynok published her dissertation «Ukrainian experimental poetry of the end of the 20th and beginning of the 21st centuries: text, context, intertext». Y. Pochynok introduced a term «Ukrainian experimental poetry» in scientific usage. By term «experimental poetry» she means not only all possible types of formal text processing, but also «game with words, experiment on content», considering it both as a complex of typical poetic characteristics and different historic literary phenomenon. In these terms, Pochynok considers the original layer of daring literature searches, based on special creativity. These are experiments with language on different levels (semantic and phonetic), combination of painting and poetry (expressed by graphical representation of letters), text collages (connection between character and object), tech stuff, performance. Identified are four types of experiment: semantic-structural, technical, visual, performative. Performance is best shown on the example of works of Nazar Honchar. The art of Honchar's poetry is marked with versatility, originality and specificity. Versification variety, reference to visual poetry (in particular, palindromes), experiments with sound expression, musicality, theatricality – all these are elements of his poetic art. Honchar is called as probably the best Ukrainian poet-performer. Concrete poetry has significant place in discourse of Ukrainian experimental poetry. Its key-figure is MykolaMiroshnychenko, as he was the most consistent Ukrainian concrete poet. In the Ukrainian context the most developed is the third type of experimental poetry – visual type. Palindromes are usually included into visual poetry. Therefore, the theme of the article is focused on visual poetry and palindromes.

Keywords: Ukrainian poetry, experimental poetry, visual poetry, palindroms.

УДК 82.09М.Костомаров:398.8(=172)

ЛИТОВСЬКА ПОЕЗІЯ І МІФОЛОГІЯ У РЕЦЕПЦІЇ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Лілія ЯРЕМКО

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

Розглянуто проблеми панорамного бачення національної культури у всеслов'янському контексті. За спостереженнями Миколи Костомарова, литовські народні пісні і перекази мають багато спільних рис зі слов'янськими і за духом, і за формами образного мислення. Досліджено питання литовської міфологічної системи.

Ключові слова: народна культура, міфологія, демонологія, литовські пісні, українські козацькі пісні.

Цілком імовірно, що в історіографії литовсько-українських взаємин Миколі Костомарову буде приділена всебічна увага. Так чи інакше, але учений не оминав студіювання стосунків, які склалися між обома народами і дав їм своє трактування у розвідці «Литовська народна поезія», яка є новаторською.

У добу романтизму окреслювалася не тільки національна самобутність усної народної словесності, її естетичні й історичні інгредієнти, апробовувалася продуктивність усно-поетичної поетики у літературі, живописі, музиці. Це симпатична, символічна тенденція. Але не можна не бачити й другої напрямної у своєрідній програмі перших поцінувачів народних скарбів. Вона рельєфна, бо дала поштовх до, так би мовити, панорамного бачення власної культури у всеслов'янському контексті.

У контексті цієї метапроблеми треба наголосити: М. Костомаров був одним із перших, хто відчув доконечну потребу ширшої візії – залучення позаслов'янського уснопоетичного слова. Якою мірою цьому сприяли мовознавчі дослідження. Вони стверджували, що, наприклад, мова литовців може служити таким же критерієм давності, як і латинь. У цьому руслі, думається, не випадковою є праця «Wspomnienia Wolynia, Polessia i Litwy» (Вільно, 1840) Ю. Крашевського і, зрозуміло, «Литовська народна поезія» М. Костомарова.

За спостереженням ученого, литовські пісні й перекази мають багато спільних ознак зі слов'янськими і за духом, і за формами образного мислення. У литовських піснях реалії життя виступають у нерозривній органічній єдності з *природою*. Поціновуючи поетику литовської народної поезії, дослідник виокремив її характерні особливості: «глибокі й ніжні почуття», «слабкі пристрасті», «обмежені бажання»; однак яскрава «насолота на лоні природи»; бажання «роздумувати» «немає ворожнечі, заздрості», «невимушеної моралі та делікатності». Стосовно характеристики образів у литовській поезії, то в них, за тлумаченням ученого, «немає ні випуклості, ні різких рис: вони повітряні, туманні фарби на них не яскраві, але ніжні і м'які» [1, с. 702].

Литовська народна поезія не є тьмяною і сумною, з іншого боку, не можна назвати її і веселою, розгульною. Для неї не є характерним ні яскраве світло, ні чорна темрява: «світ, куди вона вводить нас, нагадує весняний вечір, коли при яскравій зірці в духмяному повітрі серед молодечої, ледве пробудженої з-під снігу природи відчувається разом і насолода молодим життям і легкий смуток» [1, с. 702].

Важливою ознакою литовських пісень учений вважав гармонію людини з природою, і звичайно любов. М. Костомаров зазначав, що ні в якій іншій поезії, крім литовської, немає делікатнішого виявлення любовних почуттів. Литовську дівчину вчений наділив рисами сором'язливості у її почуттях.

Литовська еротична поезія, за спостереженням М. Костомарова, характеризується недопусканням пристрасних образів і висловів. За литовськими поняттями, важливою перевагою для жінки була *працелюбність*: «литвинки не повинні були виходити заміж, перш ніж покажуть роботу свого рукоділля; і тепер у литовських піснях вихваляється дівчина за те, що добре пряде, шиє» [1, с. 702]. Весільні пісні литовців повні смутку, який полягає у втраті дівування, розлуці з рідною сім'єю. Всі дії молодої, зокрема: від'їзд з дому, приїзд до нареченого зображено у вигляді подорожі по воді.

Багата литовська поезія і на похоронні пісні, у котрих виражена туга за мертвими родичами, батьками, дітьми. Часто в таких піснях зображено плачі доньки над могилою матері, нареченого над могилою нареченої і навпаки. Смерть у народній поезії часто зображувалася у вигляді потоплення. Це потрібно сприймати за символічні образи. Подібні образи, за спостереженням М. Костомарова, є і в піснях інших слов'янських народів.

Зокрема, М. Костомаров проводив паралелі між литовськими піснями, у яких молодців відправляють на війну (вчений не дав цим пісням назви), і українськими козацькими піснями. У піснях першого типу литовський молодець іде на війну не з власної волі, не мріє про славу, у нього не розвинене почуття громадського обов'язку. Українські ж козацькі пісні, навпаки, пройняті мотивами мужності та героїзму воїнів. На думку вченого, велика кількість пісень, де є образи військових людей нового часу, належать до тих часів, коли литовці служили в польських, пруських і російських військах. М. Костомаров навів приклад однієї пісні, котру відніс до давніх часів боротьби за незалежність литовців і констатував, що цей мотив існує майже у всіх слов'янських народів: плач над тілом убитого рідних йому жінок, зображених у вигляді зозуль.

Зазираючи в історичні події XIII–XIV століть, учений констатував, що литовське плем'я не було самостійним, а зазнавало багато руських впливів, тим паче, у литовців не збереглося навіть власних письмен. Це наклало свій відбиток і на пісенність литовців, у якій народ виступає не завойовницьким, а сільським народом, без прагнень піти в ширше поле життя. У глибокій давнині Литва, як писав М. Костомаров, «досягнула до першого ступеня освіти сільської і розвинула в собі її настільки, наскільки не встигли розвинути багато народів у той час, коли переходили через такий же період до сього історичного буття» [1, с. 701–702].

Учений зазначив, що Литва так і залишилася на рівні цих народів, не дорісши ні до політичної свідомості, ні до міського побуту. На думку дослідника, литовське

плем'я у житті і в поезії є перехідним періодом від дієвої індоєвропейської натури до страждального побуту фінських народів. М. Костомаров констатував, що литовці, котрі пізніше від інших народів прийняли християнство, найбільше зберегли у творах народнопоетичної творчості залишки міфології і міфологічних вірувань. Учений докладно проаналізував своєрідні риси литовської народної поезії, висвітлив проблеми литовської міфології, торкнувся питань народнопоетичної символіки, характерної творам литовської словесності.

Студіюючи питання історії литовського племені, М. Костомаров, констатував: литовці серед європейських народів найпізніше прийняли християнство. Це, безперечно, позначилося на тому, що литовська міфосистема ще довго перебувала у цій живій духовній стихії. Для своїх студій М. Костомаров залучив значну кількість джерельних матеріалів, котрі на його думку, дуже часто є протилежними між собою, а інколи – і неправдивими. Учений користувався відомостями пруських істориків XVI століття (П Дюїзбурзького, Л. Давида), хроніками (М. Стрийковського, І. Малали), російськими і литовсько-російськими літописами; творами Я. Ласіцького; народними переказами литовців і піснями, які зберегли «окрушини» епохи язичництва. У їхніх дослідженнях знаходимо чимало відомостей про литовських і пруських богів.

Чітко окреслюючи національні особливості литовського народу на тлі інших народів – слов'янських, скандинавських та інших, М. Костомаров зауважив, що литовці найбільше серед інших народів у своїх піснях, казках, переказах і звичаях зберегли сліди міфології.

Зокрема, Я. Ласіцький зазначав, що «литовці, при такому видимому багатобожжі, визнавали одну вищу істоту, котру він називає Ауксейас Віссагітіс» [2, с. 218].

За спостереженням М. Костомарова, «литовці визнавали істоти, котрих називали взагалі духами геніїв (Zetos Zemopatios)» [2, с. 218]. Ці духи і становлять литовський пантеон. Їх М. Костомаров поділяв на чотири розряди:

- 1) небесні і повітряні;
- 2) земні;
- 3) домашні і ті, що керують людськими прагненнями;
- 4) злі [2, с. 218].

Серед повітряних істот важливого значення учений надав Перкунасу (Perkunas), котрий виступив втіленням «грому» і «повелителем неба».

Як і слов'яни, литовці поклонялися сонцю і небесним світилам.

У номінації жіночих істот існує «мати небесна» ((Perkunatete) М. Костомаров зробив припущення, що можливо ця богиня є Телявеля, що згадується у наших літописах. У литовських піснях сонце виступало божеством жіночої номінації і називалося «божою дочкою» (в одній із литовських пісень її називали Савліта). Це божество наділене такими рисами, як справедливість і співчутливість. Цьому божеству прислужують ще два божества: ранкова і вечірня зорі. Особливе поклоніння приносили вечірній зорі, що називалася Вакарине (Wakarine).

Місяць у литовській поезії символізував істоту чоловічу і був чоловіком Савліти. В інших піснях збереглися дані, що місяць зрадив Савліту і закохався у ранкову зірку (у

литовській поезії вона називається Аушрина). Дізнавшись про це, Перкунас розрубав невірного навпід, і через це Місяць залишився з половиною обличчя. Однак цю легенду не можна трактувати буквально. Бо в інших зразках литовської народної поезії ранкова зірка виступає дочкою Савліти, а Перкунас рубає не місяць, а дуб.

До небесних істот відносили також: Свайтестікс (szwaistix) – «бог світлості», Сванстестікс або звайдзункас – «зоряний бог».

До небесних істот М. Стрийковський відніс Литуваніса – «дощеспускача», Дейвайте – «богиня дощу». Окрім того, існували божества: Брекста – «богиня ночі», Варпуліс – «божество повітряного звуку», Блізгуліс – «божество снігу», Прауріне – «богиня вогню».

Особлива повага у литовців була до бога Земенніка, «на честь котрого литовці виявляли повагу до вужів і годували їх молоком» [2, с. 219].

Вуж у литовців користувався великою популярністю та сила поклоніння йому була важливою. «Домашній вуж був геній-покровитель будинку, ображати його було небезпечно; навпаки, господар годував його, накривав йому стіл і подавав їжу: якщо вуж їв, це рахувалося добрим знаком» [2, с. 222]. М. Костомаров констатував, що шанування вужів перейшло й у народні звичаї білорусів.

Зокрема, Ю. Крашевський акцентував на тому, що на Поліссі побутують оповідання про чудо-звірів, котрими народна фантазія заселила навколишні пущі і болота, на важливу роль у цих оповіданнях різних видів вужів [4, с. 179]. На очевидний релікт «древнього культу вужа», що відображений у фольклорі різних народів, вказував Б. Рибаків [3, с. 190–191].

Безперечно, литовці шанували богиню Земепаті чи Жемепаті, що виступала в номінації «богині кольору». Невідомо, чи це божество шанували під іншими іменами, чи ці імена означали істоти жіночого роду, що означали богинь, котрі підкорялися їй [2, с. 219]. До таких богинь відносили: Явінне – «покровителька посіву»; Круміне – «покровителька урожаю»; Меллетеле – «богиня зелені і кольорів»; Срутіс – «божество кольорів» та ін.

Безперечно, знаходили у литовській міфології і божества, що уособлювали водну стихію і поклоніння їй. Це Аудрас – «божество моря», Упінос – девос – «божество рік»; Єзерне – «дух озер»; Бангпутіс – «божество, що керувало вітрами» і було покровителем моряків. Ці божества існували за часів язичництва. За спостереженням Миколи Костомарова, після прийняття християнства, у якості морських богів-охоронців виступали святий Миколай і Христофор.

Надзвичайно часто у народних піснях зустрічаємо образ моря – «символ далини». Образ дівчини, що втратила цноту, символізується у викиданні вінка в море. Оскільки море виступало священною номінацією, то в одній пісні навіть згадували морського бога-Бангпутіса, котрий перекидав кораблі, що плили. Вказуючи на спільність литовських пісень з українськими купальськими піснями, учений навів приклад пісні, у якій згадується дівчина, що потонула. Із дівчини виросла зелена липа з дев'ятьма гілками. Юнак, зробивши стрілу із цієї гілки, зауважив, що стріла співає. У цій пісні мати вчуває, що співає душа її дитини над хвилями. Саме такі пісні з аналогічними мотивами наявні

в українських купальських піснях, що дало підстави М. Костомарову говорити про спільність мотивів литовської і української народної творчості та давність обох племен.

У народній свідомості литовців збереглася пам'ять про морську богиню Юрату, котра закохалася у рибалку. Довідавшись про це, Перкун покарав богиню; убив рибалку і знищив її володіння. За народними переказами, рибалки і досі слухають підводні стогони Юрати.

Окрему групу литовської міфосистеми займали духи, що були пов'язані з домашнім життям литовців. До таких зачисляли: Гульби-девос – «особливий хоронитель»; Келюдевос – «захисник у дорозі»; Датанос – «божество удачі людини»; Лігіч – «божество згоди між людьми»; Крукіс – «покровитель ковалів»; Пізіо і Гонда – «божества весілля»; Лайма – «богиня щастя і пологів».

Окрім того, лайма виступала у номінації дитячої богині. Якщо за часів язичництва лайми мали призначення добрих божеств, то з прийняттям християнства етимологія цих божеств кардинально змінилася: вони потрапили у розряд злих демонів. Однією із функцій цих божеств було викрадення дітей, їхня заміна.

Також шанували домового (Айтварос). Існувало багато божеств, що були пов'язані з домашнім побутом людей: Аспеленія – «богиня кутків у хаті»; Раугуземпаті – «завідувала напоями»; «Дugna» – «приготуванням хліба»; Нумеас – «хоронителька грошей» та ін.

У литовській міфології, як і у скандинавській, священним було число «дев'ять». На думку вченого, святість числа «дев'ять», здається, походила від числа «три», котре у всіх відомих народів землі має святе і символічне значення дев'ять є три рази по три, звідси тричі святе, трисвяте [1, с. 704].

Важливе місце у статті ученого займає інтерпретація народнопоетичної символіки: Як і в українській символіці, у литовців найуживанішими символами є: рута, лілія, біунь (піон), майоран. Рута, як і в українській народнопоетичній символіці, – символ дівчості. Образ рути, котру дівчина буде підливати в рутяному городі, означає збереження цноти, а втрата вінка з рути, зокрема викидання його у воду, – втрату цноти. Рута у піснях часто трапляється з лілією – символом «краси і мудрості». Лілія і рожа (рута) у пісенній творчості означали дівчину, а біунь (піон) – хлопця. Тому ці символи квітів означали любовну пару, а майоран – символ дружби, гостинності, а також символ згоди на шлюб. Аналогічним символом в українських піснях, за спостереженням М. Костомарова, є васильок. Священне значення у литовців мають і хлібні рослини. У литовського народу залишилося міфологічне повір'я про Круминь-богиню, подібне до історії грецької Деметри. Шукаючи свою дочку у Литовській землі, вона навчила жителів землеробству. Зазначаючи це, М. Костомаров вказав на спільність звичаю посипати на Новий рік і Різдво хлібними зернами у литовців і українців: «цей звичай мав релігійне значення: перш ніж почати посипати хлібними зернами, потрібно потримати їх в руці під час обіду» [1, с. 709]. Варто зазначити, що цей звичай має ширшу географію.

Серед символіки дерев і кущів вагоме місце посідають символічні образи розового куща, клена, липи, верби, дуба, сосни і берези. Клен і липа у народній творчості символізують любовну пару. Окрім того, липу садили на могилах жінок; а на могилах чоловіків – садили дуб. Саме пісня про розсічення дуба Перкунасом у литовців, на думку вченого, доводить давнє вірування в одухотворення дерев.

Подав М. Костомаров і трактування у литовській народній поезії символічних значень птахів. Як і в українській народнопісенній творчості, так і у литовській, серед символів птахів найчастіше зустрічаємо зозулю – провісницю правди і майбутнього. І тут є спільні ознаки двох народів: і українці, і литвини, і латиші хочуть довідатися у зозулі про кількість років, котрі судилося їм прожити. Зозуля у литовській міфології наділена давнім релігійним значенням: вона сидить на дереві з дев'ятьма гілками (знову ми зустрічаємо священне для литовської міфології число 9). І литовська, і українська пісенні творчості мають багато пісень з метаморфозами: жінка-зозуля, дочка-зозуля. Крім зозулі, у піснях литовців часто фігурують й інші образи. Так сокіл – «символ багатого, знатного молодця», голуб – «означає молодця статного, красивого і закоханого» [1, с. 711]. Цікавим є спостереження М. Костомарова про наявність в українських і литовських піснях спільного образу голубів, котрі злітаються пити воду. Цей образ трактується як насолода любовним почуттям.

У підсумку над розмірковуваннями про міфологію литовців М. Костомаров задекларував: «Впродовж декількох віків міфологічні початки у литовців виглядали як струнка система; самі собою виникали і утвердилися у народі правила, і так утворився рід жерців, ознака визрілої язичницької цивілізації» [2, с. 223].

На особливу увагу заслуговують аналогії, які учений провів з іншими народами і, зокрема, українським. Обравши об'єктом дослідження литовську народну поезію, М. Костомаров трактував її через народнопоетичну призму інших народів. Однак, шукаючи спільного поміж народами, їхньою творчою міфологією, М. Костомаров акцентував на особливостях власне литовського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Костомаров Н.* Литовская народная поэзия / Николай Костомаров // *Собрание сочинений. Исторические монографии и исследования* / Николай Костомаров. – 1903. – Кн. 1. – Т. 701–715.
2. *Костомаров Н.* Русские инородцы. Литовское племя и отношение его к русской истории. (Из лекций русской истории, прочитанных в императорском С.-Петербургском Университете в 1860 году / Николай Костомаров // *Исторические монографии и исследования*. – Москва : Чарли, 1996. – С. 208–282.
3. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков – Москва, 1981. – 750 с.
4. *Kraszewski I. I.* Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy / I. I. Kraszewski. – Wilno, 1840. – Т. 1. – 231 S.

*Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017
Прийнята до друку 22.02.2017*

**LITHUANIAN POETRY AND MYTHOLOGY
IN THE RECEPTION OF MYKOLA KOSTOMAROV****Liliya YAREMKO***Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000*

The article highlights the panoramic vision of the national culture in the All-Slavonic context. According to Mykola Kostomarov, Lithuanian folk songs and legends have a lot in common with the Slavonic ones both in terms of ideology and forms of figurative thought. The Lithuanian mythological system has been analyzed and folk symbolism has been interpreted. Special attention has been paid to Lithuanian funeral songs. The researcher drew parallels between the Lithuanian songs with military motifs and Ukrainian Cossack songs. The specific poetic features of Lithuanian folk poetry have been outlined.

Keywords: national culture, folk songs, folklore, comparative analysis, mythology, demonology, Lithuanian songs, Ukrainian Cossack songs.

УДК 821.161.2-1.09 Т.Шевченко:17.035.3(=161.2)

ПРОГНОЗ ПОЕТА ЧИ ПРОРОЦТВО? ТАРАС ШЕВЧЕНКО ПРО МАЙБУТНЄ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

Любомир СЕНИК¹

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

Розглядається характерна для поезії Т. Шевченка прогнозованість майбутнього, у зв'язку з чим у шевченкознавстві прийнято називати поета Пророком. Цей термін І. Дзюба сприймає як умовність. Прогноз (як передбачення) має, все ж таки, сакральну (Божественну) основу як прояв Духа, але мотивується абсолютним неприйняттям Т. Шевченка тогочасної дійсності, на запереченні якої він вибудовує позначену новаторством цілісну програму національного визволення, адресуючи її насамперед освіченим, тобто шляхетським колам суспільства і тим самим позбавляючи класового сенсу. Глибина і широкомасштабність програми наводить на думку, що її досі не виконало сучасне суспільство через до кінця не встановлену українську державність (з проявами невідповідної свідомості в суспільства або й антинаціональних явищ, як обмеження державної мови в державних установах, безпідставна ліквідація українських шкіл, фінансове обмеження освіти і т. ін.).

Ключові слова: прогноз, Пророк, сакральний, заповіт, національна програма, п'ята колона, державна мова.

Сучасне шевченкознавство за чверть віку, з моменту звільнення з-під штампів минулого, розвинуло вільний, не обмежений будь-якими, характерними для минулого штампами, погляд на творчість національного генія, максимально засвоюючи нову методологію і, насамперед, іншу, ідеалістичну базу, на відміну від минулого, коли виключно гуманітарна наука спиралася на матеріалістичну філософію. Щоправда, цей філософський аспект гуманітаристики ще не завершився повністю. Процес перебудови триває. Осмислення творчості Т. Шевченка – це безперервний пошук і відкриття невичерпного змісту думки і почуття, втілених у слово. Від часу першого святкування 100-річчя (в 1940 році) виходу «Кобзаря» до сьогодні ми є свідками колосального резонансу поетового слова у світі. Готуючи спеціальне видання перекладів Т. Шевченка 52 мовами світу, Б. Кравців зауважив, що «уперше полум'яними блискавками проне-лося його слово над Україною, пробуджуючи український народ до боротьби за силу і правду у своїй власній хаті-державі. В 1960 році минуло сто [двадцять. – *Виправлена помилка.* – Л. С.] років, відколи Шевченкове слово і Шевченкова слава почали здобувати світ» [4, с. 6].

¹ Статтю подано в редакції автора.

Пророк. У науковій літературі визначення поета пророком асоціюється з особливо високим рівнем художнього слова. У «Найповнішому філософському словнику» подаються визначення поняття «пророк». Це, по-перше, «за релігійними уявленнями – провідник волі Божої» і, по-друге, «провісник майбутнього» [6] отже, основою пророцтва є «воля Божа», яка наділяє особистість здатністю передбачати майбутнє. У «Словнику української мови» (СУМ) знаходимо ідентичне пояснення, як і цитоване вище, але проілюстроване словами Т. Шевченка: «Господь, любя отих людей, Послав на землю їм пророка; Свою любов благовістить» [8, с. 272]. СУМ розрізняє також поетичні, іронічні і порівняльні (як художній засіб) значення поняття «пророк», проте у визначенні, як правило, залишається релігійна основа. Для Б. Грінченка не становила сумніву саме ця сакральна основа, на якій з'являється феномен пророка, і свої визначення він ілюструє цитатами із Святого Письма [7, с. 477].

І. Дзюба стримано говорить про поета-пророка, звернувшись в історію, коли різні філософи і науковці розглядали поняття стосовно ролі в суспільстві і відповідних історичних викликів. Дослідник творчості поета відзначає, що «маючи на увазі оце поєднання гніву й ніжності, протистояння царям, викриття соціальних і моральних виразок, картання власного народу (національну самокритику) і подання йому нової історичної перспективи, а над усім оту “Божеественну Любов”, – можна, звісно, говорити про Шевченка і як “пророка”: в розумінні порівнянності, а не тотожності місії» [1, с. 666]. Але остаточний висновок логічно випливає з вищевикладеного: «Тарас Шевченко – все таки не “волхв”, не “шаман”, може, й не в першу чергу “пророк”, а Поет. Усі інші місії й обрання – в Поеті» [1, с. 668].

Слушний висновок, як загальноприйняте визначення, робить сучасний дослідник, підкреслюючи, що «великих поетів у всі часи порівнювали з пророками. Їхня мораль виходила на позаісторичний рівень, – читаємо в дослідженні Оксани Яковини та Олександра Слободяна, зокрема в розділі «Пророча інтенціональність поезії» зазначено, що основою критичної думки є ідея, а основою пророцтва – передчуття істини: не інтелектуальна інтуїція, а саме «передчуття, що походить із інтроверсних глибин свідомости, із парадигмального часу, який у своїй суті є моральним і неісторичним. Отже, ідея й почуття справедливости (етос) як естетичний та етичний моменти свідомости мали б розрізняти критичний і пророчий погляди. Іншими словами, пророцтво, на відміну від критики, вимагає єдності локального й глобального, національного і загальнолюдського проєктів екзистенції (буттєвого акту). Така єдність вимагає виходу за межі історичного дискурсу, а отже й критичної думки» [10, с. 257].

Таким чином, особливість феномена пророцтва ставить органічну цілість конкретного і загального, сказати б, в одну площину як вияв майбутнього, тобто реальности, яку «бачить» пророк. Причому «бачення» має подвійний сенс: реальність (тут і зараз) і прогностичний (тут віднині в завтра), де «тут» виступає реальністю майбутнього («завтра») – адже віднині до того, що стає майбутнім, є часова віддаль, бо пророцтво – це не зараз, а «завтра». Звісно, ця дистанція може мати різний часовий вимір.

Містика. Наступним визначенням, як обов'язковим, є розуміння того, що пророцтво органічно поєднане з «таємницею» як визначення невідомого, але доступного людині

і, зокрема, високорозвиненій творчій особистості. Зрозуміло, що «інструментом» осмислення цього феномена може послужити лише ідеалістична філософія.

Проблема «таїни» стає предметом дослідження різних філософів, навіть взаємно протилежних щодо світогляду і наукових позицій. Відзначимо лише незаперечний факт приявності поняття, яке акумулює в собі два взаємно протилежні феномени, як світло і тьма. Містичний аспект тут очевидний. (В дужках зазначимо спорадичність саме цієї проблематики в літературознавстві, хоча художня література дає чимало матеріалу для дослідження феномену світла і тьми). Цитата із названого вище дослідження: «Проблема сучасної критики Шевченкових текстів полягає у слабкості онтологічного аналізу: ціла парадигма життя поета випадає з поля зору дослідників, релігійний досвід Шевченка розчиняється у психічному, що є одним із матеріалістичних принципів мислення, за допомогою якого неможливо адекватно вияснити природу поета та його творчості» [10, с. 261].

На цьому ґрунті автор веде критичну полеміку з Є. Нахліком, аргументовано акцентує на моральному мисленні поета і враховує історичні умови філософського мислення в часи поета. І на цій основі кілька висновків: по-перше, «духовний стиль Шевченка як онтологічна характеристика творчості знімає потребу пояснювати його поезію через міфотворчість». Відомо, що навколо цієї проблеми з виходом досліджень Г. Грабовича, розгорнулася гостра полеміка, яка в цей час знову спалахнула з приводу висунення цього автора на Шевченківську премію. Ряд авторів аргументовано критикували концепцію нібито «відкриття» для українців «невідомого» Т. Шевченка, в тім числі й як «мітотворця». Розглядаючи творчість Т. Шевченка, І. Дзюба, приймаючи певні твердження Г. Грабовича щодо міту і його значення в інтерпретації поезії, все ж таки застерігає, слушно відзначаючи, «що далеко не все Шевченкове піддається включенню у сферу міфотворчості: ліричні й філософські рефлексії, соціально-побутові картини, фольклорні переспіви, антикріпосницький і антимонархічний пафос. Не випадково вузьке міфологізаторство обходить ці мотиви: йому бракує відповідних понятійного апарату й лексики, не кажучи про увагу до конкретних фактів», окрім того, «чи не буває часом, що ми бачимо міф там, де насправді є вистражданий особистий ідеал, глибинно пов'язаний зі сподіваннями спільноти» [1, с. 664].

Нині вчений включився в суперечку, що виникла у зв'язку з висуненням Г. Грабовича на Шевченківську премію, викликавши критику. Оскільки тривають гострі дискусії з приводу інтерпретацій творчості Т. Шевченка в працях Г. Грабовича, то, очевидно, немає сумніву, що ці праці мають дошкульні вади. На них і вказує І. Дзюба, зокрема відзначаючи, що американський вчений не знайшов «інструментарію» для аналізу «історичних і соціальних вимірів Шевченкової творчості»... «Так само недобре прислужилася йому певна “замороженість” соціального чуття і в спробі розглядати незвичайну зосередженість на образах дівчини, жінки, матері...» [2, с. 22]. Ці та інші зауваження, як і «мітологізація» Шевченкової творчості, не сприйнята більшістю науковців, ґрунтуються на об'єктивному оцінюванні і мають право на «позитивне існування».

Цитовані вище автори однозначно відкидають «мітичний» підхід до спадщини поета. На їх думку, «особистісний етичний досвід Шевченка постає динамікою по-

етичного слова в його релігійно-моральному контексті» [10, с. 263]. До речі, під'яремне шевченкознавство відкидало релігійний контекст, а моральний аспект виокремлювало, ставлячи його виключно на соціальний ґрунт. Таким способом читач отримував інтерпретацію поета-безбожника, замалим не атеїста радянського зразка.

Щодо релігійності поета певні застереження мав ще в 30-х роках минулого століття Г. Костельник, відзначаючи, що «і Шевченко задля недолі України свариться з Богом: «...бо немає Господа на небі» («Сон»). «Шукаю Бога, а знаходжу – таке, що й цур йому сказати!»:

Не нам на прою
з Тобою стати
Не нам діла
Твої судить.

Ми віруєм Твій силі... («Кавказ»).

Поети, як найкращі знавці відрухів людського серця, відзивалися подібною мовою у всіх часах і всіх народів» [3, с. 28]. І як висновок автор відзначає, що «зло у світі справді є вічним джерелом проти релігійних сумнівів, *однак воно само собою ще не може цілком і раз на все вирвати релігії з людської душі*» [3, с. 28]. Ці роздуми підтверджують головний, сказати б, напрям мислення поета, отже і як ясновидця (пророка), який фактично «співпрацює» з Абсолютом, що в різних релігіях має свою назву.

Важливо в проблемі *пророчого передбачення* мати на увазі складники прогнозу.

Зумовленість передбачення (прогнозу). Все лежить у площині соціально-політичної ситуації в країні, що знаходиться під чоботом антинародної влади. Це наскрізний погляд поета на дійсність. Аналіз скерований на зміну свідомості людей (передусім освічених), як програма визволення. Орієнтація на приклади в інших країнах («А чи діждемось Вашингтона...»). Водночас – історичний досвід народу («Гайдамаки», козаччина і т. ін.). Відмінність від трактування історії, наприклад, від Є. Гребінки, М. Гоголя. На цю обставину звернув увагу, зокрема, Є. Маланюк, підкресливши особливий, фактично новаторський спосіб мислення, коли «Шевченко з його повнокровоною, суцільною вдачею не міг сприймати ні безнадійно мертвих «полей сладкого песнопення», ні меланхолійно-замогильних Гребінчених «если би» та «тогда би», яко, все ж таки, «благоденственной», в останніх його висновках, історіософії» [5, с. 258]. Він міг би, як каже Є. Маланюк, «історичний і геополітичний фатум України проклясти враз з її малоросійською дійсністю, міг би “відцуратися” тієї “Малоросії” зовсім або виїхати за кордон...» [5, с. 259]. І далі читаємо: «Цілком свідомий страшної віддалі між “своєю” Україною і реальною “Малоросією”, він з усім натхненням поета, з усім запалом своєї вогненної натури намагається *заповнити* ту історичну й соціальну порожнечу, що побачив на батьківщині. Він намагається оживити гоголівські мертві душі української шляхти і розкрити очі ошуканій кріпацькій масі, себто сполучити й оживити спаралізовані елементи нації, відкинути *історичне* в завмерлий національний організм» [5, с. 259].

Таким чином, бачення поета справжньої України схиляє його до того, щоб проголосити важливу свою засаду, яка ґрунтується на безпощадній критиці сучасного стану. А цей стан рано чи пізніше призведе до народного суду над катами. Це один бік справи, яка має привести до необхідних змін. Другий аспект проблеми – створення політичної програми визволення, про що йшла мова вище.

Отже – Суд. «Настане суд, заговорять і Дніпро, і гори...». Це віра в неминучість розплати. Це не риторично-поетичне видіння, а неминучість, яку бачить поет, як майбутню дійсність, передану для сучасників і нащадків («Послання...»). «...це синтеза Шевченкових думок про визволення України, жива програма для мертвих, живих і ненароджених земляків в Україні і не в Україні, програма національно-культурна, соціальна і політична, в якій зовсім виразно зазначена мета, політичний ідеал, означені зовсім певні завдання і подані засоби для здійснення ідеалу. Це правдивий національний заповіт Шевченка. Тому «Послання» завжди робило й робить могутнє враження» [9, с. 279]. Наука (навчання), знання історії, тобто розуміння її сенсу як «школи» і як перспективи для дальшого життя народу, проти нехтування християнської етики, проти офіційної полуди (як, наприклад, слов'янофільство в російській, пак, московській інтерпретації) – не просто оздоровлення, а фактично оновлення мислення, відродження його в найчистішому виборі... Цікаво і дуже предметно автор інтерпретує звернення поета до *«панів українських*, бо пани були тоді одинокою верствою українського народу, яка все ж мала якусь волю думки і ділання. Він звертається до *мертвих земляків*, цебто до *морально мертвих для України*, до *живих* – до *сучасного покоління* тих, що більш свідомі моральних і національних обов'язків щодо народу та України, до *ненароджених*, себто до *грядучих поколінь* народу, отже й до нас і тих, що по нас прийдуть, звертається геть до всіх земляків в Україні і не в Україні, цебто також до тих, що живуть на чужині, передусім на Московщині» [9, с. 279].

Насамперед це звернення абсолютно позбавлене так званого класового принципу, що його, як видно, не сповідував Т. Шевченко. Проте своїм всеохопним мисленням поет, ніби могутній промінь, пронизує все суспільство, до речі, не лише сучасне поетові, але й майбутнє, оскільки не виконана національна програма визволення, і її актуальність переходить у наступні століття.

Виконання політичного заповіту. Йдеться про те, що досягнуто від часів поета до сьогодні. Якщо говорити узагальнено, заповіт повністю не виконало сучасне покоління. Повне виконання заповіту (програми) національного визволення означало б всебічне, без будь-яких відхилень і неповноти всебічного розвитку народу. Це значить, що українці, створивши власну державу, в нічому не відчували б будь-яких обмежень ні свого культурно-духовного життя, ні реалізації політичної волі нації. Так, до сьогодні – після проголошення (відновлення) державности – відсутнє повне і без обмежень культурно-духовне життя (як, наприклад, злочинне закриття українських шкіл, обмежене фінансування освіти, відсутність широкого саме українського телебачення, відсутність державної мови в державних установах і т. д. і т. ін.). Не здійснене до кінця право державної нації на представництво держави в країнах, які визнали самостійність Української держави, з них у 16 (!) держав не запроваджено українських посольств.

Не відповідає гідності людини соціальний статус сучасного громадянина України і т. д. Тобто соціальна сфера, переживаючи мізерний фінансовий рівень, не витримує «навантаження», до речі, при одночасному багатстві 300 чи більше олігархічних сімей в абсолютному достатку.

Причини. І наслідки. Соціальна нерівність викликана безпощадним використанням державних ресурсів для олігархічних потреб. Ще й наявне «обґрунтування» у формі конституційних прав, згідно з якими громадяни, всі без винятку, користаються з прав і свобод і всі однаково відповідальні за правопорушення, відступ від Конституції в силу правових маніпуляцій і невідповідності кадрів судово-правової системи, панує повсюдне безправ'я, що фактично перетворює державу в монстра, який пожирає власних дітей, позбавлених прав і свобод та забезпечення їх елементарними нормами прожиття.

В час «після майданний» процес очищення від корупції державних чиновників різного рангу та судової системи ще не набув всебічного розвитку і торжества права і Закону в силу слабкості кадрів, відповідальних перед Законом, політичної «гри» п'ятої колони і т. зв. парламентської опозиції, яка, власне, й віддзеркалює прагнення і наміри п'ятої колони та РФ з її нинішньою агресією проти Української держави. Все це є одним із головних причин неповноти української державності, що, як логічне продовження, становить національну небезпеку. Адже невиконання прав і свобод нації загрожує несподіваним масовим протестом, адресованим сучасній владі. І знову ж таки тут, як правило, включені як чесно настроєні громадяни з метою оновлення суспільства, так і агенти чужих впливів з метою ослаблення держави, перетворення її в маріонетку в чужих політичних та економічних інтересах. Щоб привести суспільство до норми у взаєминах влада-громадяни, потрібно начебто небагато – підпорядкування Закону і відповідальності за виконання його в усіх сферах життєдіяльності.

Отже, свідомість обов'язково набуває соціального, національного і морально-етичного (в тім числі й релігійного) змісту, коли «тріяда» свідомості набуває функціонування як природна і самодостатня річ. Відсутність або слабкість хоча б одного складника породжує неприродні викривлення в мисленні і поведінці особи – отже, в слові та чині. Деформація особистості відбувається під впливом негативних чинників, а її формування – в процесі виховання і навчання в системі сім'ї, освіти (навчання) і Церкви, що, через панування державної ідеології атеїзму – в минулому, в часи московсько-більшевицької окупації, загалом була вилучена з цього процесу. Наслідки цього стану не забарилися: посилення кримінального елемента, що триває досі, а в системі політики – сьогодні виявляється в антидержавних прихованих чи ледь замаскованих діях, в тім числі і у «всдержавній» корупції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і Творчість / І. Дзюба. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 716 с.
2. Дзюба І. Мова мітингу – не мова науки й культури / І. Дзюба // День. 2016. – № 14–15, 29–30 січня. – С. 22–23.

3. Костельник Г., о. др. Справжнє джерело атеїзму / о. др. Г. Костельник // Справжнє джерело атеїзму / о. др. Г. Костельник. – Львів, 1935. – 47 с.
4. Кравців Б. [Передмова] / Б. Кравців // Шевченкове слово і слава. Антологія перекладів з Шевченка чужими мовами. – Чикаго : Видавництво Миколи Денисюка, 1964. – С. 6–8.
5. Маланюк Є. Три літа / Є. Маланюк // Шевченко Т. Повне видання творів Т. Шевченка. Т. II / Т. Шевченко. – Чикаго, 1961. – С. 257–263.
6. Найповніший філософський словник. – інтернетівський ресурс: uantex.ua.
7. Словарь української мови / ред. ж. «Киевская Старина» ; упорядкування з додатком власного матеріялу Борис Грінченко. Т. 3. – Київ, 1909. – 506 с.
8. Словник української мови. Т. 8. – Київ : Наукова думка, 1971. – 927 с.
9. Смаль-Стоцький Ст. «Посланіє» / Ст. Смаль-Стоцький // Шевченко Т. Повне видання творів Тараса Шевченка. Т. II / Т. Шевченко. – Чикаго, Вид-во Миколи Денисюка, 1961. – С. 278–287.
10. Яковина О. Тарас Шевченко: істина – некомунікативна реальність / О. Яковина, О. Слободян. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 309 с.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2017

Прийнята до друку 15.02.2017

POET'S PROGNOSIS OR PROPHECY? TARAS SHEVCHENKO ON THE FUTURE FROM THE PRESENT-DAY PERSPECTIVE

Liubomyr SENYK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Academician Voznyak Department of the Ukrainian Literature,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine*

The paper examines the unique future-prognosing feature of Shevchenko's poetry, wherefor the poet is frequently referred to as Prophet. The term is considered by Dziuba as conventional. The prognosis (as prediction) has, nevertheless, the sacral (Divine) basis as a manifestation of the Spirit, but is motivated by Shevchenko's ultimate rejection of the reality of that time. Negating the reality serves him as the basis for an innovative holistic programme of national liberation aiming it, primarily, at the educated, i.e. elite of the society, and, hereby, disposing of the class sense. The profundity and the vastness of the Programme suggest that the present-day society has failed to fulfill it due to the unaccomplished Ukrainian statehood (with manifestations of inadequate social conscience, or even antinational phenomena, such as the state language restrictions in state institutions, ungrounded liquidation of Ukrainian-language schools, limited financing of education etc.).

Keywords: prognosis, Prophet, sacral behest, national programme, fifth column, state language.

МОЛОДА КАФЕДРА

УДК 801.63:821.161.2–1Антонич

РИТМІЧНИЙ РІВЕНЬ ВИЯВУ МУЗИЧНОСТІ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Б. І. АНТОНИЧА

Уляна МАТВІЙЧУК

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

Проаналізовано поняття музичності на ритмічному рівні поетичної творчості Б. І. Антонича. Визначено найчастіше використані ритмічні формули віршових розмірів. Зроблено спробу міжмистецького перекладу з ритміки поетичної на ритміку музичну, в результаті чого простежуються перспективи розширення діапазону літературознавчих інтерпретацій поетичного твору на основі створення музичних ілюстрацій.

Ключові слова: музичність, ритмомелодика, ритмічні формули, музична ілюстрація.

Музичність поетичної творчості Б. І. Антонича на ритмічному рівні привернула увагу дослідників після виходу у світ першої поетичної збірки. У ній поет використав всі можливі віршові ритми, а також показав найрізноманітніші поєднання ритмічних метрів.

Першу збірку Б. І. Антонича «Привітання життя» часто називають учнівською. Але саме у ній знаходимо найбільшу кількість формально-версифікаційних експериментів. Зокрема, Ю. Андрухович вказав на те, що дебютна збірка письменника характеризується насамперед строфічно-метричною різноманітністю [1, с. 21].

Як зазначив Д. Павличко, у збірці «Привітання життя» Б. І. Антонич ставив перед собою розмаїті завдання на винахідливість у ритмомелодиці строф. Прикладом поєднання ритму, мелодії і графічного зображення вірша можна вважати закінчення поезії «Осінь» [5, с. 9].

У збірці «Привітання життя» налічуємо 6 поліметричних поезій: «Пісня про вічну молодість», «Баляда про тінь капітана», «Осінь», «Копання картопель», «Ідилія», «Гімн життя». Відсоткове відношення метрів у цих поезіях відповідно становить: хорей – 18 %, ямб – 11 %, пірихій – 5 %, дактиль – 4 %, амфібрахій – 53 %, анапест – 9 %.

У поліметричних поезіях автор мелодично поєднав трискладові метри з двоскладовими. Зокрема, у поезії «Копання картопель» кожен чотиривірш починається двоскладовим амфібрахієм, який у наступних строфах переходить у поєднання амфібрахія і

хорея, а також амфібрахія та ямба. Помітно, що у таких комбінаціях ямб завжди передує амфібрахії, а хорей стоїть після нього. Ці дві ритмічні формули (1я+1амф та 1амф+1х) є абсолютно однаковими за кількістю наголошених та ненаголошених складів. Відмінність полягає лише у їх поділі на стопи: ~~~ («по сивім полі», «дими кружляють», «цвітуть вогнями», «а часом жовте», «угору осінь» [3, с. 66]). Спробуємо трансформувати ці метричні формули у музичний ритм за допомогою нот (1амфібрахій+1хорей – Схема 1; 1ямб+1амфібрахій – Схема 2).



Схема 1



Схема 2

Помітно, що для кращого виокремлення цих метрів, доцільним є використання пауз (шістнадцятих) між ними. Вони є ледь відчутні, але все ж таки необхідні, щоб передати відмінність цих двох музичних уривків.

У збірці «Привітання життя» маємо 6 хорейчних поезій («Пісня змагунів», «Ситківка», «Перший сніг», «Коломийка про провесну», «Октостих», «Велика подорож»). Однією з характерних рис цих поезій є довжина рядка, яка в більшості поезій становить від 7 до 9 стоп. Відсоткове відношення хорейчних стоп та пірихіїв становить відповідно 74 % і 26 %, що свідчить про ритмічну рівномірність музичного звучання віршів.

Ямбічних поезій налічуємо 39, зокрема, весь цикл «Зриви і крила» – це сонети, написані 5-стоповим ямбом, який фіксуємо також у поезіях «Дівчина з диском», «Змагання атлетів», «Романтизм», «Молодий поет», «Прочитан», «Любов», «Ідеал», «Альхе-мія», «Бджола», «І», «Подорож літаком», «Підсвідомість», «Гіпнотизер», «Мурашник», «Шум», «Товариство», «Пісня бадьорих бродяг», «Прощання школи». 3, 4-стоповим ямбом написана поезія «Скок жердкою», 6-стоповим – «Пісня мандрівника» і «Людина», 5, 6-стоповим – «Про строфу», 6, 7-стоповим – «Привітання життя».

Відсоткове відношення ямбічних комбінацій становить відповідно: 4я–1п – 50 %, 3я–2п – 15 %, 5я – 9 %, 5я–1п – 5 %, 5я–н (ненаголошений склад укінці) – 6 %, 4я–2п – 3 %, 3я–1п – 2 %, інші комбінації – 10 %. Помітно, що саме наявність п'ятискладових ритмів переважає.

Характерною ознакою п'ятистопового ямба у поезіях збірки «Привітання життя» Б. І. Антонича є його вираження у різних ритмічних формулах, зокрема, 2я–1п–2я–н (~/~/~/~/~/~/~) (14 %), 3я–1п–1я–н (11 %), 5я–н (11 %), 1я–1п–3я–н (10 %), 3я–1п–1я (9 %),

2я–1п–2я (8 %), 5я (8 %), 1я–1п–3я (6 %), 1я–1п–1я–1п–1я (5 %), 1я–1п–1я–1п–1я–н (4 %), інші – 14 % становлять поезії, ритмічні формули яких – 1п–4я–н, 2я–2п–1я–н, 1п–1я–1п–2я–н, 1я–2п–2я–н, 1п–4я, 1п–2я–1п–1я, 1я–2п–2я, 1п–2я–1п–1я–н, 1п–1я–1п–2я (рис. 1).

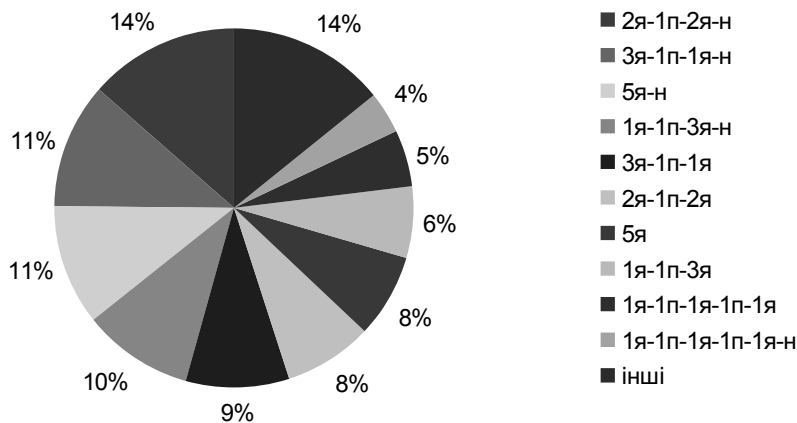


Рис. 1. Відсоткове відношення ритмічних формул 5-стопового ямба у збірці Б. І. Антонича «Привітання життя»

У збірці Б. І. Антонича «Привітання життя» найчастотнішим віршовим ритмом виступає ямб, зокрема, 5-стоповий. Тому доцільно буде спробувати передати його звучання за допомогою мелодії. Для цього варто використовувати співвідношення наголошених і ненаголошених складів з тривалістю нот, наприклад, наголошені – четвертні ноти, ненаголошені – восьмі ноти. При цьому вибір самих нот і тональності може бути довільним. З одного боку, такий підхід до аналізу музичності твору зумовлюватиме наявність великої кількості музичних інтерпретацій, але, з іншого, він дасть змогу вийти за межі лише статистичної констатації певних віршових розмірів і показати, що кожен поетичний твір і кожен віршовий розмір має своє звучання.

Найбільш частотною ритмічною формулою 5-стопового ямба у збірці Б. І. Антонича «Привітання життя» є 2я–1п–2я–н (~~/~//~//~//~//). Її музична інтерпретація може мати такий вигляд (Схема 3):



Схема 3

Завдяки міжмистецькому перекладу (інтерпретація музичності поетичного твору за допомогою нот) можна продемонструвати звучання ритмічних формул будь-якого віршового розміру (ямба, хорея і т. д.).

Збірка Б. І. Антонича «Велика гармонія» вирізняється серед інших насамперед тим, що тут мелодика поезій зумовлена їхньою тематикою та мотивами (пошук людиною самої себе, своєї внутрішньої істини, усвідомлення свого покликання).

Привертає до себе увагу не тільки тематичне спрямування цих поезій, але й час написання. Як зазначає М. Найдан, поезії у збірці «Велика гармонія» датовані здебільшого періодом від 23 березня до 3 червня 1932 року, а деякі були написані 24–26 березня 1933. Ці дати збігаються з Великим постом та Пасхальними святами. За григоріанським календарем, Великдень 1932 року припадав на 1 травня, а 1933 – на 16 квітня. За юліанським літочисленням, це було відповідно 18 та 3 квітня. Близькі Великодні свята, пов'язані зі смертю та воскресінням Христа надихнули Б. І. Антонича написати свої роздуми про Бога, людину та її спасіння [2, с. 22].

Поезії «Великої гармонії» розкривають переживання ліричного героя, які спричиненні пошуком одвічних істин життя. Бог у розумінні поета є Абсолютною Гармонією. Ліричний герой намагається відшукати Його у музиці. Він перебуває у постійних пошуках гармонії, яка є першим атрибутом щастя.

Центральним настроєм Антоничевих гімнів, за словами Я. Рубан, є надпотужне відчуття божественної сили, відчуття, яке важко виразити, тому слова втрачають свою звичну семантику і сприймаються як звуки в музичному творі («Mater Gloriosa») [6, с. 143].

Тому співвіднесення віршової ритміки із певними нотами дасть змогу простежити особливості звучання релігійних поезій Б. І. Антонича. Ліричний герой неодноразово вказує на те, що словами важко передати велич всеосяжності Творця. Можливо, саме звучання, яке отримуємо завдяки міжмистецьким трансформаціям відкриє перед нами нові горизонти інтерпретаційного сприйняття.

На думку М. Новикової, однією з характерних рис збірки є екстатична музикальність, екстатична напруженість та екстатичне вживання в небо і «занебо». Дослідниця вбачає вже у самих назвах поезій «Великої гармонії» «формулу екстази» [4, с. 15].

Відчитати утаємничену мову натхнення можливо, очевидно, у самій ритміці творів, у музичних метафорах, у яких висловлено поетове бачення вічних істин життя. Музикальність, на яку вказала дослідниця, має особливе джерело. Тому можна лише частково, за допомогою музичних трансформацій, розшифрувати таємничу мову літургійної мелодики.

«Велика гармонія» Б. І. Антонича – це поезія, мелодика якої виражається у всіх можливих ритмах, окрім дактилів. Найчастотнішими ритмами є ямби. У збірці маємо 22 поезії, у яких фіксуємо ямбічні ритми: «Ars poetica II, ч. 3» (2-стоповий ямб), «Amen», «Ars poetica II, ч. 4.», «(Буденний день)», «(Наївність)», «(Свята простота)», (3-стоповий ямб), «Liber peregrinorum, ч. 3», «Spes (Віра, надія, любов, ч. 4)» (4-стоповий ямб), «Parvum psalterium (Молитва)» (5-стоповий ямб), «Dua eviae», «Apage satanas», «Te Deum laudamus» (7-стоповий ямб), «(Ars poetica)», «(Зелені свята)», «Ascensio Domini (Вознесення)» (3, 4-стоповий ямб), «(Четвертий кут) (Віра, надія, любов, ч. 2)» (3,4,5-стоповий ямб), «De morte, ч. 4 (Смерть)», «(Рубач, ч. 2)» (3, 4, 5, 6-стоповий ямб), «Gloria in excelsis», «Advocatus diaboli» (3, 4, 6-стоповий ямб), «Magnificat» (5, 6, 7, 9-стоповий ямб), «Veni sancte spiritus» (6, 7-стоповий ямб), «Ave Maria» (7, 9-стоповий ямб).

Хореїчно-ямбічні ритми фіксуємо у поезії «*Ut in omnibus glorificetur Deus*», в якій відсоткове співвідношення ритмів становить відповідно: хорей – 60 %, ямб – 12 %, пірихій – 28 %. Привертає до себе увагу кількаразове використання такої ритмічної формули, як 1п–3х–2я (~/~/~/~/~/~/).

Особливою ознакою цієї поезії є часте використання на початку строф ненаголошених складів (у 14 строфах) і наголошених укінці (у 12 строфах). Якщо співвідносити зміст поезії з ритмом, то можна стверджувати, що людські сумніви, неповне осягнення істини, незрозуміння до кінця Божого задуму змінюється поступовим усвідомленням Його величчя і безмежних можливостей людини, що повністю довіряє своєму Творцеві.

Ямбічно-хореїчні ритми простежуємо в поезії «Kyrie elejson». У ній використання ямбів становить 63 %, хореїв – 17 %, пірихіїв – 21 %.

Лише дві поезії написані амфібрахієм: «Momentum cum Deo (З Богом сам-на-сам)» (3-стоповий амфібрахій) та «Ars poetica II, ч. 2» (2-стоповий амфібрахій). У першій поезії відчувається «легкість» звучання, мелодика однієї строфи ніби «переливається» в наступну: $\sim/\sim/\sim//\sim/\sim/\sim$. Тут не потрібно жодної паузи. У творі «Ars poetica II, ч. 2» пауза зумовлюється лише в кінці куплета, який завершується наголошеним складом: «Співати про весну, / шалену, чудесну, / зелену, небесну, / про сонячну мить» [3; с. 105] $\sim/\sim//\sim/\sim/\sim//\sim/\sim/\sim$.

Також лише дві поезії написані анапестом: «Demorte, ч. 1» (3-стоповий анапест) і «Confiteor» (3, 4-стоповий анапест).

У збірці налічуємо 12 поезій, написаних поліметрами («Salve Regina», «Demorte, ч. 2», «Ars poetica II, ч. 1», «Te deum laudamus», «Deus Magnificus», «Resurrectio», «(Agnus Dei)», «Litania», «Triangulum (Віра, надія, любов, ч. 1)», «Credo (Віра, надія, любов, ч. 3)», «Agnus Dei»). Маємо таке відсоткове відношення використаних метрів: ямб – 24 %, хореї – 30 %, пірихій – 10 %, дактиль – 12 %, амфібрахій – 7 %, анапест – 17 %.

Хоча у збірці немає жодної поезії, написаної дактилем, але, як бачимо, у поліметричних поезіях цей ритм посідає помітне місце. Зокрема, найяскравіше він проявляється у поезії «Salve Regina».

У збірці Б. І. Антонича «Три перстені» більшість поезій написані чотиристоповим ямбом, це зокрема 22 поезії («Автопортрет», «Три перстені», «Елегія про співучі двері», «Елегія про ключі від кохання», «Елегія про перстень пісні», «Весілля», «Ранній вітер», «Назустріч», «Корчма», «На шляху», «Чарки», «Світанок», «Веретено», «Князь», «Клени», «Зелена Євангелія», «Праліто», «Змія», «Ліс», «Елегія про перстень ночі», «Гірка ніч», «Кінчаючи»). Семистоповим ямбом написаний вірш «Над книжкою поезій». Маємо також поєднання різностопових ямбів (2, 3, 4, 5, 6 – «Елегія про перстень молодості», «Поетова весна»; 3, 4 – «До весни», «Лист», «Півень»; 5, 6 – «Давній мотив»; 4, 5 – «Ніч», «До нас»). Окрім того, у поезії «Село» автор в останньому катрені разом із ямбом використав амфібрахій.

Чотиристоповий хореї фіксуємо у 5 поезіях («Різдво», «Коляда», «Зельман», «Спротив», «Ніч на площі Юра»). П'яристоповим хореєм написаний вірш «Пізня година». Маємо також поєднання різностопових хореїв (5, 6 – «Ранок», 3, 5, 6 – «Гірке вино»).

Що стосується трискладових розмірів, то чотиристоповим дактилем написана поезія «До моєї пісні». Двостоповий амфібрахій фіксуємо у поезії «На вітер». Поєднання три- і чотиристопового амфібрахія маємо у вірші «Стріла». Тристоповим анапестом написаний «Ранок юнаків». Поєднання три- і чотиристопового анапеста маємо у поезії «Суворий вірш». Окремо варто відзначити поезію «Дороги», в якій автор гармонійно поєднав тристоповий анапест і амфібрахій.

Якщо брати до уваги кожен окрему стопу, то матимемо таке відсоткове відношення використаних поетом віршових розмірів: хорей – 8 %, ямб – 64 %, пірихій – 18 %, дактиль – 1 %, амфібрахій – 3 %, анапест – 6 %.

У збірці Б. І. Антонича «Три перстені» найчастотнішим віршовим розміром є ямб. Варто також звернути увагу на деякі його комбінації. Зокрема, наявність чотирьох стоп без пірихіїв становить 26 %, поєднання трьох ямбів і одного пірихія становить 55 %, решта – 19 % – це такі комбінації: 2 ямби і 2 пірихії, 4 ямби і 1 пірихій, 3 ямби і 2 пірихії та ін.

Тому найбільш оптимальним вираженням ритміки збірки можемо вважати поезії «Назустріч» та «Ліс», адже у них фіксуємо відповідне поєднання найуживаніших комбінацій ямба. Наприклад, у поезії «Назустріч» у двох строфах маємо чотиристоповий ямб (без пірихія) і у шістьох – поєднання трьох ямбів і одного пірихія.

У результаті міжмистецького перекладу матимемо ось таку мелодію (Схема 5), яка певною мірою може відображати особливості ритміки збірки Б. І. Антонича «Три перстені». Для кращої наочності використаємо уривок з твору:

*Росте хлоп'я, мов куц малини,
підкови на шляхах дзвелять.
Ось ластівки в книжках пташиних
записують початок дня» [3, с. 40].*



Схема 5

Характерною особливістю збірки «Книга Лева» є наявність у ній лише ямбічних поезій, за винятком однієї – «Батьківщина», яка написана 6-стоповим хореем.

Більшість поезій виражають ритми 4-стопового ямба («Весіння ніч», «Троянди», «Гвоздики», «Півонії», «Тюльпани», «Фіялки», «Чому?», «Сутінь», «Літній вечір», «Ags critica», «Дружня гутірка», «Подвійний концерт», «Молитва до зір», «Сірий гімн», «Коло змін», «Дно пейзажу», «Мій давній голос», «Буря», «Диво», «Віщий дуб», «Черемхи», «Уривок», «Забута земля», «Червона китайка», «До холодних зір»).

Найпоширенішими ритмічними формулами 4-стопового ямба є, зокрема, такі: 4я–н (~/~/~/~/) (37 %), 2я–1п–1я–н (24 %), 1я–1п–2я–н (18 %), 1п–3я–н (8 %), 1п–1я–1п–1я–н (3 %), 2я–1п–1я (3 %). Решта – 7 % становлять інші ритмічні формули: 1п–1я–1п–1я, 1я–2п–1я, 1я–1п–2я, 1п–3я, 4я.

Ритмічна формула 4я–н домінує у поезіях «Троянди», «Сутінь», «До холодних зір». У першому вірші маємо навіть цілу строфу (чотиривірш), написану у цьому ритмі. Вона

може слугувати яскравим прикладом ритмомелодики 4-стопового ямба (оскільки він домінуючий) у збірці «Книга Лева», а також проілюструвати музичне звучання найпоширенішого ритму (Схема 6).



Схема 6

Поєднання ямба та пірихія у таких поезіях виражається у двох видах ямбічних комбінацій: 3я–1п та 2я–2п, відсоткове відношення яких становить відповідно 91 % і 9 %. Як бачимо, таким поезіям притаманний рівномірний темп, який забезпечується незначною кількістю наявних пірихіїв.

У збірці маємо також поезії написані 5-стоповим ямбом («Знак Лева», «Шлюб», «Пісенька до сну», «Три строфи з записника», «Колодійство», «Слово про полк піхоти»). Найпоширенішими ритмічними формулами виступають 2я–1п–2я–н (23 %), 3я–1п–1я–н (22 %), 1я–1п–1я–1п–1я–н (21 %), 5я–н (16 %), 1я–1п–3я–н (11 %). Решта – 7 % становлять інші ритмічні формули: 1я–2п–2я–н, 2я–2п–1я–н, 1п–4я–н, 1п–2я–1п–1я–н.

Ритми 6-стопового ямба фіксуємо у таких поезіях: «Баллада про пророка Йону», «Пісня про дочасне світло», «Шість строф містики», «Скарга терну», «Ars poetica», «Площа янголів», «Піски», «Затерті сліди», «Пісня про незнищенність матерії», «Океанія або в долинах морських левів», «Полярія», «Арктика», «Марнотратний гімн», «Слово до розстріляних», «Стяги в куряві».

Особливістю 6-стопового ямба є його вираження у 29 ритмічних формулах, серед яких варто виокремити такі: 1я–1п–2я–1п–1я–н (12%), 1я–1п–1я–1п–2я–н (10 %), 2я–1п–3я–н (10 %), 4я–1п–1я–н (9 %), 3я–1п–2я–н (9 %), 1я–1п–4я–н (9 %), 2я–1п–1я–1п–1я–н (8 %).

У збірці «Зелена Євангелія» домінуючим ритмом також є 4-стоповий ямб. Його фіксуємо у 20 поезіях («Весільна», «Весільна ніч», «Хміль», «Два серця», «Тернина», «Підкови», «Барвінкова щирість», «Малий гімн», «Зозуля», «Корчмарські чари», «Косовиця», «Яворова повість», «Черемховий вірш», «Вільха», «Зима», «Захід», «Вітер століть», «Село», «Хати», «Дві глави з Літургії кохання»).

Вказаний віршовий розмір представлений у 9 ритмічних формулах, зокрема, 2я–1п–1я–н (29 %), 4я–н (24 %), 1я–1п–2я–н (14 %), 1п–3я–н (9 %), 2я–1п–1я (12 %), 4я (3 %), 1п–1я–1п–1я (2 %), 1п–1я–1п–1я–н (3 %), 1я–1п–2я (8 %).

Поезіям, написаним 4-стоповим ямбом, притаманне рівномірне звучання, оскільки домінантною ямбічною комбінацією є 3я–1п (93 %).

Поезії, які автор об'єднав у певну збірку, звичайно, характеризуються спільними ознаками, які можуть стосуватися тематики, ритміки, або інших рівнів літературної

творчості. У поезіях Б. І. Антонича, які не увійшли у збірки, є чимало подібних рис, котрі вказують на можливість сприймання їх як окремого естетичного цілого.

Однією з таких спільних ознак є їхня ритміка. Якщо порівнювати цю умовну збірку з іншими, то побачимо, що вона вирізняється яскравовираженою поліметричністю поезій та домінантністю двоскладового ритму, що виражений в ямбічних метрах. Усіх поезій налічуємо 94, серед яких поліметричні становлять 27.

Характерною ознакою поліметричних поезій є домінування двоскладових ритмів: хорея («Смерть берези», «Дума про плякати», «Попід нами, попід нами», «Грає вітер в щирім полі», «Ніч в місті», «Весна», «П'ятий кут», «Лещетарі», «Вийди з кімнати», «Над містом ширяють тіні», «Дивно, а однаке таки так») та ямба («Поема про вітрини», «Псалом патетичний», «Псалом молодости», «Марш молодих», «Поет», «Дороги», «Сонет про весну, писаний взимі», «Любов», «Сентиментальні строфи», «Моя кохана вчиться деклінації», «Байка про вудженого оселедця», «Страйк мишей», «Сулейка і соловейко або Турецька листівка», «Дитирамб», «Де є твій Піндар, земле сопілок і клярнетів».

Відсоткове відношення ритмічних видів поезій Б. І. Антонича поза збірками становить відповідно 29 % – поліметричні, 39 % – ямбічні, 12 % – хореїчні, 3 % – амфібрахічні, 3 % – хореїчно-ямбічні, 3 % – ямбічно-хореїчні, 5 % – анапестичні, 5 % – дактилічні (рис. 2).

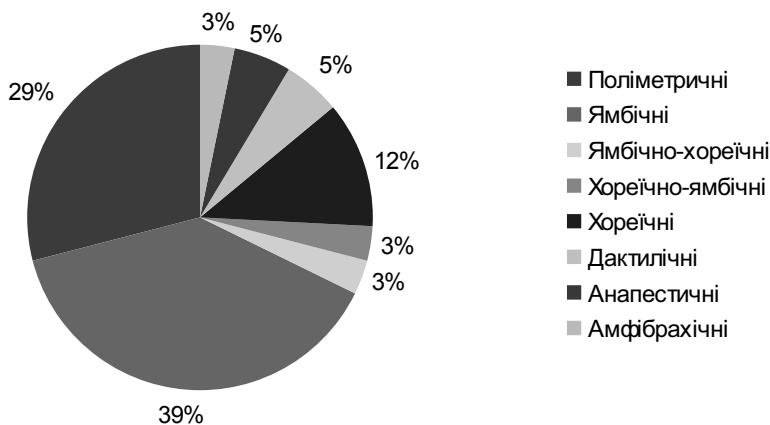


Рис. 2. Відсоткове відношення віршових розмірів поезій
поза збірками Б. І. Антонича

Отже, ритмомелодика поезій Б. І. Антонича представлена здебільшого у ямбічних поезіях, що надає їм пришвидшеного темпу та сконденсованості ритму. Цей віршовий розмір є домінантним у всіх поетичних збірках письменника. Характерною ознакою ямба є його вираження у найрізноманітніших формулах. Помітно, що домінування

певної ритмічної формули притаманне декільком збіркам. Наприклад, ритмічна формула 5-стопового ямба 2я–1п–2я–н є найчастотнішою у збірці «Привітання життя» та «Книга Лева».

Ритмічні формули можуть бути трансформовані у різні музичні ілюстрації до творів. Аналіз ритмічного вияву музичності на основі міжмистецького перекладу дає змогу розкрити естетичну багатогранність літературного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андрухович Ю. І.* Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Ю. І. Андрухович. – Івано-Франківськ, 1996. – 25 с.
2. *Антонич Б. І.* Велика гармонія / Б. І. Антонич ; переклад, передм. від перекладача і приміт. М. Найдана. – Львів : Літопис, 2007. – 124 с.
3. *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Б. І. Антонич ; передмова Миколи Ільницького ; упорядкування і коментарі Данила Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с. + 32 с. Ілюстр.
4. *Антонич Б.-І.* Твори / Б. І. Антонич ; ред.-упоряд. М. Москаленко ; упоряд. Л. Головата ; авт. передм. М. Новикова. – Київ : Дніпро, 1998. – 591 с.
5. *Павличко Д.* Перстень життя: Літ. портр. Богдана-Ігоря Антонича / Д. Павличко. – Київ : Веселка, 2003. – 46 с. – (Урок л-ри).
6. *Рубан Я. Г.* Домінантні жанри збірки «Велика гармонія» Богдана-Ігоря Антонича / Я. Г. Рубан // Таїни художнього тексту : зб. наук. праць. / ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпропетровськ : Пороги, 2009. – Вип. 9. – 169 с. – С. 140–146.

Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017

Прийнята до друку 22.02.2017

THE RHYTHMICAL LEVEL OF EXPRESSION OF MUSICIANSHIP IN B. I. ANTONICH'S POETRY

Ulyana MATVIYCHUK

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

B. I. Antonych declared the musicianship of his works in the first collection «Greetings of Life», in which there are many inventive rhythmical and strophical experiments. The poetry «Autumn» is a vivid example of strophical and rhythmical innovation, in which the author used the reception of expressiveness of rhythm thanks to a graphic representation of the poem.

The characteristic feature of this collection is the dominance of poetry, in which we define the iambic rhythms. The most common rhythmical formula of 5-metrical foot iamb is «2i-1p-2i-n» (2 iamb and 1 pyrrhic and 2 iamb + unstressed syllable).

The melodies of the poetry collection «The Great Harmony» differs from offers in their themes and motifs (search for himself, his inner truth, awareness of his vocation). The musicianship at the rhythmical level of the poetry is developed in all possible rhythms, except dactyl. The iambic rhythm is the most frequent, including such a combination: «2

iamb-1 pyrrhic». The percentage of pyrrhics in iambic and trochaic poems is respectively 23% and 27%, indicating a faster tempo of trochaic poems, compared with iambic, since the presence of pyrrhics causes «vivace» sounding of poetry, and their absence – the uniformity of the melody.

Most of the poems of B. I. Antonych's collection «Three Rings» are written by 4-metrical foot iamb. The combinations «3 iamb-1 pyrrhic» and «4 iamb» are the most common. Poetries «Towards» and «Forest», in which these rhythms are determinative, can be the best illustrations of the musicianship at the rhythmical level. The most common rhythmical formulas of 4-metrical foot iamb in the collection «The Book of Leo» are «4 iamb + unstressed syllable» and «2 iamb -1pyrrhic -1 iamb + unstressed syllable». The percentage of iambs and pyrrhics in the poetry is respectively 91 % and 9%, indicating the uniform rate of sounding of poems. In the book «The Green Gospel» the dominant rhythm is also the 4-metrical foot iamb. The most common iambic combination is «3 iamb -1pyrrhic».

The percentage of rhythmic types of Antonych's poetry out of the collections is 29 % – polymetric, 39 % – iambic, 12 % – trochaic, 3 % – amphibrachic 3 % – trochaic-iambic, 3 % – iambic-trochaic, 5 % – anapaestic, 5 % – dactylic. A characteristic feature of the poems out of the collections is polymetric with the dominance of disyllabic rhythms.

The musicianship of Antonych's poetry is expressed in all possible rhythms, the dominant one being the iambic size.

Keywords: musicianship, rhythm, the rhythmical formulas, musical illustration.

УДК 821.161.2-1.09"20"І.Римарук:7.049.1

«ЕРОС ТУТ НЕ ЖИВЕ. РОЗКРИВАЄ ОБІЙМИ ТАНАТОС...»

Ірина ЩЕПНА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000
e-mail: slovolyubka@ukr.net*

Еротично-танатологічна естетика притаманна творчості Ігоря Римарука, зокрема поезіям останніх років його життя. Досліджено генезу еросу й танатосу та їхнє поширення в літературознавстві, проаналізовано втілення цих концептів у поезії І. Римарука.

Ключові слова: ерос, танатос, постмеморі, танатична сугестія, модифікація, інтертекстуальність, автоінтертекстуальність.

Від любові до смерті дуже часто «*лишається півподиху*». У коштовній «Пісні Пісень» читаємо: «*любов бо, як смерть сильна*» [9: 6]. У чому ж полягає сила цих двох протилежних полюсів, котрі постійномагнетично взаємопритягуються? Чи не в тому, що будь-яка людина робиться перед ними безсилою?

«Очевидно, життя як філософська категорія – ерос, носій усього живого, творчого і репродуктивного – мусить мати (такий закон природи, тобто нашого земного існування) свою антитезу, що її справедливо сприймаємо як завершення людського “циклу” – від колиски до домовини» [23, с. 6]. Ці міркування співзвучні зі словами Еріха Фромма: «З’єднання, народження і ріст творять цикл життя, так само як цикл смерті складається із припинення росту, із дезінтеграції та розпаду» [25, с. 24]. Василь Пахаренко прокоментував цю «двоїстість» так: «Ми рухаємося, перестрибуючи з крайності на крайність, позаяк маємо амбівалентну природу» [16, с. 88].

Доволі дискусійною є проблема дослідження еротичної і танатологічної тем у літературознавстві. Адже любов і смерть домінують у літературах усіх часів і народів. Водночас ця динаміка, це взаємоперетікання, ця літературна «співпраця» еросу і танатосу не досліджені належно досьогодні. «Мотив взаємопереходу еротичного у танатологічне – не новий у літературі, та детальних розвідок з цієї теми дуже мало, а ті, що є, торкаються лише деяких аспектів у висвітленні категорій смерті і кохання» [26, с. 578].

У творчості Ігоря Римарука, особливо в поезіях останніх років його життя, чи то пак, за Ларисою Андрієвською, у його «*постміленіумних*» віршах, обсервуємо явище, котре Богдан Тихолоз назвав «*екзистенційною діалектикою еросу й танатосу*»: «Категорії, запозичені з античної міфології, де позначали відповідно богів кохання і смерті, набули філософського обґрунтування у психоаналізі З. Фрейда та його послідовників, насамперед Е. Фромма. Ерос і танатос – це первинні психологічні потяги, вкорінені в людській підсвідомості» [23, с. 26]. «Батько психоаналізу» Зигмунд Фрейд визначив

два основоположні потяги: еротичний і деструктивний: «Суперечність між інстинктом самозбереження й інстинктом продовження роду, як і між любов'ю до себе й любов'ю до зовнішнього об'єкту, криється, зокрема, і всередині самого еросу. Метою першого потягу, еротичного, є створення дедалі більших цілостей і їх консервація, тобто створення певних сув'язей, тимчасом як метою другого, деструктивного, є руйнування будь-яких сув'язей, нищення їх у той чи той спосіб. Можемо припустити, що кінцевою метою потягу до деструкції є зведення всього живого до неорганічного стану. Відтак можемо назвати цей потяг потягом до смерті» [24, с. 165].

Постфройдист Еріх Фромм виділив некрофілну та біофілну орієнтації. Некрофілію він називав «*відповіддю на життя, яка знаходиться у цілковитому протиріччі з життям*» та пояснив ці явища так: «Хоч дехто і живий, він любить не живе, а мертве, не ріст, а деструктивність. Якщо некрофіл зважиться зізнатися собі у власних почуттях, то лозунг свого життя він виразить словами: “Ласкаво просимо, смерте!” Протилежністю до некрофільної орієнтації є біофільна орієнтація, котра за своєю сутністю є любов'ю до живого. [...] Біофільна етика має власний принцип добра і зла. Добром є все, що служить життю; злим є все, що служить смерті» [25, с. 23–24]. До ознак некрофілії Е. Фромм відніс: потребу вбивати, поклоніння силі, потяг до мертвого і брудного, садизм, бажання перетворити органічне в неорганічне шляхом «порядку». Він запропонував своє бачення розвитку теорії З. Фрейда: «Протиріччя між еросом і деструктивністю, між зв'язком із живим або зв'язком із мертвим насправді є основоположним протиріччям у людині. При цьому йдеться не про дуалізм обох біологічно притаманних їй інстинктів, відносно стійких і котрі перебувають у постійній боротьбі між собою, поки нарешті не переможе інстинкт смерті, а про дуалізм первісної й основоположної тенденції всього живого – втриматися в житті і його протиріччі, котре проявляється, коли людина втрачає цю ціль» [25, с. 27].

Творчість Ігоря Римарука неможливо уявити без еротично-танатичної естетики. Адже «*Коли в дорогу приклика Чубай*» [18, с. 33], коли «*тріщить життя, немов горіх*» [18, с. 53], коли «*постукує в шибу зимове дерево смерті*» [19, с. 23], з'являється усвідомлення всієї фатальності стосунків із *A Lady Called Death*¹, й І. Римарук немовби надсилає запізнілий меседж самому собі: «*І Пані Смерть у себе не закохуй*» [18, с. 62]. Гостро відчуючи при цьому всю нетривіальність та складність своїх відносин із танатосом: «*Стоїш, як сторож, біля дому. / З-під неба тиша пророста. / І вибираєш підсвідомо / Найліпше місце для хреста*» [19, с. 163]. Розраджуючи самого себе і водночас роз'ятрюючи цей мозоль ще більше: «*одного зимового дня / забудь що ти жив / і перестанеш боятися смерті*» [18, с. 73]. Розпинаючи себе цвяхами (підсвідомо?) написаних слів:

перехняблюється вранці голова
переблискує на сонці булава
зеленіє на ставках осінніх ряска

в телефоні вже прокинувся жучок

¹ Пані на ім'я Смерть (англ.).

але сплять іще папужка їжачок
і сова що називається параска

ну поразка в цьому світі ти програв
в тому світі між смаколиків приправ
фоліантів манускриптів прибамбасів

ти кохався віршував і вар'ював
воював із вітряками вчивсь у трав
але світ тебе матолка віддубасив

остогидли золоті ворота й вал
ти поїдеш на опівнічний вокзал
рушить потяг і шукайте в сіні голку

нумерація вагонів з голови
нумерація агоній з булави
отже слухай оголошення матолку [18, с. 72].

Віктор Неборак перфектно потрактував це Римарукове «смертевідчуття»: «Танатичне у його поезії наростало. Ігор захопував у себе панну Смерть, хоч і сам себе від такого захоплення застерігав. Він був ризикованим гравцем. Ставив на карту все, програвав, а потім, отримавши несподіваний бонус, вигравав більше, ніж програв перед тим» [15].

Зважаючи на те, що «боротьб[а] між еросом і танатосом, потягом до життя і потягом до смерті, [...] точиться у кожному людському індивіді» [24, с. 167], виникає враження, що І. Римарук водночас і обожнював ці інстинкти-антиномії, і побоювався їх як чогось магнетично-містичного. Любов до смерті і смерть від любові були для нього магістральними концептами: «*тільки ніч кохання до ранку а потім / усміхнена смерть*» [18, с. 81], «*як я її люблю / як я її чекаю // жінку яка вишиває бісером / янгола / янгола смерти моєї*» [19, с. 152]. Фатальну взаємоприреченість цих двох явищ та амбівалентне Римарукове ставлення до них найкраще можна проілюструвати автоінтертекстуальним зв'язком (притаманним його творчості настільки, що ця тема заслуговує окремого дослідження), котрий можна простежити у таких фрагментах із поезій: «*І прийде смерть зі срібними очима, / Й зелені очі проженуть її*» [19, с. 36] та «*Прийде смерть із твоїми очима...*» [19, с. 217]. Важко встановити, котрий із віршів був написаний раніше та наскільки свідомо поет створив цей автоінтертекстуальний зв'язок, проте на поверхню виринає одна очевидна річ: «*любов і смерть тут від початку ідуть поряд, мов нерозлучні сестри*» [23, с. 78].

У цьому контексті варто згадати про ще один «причинно-наслідковий» зв'язок еросу і танатосу – смерть батьків Ігоря Миколайовича, котра не могла не залишити фатального відбитку на його житті (чи то пак, смерті?) та творчості. Марія Магіос згадує: «В останні роки важко було не бачити, як з Ігоря витікає життя. А він не мав жодного наміру за нього боротися. Подеколи думаю, що Римарук сам запрограмував собі такий короткий вік. І почалося це після смерті батьків. Це я знаю точно» [15]. Відтак «добровільний програміст смерті» пише: «*Сто світів облітав, як один, / сто плечей*

закривавив об небо. / Впав у темні обійми ожин, / як покликала мати досебе...» [21, с. 273]; «марш звучить у версії старій / на тобі дідівський однострій / та впізнає в ньому тільки мати» [21, с. 167], «змовкла осінь змахнувши кривавим крилом / зжовкли янголи бо врятувати не вміли / як заснув – то сиджу за родинним столом / а прокинувся – тільки чотири могили / підкидає в дитинство цей сон як батут / але сила тяжіння така невблаганна / я не сплю – я прокинувся в осінь – я тут / де Галина й Микола Ликера і Ганна» [21, с. 290]. У цьому контексті актуальним буде також фрагмент зі спогадів Володимира Гарбуза: «Одного разу Ігор прочитав мені щойно написаний вірш-діалог про свою покійну маму. У мене спиною поповзли “мурахи”. Тоді я зрозумів, що поет на підсвідомому рівні, а можливо і свідомо, відчував, що скоро піде з життя. До його смерті залишалося менше року» [15]. Справді коли помирають люди, котрі вдихнули в тебе ерос, помирає й саме життя чи, радше, якась невід’ємна його частка, гвинтик, без котрого механізм більше ніколи не працюватиме так легко, натхненно, справно... Ф. Ар’єс мав рацію в тому, що «кінець життя не завжди співпадає із фізичною смертю людини» [3, с. 497].

Про Римарукових батьків писав також Микола Чубук: «...Ігор Римарук виростав у родині сільських інтелігентів: мати – вчителька, батько – вчитель, директор школи. Вдома панувала спокійна, доброзичлива атмосфера. До Ігоря ставилися з великою любов’ю і повагою, делікатно плекаючи й підтримуючи в ньому поетичний талант. Я це відзначив, неодноразово буваючи у нього вдома в селі на Хмельниччині. Там же ми ховали удвох трагічно і рано померлого його батька Миколу Яковича – дуже мудру, чуйну людину, талановитого педагога і вмілого директора школи, яка, навіть скрутні часи, під його керівництвом перебувала без особливих втрат. Ігор дуже гордився батьком, який також відповідав йому взаємністю. У них у селі був великий сад, а в кінці городу, що виходив на широку леваду, то взагалі ріс і плодоносив великий горіховий гай. Восени вся веранда була встелена товстим шаром горіхів, тож вечорами ми виходили під будинок посидіти й погомоніти на лавочці, наступаючи на ці круглі хрумтливі кулі. Ігор мріяв про те, що батьки вийдуть на пенсію й переїдуть на дачу, яку почали будувати на Київщині. Вже й землю взяв, з батьком та його родичем і приятелем звели будинок. Наступного року мали його закінчити. Але раптово смерть Миколи Яковича, а потім і матері все перекреслили. І саду не судилося вирости й розквітнути. Ігор вже ніколи не приїжджав на ту землю» [15].

До певної міри І. Римарук вербалізував свою танатичну сугестію у своєрідному «поетичному обряді» викликання Пані Смерті: «напнутий на власні кістки / я гейби той барабан / що ним викликали дощ давні китайці» [18, с. 36]. В. Неборак актуально зазначив: «Смерть – всеприсутня, отже, йдеться про належну поведінку, про те, якими словами можна привабити до себе її небажану увагу» [14, с. 17]. Адже Слово має незбагненну силу, ним можна погладити і вдарити, випросити і напроситися... навіть «у вічну завію» [18, с. 85]... Не забуваючи при цьому про «півподиху»: «бо знаю: в наступну завію / ти будеш моєю вдовою» [19, с. 181]. Із кожним прочитаним Римаруковим віршем з’являється яскраве та раптове, як блискавка, усвідомлення, що він насправді знав значно більше, ніж міг сказати: «Він давно зненавидів / наркотичну звичку до по-

рівнянь, / бо давно зрозумів, / що вони – / всього лиш зручна нагода / не називати речі справжніми іменами» [21, с. 227]. Звідси особливі та непрості стосунки зі Словом: «...він ніколи не загравав зі словом, як і з Господом Богом, був із ними повсякчас на “ви”. Неймовірно важко нести такий хрест і жодного разу не похитнутися» [10, с. 187].

Відтак дуже часто, коли стиралася межа між пам’яттю та післяпам’яттю¹, Римарукові доводилося по-самоїдськи відмолювати та відмучувати її гучним мовчазним поетичним голосінням: *«Мовчи. Мовчи. Того, що ждуть спірити, / не велено живому говорити»* [21, с. 291]. В одному із надзвичайно рідкісних та цінних інтерв’ю він по-римаруківськи точно і тонко пояснив: *«Мовчання в літературі – нерідко свідчення напруженої роботи духу, а не бездіяльності»* [20]. Хоч і говорити потреба була колосальна, життєво необхідна: *«бо вкоlesh душу – а розкоlesh слово / і онімієш – вільний, як ріка...»* [21, с. 268]; *«якщо не на слово – на кого ж тоді / покластися? Плечі не тримають жодні»* [21, с. 275]. Проте варто в цьому контексті пам’ятати про надобережне та бережливе ставлення І. Римарука до Слова: *«Шукалося внутрішнього порозуміння з самим собою, звільнення від ілюзій та – що гріха таїти – розчарувань, повернення до очищеного, коли хочете – сакрального сенсу Слова»* [20]. Цим лаконічним реченням він пояснив одну із основних магістралей усієї своєї (і не тільки) творчості чи навіть усієї своєї діяльності у домені літератури.

«Уже тоді, у свої 25 років, Ігор був утаємниченим. Він знав щось таке, що надавало його небагаторядковим віршам глибини» [15]. Можна говорити про те, що це «утаємнене знання» проходить червоно-чорною ниткою крізь усю творчість І. Римарука. Поет пише про це у вірші «Нічні голоси», присвяченому Василеві Герасим’юку, розпачливо волаючи: *«Де чії голоси? / Чом усі переплутались, Господи?! – / з усіма говорю / наче відаю, що я творю»* [21, с. 219]. Ці слова, вкотре акцентуючи афористичність поезії І. Римарука, можуть слугувати своєрідною спробою пояснення у стилі «коротко, сильно і страшно» тієї «червоно-чорної нитки», можливістю хоч на міліметр наблизитися до розуміння того незбагненого Римарукового відання, тієї містичності, фатальності, танатичної сугестійності... Адже прийменник «наче» тут має свою глибоку та амбівалентну семантику. Наскільки І. Римарук відав, що творить, і чи творив тільки тоді, коли відав, ми можемо лишень здогадуватися. Зрештою, угоди такого штибу завше є надконфіденційними, відтак це справа винятково Господа Бога та того «щасливого» чоловіка, котрого Він «утаємничив».

Наталя Лебединцева наголосила на тому, що «у поетичних візіях І. Римарука слово набуває ознак пророцтва» [8, с. 51]. Обсервуємо це постфактум у багатьох аспектах сьогодення, але найбільше збиває з пантелику чи навіть на манівці Римарукове пані-

¹ Термін «постмеморі» належить румунській буковинці, дослідниці Колумбійського університету Маріанні Гірш, котра пояснила та активно вживала його у своєму есеї «Генерація Постмеморі». Це вид пам’яті другого покоління, себто нащадків генерації, котра пережила колективну травму. Професор Гірш описала цю дефініцію як «зв’язок другого покоління зі сильними, часто травматичними, досвідами, які передували його народженню, але які, проте, були передані йому так глибоко, що, здавалося, являли собою спогади як такі» [27, с. 103].

братство зі смертю. Василь Герасим'юк як один із найліпших римарукознавців написав про це екстраточо: «Кажуть: поети передчують. Римарук не передчував. ВІН ЗНАВ. Аж до моторошного поєднання з Покальчуком» [4, с. 127]. У десятому номері 2008 року редакція «Сучасності» друкує некролог І. Римарука «Не запитуй, по кому подзвін» по смерті Ю. Покальчука та спільний із В. Герасим'юком й Т. Федюком некролог по В. Кожелянкові «Остання дефіляда Василя Кожелянка». Хоч ім'я та прізвище редактора відділу літератури, себто Ігоря Римарука, вже обведене чорною рамкою... Власне тоді, після похорону Покальчука, під час телефонної розмови з В. Мельником Римарук ЗНАЮЧИ каже: «Бач, снаряди лягають усе ближче. Щойно я писав некролог по Кожелянкові, а тепер думаю: хто напише некролог по мені?» [11] Відтак у одинадцятому номері «Сучасності» у розділі «Література. Поезія» вже опубліковано його «Останні поезії», а побратим Герасим'юк щемно пише: «ВІН ЗНАВ» [4, с. 127].

Про це є також фатальний спогад Олександра Смика: «Після смерті Юрія Покальчука приїхав сам не свій. Повторював як мантру: “Після Покаля – я наступний”» [15]. Марія Матіос у такому ж сумному світлі згадує про той час: «У серпні – Василь Кожелянко (Ігор про його смерть дізнався також від мене, а згодом з Ларисою Андрієвською вони зателефонували мені в поїзд по дорозі з Москви до Києва, щоб домовитися про спогади про Василя... Чи могла я тоді подумати, що не мине й трьох тижнів)... У вересні – Юрко Покальчук...» [15] В. Неборак підсумовує: «Ігор присвячувався своїм друзям. Серед них найближчі – побратими-поети Василь Герасим'юк, Тарас Федюк, Павло Гірник. І багато віршів Ігоря присвячено друзям. Дружба для нього, напевно ж, була дієвим способом подолання щораз навальнішої теми смерті» [15]. Отже, «*віщі вірші*» [21, с. 214] з'являлися все частіше, до жалобного болю нагадуючи некролог по самому собі:

Нестерпно темно в зимі і вікні.
Це знак: не судилося вже мені
Ані обійми останні,
Ані панахида в Анні.

Кохана, колива навари.
Хай винесуть виродки і вітри
Вперед ногами зі Львова
Мене. І – бувай здорова [19, с. 180].

Такий поетичний дар надто нагадує хрест, котрий можна носити або на шії: «*Годі вдавати із себе провидця. / Ти помолися і рани зализуй*» [18, с. 46], або на плечах: «*Не злом захлинутися – словом розлогим, / Сплатити словами призначену подать... – / Як весело бути поетом і лохом, / Якого, мов мед у горнятку, розводять*» [19, с. 179]. Володимир Гарбуз зворушливо розповідає: «Одного вечора сказав Ігорю, що уже дозрів для того, аби намалювати його портрет. Як часто буває у художників, якоїсь миті мене просвітлило Ігореве сходження на другий поверх, підказало ідею нової великої триметрової картини. У мене з'явилося бажання намалювати величну картину сходження Ісуса на Голгофу. Через декілька днів велике полотно зайняло всю студію. Під час роботи над

картиною, у мене підсвідомо головний персонаж композиції виходив схожим на Ігоря. Свої спостереження за поетом, його внутрішньо-душевні, фізичні страждання, хотілося передати не просто реалістично, а в безмежному космічному просторі. Чоловік ніс на своїх плечах не просто хрест, а намагався втримати небо і сонце. Мені хотілося, щоб було чути внутрішній голос плачу не просто Богородиці, а плачу кожного із нас» [15]. І тоді І. Римарук попросив: «Володимире, назви картину “Сльози Богородиці”» [15]. Останнім штрихом до цієї історії може слугувати спогад М. Чубука про те, як у молоді роки на загальні збори колективу: «Римарук приходив з блокнотом, у якому постійно малював портрети у профіль такого собі молодика, схожого на Христа...» [15].

Цікавим об’єктом дослідження є модифікація цієї так званої Римарукової «танатичної сугестії», котру можемо обсервувати із кожною наступною збіркою. «Біблійні алюзії, сюрреалістичні переміщення, часові перелітання, живий і дещо жахний міфологізм – усе це і багато чого іншого явила “Висока вода” [...] “Висока вода” означила і наскрізну тему Римарука – тему неунікненної смерті. У цьому відношенні Ігор – продовжувач світоглядної традиції Євгена Плужника і французьких екзистенціалістів. Молодий поет прозрів у моторошну дійсність світу, в якому все проминає, все прямує до межі зникнення. Наступні книги Римарука – “Упродовж снігопаду” (1988), “Нічні голоси” (1991), “Діва Обида” (1998, 2002), “Бермудський трикутник” (2007) – це розвиток цієї теми, пошуки спасіння і остаточне занурення в неї в “Бермудському трикутнику”» [15].

На зіставленні «світоглядних традицій» Євгена Плужника та Ігоря Римарука варто зупинитися трохи детальніше. У контексті розмови про Є. Плужника Т. Салига зазначив: «У нього недокінчених рядків не було. Він не поспішав друкувати жодного свого вірша, доки не переконувався сам, що вірш філігранно відшліфований, сповна довершений» [22, с. 8]. Наче – про І. Римарука... Далі дослідник згадав про «*тон трагічної іронії*» (за В. Державиним) у творчості Є. Плужника – означення, котре перфектно актуальне і для дослідження поезії І. Римарука. А ще – понадчасове перебування в одній тональності. Адже тоді як «Плужникове життя не давало підстав для мажору» [22, с. 8], І. Римарук, переступивши межу нового тисячоліття, більше, ніж через півстоліття після смерті Є. Плужника, сказав про свої останні вірші: «суцільний мінор» [28]. Дружина Є. Плужника Галина Коваленко говорить про свого чоловіка точнісінько так само, як Василь Герасим’юк про І. Римарука: «Він знав, що довго не житиме» [6].

Зрештою, точка їхнього танатологічного дотику полягає і в тому незбагненному потойбічному віданні невідомо звідки. Найвиразніше це проглядається на рівні текстів, особливо, в останніх прижиттєвих поетичних збірках: «Рівновага» Є. Плужника (1933) та «Бермудський трикутник» І. Римарука (2007). Тоді як Є. Плужник приречено пише: «*І буде знову: два меридіани, / Дві паралелі – квадратний рай. / І тверді тінь... І, трепетний та тьмянний, / Безсмертний світ... Живи! Твори! Вмирай!*» [17], І. Римарук продовжує задану майже століття тому тональність: «*ключі не в мене а в Петра / а яма два на півтора / найкращий дім*» [18, с. 57]. Пуантом цього інтертекстуального танатологічного зв’язку слугують вірші з вищезгаданих збірок:

Знов за вікном осіння тиха мжичка...
Знов у палаті сірий смерк розквіт...
Нудьгуй, нудьгуй... Розвага невеличка -
Задавлений плеврит!

Замкнувся світ в малім і тіснім колі, –
Хоч як дивись, лишилося нас три:
Я сам та біль (над всі духовні болі!),
Та заспокійливий халат сестри...

Ну, що ж! Гаразд! Лежи, ковтай мікстуру
Та грій термометра швидко і бистру ртуть...
Та тиш себе (з нудьги, з жаху чи здуру),
Що все відміниться, хай тільки бік натруть! [17]

3

Заповідається на спокійніший світ...
Чому ж увечері – з печалі або здуру –
Листів не пишеш, не складаєш заповіт,
А п'єш від кашлю каву, портер і мікстуру?

.....
.....

Але не квапся до підземного Різдва
Ще переб'єшся день один. А може, два...
Лиши автографи на кухлях і на кахлях,

На сонних кулях у безсонні погадай,
Попереплутуй береги, борги роздай,
Послухай Бреговича, випий... І не кашляй [18, с. 93].

Зважаючи на те, що в поезії І. Римарука є епіграф із творчості Є. Плужника, можемо стверджувати, що цю поезію він читав і, вочевидь, добре знав. Проте варто звернути увагу на те, що цей епіграф І. Римарук вичитав у Плужниковій поемі «Канів» (опублікованій у збірці «Дні» 1926 року), відтак про стосунки І. Римарука зі збіркою «Рівновага» ніякого буквального підтвердження, на жаль, немає. Проте є наочний міцний інтертекстуальний зв'язок, котрий можна і треба досліджувати глибше та детальніше.

Повертаючись до розмови про модифікацію «танатичного» у творчості І. Римарука, варто зазначити, що одним із перших танатичних імпульсів В. Неборак назвав його сонет «У підземному світлі, у скляному тремтінні», надрукований у «Високій воді» (Київ : Молодь, 1984): «Варто було ліричному героєві торкнутися руки омріяної жінки, яка належить минулому часові і якої давно вже немає серед живих, як усе зникає, стає нічим, переходить у ніщо, знищується. Віки, зімкнувшись, нищать видимий світ. У рятівну дійсність повертає згадка про защемлений дверима метро рукав. У вірші про це складніше: рукав, ніби двері метро, защемлюють віки. Асоціативний ряд – потрапляння в підземне царство тіней, у якому панує смерть, що уподібнилася до омріяної жінки. Тому й доторк її руки – смертоносний» [14, с. 6–7]. Далі Танатос розкриває обійми

все ширше, а відстань до нього з кожною наступною збіркою коротшає: *«Танатичні мотиви присутні в багатьох віршах Римарука, та про їхню пов'язаність із поетичним пророчим зором найпряміше мовиться в його переспіві “Свічника” Александра Чака, вміщеному в книжці “Нічні голоси” (Київ : Радянський письменник, 1991):*

Я затагнувся, наче рана...
За мить відкрилися мені
і безконечність ненастанна,
й першопочатки неземні.

Неначе бронзова подоба,
світив я тьмяно з-понад хмар.
О ця божественна хвороба –
страшний всевідаючий дар! –

я бачив, як роки щезали,
як падали стовпи століть,
як важко звірі підповзали
до мене в передсмертну мить,

як у холодній круговерті,
не щезнувши у забутті,
все кришиться – аби по смерті
постати в іншому житті.

Пізнав я час – тоді й нависло
безчасся голе і тверде.
Немов кора обличчя висхло
і серце злуцилось худе,

і надійшла опівніч страху,
коли почув я крок біди:
померла пісня в горлі птаха,
покрили зморшки лик води...» [14, с. 13–14].

Відтак остання прижиттєва книжка «Бермудський трикутник» – фінальний акорд у тональності *«суцільний мінор»* [28]. Іван Андрусяк вважає, що кутами цього трикутника є *«любов, біль і розпач»*: *«Велика любов до світу, великий біль від того, що з цим світом відбувається нині, й розпач щодо майбутнього»* [1]. А В. Неборак, продовжуючи дослідження цих танатичних слідів, пояснив: *«Якщо “Бермудський трикутник” (не як назва книжки, а як поняття) – синонім смерті, то і сама структура книжки (триптихи в триптихах) свідчить, що трикутники смерті – повсюдно. Смерть у цій книжці – близька невідворотна подія й наскрізний персонаж»* [14, с. 17].

У релігійному аспекті доречнішим, мабуть, буде іменник *«еволюція»* замість *«модифікація»*, адже навіть неозброєним літературознавчою амуніцією оком видно перманентні звернення І. Римарука до біблійних образів, сюжетів, використання релігійної

лексики. До певної міри можна говорити навіть про оздоблення біблійних «реалій» модерними декораціями, ситуаціями, лексикою, своєрідне наближення Творця, Богородиці, Христа, апостолів та інших біблійних образів до людей, не применшуючи при цьому їх сакральної ваги, але немовби перекладаючи певні фрагменти зі Святого Письма з мови небесної на мову земну. Костянтин Москалець назвав це «легким іронічним підсвічуванням викшталтуваної книжної мови сучасними лексемами та фразеологізмами, які омовлюють далеко не класичні деталі» [12, с. 78] та майстерно вербалізував свою візію в есеї «І старі письмена, і нові письменята»: «Поет відчитує історію, керуючись не довільно винайденою та накладеною на повсякдення таксономією, а кодом обраного, може, краще сказати, наперед завданого міту, який, до того ж, не є черговим літературним “переданням” або там “великою нарацією” про минуле – у цьому коді, до якого активно вдається Римарук, для віруючого християнина міститься все майбутнє сповна, саме його він зчитує з інтернетівських сторінок сайтів і з телеекранів. Чи можна виповісти узвичаєною мовою те, що поет розуміє в баченому? У незвичних за композицією та метричною основою (а в “римаруківському” багатоголосому контексті – ще й таємничо закритою монологічністю) віршах поет удається до первісного дару пророків і жерців-поетів» [12, с. 77].

Виникає враження, що Римарукова релігійність «еволюціонувала», глибшала, міцнішала з кожною збіркою, чи то пак, навіть із кожним написаним віршем. Звідси «підкреслено ажурна побудова: три триптихи (а в кожному з них – ще по три триптихи і, як кода – післяслово автора, де заключний потрійний триптих)» [13] збірки «Бермудський трикутник», інтертекстуальні зв'язки зі Святим Письмом, перманентні згадки та звертання до Господа Бога, котрі важко не порівняти з розпачливими поетичними молитвами. В. Герасим'юк також акцентував на цьому увагу у своєму післяслові до книжки: «Кілька разів при читанні збірки я фіксував (для себе) такі стани ліричного героя (скажімо так), які передують молитві. Отже, це ще не пекло. Доки ще існує можливість молитви. До цього самого моменту» [18, с. 102].

Це «ще не пекло» в І. Римарука, як далеко не тільки «Пекло» у Данте. Адже в багатьох аспектах можна простежити причетність Римарукового «Бермудського трикутника» до «Божественної комедії»: і наскрізна символіка числа три (терцини, триптихи, троїста структура), й іронічний тон, і кохання до своєї Музи, а головне – оце відчуття «своєрідного “прихованого Вергілія”, Ductoris Patiens – проводиря, що сам потерпає від емоційного та харизматичного напруження своєї місії» [5]. Хоча очевидним є той факт, що «розкодувати від а до я» інтенції І. Римарука, як і будь-якого іншого письменника, неможливо. Є лише відчуття певних імпульсів та спроби їх інтерпретувати відповідно до свого світогляду та рівня освіти. Та про інтертекстуальність «Божественної комедії» та «Бермудського трикутника» згодом – у детальнішому дослідженні.

Варто згадати про ще одну доволі неординарну та амбівалентну статтю «Есхатологічна модель світу Ігоря Римарука» Ніни Анісімової, котра пише: «Біблійні мотиви та образи, які в попередніх збірках мали сакральний зміст, тут утрачають його» [2, с. 96]. А далі для підтвердження цитує К. Москальця: «численні “Господи”, “Боже”, янголи, святі тощо в останніх Римарукових віршах стають порожніми означниками...» [13]. Важко

не помітити сугестійного ефекту, який справила ця візія К. Москальця на вищезгадані слова Н. Анісімової, котра, все ж, через кілька сторінок у рамцях тієї ж статті виражає кардинально інші, контрастні ідеї: «Ліричний суб'єкт збірки “Бермудський трикутник” посідає позицію активного й віруючого християнина. [...] Глибоко релігійний поет, використовуючи емоційно забарвлені метафоричні образи, нагадує співвітчизникам, що звіт перед Богом тримати доведеться кожному, тож потрібно прагнути подолати власну гріховність» [2, с. 102]; «Емоційне забарвлення лексики посилює майстерне використання іронії, а також зумисне “одомашнення” Бога» [2, с. 105]; «Значна частина віршів “Бермудського трикутника” і змістом, і ритмомелодикою нагадує молитву, що утверджує християнську мораль: кожна людина повинна жити за законами світлої віри й любові, а ще – надії на воскресіння і друге пришестя Ісуса Христа» [2, с. 107].

Незбагненною та суперечливою є позиція дослідниці, котра на початку статті тримається одного берега, а далі — «причалує» до протилежного. Адже *«глибоко релігійний поет»*, мабуть, не зміг би писати віршів, у яких *«біблійні мотиви та образи втрачають сакральний зміст»*... Зрештою, будь-яка інтерпретація є справою вкрай індивідуальною і навіть ситуативною, бо кожне наступне читання та розуміння тексту відрізняється від попереднього, і те, що для когось виглядає *«порожнім означником»*, інший може сприйняти як розпачливе поетичне уповання. Найкращою відповіддю на таку сміливу позицію К. Москальця та Н. Анісімової можуть слугувати слова повсякчас актуального, коли йдеться про І. Римарука, В. Герасим'юка, котрий також торкнувся релігійного аспекту у творчості І. Римарука у своєму післяслові до «Бермудського трикутника»: «Християнські символи і мотиви в поезії Римарука – в одному образному ряду. Для них спеціальної споруди не зводиться. З огляду на це він суперечить релігійним поетам минулого, – але хіба є щось божественніше, ніж людина? Божественність Бога, як невинність Ісуса, не була тим, до чого йшли двадцять століть. І погано йшли. І ще не дійшли» [18, с. 103].

У контексті розмови про ерос і танатос у середньовічних канонах тлумачення любові Г. Канова пояснила таке цікаве явище як «любобвні рани»: «Надзвичайно популярним стає образ “хреста” і “ран Христових” як істинного вияву кохання. Промовистим прикладом слугують стигмати св. Франциска, що символізують фізичне і духовне перетворення (преображення) за прикладом страждаючого Христа» [7, с. 236]. Відразу спадає на думку Римаруковий цикл “Стигми”, де він писав: *«Неначе стигми, печуть укуси / Калин і кленів, і бджіл, і змій»* [18, с. 91] або ж *«Життя упало, наче хрест із пліч. / Унав і ти – а Симона немає...»* [18, с. 92]. В. Гарбуз згадує про це у трохи іншому методологічному світлі, проте у схожому інтерпретаційному ключі глибокої релігійності автора: «хочу зупинитися на останніх кроках, які він щосили намагався зробити, щоб продовжувати своє життя, перетворившись із колись молодого, романтичного дитинно-мрійливого юнака на змужнілого, побитого і поламаного долею філософа-поета, який у назві останньої поетичної збірки “Сльоза Богородиці” окреслив свій пройдений шлях» [15].

Зміну тональності останніх Римарукових віршів помітили всі, хто шанував та досліджував його творчість. Пригадується останній запис, де він читає свої вірші і якось

так приглушено та втомлено каже: «а воно все в одній тональності якійсь» [28]. Це «панібратство зі смертю» може насправді бути наближенням до Христа, прагненням йти за Його слідами, емпатичне, чи то пак, стигматичне страждання «в ім'я Господнє»: «Як бачимо, парадокс християнської аскетичної поведінки полягає у тому, що смерть перестає бути “смертельною” для того, хто істинно любить Бога, тому смерть і поціновується богословами як винагорода, що дає можливість з'єднатися з Христом, який першим полюбив і помер від любові до грішного людства на хресті» [7, с. 235].

Символічним та знаковим на сторінках останньої прижиттєвої збірки І. Римарука «Бермудський трикутник» є також образ Петра з ключами: «А подзвін – то, мабуть, Петро / побрязкує біля воріт / ключами» [18, с. 22], «Хай Петро мені підкине дублікат ключа!» [18, с. 34], «ключі не в мене а в Петра / а яма два на півтора / найкращий дім» [18, с. 57]. Митрополит Василь Липківський навчає: «Христос Спаситель, як чули ми з св. Євангелії, сказав Петрові: “Я дам тобі ключі до царства небесного, і що ти зв'яжеш на землі, то буде зв'язане і на небі, а що розв'яжеш на землі, то буде розв'язане і на небі”. Чи дав же Христос Петрові ці ключі, про які зараз обіцяє, і як дав, то коли, і що це за ключі? Безумовно, що Христос пообіцяв, те Він і дав, бо сам Він сказав: “Небо і земля перейде, а слова Мої не перейдуть” (Мат. 24, 35). [...] Але, коли саме, якою подією після Вознесіння, Передав Христос Петрові ключі до царства небесного, і що це за ключі? Бо, безумовно, таку безмежно вартну церковну цінність, як ключі від царства небесного, Христос не міг передати як-небудь, потайки, приватно, Він повинен був їх передати, так сказати, офіційно, прилюдно, при свідках, занотувати цю подію якимсь відповідним актом, щоб той, хто одержав ці ключі, потім не міг сказати: “Ти ж мені їх не давав, де Твої свідки, покажи документ?!” Одна тільки велика подія, як безпосередній наслідок здобуття Христом небесного царства для людей, сталася скоро після Вознесіння Христового на небо – це Зшествя Святого Духа на першу Христову Церкву, – ця подія трапилася прилюдно занотована відповідним актом. Коли всі віруючі разом з апостолами молились в одній хаті, зробився великий шум, ніби від сильного вітру і на кожного з віруючих зійшов Св. Дух, якби вогненним язиком, і всі вони заговорили на різних мовах і наріччях. От ця велика благодать, ці дари Святого Духа, на віруючих, які виявились перш за все на різних мовах, це й були ті ключі до царства небесного, які Христос обіцяв Петрові, бо цими іменно ключами, проповіддю св. Євангелії кожному народові на його рідній мові, найкраще відчинялось царство небесне для всіх народів» [9].

Безперечно, у контексті дослідження поезії І. Римарука образ апостола Петра з ключами є радше уособленням відходу на той «спокійніший світ» [18, с. 91], своєрідним «гарантом» цього відходу, але аж ніяк не рефлексією над проблемою, кому належать ключі від царства небесного. Йому, мабуть, йшлося про те, щоб належним (себто метафоричним, символічним) чином відіслати реципієнта до роздумів про вічне, котре справді існує (адже Римарукові тексти є ще одним підтвердженням цього), наголосити на своєму наближенні до “Amplissima domus” (назва циклу з “Бермудського трикутника”, котра з латинської означає “Найдорожчий дім”): “тож пора мені вже збиратись”» [18, с. 52].

Зрештою напрошується ще одна паралель: Перше соборне послання апостола Петра з Вавилону і неодноразово вищезгадана остання прижиттєва збірка І. Римарука «Бермудський трикутник», котру наважуся назвати Першим поетичним посланням віршника Ігоря з Вавилону: *«Кельнерко! Каву для трьох: / Віршник, Художник і Бог – / Мудрі як діти»* [18, с. 96]. І. Лучук згадує, як перед смертю відвідував І. Римарука у лікарні, і поки той був на томографії, співпалатники розповідали йому, як «Ігор жартував із ними й лікарями, на питання про його професію відповів: “Декабрист”, а на питання про його прізвище відповів: “Воробйов-Апостол”» [10, с. 185]...

Повертаючись до теми різномов'я та багатоголосся «Бермудського трикутника», котрі є свідченням не тільки доброї філологічної едукції автора, його освіченості, «книжності» (у якнайпозитивнішому сенсі цього слова), але й своєрідної універсальності, варто відзначити строкатість мов, котрі «фігурують» у назвах триптихів цієї збірки та немовби розширюють семантичний арсенал символів. І. Лучук пояснив такий прийом належністю творчості І. Римарука до елітарної літератури: «Зрештою, книги письменників Римарукового рівня видаються для відповідно підготованої публіки, яка зможе дати раду і з іншими, тобто іншомовними назвами триптихів цієї книги. Не наводитиму їх в оригіналі, лише згадаю в порядку наростання залучені мови: англійська, іспанська, французька, італійська, японська (тут виручає, щоб не переплутати з китайщиною чи корейщиною, згадуваний у тексті Харукі Муракамі), польська, латинська, німецька» [10, с. 182]. Справді, виникає враження, що Римаруковою інтенцією був своєрідний інтелектуальний відбір аудиторії, котрий він здійснював за допомогою лінгвальних, семіотичних, інтелектуальних та інших стратегій. В. Неборак наголосив також на формальній стратегії: «Римарук відчув, як його життям заволодіває нездоланна танатична сила, яку він іменує Бермудським трикутником. Найдивовижніше, що йому вистачило снаги на формальну вишуканість, на мовні ігри з читачем» [14, с. 19].

Доля дала йому високу воду, і він *«плив, як міг»* [15], аж до самих Бермудів... Довірівши вітрила довгорукому божественному вітру. Пустившись берега. Не залягаючи на дно. ЗНАЮЧИ:

«Повертайсь до готелю. Завулками годі тинятись.
Ерос тут не живе. Розкриває обійми Танатос.
Осипаються штольні свічад. Обривається нить» [18, с. 98].

Найкраще закінчити словами К. Москальця: «Проте є одна незаперечна й універсальна істина, якої не обіймуть жоден Танатос і жоден абсурд. Усі вірші пишуться в теперішньому часі. Читаючи й перечитуючи їх, ми завжди в той час потрапляємо. Ми потрапляємо в час, у якому Ігор Римарук – живий. І саме через це ми ніколи не будемо говорити про нього як про відсутнього – навіть знаючи точну дату на хресті й у Вікіпедії» [13].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андрусак І.* Поет форми [Електронний ресурс] / Іван Андрусак – Режим доступу до ресурсу : <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/498/>
2. *Анісімова Н.* Есхатологічна модель світу Ігоря Римарука / Н. Анісімова // Слово і час. – 2010. – №8. – С. 94–109.
3. *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти / Ф. Аръес; пер. с фр.; общ. ред. Оболенской С. В.; предисл. Гуревича А. Я. – Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. – 528 с.
4. *Герасим'юк В.* Післяслово Останні поезії / Ігор Римарук // Сучасність. – №11 (569)'08. – С. 123–128.
5. *Єшкілев В.* Римарук Ігор [Електронний ресурс] / Володимир Єшкілев // Плерома. Глосарійний корпус. – Вип. 3. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm>.
6. *Жулинський М.* «О коротенька, наче смерть, дорого...» Євген Плужник – «убієнний син» народу суворой долі [Електронний ресурс] / Микола Жулинський. – Режим доступу до ресурсу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/o-korotenska-nache-smert-dorogo>
7. *Канова Г.* Ерос і танатос у середньовічних канонах тлумачення любові [Електронний ресурс] / Ганна Канова. – Режим доступу до ресурсу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Lits/2010_26/234_239.pdf
8. *Лебединцева Н.* Слово як сакральний дискурс у поетичній рецепції М. Зерова та І. Римарука [Електронний ресурс] / Наталія Лебединцева. – Режим доступу до ресурсу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2013/224-212-10.pdf>
9. *Липківський В.* Що це за ключі від Царства Небесного, кому Христос їх передав, і боротьба за них [Електронний ресурс] / Василь Липківський. – Режим доступу до ресурсу : <http://lypkivskyivasyl.in.ua/propovidi/118-kljuchi.html>
10. *Лучук І.* Ігорє-Римарукіана // Буковинський журнал. – 2015. – № 2. – С. 178–190.
11. *Мельник В.* Кава без Ігоря [Електронний ресурс] / Віктор Мельник. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1261/164/44649/>
12. *Москалець К.* Гра триває : літературна критика та есеїстика. – Київ : Факт, 2006. – 240 с.
13. *Москалець К.* Пам'яті Ігоря Римарука [Електронний ресурс] / Костянтин Москалець – Режим доступу до ресурсу : <http://mreadz.com/read-257869/p27>
14. *Неборак В.* Лексикон А. Г. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2015. – 576 с.
15. *Пам'яті Ігоря Римарука* [Електронний ресурс] / Серія спогадів. – Режим доступу до ресурсу : <http://vsiknygy.net.ua/neformat/5975/>
16. *Пахаренко В.* Незбагнений апостол / В. Пахаренко. – Черкаси : Брама, 1999. – 292 с.
17. *Плужник Є.* Рівновага [Електронний ресурс] / Євген Плужник. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.ukrlit.vn.ua/lib/pluzhnik/1.html>
18. *Римарук І.* Бермудський трикутник. Книга триптихів / Ігор Римарук. – Київ : Брама-V, 2007. – 112 с.
19. *Римарук І.* Божественний вітер: останні вірші. – Чернівці : Букрек, 2012. – 272 с.
20. *Римарук І.* Кожна перемога в поезії – піррова. Інтерв'ю [Електронний ресурс] / Ігор Римарук. – Режим доступу до ресурсу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/igor-rimaruk-kozhna-peremoga-v-poezii-pirrova>
21. *Римарук І.* Сльоза Богородиці. Вибране / Ігор Римарук. – Київ : Дніпро, 2007. – 400 с.
22. *Салига Т.* Що менше слів, то висловитись легше / Т. Салига // Каменяр. – січень-лютий 2016. – №1–2. – С. 8–9.

23. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (філософський код «Зів'ялого листя») / Богдан Тихолоз ; передм. Л. Сеника. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 89 с.
24. Фрейд З. Основні категорії психоаналізу / З. Фрейд // Всесвіт. – 1991. – №5. – С. 164–170.
25. Фромм Э. Душа человека. – Москва : АСТ, 2011. – 256 с.
26. Чіпак У. В. Ерос versus Танатос: шляхи взаємопереходів [Електронний ресурс] / У. В. Чіпак. – Режим доступу до ресурсу : http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznachchi_studii_2011_33/577_582.pdf
27. Hirsch M. The Generation of Postmemory [Elektronic resource] / Marianne Hirsch. – Access mode : http://www.academia.edu/8973119/The_Generation_of_Postmemory

Джерела

28. In memory Ihor Rymaruk. – 2008. [Elektronic resource]. – Access mode : <https://www.youtube.com/watch?v=LupUGTP8iHU>

Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017

Прийнята до друку 22.02.2017

«EROS DOES NOT LIVE HERE. THANATOS OPENS ITS ARMS...»

Iryna SHCHERNA

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine
e-mail: slovoljubka@ukr.net*

Eros and Thanatos esthetics is characteristic of poetry by Igor Rymaruk, especially of poems written during the last years of his life. It looks like the poet simultaneously adored these instincts-antinomies and was afraid of them as something magnetically mystical. Love to death and death from love were arterial concepts for him. Fatal doom of these two phenomena to each other and Rymaruk's ambivalent attitude to them can be illustrated by means of autointertextual connections which are so characteristic of his poetry that this topic deserves a separate research. It is important to mention one more causal connection between Eros and Thanatos – the death of Rymaruk's parents. This event left a fatal mark on his life (or death?) and poetry. There is also a modification of Thanatos suggestion in his every following book. In references aspect there is a more appropriate equivalent – evolution as there are lots of Rymaruk's references to the biblical images, plots, using religious vocabulary. We can even talk about ornamentation of biblical realities with modern decorations, situations, vocabulary, a peculiar approach of God, Holy Mother, Christ, apostles and other biblical images to people, but not detracting their importance. The author of the article researches the genesis of Eros and Thanatos and their popularity in literary critics, analyzes embodiment of these concepts in Rymaruk's poetry.

Keywords: eros, thanatos, postmemory, thanatos suggestion, modification, intertextuality, autointertextuality.

УДК 821.161.2-31.09"188"І.Франко:7.041

ПРОБЛЕМА СТОСУНКІВ ГЕРОЯ І СУСПІЛЬСТВА У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА «ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛЬ»

Олег ВОЙТКІВ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000,
e-mail: olegvoitkiv@gmail.com*

Досліджено своєрідність художнього втілення образів братів Владислава і Гната Калиновичів у романі Івана Франка «Лель і Полель». Паралельно висвітлено представлені у творі проблеми галицького суспільства кінця XIX століття. Проаналізовано роздуми героїв над питанням протиборства між особистим і громадським, почуттям власного щастя і служінням громаді.

Ключові слова: першоджерело твору, ідеальний герой, двійництво, взаємодоповненість, служіння народові, суспільний контраст.

Комплексний аналіз творчості Івана Франка виразно засвідчує, що письменник намагався сформувати образ героя, бодай у художньому світі, який сповідує ідею невтомної суспільної праці заради панування добра та справедливості. Роман «Лель і Полель» чи не найвиразніше демонструє цю авторську інтенцію. Двоє осіб, двоє братів-близнюків, які взаємодоповнюють один одного та творять органічну внутрішню єдність, за Франковим задумом, наближені до того ідеального типу героя, героя-подвижника. Все, що відбувається довкола нього, впливає на нього й додає сил та енергії до життя.

У романі «Лель і Полель» виразно розписано Франкові роздуми над питанням протиборства між особистим і громадським, конфлікту між почуттям кохання, власного щастя і суспільного служіння, добра загалом. Складні внутрішні вагання людини автор намагається розглянути у площині відповідальності перед суспільством. І. Франко загалом прагнув досягнути місце особи у світі, відстоював потребу її активної громадянської позиції перед громадою. Однак часто переконання, добрі наміри генія-інтелігента, розбиваються об мур природного єства людини. А це, на думку письменника-філософа, веде до загибелі ідеалу.

В основі роману лежить магістральна ідея Франкової життєтворчості – служіння інтелектуально (у контексті «Леля і Полеля» ще й матеріально) багатого героя рідному народові. Запозичивши з драми Юліуша Словацького «Лілла Венета» образи братів-лицарів й використавши ідею відстоювання спільних інтересів, І. Франко докорінно переосмислив елементи, апробовані у творчості польського письменника і перевів їх на національний ґрунт, увів у координати галицьких реалій другої половини XIX століття.

Визначальною рисою творчості І. Франка є інтертекстуальність: великий обсяг прочитаної літератури сприяв тому, що мотиви з творів інших авторів доповнювали

художні полотна письменника. У передмові до збірки «Мій Ізмарagd», І. Франко писав: «Не показую при поодиноких віршах джерел, відки їх узято... Обік оригінального, є тут чимало й такого, де на чужу основу я наклав свої власні узори. А відки взято сю основу і кого й де “наслідувано”, се лишаю цікавості тих критиків сього і будущего віку, котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити “джерела”, з яких котрий поет черпав своє вітхнення... Ті джерела сотки, тисячі літ отворені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко» [5, т. 2, с. 180]. Хоча ці слова й відкривають збірку поетичних творів, поза всяким сумнівом їх можна застосувати до характеристики усієї багатоманітної художньої спадщини письменника. Інколи ці джерела немає необхідності шукати, оскільки сам автор дає виразні вказівки на першоджерело. Прикладом такої відкритості, прозорості «секретів творчості» є роман «Лель і Полель». У передсмертній записці Начка Калиновича, І. Франко вказав на джерело, яке стало першоімпульсом до написання твору: «Впали [Владкові] в очі тільки написані жирними літерами слова з рядків Словацького» [5, т. 17, с. 472]. Варто зауважити, що аналогічний мотив по-різному опрацьовано у поемі Ю. Словацького та у романі І. Франка. Зрештою концептуальне вирішення, інтерпретування проблеми значною мірою залежить від авторської інтенції, від його бачення і розуміння життя.

Оскільки твір був розрахований на польськомовного читача, роман «Лель і Полель» можна вважати як певний реверанс польській публіці. Для популяризації свого роману серед польських читачів, для привернення їхньої уваги І. Франко прозоро натякнув, що при написанні образів братів Калиновичів він орієнтується на Лелюма і Полелюма – героїв одного з творів польського письменника Ю. Словацького. І. Франко інформував читача, що Калиновичі в дитинстві читали твори Ю. Словацького, вивчали польську літературу, яку, попри відстоювання національних українських інтересів, вони абсолютно не відкидали, а приймали та вивчали для того, щоб бути інтелігентними людьми, щоб «зміцнювати» мости порозуміння між двома берегами, між двома етносами. Адже побудувати надійний міст можна лише на твердому ґрунті, а міцні міжнаціональні відносини можна утвердити лише через поцінування культури іншого народу, і в жодному разі не через її приниження.

Поруч зі стрижневим мотивом відданості батьківщині, І. Франко розвинув й сюжетну лінію кохання, але, порівняно з твором Ю. Словацького, підсилив її почуттям любові обох братів. Символічно, що приковані ланцюгами лицарі Лелюм та Полелюм мають одне рицарське вбрання, захищаються одним щитом і б'ються одним мечем, виборюючи свободу для рідного племені венедів. У романі І. Франка брати-близнюки Владко та Начко Калиновичі, теж самовіддано, спільними зусиллями захищають права рідного народу. У І. Франка ускладнено мотив кохання. Якщо у Ю. Словацького це взаємне, хоч і приречене кохання між Ліллою Веннедою та Лелюмом, то в українського письменника його ускладнено любовним трикутником Владка, Начка та Регіни Кисілевської. І. Франко свідомо посилив лінію кохання та серйозно роздумував над залежністю виконання громадянського обов'язку від взаємин з жінкою.

Іван Франко візуалізував мотив двійництва в образах братів-близнюків Владислава і Гната Калиновичів. Це дало змогу авторові представити цілісну особистість довер-

шеного героя, який урівноважує протилежні первні, впевнено простує до благородної мети. Головна ж проблема полягає в тому, що ця цілісність і гармонія – тимчасові, й з розвитком реальної дії єдність персонажів перетворюються на суперництво, а спільні цілі відходять на задній план, поступаються індивідуальним інтересам.

Відмінність близнюків від ровесників, їхня іншість впадає у вічі з перших сторінок роману. Ще з дитинства хлопчики були найкращими у всьому: як у шкільному навчанні, так і в небезпечних «виправах» чужими городами. Це надало їм своєрідного авторитету серед ватаги однолітків.

Іван Франко змальовує героїв дрібними штрихами, накидає, «нашкіцовує» їхні образи вже у першому розділі твору, акцентує на нерозривності, на тому міцному тандемі двох братів, ґрунтовно мотивує його не лише кровною спорідненістю, а й низкою інших вагомих чинників. Передусім, ця єдність впливає із духовної потреби виконання заповіту покійної матері, яка своєю останньою батьківською волею наказувала, щоб «боронь Боже один з одним не розлучалися ... запам'ятайте мені, – говорила вона, – всюди і завжди тримайтеся разом!». Змалку, об'єднані материнським наказом, немов під проводом надприродних сил, близнюки здобували першість у всіх щоденних випробуваннях: «Бог вас разом покликав на світ, бог вам і щаститиме доти, поки ви будете триматися разом! [...] Доки ви вкупі, ніхто вам не зробить нічого злого, а роз'єднаєтесь, то загинете» [5, т. 17, с. 497]. Властиво, ці слова виявилися пророчими, бо допоки згода і єдність панували між братами, допоки вони діяли спільно, узгоджено, доти їм щастило, доти не покидала їх ласка Бога.

Згадку про останню волю матері, що її принагідно долучено до «редакційної» (йдеться про акцію, пов'язану із крадіжкою картоплі, брукви та кукурудзи із передміських городів) бесіди братів із «аранжером», себто ватажком гурту яндрусів Стефком, брати подають як найавторитетніший, найпереконливіший аргумент на пояснення їхньої спільності. Цей чинник, зрештою, для ватажка Стефка виявився достатнім, навіть украй переконливим, аби своїм недалеким, але живим розумом збагнути «дивну єдність братів» і відмовитися від первісного задуму розділити хлопців, щоб їхніми спритними та вправними руками запопасти якомога більше добра з селянських городів.

Іван Франко відразу ставить Владка і Начка в епіцентрі дії, одразу акцентує їхню винятковість, їхній значний потенціал, приховану силу. Щоправда, ця сила, зважаючи на обставини, спрямована у невідповідне русло, брати виявляють свій провід у товаристві львівських гульгіпак. Своїми діями вони виявляють загальну повагу і захоплення. Навіть ватажок, відчуючи залежність від них, жертвує частиною свого лідерського авторитету, який він здобув «виключно перевагою своєї фізичної сили». Брати склали осердя ватаги і своєю відчайдушністю та розторопністю «надихали» інших у компанії на аналогічні «подвиги».

Незважаючи на свою спорідненість та нерозлучність, близнюки були зовсім різними між собою. Відмінність братів відчувається у багатьох ситуаціях. Ця риса виконує взаємодоповнювальну функцію і забезпечує внутрішню цілісність Франкових героїв. Антиномії, на основі яких створено об'єднаний образ, – це холонокровність, фізична витривалість і сміливість Владка та слабкість, боязкість, чутливість і вигадливість

Начка. Цілковита протилежність хлопців, надає впевненості один одному, кожен із них черпає сил у брата, живиться його енергією. Ймовірно тому, «хлопці, здавалося, навіть уявити собі не могли, щоб кудись іти один без одного. Зате обидва разом ішли вони, як в дим, навіть в найнебезпечніші акції і звично виходили з них переможцями» [5, т. 17, с. 286].

Недовго зволікаючи, Іван Франко ще у першому розділі твору представив нам переконливий доказ дієвості оберегу материнського благословення. Владко і Начко, попавшись на гарячому в чужому городі, лише разом, лише завдяки спільним зусиллям зуміли вибратися зі страшної халепи. Двом шибеникам не лише вдалося втекти з рук розлюченого господаря, але й вкрати з-під його носа добрі трофеї – чимало картоплі та кукурудзи, якими ласувала ціла ватага дітвори. «Чорти у вас сидять!», – ошелешено відреагував Стефко у відповідь на побачене [5, т. 17, с. 291]. Він же ж, у пориві злості, занадто довго очікуючи на здобич від малих Калиновичів, гадається не випадково, називає братів «обмінниками».

Іван Франко вклав ув уста ватажка яндрусів таке «іменування» Владка і Начка, натякаючи на глибокий зміст цієї міфологеми. Автор через згадку образу з обсягу української демонології, яку, до слова мовити, І. Франко добре знав й уважно досліджував, спробував розширити характеристику героїв, вказати на те, що оточення сприймало їх не як посполитих хлопчаків, а як наділених таємничою, незбагненою, ба навіть демонічною силою. У фольклорній традиції на позначення обмінників як синонім, використовували ще й назву «відміна». Інформацію з народними уявленнями про цей образ І. Франко розширено подав у своїй розлогій праці «Людві вірування на Підгір'ю». У розділі десятому «Народна мітологія», під реєстровим словом «відміна» вчений зазначив: «Коли мати відійде нехрещену дитину і лишить її саму в хаті, то приходиться відьма, бере дитину і лишає свою – відміну... Така відміна заодно сидить у колісці, нічого не їсть і не росте. А скоро всі повиходять із хати, вона вилізає з коліски, витягається, робиться геть велика, йде до печі, виїдає страву, яку тільки погине, наробить у хаті шкоди і всяких збитків, а потім знов іде до коліски» [5, т. 54, с. 176].

Через образи Владка і Начка, як переконуємося з перших вступних акордів до роману, І. Франко прагнув збагнути і прочитати складні натури сильних особистостей. Брати зразу ж фонтанують інтелектуальною (дотепна оповідь про кошеня, зварене в гарячому кип'яченому молоці) та фізичною енергією (покалічили господаря та уникнули покарання за крадіжку) у закритому просторі дитячо-підліткової, злочинської громади. Одразу зрозуміло, що у цих життєвих координатах хлопцям затісно, що мають вони потенціал значно більший, аніж той, що його вимагає нехитре ремесло яндрусів.

Спостерігаючи за розвитком подій у романі, ми бачимо як зростають і розвиваються головні герої Владко та Начко. Незважаючи на те, що виховувалися вони без батьківської підтримки й серед ватаги вуличних шибеників, у дорослий світ хлопці увійшли як зразкові слуги власного народу. У п'ятому розділі твору перед читачем відкривається завіса тогочасного суспільно-політичного буття. Саме тут І. Франко чи не найвиразніше порушив проблему героя і суспільства. Розумні, освічені та інтелігентні хлопці, прокладаючи власну життєву дорогу, охоче заводили знайомства з представниками вищих

кіл. Однак «у своєму тісному замкнутому колі, брати... і не старалися, й не бажали проникнути в той окремішній і зовсім не привабливий для них світ» [5, т. 17, с. 339]. Хлопці не зливалися й не розділяли поглядів, які пропагувала тогочасна верхівка. Маючи «хлопське» походження, вони були чужими для аристократично-буржуазної еліти.

Вступаючи на арену публічної діяльності, Калиновичі зібрали у себе вдома «бенкет, який в мініатюрі відтворив би [ім] картину того життя і тих елементів» [5, т. 17, с. 341]. Представивши присутнім власну програму служіння народові, молоді демократи намагалися розбудити в інтелігентів щире ставлення до простого люду. «Отож, усі ми, всі наявні тут представники різних верств крайової інтелігенції й різних народностей, даймо тут святе слово, що від сьогодні ми всі свої приватні справи підпорядковуємо справі громадській, що всі ми кожний у своєму колі словом і прикладом будемо пробуджувати зацікавленість цими справами, будемо детально інформувати один одного та інших про їх перебіг, висвітлювати їхнє значення та відкрито на весь голос виступати проти всякого надуживання ними й використання їх для приватної користі» [5, т. 17, с. 349]. Брати вважали, що стан речей можна виправити лише сумлінною та чесною працею в ім'я народу. На думку Владислава, проблема тогочасного суспільства полягала в тому, що інтелігенція не віддавала свого боргу селянам. Здобувши освіту за «кошти трудящого люду», освічена верства населення була зобов'язана віддячити простолюду за власну науку. На його переконання, головне завдання вищих кіл – просвіщати та навчати: «Тоді тільки ми виконаємо свій святий обов'язок, коли віддамо всю силу, все своє життя на службу інтересам народних мас. І повірте мені, панове, поки у нас не переможе розуміння громадських справ, доти ми будемо мати конституцію для армії, для міністрів і парламентів, а й автономію для крайової управи та для повітових рад, а не для народу – так довго буде панувати у нас апатія, вузькість поглядів, гнилизна і корупція» [5, т. 17, с. 352–353]. Почувши виступ братів, частина товариства сприйняла це як принагідно сказані до наповненої чарки слова, які були спрямовані лише на пишне відкриття вечірки. Але подальший переконливий вияв уподобань та прагнень Калиновичів сильно насторожив представників вищих кіл суспільства. Підпилий польський помічник адвоката назвав програму Калиновичів «фантазією, жартом, порядних хлопчаків» [5, т. 17, с. 351]. «Нехай правлять ті, кого бог поставив біля керма, а ми слухаймо їх і виконуймо свої власні обов'язки» [5, т. 17, с. 345], – думка попа-депутата, дотримуючись якої працювала більшість чиновників. Як наслідок, бенкетний настрій присутніх різко змінився, а невдовзі і взагалі всі гості покvapно розійшлися.

Неспроможність зрозуміти ідеї молодих Калиновичів – це тогочасний стан «вершків суспільства», закостенілих галицьких інтелігентів, які не бажали жодних змін для власного народу. Представники галицької верхівки вважали нечуваною справою «запрягтися в ярмо й тягнути оці мільйонні темні маси» [5, т. 17, с. 353]. Кожен із них був зацікавлений лише у реалізації власних цілей, а спроба об'єднання з метою покращення життя суспільства перетворилася на «пишну сцену з галицької “Людської комедії”». «Кожний із них так пластично відбивався разом зі своїм характером, своїми поглядами та своїм сумлінням, що й справді, краще не треба», – іронізував Владко [5, т. 17, с. 355].

Владислав і Гнат свідомо розуміли, що їм не вдасться внести зміни в цю систему, але все ж не покладали рук, щоб довести протилежне.

У романі І. Франко представив цілу мозаїку представників різних прошарків галицького «вершка»: піп-депутат сейму, молодий помічник адвоката, старий редактор, журналісти, судовий радник. Зібравши всю «галицьку верхівку» в одному салоні, автор колоритно змалював своїх персонажів, їхню обмеженість, висміюючи заскоружлість дій і думок, докопуючись до первоначал тогочасних проблем, до з'ясування причини такого стану справ. «Я – русин, пане добродію, і не соромлюся цього, – пишно промовляв... вельмишановний пастир і представник народу. – ...Ось у минулому році профорсували ухвалу про відкриття української гімназії. Для чого їм це? Я, їй-богу, ніколи не міг цього зрозуміти. Нащо селянам гімназії? А добрих священиків можуть випускати і німецькі та польські заклади. І кому та де на світі може знадобитися українська мова? ... Моя совість не дозволила мені голосувати за таку згубну ухвалу! Отож я вийшов собі із зали і горджуся цим» [5, т. 17, с. 344–345]. Таке іронічне змалювання попа – це лише частина висміювань тих членів товариства, які заради власної наживи готові були відмовитися від всього рідного. Молодий помічник адвоката – ще один тип особи, яка здобуває професію зовсім не задля допомоги, не задля благих справ: «У мене своя мета на оці. Хочу здобути зичливість пана радника, а за його посередництвом уже вдертися до серденька його доньки. А донечка в нього, далебі, гарна! І з посагом, звісно» [5, т. 17, с. 341]. Не залишив І. Франко без уваги й товариство, яке віддавна здобуло собі статус у суспільстві. Старий редактор залишався вірним власній справі уже багато років, але свідомо звів свої функції до репортера, зневірився в ідеалах молодості.

Через усі ці образи, І. Франко показав існуючі суспільні контрасти, суперечності несправедливого світу: брати Калиновичі зі своїми твердими та переконливими намірами, спрямованими на «загальне добро» народу, та інші особи, загал, які легко відмовляються від загальнонародських ідеалів заради особистих інтересів. І. Франко хотів якнайточніше відтворити моральну картину суспільства, розкрити духовне обличчя інтелігенції доби, показати її відірваність від народу й наближення до нього, проаналізувати ті психологічні злами, які чатують на тих, хто хоче служити народові [4, с. 237]. Одним із важливих меседжів І. Франка у романі є прагнення передати думку: навіть ідеальний герой, який не закриває очі на проблеми суспільства, не відгороджується від нього, а намагається повернути інтелігенцію до громадського служіння народові, неспроможний цього зробити, оскільки саме «вище товариство» ще не готове до такого кроку, не наважується відмовитися від частини особистого комфорту заради інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Возняк М.* З життя і творчості Івана Франка / Михайло Возняк. – Київ : Видавництво Академії Наук УРСР, 1955. – 304 с.
2. *Кобилецький Ю.* Творчість Івана Франка: до сторіччя з дня народження (1856–1956 рр.) / Юрій Кобилецький. – Київ : Держлітвидав, 1956. – 357 с.
3. *Поліщук Н.* Міф про культурного героя: Франкова парадигма / Надія Поліщук // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. – С. 293–305.

4. Ткачук М. Дихотомічна структура роману «Лель і Полель» / Микола Ткачук // Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції / Микола Ткачук. – Тернопіль : Тернопільський держ. пед. ін-т, 1996. – С. 222–249.
5. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976–1986.
6. Чопик Р. Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка / Ростислав Чопик. – Львів : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. – 232 с.
7. Słowacki J. Lilla Weneda [Źródło elektroniczne]. / Juliusz Słowacki. – Dostęp : <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/slowacki-lilla-weneda/>.

Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017

Прийнята до друку 22.02.2017

THE PROBLEM OF THE RELATIONSHIP AND SOCIETY IN A NOVEL BY IVAN FRANKO «LELUM AND POLELUM»

Oleh VOITKIV

*The Ivan Franko National University of L'viv,
1, Universytets'ka Str., L'viv, 79000, Ukraine,
e-mail: olegvoitkiv@gmail.com*

The specific literary representation of brothers Vladyslav and Hnat Kalynovych in Franko's novel «Lelum and Polelum» is investigated in the article. The problems of Halychyna society of the end of the 19th century as presented in the work are also highlighted. The world outlook of the representatives of the ruling elite is described. Based on the novel «Lelum and Polelum», the backbone idea of Franko's life and work is highlighted, namely the service to the native people by an affluent intellectual character.

Parallels are drawn between the storylines of Franko's novel and Juliusz Słowacki's drama «Lilla Weneda» and the heroes' reflections on the confrontation between the personal and the public, and on the sense of happiness and service to the community are analyzed.

Keywords: provenance of a work, ideal hero, doubling, complementarity, service to the community, social contrast.

УДК821.161.2-1.09В. Лучук

СПЕЦИФІКА БАЛАД ВОЛОДИМИРА ЛУЧУКА

Марія МАЗЕПА

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Досліджено особливості жанру балади Володимира Лучука. З'ясовано, котрі з творів названих «баладою» належать до цього жанру, а котрі – ні. Виявлено характерні ознаки балад Володимира Лучука.

Ключові слова: Володимир Лучук, літературна балада, модифікація жанру, інтертекстуальні зв'язки.

Проблема дослідження балад Володимира Лучука відкриває сучасному літературознавству нові погляди на жанрову модифікацію балади в контексті епохи шістдесятиництва. Баладу другої половини ХХ століття вибірково досліджують Людмила Тарнашинська, Тарас Салига, Григорій Нудьга, Галина Костюк та інші. Про модифікації жанру балади у шістдесятників пише Людмила Тарнашинська, проте, балади Володимира Лучука залишилися поза об'єктом її дослідження. Тарас Салига, розглядаючи видозміни балад шістдесятих років, зосереджився на загальному огляді жанру. Лише Григорій Нудьга у своїй праці «Українська балада (з теорії та історії жанру)» досліджуючи теоретичні проблеми балади як народного жанру у проекції на сучасну літературну баладу, пише про особливості балад Володимира Лучука: «Шляхом постійних пошуків нових естетичних можливостей вислову в баладних творах іде В. Лучук – поет дещо відмінного поетичного складу. У баладах В. Лучука («Балада про хвилю», «Балада про диво-птаху») панує над усім лірична стихія, його розповідь спокійніша, а м'якість образу та спосіб побудови сюжету наближає його балади до легенд. Його ідейна проблематика пов'язана, головню, з турботами про гуманне рішення соціальних і моральних проблем людства, протест проти війни, проповідь щасливого життя на землі. Сюжети балад В. Лучука виглядають більш чітко окресленими, образи мають узагальнююче, іноді («Балада про диво-птаху») символічне значення» [14, с. 251]. Як бачимо, дослідник написав про особливості балад В. Лучука лише на основі двох творів, хоча на той час їх було значно більше. Загалом, Володимир Лучук баладами називав такі свої твори: «Балада простягнутих рук» (1965), «Балада про хвилю» (1965), «Балада про диво-птаху» (1965), «Балада про Афродіту» (1965), «Магічна балада» (1967), «Повоєнна вірність» (1967), «Балада про килим» (1967), «Балада початку» (1968), «Балада про голуба» (1979), «Балада про сердечність» (1979), «Бескидська балада» (1984), «Жива вода» (1986) «Окупаційна балада» (1986) та «Монотонно про монтера» (1986).

Із перелічених творів, не є дійсно баладами. Тому одним із завдань буде з'ясувати, котрі із перелічених творів належать до жанру балади, а котрі ні. Також потрібно дослідити, що В. Лучук взяв з традиційної балади, а що видозмінив; що нового вніс В. Лучук у жанр балади і з якою метою він це зробив. Для розв'язання поставлених проблем, використовуємо феноменологічний та герменевтичний методи.

Традиційному жанру балади притаманні такі риси: напружений драматичний сюжет; трагізм; діалогічність; чітко окреслені конфлікти; постійне напруження; стислий сюжет; узагальненість малюнка, незвичайні, фантастичні події; дидактичність; кара або каяття злочинця у кінці балади; використання засобів метаморфози, гіперболізації, психологізму та ін.

У ХХ столітті відбувається відродження й оновлення жанру балади, який стає популярним серед письменників, адже, як зазначила Людмила Тарнашинська, «покликана романтизувати трагічну епоху, балада постає жанровим *маркером героїзації свідомості*. Тим-то вона виявилася чи не найоптимальнішим жанром репрезентації насиченого драматичними подіями ХХ століття» [16, с. 319], тому «узявши на себе креативну роль носія смислів, він, однак, певною мірою спричинений і захисною реакцією свідомості на драматичні виклики ХХ століття з його революціями, голодоморами, війнами, тоталітаризмами. Така своєрідна “втеча у жанр” ставить певний психологічний бар'єр між межевою ситуацією чи кризовою подією та екзистенційно-сутнісним, глибинним, на рівні внутрішнього “Я” пережиттям події» [16, с. 321].

До баладного жанру звертаються такі шістдесятники, як Петро Скунець, Іван Драч, Борис Олійник, Роман Лубківський, Ірина Жиленко, Василь Симоненко та інші. Нонна Копистянська теж вважає, що розвиток балади відбувається, бо «суспільне автори переживають із такою інтенсивністю, пристрасністю і боєм як особисте, індивідуальне поєднується із загальнолюдським» [4, с. 105]. Про зміни, які сталися у баладі ХХ століття Г. Нудьга писав, що «у сучасній баладі знаходимо справді нові риси: вона не має змістово-тематичних обмежень, змінилася її поетика, але все ж основні риси жанру хоча й оновилися, проте збереглися...» [14, с. 8]. Таких поглядів дотримується і Тарас Салига: «Залежно від художньо-естетичних засад, що визначали напрям розвитку поезії, створювалась необхідність розширення, а то й революційного оновлення форм і засобів вираження баладного жанру. Звичайно, при цьому зберігались і традиційні властивості» [15, с. 15].

Як бачимо, дослідники в один голос стверджують про нові риси балад, про оновлення жанру і причини цього явища. На основі цього інтерпретуємо балади і псевдобалади Володимира Лучука провадячи квазіспостереження. До балад відносимо такі твори Володимира Лучука: «Балада про хвилю», «Балада про диво-птаху», «Балада про Афродіту», «Магічна балада», «Повоєнна вірність», «Балада про килим», «Балада про голуба», «Балада про сердечність», «Бескидська балада» та «Окупаційна балада».

У збірці В. Лучука «Обрій на крилах», куди вперше увійшла **«Балада про диво-птаху»**, кількома сторінками раніше читаємо поезію «Віра в казку», що інтратекстуально комунікує із «Баладою про диво-птаху». У збірці «Поезія» (1968) В. Лучук вмістив цю баладу у цикл «Постійність безсмертних» до шевченківських поезій. Диво-птахою

називають казкового птаха (жар-птиця, сорока-білобока, сонячний птах...), який має підґрунтя своєї унікальності у міфах. Епіграфом до балади взяті слова зі спогадів сучасників Тараса Шевченка: «Шевченко дуже любив дітей».

Для Володимира Лучука притаманно вводити читача у ширший вимір балади, де основний зміст лише наштовхує на відчитування повноти тексту. Читач має стати «співавтором», герменевтом, зрозуміти специфічний квазісвіт балади. Баладу треба відчитувати у контекстах її літературних комунікацій: постаті Тараса Шевченка та його поезії «Мені тринадцятий минало», міфологеми казкового птаха (припускаємо, що жар-птиці) та поезії В. Лучука «Віра в казку».

Драматичне, трагічне і героїчне у баладі присутнє імпліцитно, виявляється і складається у мозаїку тільки після відчитування із загального дискурсу.

*А він малював на білім папері.
хату без вікон і з вікнами двері.
Над хатою дивну птаху крилату,
що тінню крила
закрила хату [12, с. 35].*

Цей психологічний малюнок символізує внутрішню дисгармонію, розділення (не роздвоєння!) особистості у Т. Шевченка. Те, що має бути одним цілим, у його підсвідомості існує окремо і неприродно (хата без вікон і дверей, а вікна у дверях) Отже, потужний символ хати проявляється крізь призму психології. Леонід Ушкалов зауважив, що слово «хата» у Т. Шевченка вживається 671 раз, що удвічі частіше, ніж «Україна» та «український», а образ хати зустрічається в символічному значенні рідного краю, лісу, могили, власної душі, і, «головне те, що «хата» для Т. Шевченка – не більше й не менше, як «образ утраченого раю» [18, с. 532] та, водночас «“пуп землі”, точніше, самісіньке осердя раю» [18, с. 532]. Нереалізовані мрії Т. Шевченка про сім'ю, дітей та «одну хатиночку в гаю» [19, с. 198] стали основою драматичного сюжету балади, а в поезії «Мені тринадцятий минало» читаємо як підтвердження:

*Обернувся я на хати –
Нема в мене хати!
Не дав мені Бог нічого!..
І хлинули сльози,
Тяжкі сльози!.. [19, с. 26]*

Фантастичність у баладі олюднюється і стає реальною, перевтілюючись у дитячу (в тому числі й поетичну) уяву. Образ диво-птахи зближує баладу з казкою, та замість притаманних для балади висновків-повчань, у «Баладі про диво-птаху» (як і в баладах В. Лучука...) своєрідне метафорично-відкрите закінчення:

*А птаха кружляла-кружляла,
і небо черпала крилом,
і серце черкала... [12, с. 36]*

Як зазначалося вище, припускаємо, що йдеться про жар-птицю з кількох причин:

1) Жар-птиця у слов'янській міфології символізує щастя. Згідно з міфами, вона бере у Дажбога вогонь і забезпечує ним усе живе.

2) У поезії Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало» читаємо:

*Та недовго сонце гріло,
Недовго молилось...
Запекло, почервоніло
І рай запалило* [19, с. 26].

Звичайно, у поезії Т. Шевченка сонце вжито не як символ жар-птиці, але, як бачимо із попереднього пункту, вони тісно пов'язані, а символи «хата», «сонце» не втрачають своїх значень. Жар-птиця мала б приносити щастя, і вона його приносила, але через певні обставини руйнує його і, як читаємо у баладі «тінню крила / закрила хату». І в цьому символічний драматизм: Т. Шевченко не встиг реалізувати свої мрії щодо родинного затишку і сімейного щастя.

3) У поезії «Віра в казку», котра кількома поезіями передує «Баладі про диво-птаху», маємо теж звернення до символу жар-птиці, але з іншим ліричним суб'єктом.

Складність балади виявляється і в різноплощинних часових вимірах. Минуле, теперішнє і майбутнє намагаються водночас говорити у баладі, і таким способом, сюжет багатфрагментарний і дисгармонійний, що чудово передає драматизм сюжету.

У «Баладі про Афродіту» драматизм присутній у внутрішній тривозі ліричного суб'єкта і не має трагічних причин. Інтерпретація цієї балади неможлива без інтертекстуальних відчитувань. Маємо інтертекстуальні зв'язки до міфу про богиню Афродіту та міфу про дерево платан. У назві зазначено, що *балада про Афродіту*, грецьку богиню краси, кохання, родючості, життя, проте, окрім назви вона жодного разу конкретно не називається, а лише відчитується із знаків: «голубих фантазій піну», «розляглася зелена піна», «хоч із піни, але густа». За давньогрецьким міфом, Афродіта народилася «з білосніжного шумовиння морських хвиль» [7, с. 50].

Ліричний герой бачить на березі моря дівчину, до якої не наважується підійти, а далі – уже його уява, ілюзійні роздуми малюють сюжет. Образ Афродіти у баладі потрібно розглядати як знак, який породжує інші знаки. Вважається, що «Афродіта дарує щастя тому, хто вірно служить їй» [7, с. 50]. Містицизм наявний лише в думках ліричного героя, балада як ілюзія, міраж у його свідомості. Немає чіткого сюжету і конкретного конфлікту. Це балада про кохання, а точніше, про мрії про кохання:

*Я хотів би морем стати
Гнути хвилі без упину
І на берег викидати
Голубих фантазій піну!* [12, с. 72]

Про дерево платан у багатьох народів існують міфи, та в контексті цієї балади привертає увагу той факт, що для давніх греків це було священне дерево, і коли греки вирушали в перший похід на Трою, то зібралися «під покровом столітнього плата-

на біля вівтарів, щоб принести жертву богам і благодати у них щасливого плавання» [7, с. 252]. У баладі символ платану вжито як і з інтелектуально-навантажувальною, так і з естетичною метою для гіперболізації краси дівчини, яку малює в своїй уяві ліричний герой:

*Щоб тобою платан дивувався
і захоплено берег нишк* [12, с. 73].

Замість притаманних для балади висновків-повчань, у «Баладі про Афродіту» маємо висновки-відповідь на внутрішні переживання ліричного героя «Коли ж?!» його мрії про кохання стануть реальністю:

*«Як розплавиться камінь хотінням!
Як повіриш в таку як є!»* [12, с. 73]
Та висновок-самоусвідомлення:
*Під жіночим твоїм промінням
дозріває* (виокремлення шрифтом наше. – М. М.)
*серце
моє* [12, с. 73].

Крізь інтертекстуальне прочитання інтерпретуються й «Окупаційна балада», «Бескидська балада» та «Балада про сердечність». «Окупаційна балада» з епіграфом «Навіяно романом “Вогонь і чад” Тараса Мигалія», де маємо інтертексти і до самого роману, і до часу оповіді, і до образу міста. «Бескидська балада» становить суміш балади і співанки-хроніки. Окрім інтертекстів до постаті польського поета Еміля Зегалдовича, що загинув у нацистському концтаборі, та його творів, Володимир Лучук наслідував і його манеру письма. «Балада про сердечність», що увійшла в збірку «Дивовид» (цикл «Візія Лесі Українки»), написана як рефлексія на один епізод зі спогадів про Лесю Українку.

Серед балад Володимира Лучука, найбільш наближеною до народних є «Балада про хвилю». Автор поєднав поширений баладний сюжет про матір, яка втратила трьох синів із нетиповим для цього жанру образом хвилі. Хвиля як символ інакшості, бажання йти проти стандартів, вибирати складний, але правильний шлях до мети, нагадує покоління шістдесятників.

Балада побудована за принципом наростання драматизму: від «Хвиля сп'ялася на ноги, / ступила з русла на берег» до «З розпуки втопилася хвиля / у материнських сльозах».

*– Одна я одна, як палець,
бо діти...
в Освенцімі згинув...
другий – згас на мечях...
третій – і третього сина
забрала війна...
Четвертий –
надією на руках...* [12, с. 14]

Як зауважив В. Козловський, у баладах «людські почуття настільки сильні, що здатні розворушити природу, яка в уяві завжди була наділена антропоморфними рисами» [3, с. 41].

Завершується балада метафоричним відкритим символом :

*З розпуки втопилася хвиля
У материнських сльозах* [12, с. 14].

Таке метафоричне закінчення залучає читача до інтерпретації. Несподіваний поворот, який ставить нові запитання замість відповіді на них: чому така сильна розпука, якщо ще є надія на руках? На відміну від народних балад, де матір виглядає синів, які уже загинули, з вірою на те, що вони ще живі і повернуться, але залишається на старість сама, у баладі В. Лучука, матір, маючи немовля вважає себе самотньою. Хвиля (вода) відіграла функцію очищення, життєдайності, але не переродження, ненового початку.

«**Балада про килим**», як зазначив В. Лучук, написана за народними піснями. Від народних пісень вона бере символіку кольорів («білу нитку – незайманість, а червону – любов палку», «чорну нитку – чорний контраст – нехай Бог нікому не дасть!» – не озвучується значення чорної нитки у віруванні українців), образи (килим як доля, яку для себе творить дівчина; кінь, як вістка про козака), сюжет (чекання українки козака із походу). Фактично, це балада-переспів за українськими народними піснями і її суть не у створенні нових образів а в підтвердженні іншої думки, котра звучить як висновки-ствердження:

*З віку в вік,
з року в рік,
вже не день – по сей день
українка, як вірність,
килим свій береже
козакові* [8, с. 42].

У збірці «Довір'я» (1979) цензура замінила образ «українка» на загальне «вона».

Ще одна балада про вірність – «**Балада про голуба**». Для її інтерпретації не важлива передісторія, відшукування інтертекстів (хоч у баладі зафіксовано, що «я загинув у битві за Львів», проте не так важливо чи це була битва 1918 чи 1944...), бо на перший план виходить загальнолюдське: трагедія війни, трагедія смерті. Як і в народних піснях, голуб (за віруваннями слов'ян, душа померлого перетворюється на голуба) прилітає до рідних сповістити про загибель. Трагізм підсилюється обірваними реченнями-голо-сіннями:

*Я під серцем тебе носила,
ой голубе, голубе мій... [9, с. 9]
Я для тебе сина зростила,
ой голубе, голубе мій... [9, с. 9]*

Немає відразу відповіді дівчини, а тільки вкінці балади як висновки-плач:

*Я тебе все життя чекала...
Я тебе все життя чекала...
Я тебе все життя чекала...
Ой голубе, голубе мій... [9, с. 9]*

Балада «Повоєнна вірність» також відкрита. Автор уникає передісторії та пояснень. Обірвані речення вимагають дочитування між рядками, залучаючи таким способом рецепцію читача і зробили баладу «багатосюжетною». Тези виконують роль метафор:

*Пішла у мужових чоботях
шукати мужові сліди [8, с. 24].*

Жінка «не дочекалась при воротах»... Для народних балад, пісень характерним є «чекання» (як бачимо й із інших балад В. Лучука, де він наслідує народну творчість), проте тут автор йде проти традиції. Вже за читачем залишиться дописання балади і розпізнання передісторії. З контексту зрозуміло, що чоловік не повернувся з війни, проте відкритим залишається, куди пішла жінка? За ним на фронт? «Приміряє» на себе його долю? Намагається у чомусь зрозуміти

*Узуті ноги –
босий слід... [8, с. 24]*

Використовуючи короткі речення В. Лучук створив нагромадження трагізму у недоказаному, але, водночас, розширив горизонти:

*Полудень. Північ.
Захід. Схід. [8, с. 24]*

«Магічна балада» одна з найекспериментальніших балад В. Лучука: гра із часовими, просторовими та психоаналітичними вимірами. Закінчення балади обирає баладну рису метаморфоз, тільки перевтілення відбувається метафорично-імпліцитне:

*Під ранок –
вибух! –
слово
знайдено [8, с. 86].*

Людські почуття тісно переплетені з алхімією слова, як психологією творчості. У баладі наявні дві сюжетні лінії, тільки одна – явна (пошук засобів для порятунку коханої), а інша – прихована (сублімація на творчість). Драматизм прихований в обох лініях: немає розв'язки. Сюжет обривається на відкритті, на кульмінації.

У творчості В. Лучука є твори, які він назвав «баладами», але насправді вони до жанру балади не належать. Це своєрідна авторська гра, з метою ввести читача в оману, поіронізувати, надати баладного звучання ліричному творові. З іншого боку, проблема

полягає ще й у тому, що, як зауважив Григорій Нудьга: «при визначенні балади говорити про “чистоту жанру” важко, бо практично балада “схрещується” із спорідненими жанрами (поемою, романом, думою, віршованим оповіданням). Між ними не так легко прокласти межу» [14, с. 7]. Але у випадку з баладами Володимира Лучука, «балади» виявляються не межовими до традиційно споріднених жанрів.

До «небаладних» балад належать: «Балада простягнутих рук», «Балада початку», «Монотонно про монтера» та «Жива вода».

Твір **«Балада простягнутих рук»** зближується із баладним жанром лише типовими висновками-повчаннями, а за мотивами він близький до кордоцентричної поезії Василя Симоненка. Якщо визначати жанр цієї «балади», то це модифікація панегірика (тільки на відміну від «чистого» панегірика, возвеличується не окрема особа, а людяність).

Твір **«Балада початку»** із присвятою «Петриківській художниці бабі Орисі – Ярині Уліянівні Пилипенко» теж своєрідна модифікація панегірика. Возвеличення однієї з майстринь петриківського розпису як нового віяння в українському мистецтві, яке знову відродилося у XX столітті. У її особі – возвеличення справжнього мистецтва:

*...Шість діб не поклала рук, як Бог, [...]
Закурікали півні на комині
На сьомий день [13, с. 148].*

прирівнюючи її творчість з наслідуванням творіння Бога.

«Монотонно про монтера» – це своєрідна пародія на баладу або ж анекдот на злободенну тему із відповідною структурою та стилем. Наприклад, цензура викинула із цього твору строфу

*Діти кричали знизу:
– заїв телевизор!
Тато просили зайти!
Буде сто грам!.. [2]*

Без певної циклічності чотири рази повторюються фрази:

*– ліз наверх
І майстрував як слід – [10, с. 58]*

та двічі:

*зигзаг матюка –
глушив репродуктор джазом –
ліз наверх – і майстрував як слід [10, с. 58].*

«Жива вода» за жанром належить до вірша-алегорії, а з баладою його частково зближує авторське закінчення, трагічність і антиутопія якого прочитувалася між рядками. Але завдяки цензурній правці розв'язки, «балада» вийшла утопічною! Порівняємо:

Редакторський варіант

Повз... доповз: не пропав!
– безсиллям останніх зусиль –
до джерела припав –
пив
синь...[2]

Авторський варіант

Повз... доповз: не пропав!
– безсиллям останніх зусиль –
до джерела припав –
а там
гниль... [10, с. 56]

Дослідження показало, що баладам В. Лучука притаманні такі особливості: інтелектуальність, інтертекстуальність, змішування з іншими жанрами, імпліцитність драматичного/трагічного/героїчного, метафорично-відкрите закінчення, різноплощинні часові виміри. Окремим відгалуженням балад В. Лучука є його псевдо балади.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дей О. Українська народна балада / Олексій Дей. – Київ, 1986.
2. Із сімейного архіву Тараса та Івана Лучуків.
3. Козловський В. Естетика української народної балади / Віталій Козловський // Мандрівець. – 2009. – №5. – С. 40–45.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства/ Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005.
5. Костюк Г. М. Українська балада 20–80-х рр. XX ст. (еволюція жанру) : дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Костюк Галина Миколаївна ; Чернівецький ун-т ім. Ю.Федьковича. – Чернівці, 1993. – 178 с.
6. Крохмальний Р. Балада народна і літературна : когерентність світів / Роман Крохмальний // Вісник Львівського університету. – 2010. – С. 198–207. – (Серія філол. ; вип. 43).
7. Кун М. Легенди і міфи стародавньої Греції / Микола Кун. – Київ : Радянський письменник, 1967.
8. Лучук В. Вагомість : Поезії / Володимир Лучук. – Львів : Каменяр, 1967.
9. Лучук В. Дивовид : Поезії / Володимир Лучук. – Київ : Радянський письменник, 1979.
10. Лучук В. Колобіг : Поезії / Володимир Лучук. – Київ : Радянський письменник, 1986.
11. Лучук В. Навстріч : Поезії, нотатки про Лужицю / Володимир Лучук. – Львів : Каменяр, 1984.
12. Лучук В. Обрії на крилах : Лірика / Володимир Лучук. – Київ : Молодь, 1965.
13. Лучук В. Поезії / Володимир Лучук. – Київ : Молодь, 1968.
14. Нудьга Г. Українська балада(з теорії та історії жанру) / Григорій Нудьга. – Київ, 1970.
15. Салига Т. Молоді лад балад / Тарас Салига // У спектрі поетичних жанрів. – Київ : Знання, 1988. – С. 15–26.
16. Тарнашинська Л. Балада у творчості українських шістдесятників : модифікації жанру (слов'янський контекст) / Людмила Тарнашинська // Ucrainica III. Soucasna Ukrajinistika: Problemy jazyka, literatury a kultury. Sbornik clanku. 2 cast. – Olomouc : Univerzita Palackeho v Olomouci. – 2008. – С. 319–326.

17. Українська фольклористика. Словник-довідник / укладання і загальна редакція Михайла Чорнопиского. – Тернопіль : Підручники і Посібники, 2008.
18. Ушкалов Л. Моя шевченківська енциклопедія / Леонід Ушкалов. – Харків ; Едмонтон ; Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2014.
19. Шевченко Т. Повне зібр. Творів : у 12 т. / Тарас Шевченко. – Київ : Наукова думка, 1993. – Т. 2.

*Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017
Прийнята до друку 22.02.2017*

THE PECULIARITIES OF VOLODYMYR LUCHUK'S BALLAD

Mariya MAZEPA

*National Academy of Science of Ukraine, Ivan Franko Institute,
18, Dragomanova Str., Lviv, 79005, Ukraine*

The author studies the features of ballads by Volodymyr Luchuk that offer new views on the generic modification of the ballad in the context of the Ukrainian Sixtiers. She classifies what specific poetic pieces are entitled «ballads» and do belong to this genre. She also investigates and justifies what is taken by the poet from traditional ballads, and what is modified and introduced. The characteristic features of ballads by Volodymyr Luchuk have been revealed. Luchuk's ballads have the following features:

- intertextuality and intratextuality (characters from the fairy tales (firebird in «The Ballad of a Miracle Bird») historical figures and their writings (by Taras Shevchenko, Lesia Ukrayinka, Taras Myhal, Emil Zegadlowicz.), myths (Aphrodite, sycamore tree));
- intellectual nature (the decoding of intertextual relations opens the way to a broader dimension of ballads; the reader becomes a «co-author» and, in their unique way, interprets the peculiar quasi-world of ballads).
- amalgamating other genres («The Ballad of the Beskyds» is a mix of ballad and sung chronicle);
- implication of dramatic, tragic and heroic qualities (the dramatic, tragic and heroic characteristics in the ballad are manifested implicitly and identified after decoding in the general context);
- metaphorical open-ends of ballads (instead of the typical classical ballad endings and teachings, Luchuk's ballads invites readers to finalize the ending and decode its prehistory);
- various time dimensions (in «The Ballad of a Miracle Bird», the past, the present and the future try to talk at the same time, and, thus, the plot gets fragmented and disharmonious that perfectly conveys the dramatical action. «The Magical Ballad» contains a game of temporal, spatial and psychoanalytic dimensions. A separate group of Luchuk's ballads is his pseudo ballads.

Keywords: Volodymyr Luchuk, literary ballad, modification of genre, intertextual relations.

УДК 821.161.2-1.09"16"П.Беринда:76-051

ВІРШ І ГРАВЮРА У РІЗДВЯНІЙ ЗБІРЦІ ПАМВИ БЕРИНДИ: ТОТОЖНІСТЬ СЕНСУ

Юлія СЛИВКА

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

Зроблено спробу розглянути збірку віршів Памви Беринди «На Рождество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаном» 1616 року з погляду співвідносності змісту віршованого тексту й поміщених у ній гравюр та графічного оформлення загалом. Таким способом, автора цієї збірки представлено як поета і гравера в одній особі. Спостереження над ілюстраціями, їх зіставлення з віршованим текстом та відповідними словами Святого Письма дають підстави, з одного боку, говорити про тотожність різдвяного сенсу, а з іншого – про особливість його проявлень в різних мистецьких формах. Зроблено висновок, що характер структурно-образної композиції збірки Памви Беринди засвідчує співдію всіх компонентів, спроектовану на процес її багатогранного сприйняття.

Ключові слова: вірш, ілюстрація, гравюра, титульний аркуш, буквиця, різдвяний сенс, образ книги.

Святе Письмо у час бароко трактували як дух втілений у тексті, що, безумовно, вплинуло на сприйняття образу книги загалом. Ще ніколи не було зосереджено стільки уваги на зовнішній красі та емоційному наповненні – для тогочасних авторів простір книги був сакральним. Алегоричні зображення на фортах, ілюстрації, сюжетні заставки, стилізовані ініціали, орнаментальні прикраси і спеціальний добір шрифтів увиразнювали слово. Навіть найпростіший сюжет автори доповнювали вишуканою оздобою і пишними декоративними формами. Безумовно, таке мистецьке оформлення барокового тексту спрямоване на особливий зоровий ефект.

Книга – унікальний світ, у якому слово співіснує з графічним зображенням. Найяскравішим прикладом взаємодії словесного та графічного образів є емблематичні вірші. Однак, певна річ, треба розрізняти емблему – цілісну символічну композицію – та малюнок, який супроводжує вірш і може існувати незалежно від нього.

Барокова традиція ілюструвати вірші має своє минуле. Януш Пельц зазначив, що ще у стародавніх рукописах поряд із письмовим текстом почали з'являтися гравюри, сильніше чи слабше пов'язані з ним [17, s. 17]. А історію та поетику емблеми він пов'язував із середньовічною геральдичною поезією, вважаючи характерною рисою бароко метафоричність мислення та бачення світу крізь символи речей. Вивчаючи образ книги, Ернст Курціус написав про те, що для середньовіччя було звичним доповнювати текст символічним зображенням [7, с. 348, 384]. Люди епохи Відродження, скеровуючи увагу на гуманістичне гасло «до джерел», для власних творчих починань шукали

натхнення у минулих часах і таким способом наслідували традицію супроводжувати вірш чи напис малюнком.

Українська графіка першої половини XVII століття, якою здебільшого була гравюра на дереві або ж дереворит, – свідчення європейської традиції. Винахід друку на порозі Відродження перед цим видом мистецтва відкрив роки великого процвітання, адже виникнення друкарень зумовило співпрацю граверів і видавців. Причина цього, можливо, полягає в тому, що за своєю художньою силою гравюра є одним із найвдаліших способів зобразити слово, – чорно-білі штрихи надають ілюстрації просторової перспективи. Гравюра багатовимірна, сповнена контрасту та масивності, що є визначальними рисами бароко. Християнство, посиляючись на Старий і Новий Завіт, наповнило її власною символікою.

Про здатність малярського образу впливати на сприйняття літературного твору писав Іван Франко: «Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить – при допомозі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, – викликати в нашій душі враження руху...» [14, с. 102].

Володимир Стасенко зауважив, що особливою цільністю відзначаються книги, художнє оздоблення яких виконував один митець [11, с. 28]. У творах таких авторів простежується стильова єдність та цілісність задуму. Мови різних мистецтв спільно стають інструментом у створенні високого художнього образу. На його думку, прикладом такого особливо точного та вдалого оформлення є книга Памва Беринди «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа в Їрш Ї для утїхи православным христіаном» 1616 року [11, с. 28], що ілюстрована авторськими гравюрами.

Разом із Володимиром Стасенком на мистецьку діяльність Памва Беринди звертали увагу Григорій Коляда [6], Лідія Ошуркевич [9], Юрій Іванченко [4], Наталія Бондар [3], але розглядали цей аспект творчості у контексті оформлення галицьких книг XVII століття, безвідносно до літератури. Микола Макаренко – мистецтвознавець, дослідник української книги XVI–XVIII століть, який став жертвою сталінських репресій, одним із перших висловив думку про зв'язок художнього оформлення зі змістом твору [8]. З другої половини XX століття Дмитро Степовик та Ярослав Ісаєвич у своїх розвідках актуалізували цю проблему [5; 12].

Завданням статті є вивчити характер оформлення збірки «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа в Їрш Ї для утїхи православным христіаном». Поєднання різдвяних віршів Памва Беринди з гравюрами цікавлять нас передусім як дзеркало особливого стану душі та мислення барокового автора.

Техніку граверської, як і друкарської справи, Памво Беринда найпевніше опанував у Стратині, в атмосфері інтересів гуртка Гедеона Балабана. Це доводить ранній авторський цілосторінковий дереворит св. Василя Великого зі «Службника» 1604 року, яким згодом, у 1616 році, Памво Беринда проілюстрував свій різдвяний цикл.

Така ж гравюра є і у «Службнику» 1620 року, що був перевиданий у Києво-Печерській типографії за участю Памва Беринди. Цікаво, що дощечки з вирізаними гравюрами, на відміну від інших друкарських знарядь, вважалися власністю граверів [6, с. 131]. Саме тому Памво Беринда міг перевезти від Балабанів свої стратинські дощечки

з гравюрами й використати їх для оздоблення «Книги о священстві», що вийшла 1614 року з його післямовою. Згодом окремими ідентичними гравюрами з різдвяної збірки був проілюстрований «Анфологіон» 1619 року, до видання якого Памва Беринду запросив Єлисей Плетенецький. У інших київських виданнях, над якими працював Памво, також присутні стрятинські ксилографії. Лідія Ошуркевич звернула увагу на те, що їх відтиснуто з нових дощок, хоча подібність лаврських і стрятинських зображень настільки велика, що здебільшого їх вважають відтиснутими з одних. Її зіставний аналіз це твердження спростовує [9, с. 37]. Наприклад, на стрятинській ксилографії Йоана Золотоустого на оправі книги у його лівій руці зображено два жуки, а на лаврській – чотири. Це доводить, що для лаврських зображень було вирізано нові дошки. Проте єдність манери й техніки не викликають сумнівів – їх виконував один гравер. І найбільш переконливими є аргументи на користь того, що цим гравером був Памво Беринда. Він міг не брати до Києва свої дощечки у 1617 році, оскільки спершу ця поїздка планувалась як тимчасова. А видаючи 1620 року «Служебник» у Лаврській друкарні, для ксилографій вирізав нові, намагаючись по пам'яті відтворити до дрібниць стрятинські. Відносно незалежне становище граверів у суспільстві давало їм можливість переїжджати з міста до міста та працювати відразу для кількох видавців. Дмитро Степовик написав про те, що небагато знайдеться тих, які б усе життя працювали тільки для однієї друкарні [12, с. 5]. Така мобільність майстрів, очевидно, налагоджувала мистецькі контакти та сприяла поширенню найкращих досягнень у граверстві. Наприклад, орнаменти видань у Стрятині, зокрема обрамлення дереворитів святого Григорія Двоєслова і святого Василя Великого зі «Служебника» 1604 року, наслідують прикраси венецького видання календаря 1476 року [11, с. 6–7].

Отже, граверство, навіяне культурними течіями Заходу, в Україні найбільшого поширення зазнало у другій половині XVI століття і з небувалим успіхом та великою інтенсивністю розвивалося в наукових осередках, зокрема у Львові, Острозі, Стрятині, Крилосі та Києві. Володимир Січинський зауважив, що досить висока техніка перших львівських гравюр, так само, як і інших українських гравюр кінця XVI – початку XVII століть, свідчить про те, що тогочасні українські майстри були добре вишколені, вчилися правдоподібно на Заході або мали під рукою найкращі зразки європейського граверства. Втім, так само писав про те, що старі українські гравери не обмежувалися лише копіюванням чужих західно-європейських зразків, але творили і власні, своєрідні за змістом і формою, твори [10, с. 9]. Наприклад, перші датовані українські ксилогравюри – чотири фронтисписні зображення апостолів початку XVII століття, автором яких вважають Памва Беринду – є копіями гравюр віленського «Євангелія» Петра Мстиславця 1575 року. Наталія Бондар звернула увагу на те, що автор повторив їх до дрібних деталей, але водночас вніс суттєві зміни ренесансного характеру в їхні портретні зображення. Вона назвала їх прикладом органічного поєднання ренесансу та бароко разом з місцевим візантійзмом та давніми народними традиціями в межах однієї мистецької пам'ятки [3, с. 215].

Ярослав Ісаєвич стверджував, що крилоські ілюстрації та стрятинські орнаментальні прикраси так само не були механічно скопійовані, а перероблені, завдяки чому краще

узгоджуються з елементами оформлення, типовими саме для кириличної книги [5, с. 153]. Володимир Січинський у гравюрах стрятинських і крилоських видань вбачав значний поступ та зробив висновок, що граверська техніка друків Балабана («Службник» 1604 року, «Требник» 1606 року та «Учительне Євангеліє» 1606 року) стоїть на дуже високому рівні, вище від видань острозьких, львівських і навіть пізніших гравюр, аж до 70-х років XVII століття [10, с. 9]. Дмитро Антонович вважав стрятинські видання одним із найвищих досягнень української гравюри доби ренесансу і зазначив, що таким високим рівнем мистецтва книги друкарня повинна завдячувати талановитому й ученому своєму поводитиреві Памвові Беринді [14, с. 342].

Про майстерність перших українських граверів свідчить те, що копії дереворитів стрятинсько-крилоського циклу є не лише в українських виданнях, але й у книгах білоруських та волоських друкарень; зображення Василя Великого й одна з крилоських заставок послужили пізніше зразком і для московських граверів [5, с. 153]. Гравюри чотирьох євангелістів Памва Беринди, які й самі були копіями, пізніше повторно відтворив ієромонах Дорофей для братського видання «Уставу молитов» 1670 року, змінивши легендарних тварин поряд із апостолами.

З цього приводу Дмитро Степовик зазначив, що в усіх друкарнях з приходом Памва Беринди спостерігалось піднесення професіоналізму та загальної культури гравірування, ілюструючи цей висновок майже десятком зображень невідомих авторів або ж одного автора з приміткою «гравер кола Беринди» [12, с. 34]. Аналіз робіт Памва Беринди розкриває певні особливості його художнього почерку, служить підставою для ідентифікації гравюр першої половини XVII століття загалом, які могли й не бути роботами самого Памва Беринди, але представляли його мистецьку школу. Спробу окреслити доробок гравера зробила Лідія Ошуркевич, налічуючи близько ста портретних та сюжетних графічних творів, автором яких вважає Памва Беринду [9]. Наприклад, прикметними для його робіт у зображенні постатей Лідія Ошуркевич назвала глибокі очі з чітко окресленими верхніми та нижніми повіками, ретельно виписані пасма волосся та бороди, видовжене моделювання форм [9, с. 37].

Наприкінці XVII століття граверство починає існувати самостійно, коли гравюри виконані на окремих аркушах. Наталія Бондар зауважила, що явище розповсюдження паперових естампних зображень, як і граверство, було запозичене із Заходу – Німеччини та Польщі [3, с. 213]. Також вона наголосила, що зародження естампної гравюри як окремого виду мистецтва насамперед пов'язане із постаттю Памва Беринди [3, с. 227]. Серед видань, що вийшли під його керівництвом, – «Святці Києво-Печерської лаври (1628–1629)» – найдавніша відома українська гравійована книга.

Збірка віршованих декламацій Памва Беринди «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа в ЇршѢ для утіхи православным христіаном» 1616 року – невелика брошура з пронумерованими сторінками по 24 рядки тексту на кожній. Їх нумерація ведеться за допомогою літер А, Б, В, Г та Д в поєднанні з цифрами. На сьогодні останні сторінки (29–31) брошури у єдиному львівському примірнику втрачено [1].

Традиційно більшість друків XVII–XVIII століття починалися з форти – гравірованого титульного аркуша із символіко-алегоричним зображенням, яке обрамлювало

розлогу назву твору. Такий вихідний аркуш Микола Макаренко назвав обличчям книги та свічадом висловлених у ній ідей [8, с. 6–8]. Дмитро Степовик розглянув пишні форти як художній вступ до змісту твору [12, с. 66].

Титульний аркуш різдвяної збірки Памва Беринди виконаний у вигляді архітектурного portalу – багато оздобленого входу у будівлю. Тут це півкругла лаконічна арка, вбудована у стіну та подекуди задекорована листковим ліпленням, з п'єдесталом і двома класичними колонами. Юрій Іванченко зауважив, що ця романська арка повторює арку над головним входом собору на Княж-горі у Крилосі [4, с. 61]. У просвіті арки видрукувана назва «На Рожество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа в Їршѣ» із підзаголовком «для утѣхи православным христіаном», яким Памво Беринда, поперше, адресує вірші широкій громаді, та, по-друге, пояснює призначення твору – «для утѣхи», тобто душевного задоволення. Нижче розташовані вихідні дані – місце, назва друкарні та час видання.

Треба наголосити, що використання на форті арки притаманне усім стрятинським книгодрукам, у виданні яких Памво Беринда брав участь. У цьому випадку форта декларує назву та особливу тематику віршів – «На Рожество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа», а за нею вже відкривається текст. Входом-аркою автор ніби запрошує до сакрального місця народження Спасителя, дає читачеві унікальну можливість зазирнути і побачити дещо таємне, спостерігати за усіма подіями святої ночі, стати поруч ясел свого Сотворителя. Композиційна структура декламації, що передбачає виступ восьми отроків, допомагає трактувати арку на титулі і як завісу театру, де ось-ось розпочнеться різдвяне дійство.

За титульним аркушем подано вірш-присвяту «До превелебного в. Христь єго святителское милости кир Іереміи Тисаровского, єпископа лвовского, и прочая, пана моего милостивого». Текст присвяти надрукований дрібнішим, аніж основний, шрифтом. Очевидно, так автор хотів наголосити, що вона не пов'язана безпосередньо зі змістом твору та існує поза ним. Памво Беринда з традиційною бароковою формулою авторського самоприниження підносить Тисаровському вірші на свято Різдва. Топос скромності прочитується вже у самій назві присвяти, в межах якої автор використав три різні розміри шрифту. Найменшим із них надруковано кінцеві слова «...пана моего милостивого», у яких опосередковано зазначено особу автора.

Сторінка з присвятою, як і всі наступні, прикрашена вузькою рамкою по усьому периметрові з невеликими крапками всередині. Рамка першої сторінки найбільш строката з усіх: відстань між крапками, що є елементом орнаменту, трапляється різною, а кути виступають за її межі. Останній рядок сторінки зі словами «Недостойний Ієромонах Памво Беринда типограф» перериває це обрамлення. Можна припустити, сторінку оздоблювали рамкою вже з надрукованими на ній віршами. Обрамлення могло бути відтиснутим вручну та розробленим спеціально для різдвяної збірки, використаним уперше, адже з кожною наступною сторінкою майстерність його виконання зростає. До останнього аркуша декоратор вже цілком опанував техніку відтиску. Крім естетичної функції, ці рамки звертають увагу читача на деякі важливі маргіналії, бо глоси, примітки і заголовки певних частин тексту у збірці Памва Беринди розташо-

вані поза нею. Рамка є межею віршового простору; те, що поза нею, має допоміжний характер.

Буквиця або ініціал – початкова гравірована літера, яких загалом у збірці є чотири – розпочинає текст присвяти. Техніка її виконання у присвяті істотно відрізняється, наприклад, від буквиці, що розпочинає пролог різдвяних віршів, простотою та стриманістю. Ініціал ніби вказує на автономність присвяти та звертає увагу читача на початок тексту. Початкова літера «В» не прописана чітко, а стилізована під візантійський рослинний орнамент, що своїми листками виходить за межі контурів. Літера й орнамент розчиняються одне в одному і їх неможливо розділити. Така форма буквиці спонукає читача шукати зв'язок з текстом і найперше семантично увиразнює початковий рядок: «В Христа збавителя дня того народження». У такому контексті використання рослинного орнаменту можна інтерпретувати як символ життя – народження Месії. Водночас існує зв'язок із подальшим змістом присвяти.

Памво Беринда підніс Єремії Тисаровському вірші на свято Різдва як «малий колос убогого жнива мого». Образ врожаю – один із ключових якраз у львівських віршах раннього бароко. Можливо, саме тому в Памва Беринди перша буквиця книги є рослиною: як зерно проростає із землі, так і духовна праця проростає «малим колосом».

Назва «На Рожество Христово вѣршѣ», яка засвідчує початок декламації після присвяти, обрамлена непоказними, але й не випадковими елементами декору – зірками з колом і крапкою всередині. В українській народній традиції цю зірку називають «повна рожа». Такий символ здавна популярний в українській вишивці та іконографії Богородиці. Коло з крапкою всередині зірки порівнюють з жіночим лоном, у якому запліднюється і виношується нове життя, тому цю зорю називають ще Зіркою Матері. У виборі такої окраси для назви віршів простежується семантичний зв'язок з їх змістом: в особі Діви Марії Син Божий втілюється, поєднав небо і землю, Бога і людину.

Декламація Памви Беринди, учителя братської школи, розподілена на вісьмох учнів, – пастухів, які перші поклонилися новонародженому Ісусові. Назву першої з цих частин – пролог – Памво Беринда так само пообіч оздоблює рослинним орнаментом, що нагадує стебло з листками й колосками, які схиляються до землі. Ця прикраса початку віршів промовиста: слухач або читач скористається авторським жнивом.

У буквиці, якою починається текст прологу, проглядають контури літери «Х» на тлі лику святого: над головою – німб, у ногах – квіти. На жаль, стан гравюри не дає змоги достеменно розпізнати всі елементи. На разі не можна нічого стверджувати, а робити лише певні припущення щодо цього зображення.

Зважаючи на те, що буквиця розпочинає слово «Христос-збавитель», а тогочасні гравери часто намагалися візуально відобразити семантику першого слова у буквиці, можливо, саме Ісус є тією святою особою. Крім того, видається, що у лівиці – книга: так часто змальовували Христа в іконографії. Позаду лика видніються лінії двох крил, що може свідчити про присутність ангела у події Різдва або ж про ангельську природу постаті. Образ архангела Гавриїла є у віршах Памви Беринди, хоч і не згаданий у пролозі, який відкриває буквиця. А ще особа на тлі ініціалу подібна до старця, одягненого як священнослужитель. Цей одяг нагадує саκος – православний єпископський фелон. До

XVIII століття в українській церкві константинопольські єпископи надягали його лише тричі на рік: на Великдень, П'ятидесятницю та Різдво Христове. Можливо, постать з буквиці – львівський єпископ Єремія Тисаровський, до візиту якого була написана декламація. Ще у присвяті Памво Беринда наділив його високими чеснотами, то чи не міг німбом святого – у гравюрі? На перший погляд ймовірність такого обожнення Єремії Тисаровського здається суперечливою. Але у присвяті Памво Беринда пише:

Кролевеперськіє пана [*Христа*] свѣта почтили,
Жегось троякими подарки привѣтили.
Зъ миром, зъ кадилом и зъ злотомго витаючи,
Богом и чловѣком Христа визнаваючи.
А иж я, нендзний, злота и сребранѣ маю,
О то, чим могу, тымтя, пане мой, витаю.
Пане милостивый и отче превелебный,
Пастыру добрый...

У цих рядках прочитується паралель між Єремією Тисаровським та Ісусом Христом: як мудреці зі Сходу вітали Месію з приходом на світ, так Памво Беринда обдаровує єпископа своєю декламацією.

Постать з буквиці так само може бути святим Андрієм Первозваним. Підставою для такого припущення є те, що традиційно з косим хрестом у вигляді літери «Х», як бачимо на гравюрі, в іконографії зображують сааме Андрія Первозваного. Хрест у такому вигляді називають Андрієвським, адже, за легендою, саме на такому був розп'ятий святий. Пам'ять святого церква вшановує якраз напередодні різдвяного циклу.

Різдвяна збірка Памва Беринди містить шість гравюр, однак лише дві прикрашають декламацію отроків. Варто звернути увагу на наповнення цих ілюстрацій – поклоніння пастирів та поклоніння мудреців. Обидві сцени акумулюють і підпорядковуються єдиній ідеї різдвяних віршів, яку один за одним висловлюють отроки у своїх виступах:

Бог выгѣлъ тум показалься нам на збавеньє.
Монарха превысокій, влюдехнизким ся стал...;
Христос нынѣ для нас рачил ся народити,
Всѣ ж ему за то хотѣмовдячными быти.

Отже, ці ілюстрації особливі, оскільки ними Памво Беринда графічно та контрастно витлумачує сенс Різдва – покоритись та поклонитись новонародженому Спасителеві світу, як убогі пастушки та величні царі зі Сходу. Гравер використав свій шанс цілісно й одночасно змалювати те, що декламація відкриває поступово з промовою кожного наступного отрока. Між ілюстраціями різдвяної збірки та літературним твором простежується стильова єдність, вони є кадрами мізансцен, які фіксують найбільш кульмінаційні моменти розвитку фабули. Якщо у пролозі йдеться про радість Христового народження, а вустами сьомого отрока автор оповідає про прихід мудреців зі Сходу, то й ілюструє текст відповідними гравюрами. Поезія стала зображенням, а зображення – поезією. Але парадоксально, що у цій фрагментарності є цілісність, притаманна лише

ілюстрації. Книжкова гравюра Памви Беринди – це не лише, так би мовити, переклад літературного твору на мову візуального мистецтва. У фокусі обидвох гравюр декламації – тема поклоніння, якою ілюстрації одна за одною створюють атмосферу твору. Хоча література та пластичне мистецтво й володіють різними інструментами, все ж слово стає видимим образом, і вони як дві системи знаків покликані привернути увагу читача до однієї й тієї ж ідеї.

Другу сторінку прологу прикрашає перша гравюра, яка змальовує ніч Різдва. Володимир Стасенко пише про те, що іконографічна сцена з Богородицею та святим Йосипом, зображеним на тлі стаєнки розроблялась від давніх часів, зокрема, і у візантійському мистецтві [11, с. 218]. Гравійована ілюстрація Памва Беринди особлива тим, що не тільки допомагає ясніше уявити місце події, а й дає підстави називати Памву Беринду майстром деталі – вона відтворює характери та доповнює біблійні образи поетичної декламації.

Центром композиції є новонароджений Ісус Христос у яслах, подібних до царського трону. Справа від Нього зображено Богородицю – навколішки перед своїм дитям з молитовно складеними руками. Спокійні риси її обличчя промовляють: «Я ж Господня раба: нехай буде мені згідно з словом твоїм!» (Лк. 1: 38). Широкий німб над схиленою у покорі головою над Ісусом свідчить про велику святість і ніби є нагородою за ангельську чистоту Марії та глибоке смирення перед сповненням Слова Божого.

Зліва від Ісуса – зняковілий Йосип поважного віку з густою пишною бородою, який наче й не сміє подивитися на Месію в яслах, на самого Господа. Над ним, як і над Пречистою Дівою, височіє німб, але його ликові надано певної нерішучості. Погляд названого батька відведений від Христа та спрямований донизу на одного з малих пастушків, що, здається, саме прийшли вітати Ісуса. В особі Йосипа гравер зобразив не тільки індивідуальну, а й світову драму. Він є уособленням людства, яке часом теж сумнівається у божественності Христа. Графічний образ Йосифа відображено й у віршах, хоча він згаданий коротко, як і у Святому Письмі. Гравери й іконописці так само часто не помічають цього старечого образу, увагу здебільшого спрямовують до одного всепоглинаючого центру – народження від Діви. Однак можна стверджувати, що саме образів Йосипа на гравюрі Памва Беринди властива найбільша психологізація. Автор, звертаючись з привітанням до нього, написав: «І ти, о старче Іосифе, збыть трвожливый, / В повъреном клейнотѣ боязливый...». Памво Беринда так само згадує про його тверду віру в Бога та послух. Невипадково змальовує Йосипа-старця як боязливого та стривоженого чоловіка, адже у Святому Письмі сказано, що, будучи людиною праведною, дізнавшись про вагітність Марії, Йосиф злякався та хотів таємно відпустити її, але Ангел Господній заспокоїв його: «Йосипе, сину Давидів, не бійся прийняти Марію, дружину свою, бо зачате в ній – то від Духа Святого. І вона вродить Сина, ти ж даси Йому ймення Ісус, бо спасе Він людей Своїх від їхніх гріхів» (Мт. 1: 19–21). У віршах Йосипа іменують сторожем тайн («Строжу великих таин бозского зряжения, / Слуго невымовного его нароженья»).

Новонародженого Ісуса зігрівають своїм диханням осел і віл. Ще старозавітний пророк Ісаїя передбачив цю картину: «Віл знає господаря свого, а осел – ясла пана свого.

Ізраїль нічого не знає, народ мій не розуміє» (Іс. 1: 3). У віршах Памва Беринди це звучить так: «...У котрых вол и осел съ покорою стоять / И надъ Израїля лѣпше ся бога боять».

Для гравюри з поклонінням пастирів характерна перспектива: з яскині на передньому плані, де відбувається Різдво Христове, крізь арку видніються пагорби з пастухами та їх отарою. Над ними з неба зноситься ангел, який сповіщає про народження Ісуса. Він зусібіч огорнутий променями світла, що нагадують різдвяну зірку. Цей біблійний епізод оповідає один із отроків у передісторії до приходу пастушків у Вифлеєм. Ілюстрація є інформативно насиченою, адже гравер одночасно змальовує події, що відбувалися на відстані та у різних просторових планах, майстерно поєднує промови п'яти отроків в одну гравюру, не спотворюючи змісту декламації. Окрім того, аркоподібний вхід на першій ілюстрації перекликається із титульним аркушем, оформленим у такому ж стилі: читачеві вже з прологу вдається зазирнути крізь арку та стати свідком тайни Різдва.

Володимир Стасенко, розглядаючи цю різдвяну гравюру в своєму дослідженні, пише: «...дереворіз Памви Беринди сміливо можна зарахувати до шедеврів української книжкової ілюстрації. Ці перші галицькі гравюри Різдва зафіксували значний прорив до нової стилістики із певним збереженням традиційних схем» [11, с. 216–217]. Так само зауважив, що у композиції Памва Беринди, окрім звичних тогочасних елементів в образотворчому мистецтві, простежується власне авторський стиль. Наприклад, несподіваним для початку XVII століття є інтерпретація образу Немовляти: новонародженого Ісуса зображено не сповитим, а оголеним [11, с. 217].

Друга гравюра є окрасою промови сьомого отрока, у якій ідеться про прихід мудреців. Володимир Стасенко написав про те, що цей сюжет, розвинений в епоху Ренесансу у Західній Європі, був однак рідкісним у східнохристиянському і, зокрема, давньоруському малярстві; не був він поширеним і у галицькій гравюрі [11, с. 216]. Бачимо, що на тлі стаєнки зображено Йосипа та Богородицю, яка сидить, тримаючи на колінах новонародженого Ісуса. Володимир Стасенко зазначив, що такого змалювання Діви Марії у цій сцені вимагає візантійський посібник з іконопису «Єрмінія» Діонісія із Фурни, який містить канонічні правила щодо стилістичного та символічного зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, апостолів, пророків [11, с. 218]. Можливо, ця книга була джерелом релігійного граверства Памва Беринди, адже за всіма його творами пластичного мистецтва простежується обізнаність із тогочасними живописними традиціями, особливо візантійськими. На небі над яскинею височіє ясна шестипроменева Вифлеємська зірка, подібна до комети, – неодмінний атрибут сцени поклоніння волхвів. Навчені зорею, перед Святим сімейством – три волхви-астрологи, один із яких – старець з довгою бородою та непокритою головою – навколішки підносить Ісусові свій дар. Позаду, дивлячись один на одного, два інших зі своїми дарами у руках. За одежею мудреці-звіддослужителі більш подібні до царів. У віршах цих астрологів автор за тридцять коронує, часто називаючи королями («Въ Теофаніи Христовум крелеве пришли / И, ведлугкометы, въвертепѣ царя нашли»), хоча євангеліст Матвій ні словом не обмовився щодо їх царської належності. Розкішна одежа трьох мудреців істотно відрізняється, що спонукає глядача розмірковувати про те, що вони є правителями різних частин світу. Образ наймолодшого з царів доповнено шаблею.

Попри те, що всі дари мудреців важко ідентифікувати, у руках одного з волхвів добре видно амфору, очевидно, золоту. З цього приводу Святе Письмо каже: «Відчинивши скарбниці свої, піднесли Йому свої дари: золото, ладан та смирну» (Мт. 2: 11). Вустами сьомого учня автор тлумачить символіку подарованого:

Смирною, якъ смертельного, Христа почтили
И презъ ню въскресенієєго значили
И злото, якъ кролеви, было тежъ отдано
Презъ що царство єго было фігуровано
Ліван тежъ и тотъ, якъ богу, офѣровали
И несмертельность єго презень выражали.

Таким способом автор услід за Святим Письмом наголосив, що Ісус є Цар, Бог і Людина. Золото – це царський дар, який показує, що Ісус був Людиною, але народився, щоб бути Царем (золоту амфору на гравюрі тримає у руках мудрець у царській короні); ладан – це дар священникові, оскільки Ісус прийшов стати новим Учителем і дійсним Первосвященником (мудрець, що зображений навколішки перед Ісусом одягнений у багатий плащ, подібний до фелону); смирна – дар тому, хто повинен померти і воскреснути, оскільки смирну вживали для бальзамування тіла померлого. Цей дар відсилає до майбутньої жертви Христа, адже одним із епізодів Страстей Господніх, які увінчалися Розп'яттям, буде умивання ніг Спасителя миром, а перед похованням його тіло теж буде помазано ним. Зважаючи на цей символізм, Дмитро Чижевський розглядав дари Христові як емблеми у різдвяних віршах Памва Беринди [16, с. 216].

Гравюра зі сценою поклоніння мудреців не вміщена у текст, як попередня, а розташована по центру аркуша, перериваючи його. Вона так само прямокутна, а простір по кутах зображення задекоровано чотирма повними рожами, такими ж, як назву «На Рождество Христово вѣршѣ». Посередині між верхніми та нижніми «Зірками Матері» з обидвох боків – лики херувимів або серафимів, які ще можна побачити в одному з найдавніших зображень Ісуса Христа «Господь Пантократор», яке представляє Його як Небесного Царя і Суддю: Бог-Вседержитель сидить на престолі з численними херувимами й серафимами довкола. Про ці ангельські чини неодноразово йдеться у віршах: «Котрый бовѣмъ на херувимохъ почиваетъ, / Тотъ въ вертепѣ и яслехъ тутъ пребываетъ»; «И самый тотъ, зо всѣхъ першій, чин херувимскій, / Єстьєсь бовѣмъ ты страшный, творче серафимскій». Мабуть, ангельську присутність у часі Різдва Памво Беринда хотів відтворити ще й графічно.

Епілог декламації відкриває буквиця «К», що, спершу здається, стилізована рослинним орнаментом подібно до тієї, з якої розпочинається пролог. Однак, придивившись, можна побачити, що її основа – відкрита й перевернута вертикально на ліве ребро книга, над якою здіймається птах, крильми утворюючи бічні згини літери. Ця образно-текстова емблема може натякати на біблійну основу сюжету. Останнє слово епілогу «Амїнь» оздоблено так само, як і початкова назва віршів, що свідчить про системність оформлення декламації та завершення першої частини збірки.

Друга частина книжечки «На Рождество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа» складається з віршів «На Стефана первомученика», «На Обрізання Господнє»,

«На плач Василя Великого» та «На Богоявлення або Явище Бога». Вони приурочені до біблійних подій, які разом є святами різдвяного циклу, але не цілком відповідають хронології у брошурі.

Одразу після декламації Памво Беринда помістив у збірці вірш «На Стефана Первомученика», назву якої вже традиційно з обох сторін декорує рослинним орнаментом, використовуючи дуже схожий елемент схилоного додолу стебла, але замість колосків, як у назві прологу, тут бачимо пишну квітку. Згодом у вірші Памво Беринда порівняв:

Яксь паякной рожѣ квѣтям посыповати,
Так єст Стефана хвалами короновати.

Вірш на честь святого торкається, здавалось би, несподіваної для Різдва теми страждань і проілюстрована гравюрою побиття Стефана. Втім, так автор продовжує різдвяну тему, адже пам'ять першомученика церква вшановує на третій день Різдва Христового. Гравюрі-ілюстрації надано динамічності та руху. Святий Стефан зображений навколішки посеред розгніваного натовпу, який зусібіч закидає його камінням, яке так само лежить на землі. Памво Беринда з біблійної оповіді бере образ мужнього проповідника-борця. У той час, як люди довкола підіймають над Стефаном руки, щоб закаменувати на смерть, він, з німбом-короною над головою, покірно здіймає свої руки до густих хмар, крізь які пробиваються ясні промені, ніби дозволяючи натовпові продовжувати, ніби приймаючи таку Божу волю:

Христос зь wysokości Стефана коронуєт,
Котрого то народ жидовскій каменуєт.

Розпізнати тематику наступного вірша найперше можемо не за назвою, адже Памво Беринда не виносить її, як звично перед початком самого тексту, а за особливостями декору аркуша. Знову бачимо чотири повних рожі, які повертають читача власне до теми Різдва Христового, та гравюру, вміщену під першими трьома рядками вірша по центрі сторінки. Заголовок «На Обрѣзаніє Господне» розділений на дві частини та розташований вертикально побіч ілюстрації. На гравюрі зображено хронологічно найближчу важливу подію після Різдва – Господнє Обрізання. Центральними постатями є Ісус Христос, якого тримає преподобний Симеон у шатах священика, та Богородиця. Великим білим престолом храму автор відмежовує від них решту персонажів у глибині гравюри, тим самим надаючи їм другорядної ролі. Памво Беринда розпочав свій короткий вірш словами: «Христос, ся народивши, наше всѣх збавеньє, / Человек власный, а не якоє приведенє», наголошуючи на тому, що у народженні Він прийняв образ людини, а в обрізанні виявляє ще більше смирення і, безгрішний, обрізається за законом, немов грішник. Обрізання в Старому Завіті було встановлено як образ хрещення й символ очищення від первородного гріха. На першому плані, на краю престолу бачимо кошик з двома птахами. Володимир Стасенко припустив, що це голуби і зазначив, що цей знак, описаний апостолом Лукою як символ очищення та прихильно сприйнятий у час раннього Ренесансу, засвідчує Божу присутність [11, с. 226]. Обрізанням, яке прийняв

Ісус, Він починає Свої страждання за нас, які закінчить словом «Звершилось!» (Ін. 9: 30) на хресті і помре. Цю ідею вірша Памво Беринда дуже тонко втілив у змалюванні Пречистої Діви, яка навколішки молитовно складає руки до Сина, а Ісус зворушливо простягає до Неї лівицю, обоє наділені німбами. Саме з часу пролиття першої крові Христа починається співтерпіння Богородиці.

Наступний вірш «Зь Євангелія на обрѣзаніє Господне» має підзаголовок «...на приклад дѣтем христіаньским» дрібнішим шрифтом, який пояснює його призначення та концентрує виховну ідею твору. Памво Беринда починає вірш безпосереднім звертанням до дітей та вже з першого слова просить: «Присмотрѣтсѣту збавителеви, о дѣти, / И еголѣта на приклад хотѣтемѣти». На гравюрі до цього вірша зображений євангельський епізод про дитинство Ісуса, коли батьки взяли Його дванадцятирічного до Єрусалимського храму: «Як дні свята закінчились, вернулись вони додому, а Ісус лишився на розмову з учителями Закону. Йосип та мати його не знали того» (Лк. 2: 42–43). У центрі ілюстрації посеред храму сидить на Господньому троні Ісус, склавши руки благословляти. Нижче довкола нього – сім книжників. Усю драматичність сюжету автор відобразив антитезою спокою та впевненості Христа з недовірою та подивом книжників; ніби чогось шукаючи у писанні, ніби впевнюючись у правді Його слів. При вході до храму за німбами, що ледь торкаються один одного, можна розпізнати батьків малого Ісуса, які довго шукали Його: «... як вгледіли, то здивувались: “Дитино, чому Ти нам так зробив?.. з журбою шукали Тебе”» (Лк. 2: 48). Особливо біблійні слова добре прочитуються у вказівному жесті Йосипа. Марія ж з усміхом склала свої на грудях.

Теоретично учні Памва були приблизно такого ж віку – у братській школі хлопчики навчалися з дванадцяти років. Цей вірш є своєрідним педагогічним прийом виховання за аналогією, а євангельський образ малого Ісуса з гравюри – взірцем для наслідування:

Творець пан, створеньє своє поважаючи
Нам всѣм вь той мѣрѣ приклад добрыйсь себе подал,
Абы каждый зь вас учтивость родичом отдал,
И на науцѣ вь весь вѣк свій молодой стравил...

З обох сторін гравюри традиційно для ілюстрації з Ісусом автор розташував чотири повні рожі, а поміж ними – ще один елемент орнаменту, близький за стилем до буквиці вірша, останньої у збірці.

Завершує книжечку фронтиспісна гравюра святого Василя Великого. Очевидно, нею розпочинався наступний вірш «Зь ляменту над Василиєм Великим», але у львівському примірнику ці сторінки втрачено. З огляду різдвяної збірки Памво Беринди Антоніни Сичевської [13] зрозуміло, що загалом вірші містили шість гравюр, остання з яких – зображення Василя Великого, отже, на втрачених сторінках був надрукований лише текст віршів «На Святого Оеофанія альбо Богоявлення» та звернення автора «До чительника».

На останній цілосторінковій гравюрі бачимо святого Василя Великого, ім'я якого автор прописав у просторі щедро вирізьбленої аркової рамки. Святий сивобородий старець у ризах архієрея стоїть на завітчаному пагорбі, тримаючи у лівій руці Святе Письмо, пальці правої складені до благословення. Гравюра ілюструє вірш, що передає

смуток і плач за померлим Василієм Великим, прославляє його добрі справи на утвердження християнської віри. Дмитро Степовик пише про те, що позем – ділянка землі з рельєфними вигинами та впадинами, на якій ростуть окремо один від одного соковиті тужаві кущі, як на гравюрі Василя Великого, в однофігурних композиціях є символом земної служительської діяльності зображеного [12, с. 38–39]. Про євангелістів та Отців Церкви з гравюр Памва Беринди він зауважив: «...це старці далеко не богатирського тілесного складу. Вони немічні плоттю, але в них проникливі погляди. Це типи облич мудреців-аскетів. У них худі, жилаві, інтелігентні руки. Лише по відкритих частинах тіла можна здогадатись про кощаві постаті, задрапіровані до самих ніг довгими фелонями... рука утримує важку книгу в окладі без жодного видимого зусилля та порушення рівноваги. Постать наче прикипіла до землі» [12, с. 37].

Як зазначалося раніше, усі гравюри різдвяної збірки могли існувати самостійно, незалежно від літературного твору. Однак важливим є те, що разом із літературним твором вони набувають нового значення: спрямовують процес читання, ведуть читача за собою та розкривають ідеї віршів. Разом із фортою, графічними шрифтами, стилізованими буквицями та іншими не менш істотними прикрасами, які часто читач не помічає, вони спонукають розмірковувати над змістом тексту, образно витлумачують його. Книжкові ілюстрації втілюють віршоване слово, відчують його найменші порухи та роблять видимим. Промовистим прикладом цього є один із знакових моментів різдвяної історії – побиття немовлят у Вифлеємі за наказом Ірода. Цей епізод міг стати основою для ілюстрації декламації. Однак автор у промові восьмого отрока, якому на згадку спадає сумна доля дітей, пише:

Иле що ест радостного, ту вспоминаю,
А що бы до взрушения жалю, опускаю,
Що при той же справе презь Ирода стало;
О тых тамь мордырствах не хочу вспоминати,
Не хотячи вас на тоть день зафрасовати...

Отже, оформлення Памва Беринди не просто відповідає його віршованій мові, а підкоряється їй. За допомогою яскравих зорових асоціацій гравюри інтерпретують метафорику сенсу та віддзеркалюють її. А системність прикрас збірки не тільки доводить її мистецьку вагомість, а й свою доречність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Беринда П.* На Рожество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаном / П. Беринда. – Львів, 1616. – 31 с.
2. *Біблія* : Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [пер. І. Огієнка]. – Київ : Українське Біблійне Товариство, 1995. – 296 с.
3. *Бондар Н.* До історії побутування книжкових ілюстрацій у якості самостійних естампних гравюр наприкінці XVI–XVII ст. / Наталія Бондар // *Рукописна та книжкова спадщина України*. – Київ, 2005. – Вип. 10. – С. 212–231.

4. *Іванченко Ю.* Графіка Києва XVI–XVII століть / Юрій Іванченко // Мистецтво України. – 2012. – Вип. 12. – С. 56–70.
5. *Ісаєвич Я.* Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми / Ярослав Ісаєвич. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
6. *Коляда Г.* Памво Беринда – архитипограф // Книга. Исследования и материалы. – Москва. – 1964. – Сб. 9. – С. 125–140.
7. *Курціус Е.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. Анатолій Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 750 с.
8. *Макаренко М.* Орнаментация української книжки XVI–XVII століть. – Київ, 1926. – 66 с.
9. *Ошуркевич Л.* Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине / Лидия Ошуркевич // Народная гравюра и фольклор в России в XVII–XIX в. / Лидия Ошуркевич. – Москва, 1976. – С. 34–56.
10. *Січинський В.* Історія українського граверства XVI–XVIII століття. – Львів, 1937. – 94 с.
11. *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу: Монографія / Володимир Стасенко. – Київ : Вид. центр «Друк», 2003. – 334 с.
12. *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII століть : Еволюція образної системи / Д. Степовик. – Київ : Наукова думка, 1975. – 331 с.
13. *Сычевская А.* Памва Беринда и его Вирши на рождество Христово и другие дни / А. Сычевская // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – Киев, 1912. – XXIII, вып. I. – 63 с.
14. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 31.
15. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упоряд. С. Ульяновська ; вст. ст. І. Дзюби.* – Київ : Либідь, 1993. – 594 с.
16. *Чижевський Д.* Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Д. Чижевський. – Київ : Обереги, 2003. – 576 с.
17. *Pelc J.* Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych / Janusz Pelc. – Kraków : TA i WPN Universitas, 2002. – 413 s.

*Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017
Прийнята до друку 22.02.2017*

VERSE AND ENGRAVING IN CHRISTMAS COLLECTION BY PAMVO BERYNDA: IDENTITY OF SENSE

Yuliya SLIVKA

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

The article attempts to study the collection «On the Birth of Our Lord and Savior Jesus Christ verses for the consolation of the Orthodox Christians» by Pamvo Berynda, published in 1616 from the point of view of correlation between the contents of the versed text along with the engravings and the artwork in general. Thus, the author of this collection is viewed as both a poet and an engraver. Observations of illustrations, their correspondence between the versed text and respective words from the Scripture provide reasons to state the identity of the Christmas sensation on the one hand and the peculiarity of its manifestation in different

artistic forms – on the other hand. The conclusion drawn shows that the character of structure and image composition of Pamvo Berynda's collection proves integrity of all the components, aimed at the process of its diversified perception.

Keywords: verse, illustration, engravement, top page, initial, Christmas sensation, book image.

РІЧНИЦІ. ПАМ'ЯТНІ ДАТИ

УДК 821.161.2.09:801.6] І. Качуровський (092)

СВІТЛИЙ ПАМ'ЯТІ ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО: ГЕОГРАФІЯ ДОЛІ І ТВОРЧОСТІ

Наталія ДЬОМОВА, Софія КУЛИНИЧ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра перекладознавства і контрастивної лінгвістики ім. Григорія Кочура,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Розглянуто життя, творчості та перекладної і літературознавчої діяльності Ігоря Качуровського. Увагу зосереджено на багатоаспектності його творчих та наукових здобутків, особливостях його поетичних та прозових творів, а також приналежності до певних поетичних та перекладацьких шкіл. Представлено аналіз основних перекладних та віршознавчих праць Ігоря Качуровського.

Ключові слова: літературознавство, неокласицизм, просодія, фоніка, строфіка, поетичний та прозовий переклад.

Постать Ігоря Васильовича Качуровського дуже багатогранна – поет, прозаїк, перекладач, редактор, радіожурналіст, викладач, віршознавець, літературний критик та автор підручників, а також упорядник хрестоматій. Михайло Слабошпицький у передмові до «Променистих силуетів», перевиданих 2008 року у видавничому домі «Києво-Могилянська академія», назвав Ігоря Качуровського «однаково беззаперечним авторитетом у критиці, літературознавстві, теорії літератури, перекладацтві та в поезії і прозі» [14, с. 7]. Володимир Базилевський порівняв його творчість із «єдиною вивершеною будівлею, де поезія тільки один із поверхів. Решта проза, переклади, літературознавство, теорія літератури, критика. А ще педагогічна діяльність, пов'язана передусім з освоєнням потужного материка західноєвропейських літератур» [1, с. 8]. Не можна не погодитися з тим, що він досяг справжніх вершин в українській літературі та літературознавстві, залишивши по собі воістину унікальний доробок [6, с. 274]. Як же він зумів за одне людське життя стільки встигнути? Де черпав сили на такий розмах?

Ігорю Васильовичу Качуровському випав важкий і тернистий шлях. Народився він на Чернігівщині 1 вересня 1918 року у сім'ї високоосвічених інтелігентів, яких на той час відкрито недолюбливали. Можна сказати, що прийшов він у світ не в тому місці і не в той час, адже зовсім скоро розпочнуться всемасштабні переслідування, репресії та інші прояви знущання та глуму над цвітом української нації під голосним заклик

«розкуркулення». Залишаючи надбане довгими роками і чесною працею майно та щодуху втікаючи від вірної смерті до сусідньої ворожої Росії, малий Ігор намагався закарбувати в пам'яті той мальовничий куточок села Крути, в якому промайнуло його дитинство.

На щастя, сім'ї Качуровських таки вдається уникнути переслідувань. Вони оселяються в місті Курськ, де юнак закінчив десятирічну школу та вступив до місцевого педагогічного інституту [22, с. 74]. Саме тут, у Курську, Ігор уперше дізнався та перейнявся творчістю неокласиків, послідовником яких, невдовзі став і сам. Літературному та культурному просвітленню в цей період, Ігор Качуровський завдячує своїм викладачам – Борису Ярху та Петру Одарченку, котрі «прищепили йому смак до перекладацтва, від них він вперше почув про Миколу Зерова, познайомився з його творами» [14, с. 9].

Розквіт свого життя І. Качуровський охрестив «юністю бездомною, що в чужинному світі минула» [1, с. 8]. Можна лише здогадуватися, якою невимовною була його радість, коли в 1942 році, з початком війни, Качуровські вирішують повернутися на батьківщину, в рідне село Крути. Картина, яку вони тут побачили, була зовсім іншою ніж та, яку бачили у своїх снах. У краях, одна лише згадка про які так довго зігрівала їхнє серце на чужині, не можна було й погомоніти про тяжкі часи зі своїми старими знайомими, адже їх також спіткала важка доля – одні стали жертвами голоду, інших виселили в процесі розкуркулення. Згодом, спогади про цей період свого життя Ігор Качуровський висвітлить у першій в українській літературі поемі, в якій осмислено трагедію Голодомору 1932–1933 років з огляду на українську історію («Село» [16]), а також в автобіографічній диалогії «Шлях невідомого» та «Дім над кручею».

Саме в останніх двох творах Ігор Качуровський – вустами головного героя, який не має жодного бажання захищати «загарбників-визволителів» – виразив образу на тоталітарний режим. Сніжана Жигун, аналізуючи диалогію, наголосила: «Головний герой “Шляху невідомого”, що вважає для себе аморальним захищати у Другій світовій війні лад, який розкуркулив і знищив його родину, замість йти на війну, вирушає через розірваний фронт у рідне село, де не був понад 10 років» [4, с. 135]. Герой, мабуть, подібно до Ігоря Качуровського, прагне свободи та вірності своєму народові, а не служби та потурань двом могутнім тоталітарним ідеологіям, між якими опинився. Зрештою, наприкінці твору протагоністові вдається повернутися до рідного дому: «Серце моє застукало нестримно, і радістю, доти незнаною, пройнялося моє єство... Мене впізнали... Я переконався, що всі мої вчорашні хворі сумніви були безпідставні і що я дійсно – в своєму селі» [19, с. 153].

Утім, Ігор Качуровський ніколи не був засліпленим мріями романтиком, розуміючи, що стіни (хоч які рідні) не вбережуть у такий час від небезпеки, що чигала на кожному кроці. Тому історія боротьби не завершується зі щасливим поверненням – і в метафоричному «Домі над кручею» героєві не уникнути відчуття тривоги і передчувань недоброго [9]. Цікаво, що автор жодного разу не згадує у диалогії топографічних назв, ані справжніх імен. Як слушно підмітила Сніжана Жигун, «від дому над кручею герой починає шлях у невідомість. Попри те, що твір пишеться через 20 років після зображуваних подій, немає жодних вказівок, яке життя знайшов герой на еміграції» [4, с. 136].

Знаємо зате, як складалася доля самого Ігоря Качуровського. Залишивши назавжди рідні Крути, сім'я певний час жила у Словаччині, згодом оселилася в Каринтії (Австрія). У цей період Ігореві Качуровському потрапив до рук твір «Орлеанська діва» Вольтера в перекладі Максима Рильського, котрий навернув вчорашнього студента Російського вишу та автора російськомовних віршів в лоно «класичних засад школи Зерова, до поезії української і її високих стильових регістрів» [6, с. 274]. Тут же, в Каринтії, побачила світ перша поетична книга Ігоря Качуровського – «Над світлим джерелом» (1948).

Володимир Базилевський, захоплюючись красою цієї поезії, назвав Ігоря Васильовича «останнім із неокласиків, чия поезія прямо пов'язана з п'ятірним гроном» [1, с. 8]. Справді, вже у назві поетичної збірки Ігоря Качуровського простежуються чіткі паралелі із неокласиками (згадаймо «Adfontes» Миколи Зерова), а окремі рядки так яскраво перегукуються з творами тих, котрі «не діждались від слави вінця» [15, с. 90]:

*До Срібної ріки живі опали
До зелені, до сонця, до води* [15, с. 92].

Поезія Ігоря Качуровського рясніє і оспіваними неокласиками міфологічним мотивами та образами:

*І раз у раз Едіп ставав царем
Проводила дочка сліпця за руки* [15, с. 35].

У своїх віршах Ігор Качуровський низько вклоняється природі, возвеличує її красу в найдрібніших деталях: «Взелений сукні йде весна...» [7, с. 14]; «Синявка фіалково зацвіте...» [15, с. 67]. Поезія його унікальна, свіжа та невимушена.

Вірний неокласикам Ігор Качуровський залишився й у формі. Його сонети вражають образним розмаїттям. Міфологічні сюжети, історичні факти та різного роду топоніми, котрі свідчать про надзвичайно багатий внутрішній світ та глибокі фонові знання поета, представлені у зовсім новому світлі та, без сумніву, апелюють до читача:

*Це острів Квітів, що в старі віки
(Про них уже і пам'ять скоро зникне)
Знайшли знезацька кельтські моряки,
Шукаючи Блаженної країни* [15, с. 34].

Утім, чи то «шукаючи Блаженної країни», чи під тиском обставин, Ігор Качуровський не залишився в Австрії. Життєва стежина завела його до далекої Аргентини, де молодого поета ніхто не чекав з розпростертими обіймами. Він не соромився важкої роботи, працював чорноробом, вантажником, робітником портової залізниці, асфальтував вулиці, проте йому таки вдавалося знаходити вільну хвилинку, аби продовжувати опановувати іспанську мову та не покидати літературної роботи [14, с. 10]. Невдовзі Ігорю випала нагода стати вільним слухачем, а згодом – і викладачем Графотехнічного інституту, Католицького університету та університету Спасителя в Буенос-Айресі, де він читав курси давньослов'янської мови та літератури, а також російської літератури.

Перебуваючи далеко на чужині, Ігор Качуровський не самотній, він підтримував тісні зв'язки з Михайлом Орестом, Іваном Багряним, Миколою Глобенком та ін. [2]. Він став одним із членів-засновників об'єднання українських письменників (ОУП) «Слово», яке утворилося в січні 1957 року в Нью-Йорку. Серед організаторів та учасників цього об'єднання були такі світочі української діаспори як Василь Барка, Богдан Бойчук, Святослав Гординський, Євген Маланюк, Юрій Шевельов (Шерех) та ін. Цей період є особливо плідним у творчому житті Ігоря Качуровського, адже друком виходять його книжки: збірка поезій «В далекій гавані» (1956), монографія «Новела як жанр» (1958), повість «Залізний куркуль» (1959), дилогія «Шлях невідомого» і «Дім над кручею» (1966) [14, с. 10].

Після повернення до Європи, яке відбулося в 1969 році, Ігор Качуровський оселяється в Мюнхені, де, за його словами, для нього настало «людське життя» [22, с. 75]. Тут йому вдалося дихати на повні груди та відкривати перед собою нові горизонти. Ігор Качуровський вміло поєднує роботу в літературній редакції радіо «Свобода» з викладацькою роботою в Українському вільному університеті (УВУ). Саме в цьому університеті він захистив докторську дисертацію на тему: «Давні слов'янські вірування і їх зв'язок з індо-іранськими релігіями», а у 1982 році став професором філософського факультету УВУ [20].

Географія всіх подорожей Ігоря Васильовича Качуровського простежується і в його перекладацькому та літературознавчому доробку, адже писав літературознавчі розвідки не лише українською, а й французькою та німецькою мовами (а оригінальні поезії – крім української, ще й російською та іспанською мовами). За роки, проведені в далекій Аргентині, він став, певно, одним із найбільших українських знавців і перекладачів іберійської та іberoамериканської поезії [14, с. 9–10]. Окрім іспанської, перекладав Ігор Качуровський також із португальської, каталанської, англійської, італійської, німецької, французької, ірландської, арабської, китайської, латинської, польської, чеської, сербохорватської, церковнослов'янської, російської та білоруської мов, а також – із української на російську. Серед основних перекладацьких здобутків Ігоря Качуровського маємо переклади і прозові, і поетичні, і драматичні:

- Нобелівська лекція з літератури Олександра Солженіцина (1973);
- «Вибране» Франческо Петрарки (1982);
- «Золота галузка» (1991);
- «Окно в украинскую поэзию» (1997);
- «Стежка крізь безмір»: Сто німецьких поезій (750–1950) (2000);
- «Човен без рибалки» (2000);
- «Круг понадземний» (2007);
- «Пісня про Ролянда» (2008).

Поетичні переклади Ігор Качуровський вміщував у окремі розділи більшості своїх поетичних збірок, які з'являлися друком ще із 1948 року та до 2013 року, коли у Львові вийшла підсумкова збірка вибраних поезій митця – «Лірика» [11], за редакцією Володимира Базилювського та Олени О'Лір (творчий псевдонім Олени Бросаліної). Цитуючи самого Ігоря Васильовича, «...публікація перекладу на сторінках журналу,

неперіодичного збірника, календаря-альманаху, а тим гірше – газети, за рідкими винятками, зумовлює його долю – проминути безслідно. Більше шансів зберегтися має вміщення в збірці поезій певного автора окремого циклу перекладів» [13, с. 110]. Вірний цьому принципу, лише до однієї своєї поетичної збірки («Осінні пізньоцвіти», Київ, 2000) автор не долучив до розділу з поетичними перекладами.

Тому не дивно, що першою у вищенаведеному невеличкому хронологічному списку стоїть прозовий переклад з російської на українську «Нобелівської лекції» Олександра Солженіцина, що вийшла окремою книжечкою 1973 року (Новий Ульм).

Утім, вже у 1982 році вийшов цілий том перекладів Ігоря Качуровського з Франческо Петрарки – і то, з ґрунтовним літературним портретом цього італійського поета. Важливе це видання і з погляду історії перекладу, адже тут Ігор Качуровський подав докладний аналіз усієї історії перекладів Франческо Петрарки на Україні, починаючи ще від Пантелеймона Куліша та Івана Стешенка [14, с. 12].

Наступна вагома перекладна книга за авторством Ігоря Качуровського з'явилася у 1991 році – антологія іберійської та іberoамериканської поезії «Золота галузка» [5]. Ця білінгва представляє оригінальні вірші та переклади чи не з усіх видатних поетів іспаномовного, португаломовного та каталомовного світів. І знову ж таки, Ігор Качуровський не обмежився самими лише перекладами, адже, як зазначив Михайло Слабошпицький, про багатьох перекладених авторів у Ігоря Качуровського є і друковані літературознавчі розвідки [14, с. 12].

Ще одна перекладна антологія – «Окно в українську поезію» – містить переклади Ігоря Васильовича із української на російську мову таких поетів, як Павло Тичина, Юрій Клен, Максим Рильський, Микола Зеров, Михайло Орест, Олена Теліга та інших. Адже Ігор Качуровський прагнув не лише познайомити російськомовного читача з українською поезією, а, за власним зізнанням, не міг не перекладати улюблену поезію («Він не раз повторював, що для нього є два способи скласти вдячність улюбленому поетові: вивчити його твір напам'ять чи перекласти його» [6, с. 275]).

«Стежка крізь безмір»: Сто німецьких поезій (750'1950) [23], що вийшла 2000 року – це вже уклін Качуровського-перекладача улюбленим німецькомовним поетам: Гете й Шиллеру, Людвігу Улянду та Йозефу фон Айхендорфу, а також маловідомим в Україні Аннетті фон Дросте-Гюльсгоф, принцу Емілю фон Шенайх-Кароліні [20, с. 34].

«Човен без рибалки» – це переклад Ігоря Качуровського з іспанської п'єси Алехандро Касони, виданий у Буенос-Айресі 2000 року, а наступний у списку «Круг понадземний: Світова поезія від VI по XX ст.: Переклади» – це вагоме підсумкове видання перекладів уже не з окремих мов чи літератур, а світової поезії загалом. Ця антологія охоплює як уже згадані «Вибране» Франческо Петрарки, «Золоту галузку», «Окно в українську поезію» та «Стежку крізь безмір», так і багато інших старих та нових перекладів Ігоря Качуровського і містить загалом близько 670 перекладних поезій та поетичних фрагментів понад 350 авторів у перекладі з 23 старих і нових мов [10].

І останнім серед вагомих перекладацьких здобутків Ігоря Качуровського відзначимо переклад «Пісні про Ролянда» (Львів, 2008), виконаний зі старофранцузької цезурованим десятискладовиком, оздобленим асонансами, який Олена Бросаліна (О'Лір) слушно

назвала «подвигом», адже це перший український переклад цього твору, виконаний розміром оригіналу, а не звичайним білим п'ятистоповим ямбом [20, с. 33].

Коли вже говоримо про переклади, варто згадати, що перекладали і твори самого Ігоря Васильовича Качуровського. Зокрема, прозовий твір Ігоря Качуровського «Шлях невідомого» переклав на англійську Юрій Ткач. Переклад вийшов у Австралії та увійшов до списку рекомендованої світової літератури для школярів і студентів. Інший роман Ігоря Качуровського, «По той бік безодні», англійською переклала Лідія Качуровська. Цікаво, що цей переклад уперше побачив світ на сторінках індійського англомовного журналу «Urania» 1987 року, згодом його було надруковано в часопису «New Days» у Торонто – тоді як українською мовою цей твір вийшов друком лише 1994 року в івано-франківському журналі «Перевал» [21, с. 13]. Низку поетичних творів Ігоря Качуровського у перекладі на російську, білоруську, польську, англійську, німецьку, іспанську, португальську та румунську мови представлено у його підсумковій поетичній збірці «Лірика» [11].

Сам Ігор Качуровський вважав себе представником перекладацької школи Миколи Зерова, на протипагу школі нью-йоркської групи, яка «орієнтується на теорію й практику сучасного західного перекладацтва, відтворюючи лише зміст та ігноруючи такі явища, як рима й розмір» [13, с. 113]. І справді, Ігор Качуровський у всіх своїх іпостасях – поета, перекладача, літературознавця – високо цінував так звані «формальні особливості» вірша. Як зазначила Олена Бросаліна, «у метриці він найвище цінує широту метричного репертуару, наголошуючи на невичерпних можливостях, які розкриває перед поетом силабо-тонічна система версифікації; у строфіці – різноманітність строфічних форм і зокрема застосування канонізованих строф (риса, притаманна поетиці французьких парнасців і київських неокласиків); у фоніці – помірність і водночас майстерність звукової інструментації, а якщо говорити про риму – точність римового співзвуччя, а також оригінальність, глибину і багатство, що зумовлюють його високу естетичну вартість» [2, с. 9]. Особлива увага Ігоря Качуровського до особливостей просодії в поетичному творі (тут тлумачимо просодію за Девідом Кристалом – як спосіб організації поетичного мовлення, що охоплює характеристику та аналіз всієї структури вірша, а отже строфічну будову, ритм, метрику та фонічні особливості [25, с. 393]) в його перекладацькій діяльності призводить до дотримання перекладачем принципів еквілінеарності, еквістрофічності, еквіметричності та відтворенні фонічних особливостей оригіналу – яскравим прикладом тут, мабуть, слугуватиме вже згаданий переклад «Пісні про Ролянда». Пояснюється це не лише тонким слухом та поетичним чуттям Ігоря Качуровського, притаманним йому як доброму поетові, але і глибоким розумінням принципів та механізмів віршування. Цитуючи «Самовітальну промову» Ігоря Качуровського, прочитану ним в УВУ 23 липня 2003 року, Олена Бросаліна згадує, що інтерес Ігоря Васильовича до віршознавства зародився ще у шкільні його роки, а перший «довідник» із «Розмірів силабо-тонічної системи» автор упорядковував ще у десятому класі [3, с. 4]. «Прихильник порівняльно-статистичного методу в літературознавстві» [17, с. 7] та викладач курсу з віршознавства у мюнхенському Українському Вільному Університеті, Ігор Качуровський не облишив своє захоплення

віршознавством і став автором ґрунтовних теоретичних праць у цій галузі, поєднуючи і суто науковий історичний аналіз, і практичний досвід поета та прозаїка, і порівняльний погляд перекладача:

- «Строфіка» (1967);
- «Фоніка» (1984);
- «Нарис компаративної метрики» (1985);
- «Стилістика» (1994–1995);
- «Генерика і архітектоніка» (2005, 2008).

«Строфіка», видана у Мюнхені 1967 року, стала першою в українській літературі та однією з перших у світовій віршознавчій літературі монографією про строфу [17]. Важливо, що автор тут розглянув український вірш не ізольовано, а на тлі світової поезії, як її невід’ємну і невідривну частину, доповнюючи теоретичні виклади багатим ілюстративним матеріалом.

Разом із двома наступними монографіями, виданими так само в Мюнхені («Фоніка», 1984 року та «Нарис компаративної метрики» 1985 року), «Строфіка» становить триптих – курс лекцій із «Віршознавства» за авторством Ігоря Качуровського, що своєю чергою входить до загального курсу «Поетики і Стилістики». Крім «Віршознавства», до цього загального курсу входять ще два: «Основи аналізу мовних форм» та «Генерика й Архітектоніка» [18, с. 7]. Насправді, першою частиною вищезгаданого триптиху є «Нарис компаративної метрики», а «Строфіка», яка єдина свого часу вийшла окремою монографією, теоретично мала би вийти останньою. Втім, у 1994 році увесь триптих було перевидано.

Наступний – після фоніки, метрики та строфіки – рівень у віршознавчому аналізі Ігор Качуровський описав у підручнику зі «Стилістики» («Основи аналізу мовних форм»), що охоплює «Лексику» та «Фігуру і тропи», а ще наступний рівень – досліджував у праці «Генерика і архітектоніка», дві книги якої вийшли у Видавничому домі «Києво-Могилянська академія» (2005 і 2008 року відповідно). І останній рівень – власне поетику у вузькому значенні – Ігор Васильович досліджував у своєму габілітаційному дослідженні на право займати посаду доцента «Головні функції літератури», з якої, як відзначала О. Бросаліна, на 2008 рік надруковано було лише розділ про ескапізм у літературі [3, с. 8].

Не можемо, звісно, не згадати і працю Ігоря Качуровського «Променисті силівети». Видана вперше 2002 року у монографічній серії УВУ (Мюнхен), у 2006 році ця збірка літературознавчих розвідок, лекцій, есеїв, розвідок, доповідей та статей була перевидана та принесла авторові Шевченківську премію [14]. Сюди ж увійшло багато матеріалів, присвячених проблемам перекладу, а також поколінню Другої світової війни в літературі діаспори. Серед інших нагород, присуджених Ігореві Качуровському, варто іще назвати премію ім. М. Рильського за перекладацьку діяльність (1994), а також премію ім. В. Свідзинського за лірику (2005).

Щодо решти вагомих праць, то чекає ще свого видавця книга «Бесіди про українське письменство», що містить понад дві тисячі радіобесід, які Ігор Качуровський підготував за майже два десятки років роботи радіожурналістом [22, с. 75].

На завершення цієї далеко не всеохопної розвідки, зазначимо тільки, що кожен пласт діяльності Ігоря Качуровського – це не лише окремий напрям у багатовекторній сфері інтересів автора, це втілення довершеної майстерності, якої вдається досягти далеко не кожному, навіть в одному, вузькоспеціалізованому напрямі.

Ігор Качуровський відійшов у вічність 18 липня 2013 року у Мюнхені, де прожив 44 роки свого життя. Крізь призму поглядів автора на мистецтво як «позачасове та екстериторіальне» [2, с. 10] цілком можна розглядати і його власний доробок – не лише прозовий та поетичний, але і перекладний та науковий. Віримо, що на черзі не лише публікації та перевидання науково-творчої спадщини Ігоря Качуровського, але і ґрунтовні дослідження та осмислення його чи не унікального за обсягом та багатоаспектністю генія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Базилевський В.* Ігор Качуровський (р. н. 1918): Дійсність і уява / Володимир Базилевський // Слово «Просвіти». – 2012. – 19–25 квітня. – С. 8–9.
2. *Бросаліна О.* Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського : автореф. дис. канд. філолог.: 10.01.06 – теорія літератури / Олена Бросаліна. – Київ, 2003. – 18 с.
3. Віршознавчий семінар з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського : зб. наук. праць. – Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 81 с.
4. *Жигун С.* Хронотоп та жанрова специфіка дилогії «Шлях невідомого» та «Дім над кручею» І. Качуровського / Сніжана Жигун // Літературознавчі обрії. Праці молодих вчених. – Київ, 2010. – Вип. 18. – С. 134–140.
5. Золота галузка : антологія іберійської та іberoамериканської поезії / Ігор Качуровський. – Буенос Айрес : Вид-во Ю. Середяка, 1991. – 108 с.
6. Ігор Качуровський. In memoriam // Всесвіт. – 2013. – № 7–8. – С. 274–275.
7. Качуровський І. В далекій гавані / Ігор Качуровський. . – Нью-Йорк-Буенос-Айрес : Об'єднання українських письменників «СЛОВО», 1956. – 87 с.
8. *Качуровський І.* Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – Київ, 2005. – Кн. 1 : Література європейського Середньовіччя. – 382 с.
9. *Качуровський І.* Дім над кручею / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1966. – 267 с.
10. *Качуровський І.* Круг понадземний: Світова поезія від VI по XX ст. : переклади / Ігор Качуровський. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 528 с.
11. *Качуровський І.* Лірика / Ігор Качуровський ; за ред. Володимира Базилевського та Олени О'Лір. – Львів : Астролябія, 2013. – 384 с.
12. *Качуровський І.* Основи аналізу мовних форм: (Стилістика) : у 2 ч. Ч. 2: Фігури і тропи / Ігор Качуровський. – Мюнхен-Київ, 1995. – 236 с.
13. Качуровський І. Перекладачі української діаспори / Ігор Качуровський // Всесвіт. – 1991. – № 11. – С. 109–113.
14. Качуровський І. Променисті силуети : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / Ігор Качуровський. – Київ : КМ Академія, 2008. – 767 с.
15. *Качуровський І.* Свічада вічності: Лірика / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Ін-т Літератури ім. М. Ореста, 1990. – 208 с.

16. *Качуровський І. Село: Поема* / Ігор Качуровський ; вступне слово І. Дзюби. – 2-е вид., доп. ; Осінні пізньоцвіти: Лірика 1990–2000 р. – Київ, 2000. – 96 с.
17. *Качуровський І. Строфіка* / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1967. – 360 с.
18. *Качуровський І. Фоніка* / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Український Вільний Університет, 1984. – 208 с.
19. *Качуровський І. Шлях невідомого* / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1956. – 156 с.
20. *О'Лір О. Ігор Качуровський: неокласик, закоханий у Середньовіччя* / Олена О'Лір // Слово і час. – 2008. – № 11. – С. 30–38.
21. *Павленко О. Рецепція прози І. Качуровського в англомовному світі (на матеріалі англомовних перекладів романів «Шлях невідомого», «По той бік безодні»)* / Олена Павленко : автореф. дис. канд. наук: 10.01.05. Київ, 2007. – 17 с.
22. *Ротач П. Зустріч через півстоліття* / Петро Ротач // Криниця. – Полтава, 1995. – С. 74–78.
23. «Стежка крізь безмір». Сто німецьких поезій (750–1950) / переклав Ігор Качуровський. – Париж ; Львів ; Цвікау : Зерна, 2000. – 216 с.
24. *Шмігер Т. Історія українського перекладознавства XX сторіччя* / Т. Шмігер ; передм. Р. Зорівчак. – Київ : Смолоскип, 2009. – 342 с.
25. *Crystal D. A Dictionary of Linguistics and Phonetics – 6th edition* / David Crystal. – Malden ; Oxford ; Victoria : Blackwell Publishing, 2008. – 529 p.

IN CHERISHED MEMORY OF IHOR KACHUROVSKYI: GEOGRAPHY OF FATE AND CREATIVE LEGACY

Nataliya DIOMOVA, Sofia KULYNYCH

*Ivan Franko National University of Lviv,
Hryhoriy Kochur Department of Translation Studies and Contrastive Linguistics,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000*

The article offers an overview of life, creative legacy, translations and literary research of Ihor Kachurovskyi. Main focus has been placed on the variety of his creative and scholarly oeuvre, peculiar features of his poetry and prose, and also affiliation to certain poetic and translation schools. Kachurovskyi's major translations and analytical works dedicated to poetry have been overviewed. Kachurovskyi considered himself to belong to Zerov's school of translation, highly appreciating formal properties of poetry. The translator had an acute poetic sense, fine ear for the poetic melody and solid knowledge of principles and methods of rendering the original verse in the target language.

Keywords: literary studies, neoclassicists, prosody, phonics, strophics, poetic and prose translation.

ПОЛЕМІКА

МОВА МІТИНГУ – НЕ МОВА НАУКИ Й КУЛЬТУРИ

Іван ДЗЮБА

До незліченних великих і малих, наскрізних і локальних розколів, якими невтомно й винахідливо намагаються насичувати наше суспільство політики, закликаючи до «національної єдності», щоразу додаються перебіжні розколи, ініційовані не менш винахідливими громадянами, схильними розуміти «нашу національну ідею» в дусі безсмертного і доленосного гасла «Бий своїх, щоб чужі боялися!»

Одним із останніх прикладів такої натхненної діяльності може бути колотнеча, що здійснюлася навколо висунення (Вченою радою Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної академії наук України) на здобуття Національної премії імені Тараса Шевченка професора Гарвардського університету (США) Григорія Грабовича. Здавалося б, Вчена рада науково-дослідного інституту – люди компетентні. Не менш компетентний і Комітет з Національної премії. Хай обговорюють, дискутують. Хай приєднується до обговорення громадськість. І вона справді не забарилася приєднатися. Але як! Група видатних і шановних діячів української літератури звернулася з відкритим колективним листом до Комітету з Національної премії ім. Т. Шевченка, закликаючи не допустити такої національної ганьби. Воно усе б нічого, але в тому колективному листі було забагато тяжких звинувачень на адресу Грабовича і мало присутньої аргументації. Та це був лише початок. Далі колективні «відкриті листи» посипалися, як із роздертого міха просо. І дедалі лютіші й лютіші, навмання писані.

У відповідь на колективні листи «проти Грабовича» з'явився колективний лист «за» Грабовича, і збір підписів під ним набрав застрашливих масштабів – уже кількасот. Напевно, антиграбовичівці не сидітимуть, склавши руки, і проведуть свої масові акції. Ймовірно, що ми станемо свідками ще й політичних мітингів біля приміщення Шевченківського комітету.

Може, радіти такому гарячому інтересу до питань культури й науки? Може... Та, на жаль, маємо не так діалог і зважений обмін думками, як перестрілку «мовою ненависті», двобій ідеологічних компроматів. Навіть сам Григорій Грабович в інтерв'ю «Українській правді» не утримався і порядком самозахисту нагадав нинішньому міністру освіти й науки дешицію з його недавнього минулого. У стороннього читача може скластися враження, що весь простір української культури – це арена звитяги, з одного боку – «грантоїдів», із другого – «совків». Так вони один одного величають.

Тому, на мій погляд, є потреба звернутися до суті справи. Отже...

Григорій Грабович працює в літературознавстві вже понад сорок років. Майже три десятиліття друкується і в Україні. Є автором багатьох праць з історії української літератури та есеїв про її сучасний стан. Має чимало послідовників серед дослідницької молоді. Під його орудою у Києві вже друге десятиліття виходить часопис «Критика», почасти контраверсійний і не без виявів сектантства, але загалом доброго професійного рівня і, так би мовити, інтелектуально інспіруючий, що дає професійний огляд явищ літературного, культурного і політичного життя. Плідно працює однойменне видавництво, що спеціалізується на випуску неординарної історіознавчої та культурологічної продукції (скажімо, працює над вивченням і публікацією величезної епістолярної спадщини Пантелеймона Куліша; останні видання – перший том широко задуманого проекту «Тарас Шевченко в критиці»; том охоплює 1839–1861 роки й містить уперше зібрані, систематизовані й прокоментовані всі журнальні й газетні відгуки на Шевченків «Кобзар» різними мовами – величезна кількість текстів, більшість з яких раніше в літературознавчий обіг не потрапляла. Також маємо унікальне факсимільне видання Шевченкових «Гайдамаків» з докладними науковими коментарями й ґрунтовними дослідженнями Олеся Федорука та Григорія Грабовича).

Здавалося б, ознайомившись із публікаціями Григорія Грабовича та його науковими проектами й ініціативами, можна, за бажання, скласти об'єктивне уявлення про нього як науковця та про його позицію в українських справах. Проте всі ці роки, вже чверть століття, ім'я Грабовича супроводжує колізія, яку він сам колись визначив як «протистояння між критиком і публікою». Власне, таке протистояння – в історії суспільної думки – річ звичайна і часом плідна, навіть необхідна, але за наших умов спостерігаємо щось доволі непривабливе: брутальне ворогування, заквашене на все життя смертельно ображених індивідів. А серед людей малообізнаних тим більше панують версії про якусь нібито зловорожу, антиукраїнську підривну діяльність Грабовича в українському літературознавстві й культурі. Просто тобі «агент впливу». Якби ж хоч Кремля, так ні...

Оскільки хвилі каламутної «полеміки» вихлюпуються вже далеко за межі навкололітературного середовища, а бризки їх падають і на деякі громадянські та етичні поняття – є, на мій погляд, потреба розглянути проблему посутньо, в межах фактів.

Отож: хто такий ім'ярек, що він чинить, і в чому його зловредність? А також: чому йому, багаторічному дослідникові творчості Шевченка, Франка, історії української літератури взагалі, «зась» до Шевченківської премії, як ото приватно-патріотично оголошено?

Григорій Грабович народився 1943 року в Польщі – у Кракові. Закінчив Єльський університет (США, 1965), стажувався у Ягеллонському університеті (Краків, 1965–1966), був у докторантурі Гарвардського університету (США, 1966–1971). Захистив докторську дисертацію «Історія та міф козацької України у польському та російському романтизмі» у Гарвардському університеті (1975) і відтоді працює у ньому: завідувач відділу слов'янських мов і літератур, професор (від 1983), водночас директор Українського дослідницького інституту при університеті (1989–1996). Досліджує українську і польсь-

ку літератури, міжслов'янські літературні зв'язки, проблеми теорії літератури. Літературознавчі дослідження Г. Грабовича ґрунтуються на зваженій методологічній базі, що склалася шляхом урахування різних теоретичних підходів сучасного західного літературознавства (від Романа Інгардена до Г.-Р. Яусса) і зазнала власної еволюції. Для праць Г. Грабовича з історії української літератури характерний компаративістський вимір із залученням широкого порівняльного матеріалу з інших літератур. Водночас він розглядає історію літератури як цілісну семіотичну (знакову) систему, не лише як процес, а й сукупність текстів, на яких зосереджується як на «силових точках» (вони рясно означені в різних історичних періодах української літератури – від Івана Вишенського й Касіяна Саковича до П. Тичини і Є. Маланюка). У різні часи й у різних співвідношеннях використовуючи методи та ідеї феноменології, герменевтики, постструктуралізму, деконструкції, окремі варіанти психоаналітики, культурологічні настановлення, Г. Грабович однак не ідентифікує себе цілком із жодним з цих напрямів, схиляючись до думки, що «сувора послідовність, монолітичність інструментарію не сумісна із широкою, саме історично-культурологічною гамою порушуваних тем». Чимало місця у працях Г. Грабовича посідають питання жанрів і стилів, їхніх функцій у формуванні української літератури, їх динаміки, питання канону і пов'язаної з ним рецепції (сприйняття) літературних творів і літератури в цілому (модель рецепції, на його думку, «мала би бути пріоритетною для українського літературознавства», оскільки історично сприйняття української літератури в панівному «загальному російському контексті» було центральною проблемою «для цілого новітнього українського культурного процесу і для становлення національної свідомості»). Як на мене, це дуже важлива думка, на жаль, досі у нас не засвоєна). Органічна якість способу мислення й письма Г. Грабовича – послідовна полемічність, зумовлена, по-перше, розумінням процесу осмислення історії літератури як ніколи не закінченого і завжди нескінченного, що, отже, потребує постійно нових інтерпретацій та дискусій навколо них; по-друге, особливостями творчого темпераменту автора, схильного до азартного протиставлення власного розуміння речей чужому – як форми самоствердження. Власне, така полемічність більшою або меншою мірою буває притаманна багатьом пошукувачам власної істини. Але вона не завжди йшла на користь Грабовичу, оскільки провокувала ображених і вражених не завжди до дискусій, а часто до емоційних контрвипадів. Акцентованою полемічністю відзначаються праці Г. Грабовича про Т. Шевченка (чи не центральні в його науковому доробку, зокрема книжках «Шевченко як міфотворець», «Шевченко, якого не знаємо», численні статті). «Разом зі зростанням культу Шевченка його поетичні твори стали розглядати як зручне вмістилище нескладних почуттів», – стверджує Г. Грабович, певне, маючи на увазі читацьку рецепцію. Цю думку (загалом вона не нова) можна прийняти з певним обмеженням, не абсолютизуючи таку оцінку. Інше спостереження стосується традиційного, насамперед радянського шевченкознавства, яке, за Г. Грабовичем, «визнавало лише метафоричний або лише метонімічний рівень його поезії» (приблизників першого підходу Г. Грабович кваліфікує як «ідеологів», а другого – як «емпіриків», між якими, мовляв, немає згоди). Натомість Г. Грабович вважає, що Т. Шевченко як поет «висловив себе мовою, яку дотепер повністю не навчилися розшифровувати його критики...» – хоча, застерігаючись від закидів у

самовивищенні й огульному ігноруванні «дограбовичівського» шевченкознавства, він визнає принаймні таке: «...в найостанніших нерадянських роботах з шевченкознавства декілька авторів, здається, виказали свою обізнаність з тим фактом, що художній всесвіт Шевченка великою мірою символічний і закодований». Цим кодом, на думку Г. Грабовича, є міф, як його розумів структуралізм у своєму антропологічному варіанті (К. Леві-Строссе). У такої позиції є сильні та слабкі сторони, тому Г. Грабович уточнює: «Я ніяк не тверджу, що Шевченкова поезія визначається винятково міфологічним мисленням». У всякому разі, Г. Грабович запропонував низку ідей, які, виводячи на «глибинні структури» Шевченкової поезії, стали принципово новим словом у шевченкознавстві. Це, зокрема, інтерпретація символів не самих собою, а у співвідношенні їх та структур, що їх породжують; психологічного коду самозображення, «символічної автобіографії», якою є Шевченкова поезія; синхронності витвореного поетом світу (неподільності минулого, сучасного і майбутнього); опозиції «ідеальної спільноти» та «суспільних структур» (за В. Тернером); «міленарності» (за Н. Коном). Ці новації не лише викликали обговорення й дискусії, а й наразилися на гостре заперечення з боку частини шевченкознавців (для яких неприйнятною була видима неувважність до праць попередників) та особливо патріотичного читацького кола. Почасти йшлося про неадекватне сприйняття вживаної Г. Грабовичем наукової термінології. Так, «міф» деякі опоненти Г. Грабовича розуміли не як форму існування універсальних і позачасових істин, а як синонім вигадки – отожд, відповідно обурювалися уявним «припиненням» великого поета. Таке ж «припинення» вбачали і в намаганні з'ясувати різницю між «сакральним» у Шевченка – і «профаним», між «неприспосованим» Шевченком (Шевченком-поетом) – і «приспосованим» (Шевченком російськомовної прози та малярства), – хоча насправді Грабович тільки загострив проблему, до якої зверталися й деякі попередні дослідники: проблему «інакшості» другої іпостасі Т. Шевченка, в якій немає центрального для його поезії абсолюту заперечення імперії, немає національного «міфу» або вони послаблені (що, звичайно, аж ніяк не применшує художньої цінності російськомовних повістей, а тим більше його малярської спадщини). Утім тут, мабуть, не враховано часовий вимір (еволюції «настроїв» Т. Шевченка), обставини написання російськомовних повістей та їх адресат (читацька публіка всієї імперії, до якої треба було звертатися інакше, ніж до однодумців-земляків). Шевченкову поезію Г. Грабович прагне розглядати не фрагментарно, а системно, – саме в системному підході шукаючи розгадки її цілісності та унікальності. Це дає можливість окреслити її наскрізні «силові лінії», константи. Однак тут важко уникнути і схематизації та певного збіднення, оскільки поетичний світ за своєю природою спонтанний і може змінюватися в часі, а «система» схильна відтинати все «невкладисте». До того ж у цій системній конструкції деякі константи виглядають послабленими. Насамперед це стосується, на мій погляд, історичних і соціальних вимірів Шевченкової творчості. Можна зрозуміти нехіль Г. Грабовича до стереотипів радянського літературознавства, відштовхування від них. Однак помимо всіх стереотипів, скажімо, кріпацтво було головною проблемою і українського, і російського життя, поза якою неможливо уявити ні українську, ні російську літературу середини XIX століття, а тим більше поезію Т. Шевченка, однастайно визнану і тоді ж, і пізніше найпотужнішим голосом протесту проти

кріпосницького рабства. Натомість у Г. Грабовича не виявилось «інструментарію» для розмови про цей вимір Шевченкової поезії. Так само недобре прислужилася йому певна «замороженість» соціального чуття і в спробі розгадати незвичайну зосередженість Т. Шевченка на образах дівчини, жінки, матері: він якось радо використовує можливість перевести розмову в спрощено-гендерний план. Тим часом соціальний вимір – урахування життєвої долі дівчини й жінки в кріпосницькому суспільстві – дає змогу посутніше інтерпретувати психологічний і етичний зміст відповідної проблематики у Т. Шевченка.

І все-таки, попри дискусійність окремих моментів, ті нові «горизонти бачення» творчості поета, які пропонує Г. Грабович, є принциповим поглибленням наукових позицій сучасного шевченкознавства і, на мій погляд, заслуговують на високу оцінку. Окрім усього іншого, вони сприяють глибшому ознайомленню сучасного західного світу з образом і творчістю великого українця.

Постійне зацікавлення викликає у Грабовича і постать І. Франка. Йому присвячено, зокрема, блискучий «Триптих про Франка», в якому скрупульозно розглянуто складну гаму Франкових оцінок А. Міцкевича в контексті впливів і відштовхувань; драстичні мотиви «валєнродизму» в широкому історико-літературному діапазоні; «пророцтво» І. Франка, яке найбільше означилося в поемах «Смерть Каїна» та «Мойсей», що, на думку Г. Грабовича, «становлять осердя не лише Франкової біблійної тематики, але і його самопроекції як поета». П. Куліш і М. Драгоманов також приваблюють Г. Грабовича масштабністю світогляду та культурною продуктивністю; водночас дослідник змушений наголосити на нечутливості українського суспільства до багатьох їхніх ідей, що не втрачали своєї актуальності в різний історичний час аж по сьогодні. Образ невикористаних можливостей, втрат і обривів лінії розвитку, добре відомий українській думці, присутній і в працях Г. Грабовича. Широке компаративістське мислення Г. Грабовича (разом із прагненням до системності) знайшло простір у працях на теми українсько-польських та українсько-російських літературних взаємин; щодо останніх він позиціонує себе і як демістифікатор, даючи огляд стереотипів і фальсифікацій радянської доби та «знімаючи» їх за допомогою ґрунтовної критики.

Григорій Грабович створив великий корпус текстів англійською та українською мовами. Не всі вони видані в Україні. Дослідницький потенціал, витончений методологічний інструментарій і енергійна стилістика Г. Грабовича забезпечили йому авторитет серед наукової молоді, та й не тільки. Уважно прочитати його не завадило б і його заперечникам. Як не завадило б і йому зробити свої висновки з критики на його адресу та з прикрих непорозумінь. Конфронтація заради конфронтації нікому не потрібна. І не є єдино виправданою формою самостояння. Моя давня приязнь до нього як науковця (попри неминучі розбіжності в окремих поглядах) дає мені право побажати йому більше спокою і великодушності до опонентів. Григорій Грабович – яскрава величина в українському інтелектуальному світі та залишиться нею навіть незалежно від того, чи буде йому присуджено Національну премію імені Тараса Шевченка. І праці його будуть читати.

«ПРЕМІЯ ШЕВЧЕНКА ДЛЯ ГРАБОВИЧА — ЦЕ СВЯТОТАТСТВО»**Ігор КАЛИНЕЦЬ, письменник, колишній політ'язень:**

— Вважаю, що форма відкритого листа є актуальною. А як інакше боротися з цим злом? Адже, на мою думку, це є саме злом. Більше ніяк я це не уявляю. Про причини моєї позиції можете прочитати у самому листі. Чимало спілкувався на цю тему з моєю дружиною Іриною Стасів-Калинець, з професором Ярославом Дашкевичем. Свого часу вони обоє заглиблювалися у «писання» Грабовича набагато більше, ніж я. Ще за часів їхнього життя сформував свою думку щодо нього. Не маю найменших сумнівів, що підписавши цього листа, вчинив добре. Не відмовляюсь від своєї позиції. Він може претендувати на якісь інші літературознавчі премії, але не на Національну премію України імені Тараса Шевченка. На мою думку, з його боку це – святотатство. Видно, що Грабович – не мудрий чоловік, бо мудрий і гоноровий, український патріот із діаспори в такій ситуації зняв би своє прізвище.

«ЦЕ – КОНФЛІКТ МІЖ МОДЕРНОМ І АРХАЙКОЮ»**Юрій МАКАРОВ, журналіст, документаліст, письменник:**

— Я підтримую Грабовича, бо можу сказати, що певною мірою саме він (передусім маю на увазі книжку «Шевченко як міфотворець») відкрив для мене Шевченка, а через нього – українську культуру загалом. Грабович у моєму випадку зіграв роль своєрідного «тригера», який допоміг все упорядкувати. Гадаю, що не я один такий. Навіть попри те, що в чомусь я можу не погоджуватися з Грабовичем, принаймні на емоційному рівні.

Ідеться про конфлікт поколінь. До одного я ставлюся з повагою, але водночас зі співчуттям. Це – люди, які цілком належать до попередньої епохи, навіть якщо не ідеологічно, то в усякому разі естетично і світоглядно. Маю на увазі ту частину української філології, яка за часів СРСР усе ж намагалася зберегти спадок Шевченка, пам'ятає про нього і цінності, навіть, якщо йдеться про архаїчні цінності XIX століття – інших на той момент у нас не було. Те, що вони намагаються нав'язати свої естетичні уявлення іншим – це проблема, хоча й не ми першими з нею зіштовхнулися. Патріархи і мастодонти завжди є консервативнішими – йдеться лише про ступінь цієї консервативності. Літературознавець Михайло Назаренко зафіксував, що навіть в академічному виданні листи Шевченка, якісь побутові подробиці в них було піддано цензурі. Це свідчить про закомплексованість людей, які не можуть допустити, щоб про Шевченка дізналися щось таке, що робить його живою людиною з плоті і крові. Не пам'ятаю, чи першим Грабович опублікував знаменитий автопортрет оголеного Шевченка у плащі та береті, але гадаю, що передусім саме цього не можуть вибачити йому наші патріархи – він «втілив» Шевченка, який до того мав бути «безплотним духом», радше релігійним, а не культурним феноменом. «Шевченкова релігія» мені абсолютно не близька, вважаю її шкідливою.

Інше покоління – люди, які закінчували сучасні університети. Вони перебувають у світовому контексті. Для них це – не зусилля, а природний стан існування. Таку спробу зупинити час вони сприймають як персональний виклик. Так само сприймаю цю ситуацію й я.

Емоційність обох листів свідчить про те, що конфлікт справді існує. Загалом сприймаю цю ситуацію позитивно, адже вона винесла на поверхню, на широкий світ конфлікт, про який було раніше відомо лише всередині академічного середовища. Тепер маємо його осмислювати. Це – конфлікт між модерном і архаїкою, і зрозуміло, що архаїка не має тут жодного шансу.

Підготував Роман ГРИВІНСЬКИЙ, «День»

ПРО КОЛЕКТИВНІ ЛИСТИ І ГРИГОРІЯ ГРАБОВИЧА

Відгук

на статтю Івана Дзюби «Мова мітингу – не мова науки і культури»

Тарас САЛИГА

Толерантніших аргументів на втихомирення пристрастей щодо присудження Національної премії України імені Тараса Шевченка Г. Грабовичеві ніж ті, що висловив Іван Дзюба у полемічній статті «Мова мітингу – не мова науки і культури» («День» (№ 14–15, 29–30 січня, 2016), не треба. Іван Михайлович зараз, як близько десятка літ тому у статті «Григорій Грабович: PROiKONTRA (ЛЮ. – 2008. – 42 (5230)), наголошує на об'єктивних заслугах, які здобув Г. Грабович як літературознавець, себто акцентує на його «дослідницькому потенціалі, витонченому методологічному інструментарію та енергійній стилістиці й широкому компаративістському мисленні». Правда, подекуди він висловлюється із дещо перебільшеним почуттям «давньої приязні до Грабовича як науковця». Зокрема щодо скрупульозного розгляду «складної гами Франкових оцінок А. Міцкевича... в контексті драстичних мотивів «валєнродизму». До речі, тут Грабовичеві авторитетним опонентом був славнозвісний франкознавець і полоніст, професор Іван Денисюк, який, окрім цього, критикував Г. Грабовича за «трафаретність оцінок» «Історії українського письменства» Сергія Єфремова, за наклеювання «ярлика соціологізму на високолетно написану працю».

Чим закінчує Іван Дзюба свою виважену, дійсно, антиколотнечну розмову? «Григорій Грабович, – каже він, – яскрава величина в українському інтелектуальному світі та залишиться нею навіть незалежно від того чи буде йому присуджено Національну премію імені Тараса Шевченка. І праці його будуть читати».

Контраргументів цьому нема, тим паче, що акцентується на майбутньому. Є хіба-що приклади для підтвердження висновку Івана Дзюби. В українському літературознавстві маємо багато яскравих величин неулавронованих Шевченковим іменем, але праці яких читають. Чотиритомне видання літературознавчих досліджень професора Івана Денисюка кафедра української літератури ім. академіка Михайла Возняка Львівського національного університету ім. Івана Франка свого часу двічі пропонувала на здобуття премії, та Шевченківський комітет, реєструючи їх, на першому своєму засіданні їх же «різав», навіть не вводив у загальний список претендентів. Вже кілька літ як у позасвітах видатний філолог, а праці його живуть. Знайдіть хоч одне наукове дослідження відповідної денисюківської тематики, щоб у ньому не було покликань на нього. До речі, у науково-філологічному середовищі давно визнано «школу» Івана Денисюка.

Як яскраву протипагу цьому можна назвати десятки лауреатів у літературознавчій царині (не кажу в художній літературі, бо там, – о Господи! – кількість вражає), твори

яких вже при своєму виході у світ були «мертвонародженими». Їх ніхто зі своєї волі не читав, хіба студенти-філологи змушені були...

Суть розмови Івана Дзюби в її афористичній назві: «Мова мітингу – не мова науки й культури». У радянські часи в цехах і тваринницьких фермах збирали підписи на підтримку пропагандистів комуністичної ідеології у некомуністичному світі, так сьогодні штучно утворюють підписантів «на захист» Г. Грабовича. Інакше, як псевдонауковим мітингуванням це, дійсно, годі назвати. Якщо «журналіст, документаліст, письменник» Юрій Макаров каже, що Грабович «певною мірою відкрив» для нього Шевченка та «українську культуру загалом», то залишається цьому «журналістові, документалістові й письменникові» хіба-що співчувати, а не полемізувати з ним про «конфлікт поколінь і різне сприйняття цими поколіннями Шевченка».

А якийсь Олег Коцюба, що назвався лектором Гарвардського університету, розсекретив «кухню» грабовичефілів. Він каже, що «ця премія не варта його (себто Грабовичевого! – Т. С.) мізинця, що «зашкарублі ще советські мастодонти від українського наукового та культурного істеблішменту вважають це серйозною загрозою собі» (УЛГ, 15 січня 2016). Звичайно, сповна розуму читач із цим не дискутує. Дивує, чому Г. Грабович не відгородиться від таких охоронців його честі, чому ці несоветські, а якісь «кращі», не зашкарублі, а ще заскарубліші – новітні мастодонти – «ссадці» гарвардських грандів на невартисну премію підсунули Грабовичевого не мізинця, а його «всенького».

Колективний лист однодумців – це аж ніяк не мітингування, а радше спільний погляд на проблему. Це класична форма епістолярії, що зберігає жанровий канон. Колективний лист, колективне авторство в цьому випадку тих п'ятнадцяти осіб, що його підписали, – не протидія науці. Не можна не погодитися із І. Дзюбою, що «до незмінних великих і малих, наскрізних і локальних розколів, якими невтомно і винахідливо намагаються насичувати наше суспільство політики, закликаючи до «національної єдності» щоразу додаються перебіжні розколи, ініційовані не менш винахідливими громадянами...» Нехай би «винахідлива громадянка» Тамара Гундорова це затимила.

Напрошується питання – чому піддався на таку провокацію Г. Грабович, офіруючи своїм іменем, авторитетом академічного вченого, опінією моралі, знаючи, делікатно сказавши, про негативні оцінки його шевченкознавчих праць з боку найавторитетніших письменників, науковців та української громадськості? Негативні оцінки з'явилися не сьогодні... Отже, «великий чи малий, локальний чи наскрізний» розкол у суспільстві вже відбувається. Та для Г. Грабовича, – що там розкол? Краще посвідчення лауреата... А, може, те і те «в руку»...

АПОРІЯ

(Причинок до теми: «Шевченко. Грабович. Премія»)

Ростислав ЧОПИК

Засвідчена для історії сотнями підписів під колективними та ще колективнішими апеляціями, ця колізія справляє гнітюче враження. Враження апорії – глухого кута, в який зайшло актуальне шевченкознавство.

Якщо ви *проти* Г. Грабовича, то ви представник чогось заскорузлого, постсовєцького, стереотипного, талібанського, із бейсбольною битою у руці... Якщо ж, відповідно, – *за*, то вашому реноме судилося дещо українофобське, демоліберальне, гейропейське, проамериканське, із хрустким долларом у кишені...

Ким Вам більше зватись подобається – жалюгідним маргіналом чи продажним ліберастом? Визначайтесь, бо скажуть, що ви взагалі ніхто... Щось такого, як би питав: що ліпше – повіситись чи втопитись?

Я про те, що ресурс діалогу заблоковано в зародку. Шевченкові моління-благання до обнімання братів розглядаються в інших дискурсах. А в цьому вже давно йдеться не про Шевченка чи пошук істини, а насамперед про власні амбіції та незнищенну матерію упереджень; про небажання визнати, що є легіон моментів, коли ті амбіції й упередження агресивно перешкоджали шансам їх подолати. Так було від самого початку, тобто від часу появи українського перекладу «Шевченка як міфотворця» (1991).

Як відомо, в цій студії Г. Грабович спробував достосувати до Т. Шевченка структуралістську схему, базовим пунктом якої – «опозиція ідеальної спільності й суспільної структури» (за В. Тернером). Шевченко, мовляв, визнає тільки першу, орієнтуючи свій «міф України» на формат «позаструктурно»-ідеального «золотого віку», а от «суспільна структура та ієрархія» в його поезії «по суті, постає царством зла» [2, с. 97].

Причому до цього «царства зла» належить не лише російська імперія, але й українська козацько-гетьманська держава: «Структура і влада, “закон і порядок”, держава і гетьмани як її втілення постійно висвітлювалися поетом як сили ворожі й негативні [...]. Цілком ясно, що структура й влада, притаманна українській національній, етнічній організації, для нього не менш чужа й ворожа. Якщо визначити цю думку чітко, то Шевченко далекий від ідеї національної держави, він заперечує її морально-екзистенціальну цінність» [2, с. 144].

Це про того, хто мріяв: «Оживуть гетьмани в золотім жупані, прокинеться доля», «а в степах України – о Боже мій милий – блисне булава!» [7, т. 1, с. 87] і питав-сподівався: «Коли ми діждемося Вашінгтона з новим і праведним законом? А діждемось-таки колись!» [7, т. 2, с. 230]...

Аби не сумніватися, що Шевченко сприймав українську державу таки як суспільну структуру й був не проти, а *за* неї, достатньо вже й тих двох цитат. Кому, як не

американцеві Грабовичу, сам Бог велів відчитати між ними спільний знаменник «праведного закону», або ж Конституції (П. Орлик і Дж. Вашингтон тут запевно не посваряться) – «основного закону», за яким живе громадянське суспільство. А чи, може, мрія про нього – то мрія про неструктуровано-утопічну «ідеальну спільноту»?

З водою Грабович вихлюпує й дитину: Шевченко виступав не проти суспільної структури загалом, а проти структури імперської заради утвердження структури демократичної, на яку уповали й натхненні ним кирило-мефодіївці. Сформульована в їхньому маніфесті («Закон Божий. Книг[и] буття українського народу») національна ідея опиралася на potwierджений історією ментальний демократизм українців, традицію братств, яку намагалися відродити і яка полягала в природній здатності цього народу до самоорганізації: віча, козацькі ради, виборність-звітність гетьмана, старшини...

Так, були й «чорні ради», й спричинені ними Руїна, розбрат, «политическое ничтожество Малороссии»; однак жорсткий П. Кулішів аналіз зворотної сторони українського демократизму не підривав переконаності М. Костомарова в тому, що «Україна буде неподлеглою Річчю Посполитою» [6, с. 27] (тобто Республікою, спільнотою структурованою), а Шевченкові інвективи на адресу гетьманів і старшини у період «Трьох літ» не означали «автоматичного» заперечення козацько-гетьманської держави, що заблисла на обрії сподівань у часі раннього «романтичного націоналізму»...

Трафунок більш ніж симптоматичний: вивішивши з сумнівної апіорії магістральний концепт усієї (!) своєї студії, Грабович аж у передостаннім її абзаці врешті застановляється: «Слід ґрунтовніше дослідити зміст Шевченкової моделі ідеальної спільності [власне, як і почитати *спочатку* Шевченка, а *потім* Тернера. – Р. Ч.], адже її вплив на таке явище, як «хлопоманія», чи на узаконення анархічних тенденцій очевидний». «Базовий структурний компонент міфа (апофеоз ідеальної спільності й заперечення суспільної структури) відповідав сумнівній соціально-політичній спадщині. Ще більш сумнівною, навіть потенційно фатальною виявилася спадщина міфологічного мислення, прищеплена Шевченком до душ майбутніх поколінь поетових співвітчизників. Адже паралельно з апофеозом ідеальної спільності й запереченням суспільної структури гіпертрофувалися емоційні та блокувалися раціональні риси поета» [2, с. 171].

Іншими словами, для Грабовича «очевидно», що поезія Шевченка доклалася до поразки українських визвольних змагань, посприяла втраті державности структурованої на користь советської «ідеальної спільності», зловживаючи якою московський імперіялізм продовжив своє існування ще на майже століття. Чи винен Шевченко, що задля поповнення цієї мети на «марксистсько-ленінське» копито перебивалися всі можливо-неможливі інтерпретації явищ культури: соціальною (соціалістичною) мотивацією підмінювали національну (націоналістичну), вільне життя у вільній державі – «золотим віком» УРСР у складі СРСР? Не без успіху: в 1960-ті українській громаді великих труднощів завдало встановлення пам'ятника Кобзареві у Вашингтоні – «завдяки» советській пропаганді, американці сприймали його як провісника комунізму, апологета «класової боротьби», тобто носія «сумнівної соціально-політичної спадщини» («Шевченка як міфотворця» писано ще у «ті» часи – на початку 1980-х). І нарешті:

«Антитезу, радикальне заперечення міфа й міфологічного мислення як такого дуже

швидко запропонував Шевченків друг, суперник і самопомазаний продовжувач його справи П. Куліш. Однак до сьогоднішнього дня саме цей міф домінує в українській культурі» [2, с. 171].

Так закінчується «Шевченко як міфотворець». Ностальгійно, в дусі альтернативної історії: от, якби над емоційним Шевченковим міфом восторжествував «структурований» раціоналізм Куліша! Мали б інакшу, ліпшу, «соціально-політичну спадщину»? Але ж по смерті Шевченка Куліш «раціонально» скотився до апологетики російських царів, заперечення України як суверенної держави... І сталося це власне через страх перед «анархічно-хлопоманською» перспективою «народу без пуття, без чести, без поваги»...

Після здорового конструктиву «Чорної ради» (яку захоплено й неводнораз перечитував Шевченко), де критика Запорожжя не вадила пам'яті про його колишню славу й працювала на усунення «причин политического ничтожества Малороссии», до П. Куліша прийшло повне зневір'я в державотворчому потенціалі української нації, спроможності українців створити власну суспільну структуру. Звідси – й заклик підпорядкуватися структурі московській, отій самій авторитарній вертикалі «генерального мордобиття», котру так адекватно-дотепно висміяно у Шевченковім «Сні»...

Який же тут «продовжувач справи» Шевченка? Яке «заперечення міфа й міфологічного мислення»? Та ж пізній Куліш доклався до створення *міфа* про «триєдине славянское государство», очікуючи прищестя «премудрого Петренка» – продовжувача справи «того первого, що розпинав нашу Україну»! Шевченко ж натомість очікував умовного «Вашінгтона»...

Тобто знову виходимо на опозицію структури імперської й *структури ж* демократичної (а не, бодай їй, тричі позаструктурної «ідеальної спільності»), й бачимо простий (із отих, що «на всякого мудреця») хрестоматійний казус, невідповідність апіорної тези очевидній емпіричній конкретиці. В таких випадках дослідник мав би просто визнати помилку, погодитися із тим, що Шевченко не вкладається в запропоновану Тернером міфотворчу схему, а чи вкладається не стовідсотково. Однак Грабович ось уже чверть століття амбітно наполягає на власній рації, провокуючи закономірне роздратування своїх критиків.

Чи не найактивніший з них – П. Іванишин, котрий свого часу написав із цього приводу цілу книжку «Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка» (Дрогобич, 2001). До цієї студії можна й треба ставитися дуже по-різному, але тільки не так, як ставляться захисники Г. Грабовича, – демонстративно зневажаючи й ігноруючи. Адже тут, попри надмірну заідеологізованість, є чимало застережних сигналів, реагуючи на які, принаймні не збочиш у рів, не виїдеш на зустрічну.

Аналізуючи оту ж таки «опозицію ідеальної спільності й суспільної структури», П. Іванишин слушно наголошує на антицарським, а не антидержавним концепті Шевченка; згадує цитовані вище уривки з «Гайдамаків» і «Юродивого», «фундаментальну формулу національної держави» з «Послання»: «В своїй хаті своя правда // І сила, і воля»; виявляє Грабовичеву самосуперечність щодо характеру козацької держави: «Дослідник доводить, що у Шевченка “структурована система козацтва в процесі його історії показана як водночас нерозумна і деструктивна” (як характерний приклад – Богдан

Хмельницький). А перед тим сам же вказує на цілий ряд позитивних образів козацьких ватажків, “показаних досить прихильно”, але представників козацької “суспільної структури”: Полуботок, Дорошенко, Чечель, Гордієнко, Головатий тощо» [4, с. 71]...

Вияв подібних самосуперечностей стає найуживанішим прийомом молодого полеміста (отаке собі «айкідо» – подолання опонента його ж власною силою). Однак у певний момент цей прийом чомусь перестає спрацьовувати, що мимоволі визнає й сам Іванишин, перекшталтуючи «самосуперечність» на «еклектизм». Тобто наведені з-пообох боків фронту опозиційні начебто пари, замість заходити у явний конфлікт, просто дивно сусідять, поєднуються в «непоєднуване» – тут уже з погляду критика й зовсім не самоочевидно для читача.

Ось приклади Грабовичевих резюмувань Шевченка (у викладі та курсивуванні Іванишина) з умовно «лівої» колонки: «опозиція «ідеальної спільності» і «суспільної структури» «має не просто національний (Україна – Росія), а *універсальний* характер»; кобзар – «найголовніший представник *загальної людськості*»; «ідеальна спільність» у Шевченка «набирає *універсальних* масштабів»; «ідеальна спільність майбутнього» – як «рівень нового людського ладу, чистого і простого» – «означає... свободу, рівність і *загальнолюдську мораль*»» [4, с. 83]...

Ось приклади з «правої»: «... історичний феномен Шевченка... ґрунтується на культурній готовності відповідної аудиторії та *здатності письменника резонувати в лад з її колективним досвідом, емоціями та сподіваннями*»; поезія Т. Шевченка «*захоплює найсокровенніше осердя українського національного досвіду*»; «Шевченко має ознаки пророка, який часто *говорить до свого народу* від імені й голосом Бога» [4, с. 85]...

А ось – резюме критика: «Якось мало пов’язуються ці висловлювання із постульованим міфічним образом *Кобзаря-універсаліста, “загальнолюда”*» [4, с. 85]...

Чому? Яка тут суперечність?

Коли Грабович відзначає «не просто національний, а універсальний характер» Шевченкової поезії чи пише, що вона «набирає універсальних масштабів», хіба це свідчить про «автоматичну» негацію національного первня на користь «загальнолюдського»? про одновимірно-альтернативне «або-або»?.. Гадаю, Грабович ничтоже сумняшеся (потвердженням – «права» колонка) солідаризується з Іванишином і тими, кого він цитує, «у тому, що розкриття смислу національного буття призводить і до розуміння тих «вічних, незмінних якостей...», які несе людству, світовій культурі певний твір на всі часи» (Л. Краснова); що Шевченко «народний поет тому, що висловлює всі найкращі думи, поривання й жадання свого народу, – отже, і всього людства» (М. Рильський) тощо [4, с. 84].

Що ж до окремих термінологічних подразників від Грабовича («культурна “космополітична” традиція відбита у повістях Шевченка; характерні риси Кобзарєвої прози – це її «раціональність, загальний історизм і позанаціональне зацікавлення»» [4, с. 83]), то вони, як бачимо, стосуються Шевченкової прози, котра і за буквою, і за духом, є явищем, цілковито інакшим, аніж Кобзарєва поезія, й для Грабовича це принципово. Звісно, можна сперечатися стосовно термінології: «пристосована» проза як явище іще куди не йшло, а от «космополітичні» чи «позанаціональні» мо-

менти у ній тягнуть за собою такий шлейф конотацій, що вживати їх категорично не рекомендується. Однак ще більше не рекомендується переносити характеристики *прози* на *всю* Шевченкову творчість, після чого, збивши до купи усі епітети, робити відповідні висновки: «Таке послідовне приписування «універсальності», «позанаціональності», «загальнолюдськості», «космополітизму» та інших *демоліберальних* вартостей Кобзареві неминує підводити до прочитання Т. Шевченка як універсаліста космополітичного зразка...» [4, с. 83] (Пробі, та хто ж у таке повірить? Та ж Шевченка вчувають без інтерпретацій, та ж у кожного українця вдома «Кобзар»!).

Ключове поняття, спільний знаменник, до якого тут зводяться чисельні особливості Грабовичевої студії, – «демоліберальні вартості». Зокрема, це (за П. Іванишином): «абстрактна (денаціоналізована) людина, її права та індивідуальна свобода, правозахист, толерантність, плюралізм, *боротьба з націоналізмом* тощо» [5, с. 139] (виокремлення курсивом моє. – Р. Ч.).

Тобто, якщо я хочу, аби моя нація була вільною; аби ніхто, окрім неї самої, не визначав усе, що вона «повинна», то я зобов'язаний відмовитися від індивідуальної свободи, правозахисту, плюралізму, толерантності?.. А чи з іншого боку: якщо я хочу бути вільною людиною; хочу, аби ніхто, окрім мене самого, не визначав, у що мені вірити, кого (що) любити, кого критикувати й до яких вердиктів приходити, то мені неминує судилася... «*боротьба з націоналізмом*»?

Цей полішинелів «двадцять п'ятий кадр» настільки «хитро» підчеплено до синонімічного ряду, аж стає дивно: невже автор сподівався, що цього ніхто не помітить? Як і допіру, коли «універсальність» підмінював «позанаціональністю», а «загальнолюдськість» «космополітизмом».

Отаке підганяння матеріалу під потрібну апіорну тезу – те саме, чим займався Грабович, підмінюючи «суспільну структуру» «ідеальною спільністю». Цікаво, що саме через це він і не розгледів у Шевченка сподівань на «Вашінгтона з новим і праведним законом». Цікаво й те, що Іванишин, відстоюючи «суспільну структуру» в Шевченкових сподіваннях апелює до того ж таки уривка, так само не помічаючи (?), що згаданий там «праведний закон» засновано на отих же таки... «демоліберальних вартостях» (Конституція США)... Найцікавіше ж те, що обидва дослідники у кінцевому висліді добиваються того самого – відчуження Шевченка від мрії про *і* демократичну, *і* національну, *і* державу, доводячи, що він хотів *або* індивідуальну свободу без національної держави (за Г. Грабовичем), *або* національну державу без індивідуальної свободи (за П. Іванишином). Ці застарілі підходи спростовує дискурс життя.

Зокрема, нещодавній Євромайдан, символом і «головним екстремістом» якого називали Шевченка, а сам Майдан – «територією свободи», *зарівно* національної й індивідуальної, де права людини й права нації не лише співіснують, а й співживуть, співбратаються, спів-співають! З'ясувалося, суперечности тут нема, ба більше, стало очевидним, що протиставляти український націоналізм і європейський демократизм (лібералізм) – то грати на руку Москві, адже чільна теза її пропаганди власне й зводилася до того, що Україні з Європою не по дорозі, що в нас різні традиції, різні цінності.

«Толерастія», «ліберастія», «демоліберастія»... Цю грайливо-демонізовану «термінологію» стосовно західного трибу життя настільки зужито в московських ЗМІ, що дублювати її у нас – то нагадувати відому «математичну» сентенцію про «ворога мого ворога»; поготів, коли згадати, що дійсним ворогом лібералізму в ХХ столітті був не націоналізм, а комунізм. Надто дорого коштував Україні більшовицький експеримент існування без прав людини, індивідуальної свободи, правозахисту, толерантності, плюралізму та інших «демоліберастичних» вартостей, аби з категоричністю П. Іванишина відхрещувати від них вартості національні, а чи розставляти «доданки» у «правильній» послідовності: спершу права нації, а відтак вже права людини...

Згадаймо, що навіть кричущі переступи «п'ятої колонії» супроти української мови, національної освіти тощо спровокували протест яких кількох тисяч перших хоробрих біля «Українського дому», зате непідписання договору про асоціацію з Євросоюзом вивело на Європейську площу сто тисяч обурених громадян, а після нелюдського порушення «загальнолюдських» моральних норм 30 листопада на Майдан пішли вже мільйони.

Так, іменем «демоліберальних вартостей» здійснювалося «вторгнення американців у В'єтнам, Афганістан чи Ірак, англійців на Фолкленди чи французів в Алжир...», а в оонівській Декларації прав людини «нема жодного слова про Бога» [5, с. 144]; так, «глибокостурбований» західний егоїзм зчаста волів би попросту відкупитися від зобов'язань і перед Україною, і перед власними ж цінностями, а то й просто тупо і жирно замкнутися у своєму міщанському хуторянстві (вичитую цей причинок на тлі повідомлень про результати голландського референдуму); однак чи знайдемо в історії бодай один благий «-ізм», яким би не зловживали, не вистеляли дорогу до пекла («А сирот іменем Христовим замордували, розп'яли...» – хіба твердячи це Шевченко зрікається християнства?); і чи, може, виходячи на Майдан за покликом серця, українці асистували «американській мрії» про світове панування? (Путін і «85 %» москвитів вважають, що так).

Відгороджувати Шевченка від «ліберальних» цінностей – то так само з водою вихлюпувати дитину, адже ідея свободи, волі (*libertatem* – лат.) – загалом, у категорійному вимірі – для поета була сакральною («За святую правду-волю розбойник не стане»), поєднувала індивідуальне й національне («Історія мого життя є частиною історії моєї Батьківщини»). Власне, це поєднання і зробило його Шевченком: поезію зачав писати в часі викупу із кріпацтва, *на собі* відчувши сповна – що – відчувала вся закріпачена Україна; зачав писати *поезію*, а не суспільно-політичні статті чи трактати, бо поезія – те, що достукується до колективного через особисте.

Те саме побожне ставлення до свободи виявляли й Тарасові побратими: «...І єсть то найсвятіша і славніша війна за свободу...», і тут так само слід не забути, що кирило-мефодіївський маніфест «Закон Божий. Книг[и] буття українського народу» (звідкіля цитовані щойно слова) писався напередодні загальноєвропейської «весни народів», у контексті якої «прагнення нац[іонального] відродження й політ[ичної] незалежності» супроводжували «ідеї лібералізму, демократії, рівноцінності суспільних кляс» [1, т. 1, с. 236].

Інакше й не могло бути, адже боротьба за національну державу, боротьба, в процесі якої народ стає нацією, передбачає насамперед самоорганізацію того народу, демократичний рух «знизу», котрий своєю чергою неможливий без громадянських свобод. У лібералізму і націоналізму первісно був той самий ворог – монархічний імперіялізм, а те, що в XX столітті хтось почав покривати свої імперіялістичні наміри ліберальною ідеєю, а хтось – ідеєю «рівноцінності суспільних клас», зовсім не означає банкрутства й необхідності нігіляції самих тих ідей, притаманних людській природі й нерозривно присутніх у творчості Кобзаря. На жаль, і П. Іванишин, і Г. Грабович, відчитують там не їх безпосередньо, але їх аберації, опосередковані недостосовною тут термінологією, чи то політично-публіцистичною, чи то літературознавчо-антропологічною.

Скільки зусиль доклали Г. Грабович та його однодумці, відстоюючи права академічної науки на свою суверенну територію, де, приміром, термін «міф» може спокійно функціонувати у «позаісторичному» вимірі, щоб жити ні в кого права не питаючи, у тім числі – в «примітивного» побутового його розуміння як вигадки, казки, звиняйте, брехні: «Скажімо, перша наукова монографія, яку надрукував професор Грабович про Шевченка, мала заголовок «Поет як міфотворець». Це означає: поет, який створив націю, нову міфологію. Можна сказати, що Гомер «Іліадою» й «Одіссеєю» створив міфологію, створив усю літературу західної цивілізації. Але дехто з критиків в Україні потрактував це так, що міф – це брехня, казка. Непорозуміння почалися з того заголовку» (В. Чернецький).

Може, й так... Утім, давні греки вже нічого не зможуть сказати... Та от, тільки зачую з московських ЗМІ про «Україну як вигадку» чи то австрійців, чи то поляків, чи то... самих українців; тільки вкотре дізнаюся, що насправді я «русічь», підписаний польсько-німецько-американськими впливами, або «свідоміт», скроєний за лекалами західних політтехнологій, чомусь одразу ж примітивно нагадується... «Шевченко як міфотворець». Таки не вмію абстрагуватися від побутового; по-простецьки вважаючи, що міф – він і в Африці міф, і в Криму, й на Донбасі, де «местніє» воюють за «реальний» для них «советській союз» супроти «прідуманной» України. Звісно, Грабович нічого не знав про це, подаючи свою «міфотворчу» пропозицію стосовно Шевченка на тлі спроб подолання осоружної советської міфології, що (по волі чи по неволі) ставило ці явища в один типологічний ряд... Мабуть, перед ним були інші, важливіші, завдання.

Наприклад, заатакувати «маразматичний» (за його власним висловом) *status quo* української академічної науки, вивести зі стагнації, спровокувати дискусію. Сталося – спровокував, але що випадає в сухому залишку: переосмислення догм? нові евристичні ідеї?.. Ні! – стара-престара українська «батрахіомахія», в процесі якої, замість народження істини, маємо «самоствердження» на ще залізніше забетонуваних позиціях кожної зі сторін.

Незважаючи на увесь подальший доробок Грабовича, де є чимало непересічних праць (у тім числі ті, що висувались на здобуття Шевченківської премії), його опоненти ніяк не забудуть «міфотворчий» стартовий імпульс. У колективному листі, з якого почався скандал довшого висунення, домінує незгода з грабовичівським баченням Шевченка як «суперечливого в собі міфотворця», творця «сумнівної соціально-політичної

спадщини», «антидержавника» – впізнаєте? Нічого дивного: Грабович же не визнає й не збирається визнавати жодних помилок. Епітет «амбітний» для нього заряджено виключно позитивною конотацією (приміром, «амбітний проєкт» 30-томового зібрання П. Куліша). Тим часом, «у природі» існує й інша: пиха, гординя.

З іншого ж боку, опоненти Грабовича пишуться, що саме завдяки їхнім зусиллям «українофоб», «антидержавник» не одержав Державної премії. Їм не спадає на думку, що, можливо, не завдяки, а всупереч: Грабовичу не вистачило *одного* голосу – голосу ще одного, приміром, В. Герасим'юка, чиє «за» шокувало багатьох, хто «в темі». Не знаю *що* насамперед той мав на увазі, але, здається мені, йому серед іншого дуже не сподобалось оте «колективне» поборювання «демоліберальних вартостей», що за жанром і стилем страх нагадує недоброї пам'яті «контрпропаганду».

Підсумовуючи оці «парадокси перехідного періоду», бачимо, як у процесі аналізованої полеміки Шевченко виявляється спокутником чужих гріхів, заручником світоглядних комплексів і з одного, і з іншого боку. Його «відмінюють» у парадигмах, традиційно ворожих і непокєднуваних, накидаючи ззовні апіорії, вимірені на інших, і не помічаючи того. Методологічно, політ[наук]технологічно, ба й психологічно актуальні опоненти обнадійливо схожі навзаєм. Може, в цьому – їх шанс до порозуміння? Адже справжній ворог не там, куди б'є той чи той, український-ти-наш, ім'ярек.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Енциклопедія українознавства. – Київ, 1993.
2. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець / Г. Грабович. – Київ, 1991.
3. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо / Г. Грабович. – Київ, 2014.
4. *Іванишин П.* Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / П. Іванишин. – Дрогобич, 2001.
5. *Іванишин П.* Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології / П. Іванишин. – Дрогобич, 2005.
6. *Костомаров М.* «Закон Божий» (Книга буття українського народу) / М. Костомаров. – Київ, 1991.
7. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко. – Київ, 1990 (Т. 1), 1991 (Т. 2).
8. http://zik.ua/news/2016/02/12/chernetskyi_pro_tskuvannya_grabovycha_tse_pereshkodzhannya_but_y_shevchenkovi_nashym_671787

ЗМІСТ

ГЕРМЕНЕВТИКА. РЕЦЕПЦІЇ. ПАРАЛЕЛІ

<i>Микола КРУПАЧ. У ПОШУКАХ ЛІТЕРАТУРНОГО ДЕБЮТУ СВГЕНА МАЛАНЮКА</i>	3
<i>Наталія РЕБРИК. ПРО ПРАЦЮ ФЕДОРА ПОТУШНЯКА «ПОВІСТЬ М. В. ГОГОЛЯ “ВІЙ” І НАШІ НАРОДНІ ВІРУВАННЯ»</i>	36
<i>Вікторія СІРУК. СОНЕТИ В. ШЕКСПІРА У РАННІХ ПЕРЕКЛАДАХ І. ФРАНКА: ТВОРЧА ІСТОРІЯ, ЗАСОБИ МОВНО-СТИЛІСТИЧНОЇ ЕКВІВАЛЕНТНОСТІ</i>	41
<i>Марта ДРОГОМИРЕЦЬКА. ХУДОЖНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ Й ЕТИЧНІ ПАРАДОКСИ В ОПОВІДАННІ «БАТЬКІВСЬКЕ ПРАВО» А. КРИМСЬКОГО</i>	51
<i>Наталія РЕБРИК. ЮРІЙ СТАНИНЕЦЬ І ВАСИЛЬ СВИДА: ТВОРЧИЙ ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТАНДЕМ</i>	62
<i>Віктор АЗЬОМОВ. У ВИМІРАХ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ (СПРОБА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО «НАТАЛКА ПОЛТАВКА»)</i>	69
<i>Степан МИКУШ. ТРІАДА АСТРАЛЬНОГО ДУХУ: ХРИСТОС – ШЕВЧЕНКО – УКРАЇНА</i>	85
<i>Дарія СИРОЇД. ТУПТАЛОВА РЕДАКЦІЯ ЖИТТЯ СВЯТОЇ ТЕКЛІ</i>	89
<i>Ivan TEPLYI. IVAN FRANKO THE TRANSLATOR PANTALEIMON KULISH THE ESTIMATION</i>	98
<i>Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ. НІЦШЕАНСТВО У ДИСКУРСІ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ДОСВІД ДОЛАННЯ ТОТАЛІТАРНИХ СИСТЕМ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ХМАРНІЙ АТЛАС» Д. МІТЧЕЛЛА)</i>	108
<i>Святослав ПИЛИПЧУК. «ТРИВКИМИ ЗНАКАМИ ВПИСАЛИ СВОЇ ІМЕНА В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ І ПИСЬМЕНСТВА»: ПАРАЛЕЛІ ДОСВІДУ ІВАНА ФРАНКА ТА ВОЛОДИМИРА НАУМЕНКА</i>	116

ДО ДЖЕРЕЛ: ПСИХОАНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

<i>Лариса СЕМЕНЮК. ДИСКУРС КОЗАЦЬКОЇ СВІДОМОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИКО-ГЕРОЇЧНІЙ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XVII СТОЛІТТЯ</i>	130
---	-----

<i>Іван ЛУЧУК. УКРАЇНСЬКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПОЕЗІЯ</i> (ДЕЯКІ АСПЕКТИ)	139
<i>Лілія ЯРЕМКО. ЛИТОВСЬКА ПОЕЗІЯ І МІФОЛОГІЯ</i> У РЕЦЕПЦІЇ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА	150
<i>Любомир СЕНИК. ПРОГНОЗ ПОЕТА ЧИ ПРОРОЦТВО?</i> ТАРАС ШЕВЧЕНКО ПРО МАЙБУТНЄ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ	157

МОЛОДА КАФЕДРА

<i>Уляна МАТВІЙЧУК. РИТМІЧНИЙ РІВЕНЬ ВИЯВУ МУЗИЧНОСТІ</i> У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Б. І. АНТОНІЧА	164
<i>Ірина ЩЕПНА. «ЕРОС ТУТ НЕ ЖИВЕ. РОЗКРИВАЄ ОБІЙМИ ТАНАТОС...»</i>	175
<i>Олег ВОЙТКІВ. ПРОБЛЕМА СТОСУНКІВ ГЕРОЯ І СУСПІЛЬСТВА</i> У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА «ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛЬ»	190
<i>Марія МАЗЕПА. СПЕЦИФІКА БАЛАД ВОЛОДИМИРА ЛУЧУКА</i>	197
<i>Юлія СЛИВКА. ВІРШ І ГРАВЮРА У РІЗДВЯНІЙ ЗБІРЦІ</i> ПАМВИ БЕРИНДИ: ТОТОЖНІСТЬ СЕНСУ	207

РІЧНИЦІ. ПАМ'ЯТНІ ДАТИ

<i>Наталія ДЬОМОВА, Софія КУЛИНИЧ. СВІТЛІЙ ПАМ'ЯТІ</i> ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО: ГЕОГРАФІЯ ДОЛІ І ТВОРЧОСТІ	222
---	-----

ПОЛЕМІКА

<i>Іван ДЗЮБА. МОВА МІТИНГУ – НЕ МОВА НАУКИ Й КУЛЬТУРИ</i>	231
<i>Тарас САЛИГА. ПРО КОЛЕКТИВНІ ЛИСТИ І ГРИГОРІЯ ГРАБОВИЧА</i>	238
<i>Ростислав ЧОПІК. АПОРІЯ.</i> (ПРИЧИНОК ДО ТЕМИ: ШЕВЧЕНКО. ГРАБОВИЧ. ПРЕМІЯ)	240

CONTENTS

HERMENEUTICS. RECEPTIONS. PARALLELS.

<i>Mykola KRUPACH</i> . IN SEARCH OF YEVHEN MALANIUK'S LITERARY DEBUT	3
<i>Natalya REBRYK</i> . ON FEDIR POTUSHNIAK'S WORK «STORY "VIY" BY MYKOLA GOGOL AND OUR FOLK BELIEFS».....	36
<i>Viktoriya SIRUK</i> . SHAKESPEARE'S SONNETS IN EARLY TRANSLATIONS BY IVAN FRANKO: CREATIVE HISTORY, MEANS OF LINGUISTIC AND STYLISTIC EQUIVALENCE.....	41
<i>Marta DROGOMYRETSKA</i> . ARTISTIC EXPERIMENTS AND ETHICAL PARADOXES IN THE STORY «PATERNAL RIGHT» BY A. KRYMSKYI.....	51
<i>Natalya REBRYK</i> . YURIY STANYNETS AND VASYL SVYDA: CREATIVE UNITY OF IMAGE AND COMPOSITION.....	62
<i>Viktor AZIOMOV</i> . IN THE DIMENSIONS OF NATIONAL VALUES (ATTEMPT AT HERMENEUTIC ANALYSIS OF «NATALKA POLTAVKA» BY IVAN KOTLIAREVSKYI)	69
<i>Stepan MYKUSH</i> . TRIAD OF ASTRAL SPIRIT: CHRIST – SHEVCHENKO – UKRAINE.....	85
<i>Dariya SYROYID</i> . TUPTALO'S REDACTION OF SAINT THECLA'S LIFE.....	89
<i>Іван ТЕПЛИЙ</i> . ПАХТЕЛЕЙМОН КУЛІШ В ОЦІНЦІ ІВАНА ФРАНКА.....	98
<i>Dmytro DROZDOVSKYI</i> . NIETZSCHEAN IDEAS IN THE DISCOURSE OF POST-POSTMODERNISM: STRUGGLING AGAINST TOTALITARIAN SYSTEMS (IN D. MITCHELL'S «CLOUD ATLAS»)	108
<i>Sviatoslav PYLYPCHUK</i> . «THEY ENGRAVED THEIR NAMES IN THE HISTORY OF UKRAINIAN SCIENCE AND LITERATURE IN EVERLASTING SIGNS»: PARALLEL EXPERIENCE OF IVAN FRANKO AND VOLODYMYR NAUMENKO	116

ON SOURCES: PSYCHOANALYSIS OF A TEXT

<i>Larysa SEMENYUK</i> . DISCOURSE OF THE COSSACK HISTORICAL CONSCIOUSNESS IN UKRAINIAN HEROIC POETRY OF THE FIRST QUARTER OF THE 17TH CENTURY».....	130
<i>Ivan LUCHUK</i> . UKRAINIAN EXPERIMENTAL POETRY (SOME ASPECTS)	139

<i>Liliya YAREMKO</i> . LITHUANIAN POETRY AND MYTHOLOGY IN THE RECEPTION OF MYKOLA KOSTOMAROV	150
<i>Lyubomyr SENYK</i> . POET'S PROGNOSIS OR PROPHECY? TARAS SHEVCHENKO ON THE FUTURE FROM THE PRESENT-DAY PERSPECTIVE	157

YOUNG DEPARTMENT

<i>Ulyana MATVIYCHUK</i> . THE RHYTHMICAL LEVEL OF EXPRESSION OF MUSICIANSHIP IN B. I. ANTONICH'S POETRY	164
<i>Iryna SHCHEPNA</i> . «EROS DOESN'T LIVE HERE. THANATOS OPENS ITS ARMS»	175
<i>Oleh VOITKIV</i> . THE PROBLEM OF THE RELATIONSHIP AND SOCIETY IN A NOVEL BY IVAN FRANKO «LELUM AND POLELUM»	190
<i>Mariya MAZEPA</i> . THE PECULIARITIES OF VOLODYMYR LUCHUK'S BALLAD	197
<i>Yuliya SLYVKA</i> . VERSE AND ENGRAVING IN CHRISTMAS COLLECTION BY PAMVO BERYNDA: IDENTITY OF SENSE	207

ANNIVERSARIES. MEMORABLE DATES

<i>Nataliya DIOMOVA, Sofia KULYNYCH</i> . IN CHERISHED MEMORY OF IHOR KACHUROVSKYI: GEOGRAPHY OF FATE AND CREATIVE LEGACY	222
---	-----

POLEMIC

<i>Ivan DZIUBA</i> . LANGUAGE OF MEETING IS NOT THE LANGUAGE OF SCIENCE AND CULTURE	231
<i>Taras SALYGA</i> . ABOUT COLLECTIVE LETTERS AND GEORGE GRABOVYCH	238
<i>Rostyslav CHOPYK</i> . APORIA. (ADDITION TO THE TOPIC: SHEVCHENKO. GRABOVYCH. AWARD)	240

ДЛЯ НОТАТОК