

# Слово і Час

№6 (606)  
ЧЕРВЕНЬ  
2011

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ  
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р.  
ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ  
КИЇВ

## ЗМІСТ

### ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

- Бовсунівська Тетяна.* Смыслотворча функція контексту ..... 3  
*Печарський Андрій.* У літературознавчих лабіринтах психоаналітичного  
методу дослідження ..... 13

### XX СТОЛІТТЯ

- Бондаренко Юрій.* Роман-хроніка Уласа Самчука “Марія”: Україна між  
космосом та історією ..... 25  
*Брайко Олександр.* Про деякі нарративні особливості ранніх романів  
Володимира Винниченка ..... 33  
*Даниленко Володимир.* Романи “Не-ми” та “Ісихія” в літературній  
спадщині Юрка Гудзя ..... 48  
*Логвиненко Юлія.* Трансформація античних міфів у творчості  
поетів-постмодерністів ..... 54

### ТЕКСТОЛОГІЯ І ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

- Ткаченко Анатолій, Ткаченко Дана.* Лірика Василя Симоненка:  
текстологічно-стильові колізії ..... 61  
*Варчук Валентина.* Василь Стефаник. “Городчик до бога ридав...”:  
до проблеми вибору основного тексту ..... 71

### ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

- Голобородько Ярослав.* Дзвінка Матіяш & конструктор текстового лото ..... 82  
*Гаврилюк Надія.* Перебори “Дзвону” Ігоря Нижника ..... 86  
*Шинкарук Світлана.* “Зорро” української поезії, або Поезюмаларство  
Миколи Луговика ..... 89  
*Чепурко Богдан.* Воно приходить і знаходить, або Метелики над дахами ..... 93  
*Палинський Віктор.* ...А де мій? (11 імпресій. Читаючи роман  
Надії Мориквас) ..... 95

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

<i>Загальні збори</i> Відділення літератури, мови та мистецтвознавства Національної академії наук України .....	99
<i>Жулинський Микола.</i> Про підсумки наукової діяльності Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України у 2010 р. та перспективи розвитку фундаментальних досліджень .....	99
<i>Скупейко Лукаш.</i> Творчість Лесі Українки: канони і стереотипи сприйняття (з нагоди 140-річчя письменниці) .....	106
<i>Тематика XV з'їзду славистів</i> .....	110

## РЕЦЕНЗІЇ

<i>Пастух Богдан.</i> Народження нового стилю [К'юбілье Ж.-М. Порногламур] .....	111
<i>Васьків Микола.</i> “Траєкторія духовного злету науковця” [Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контрверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму незаангажованої та ідеологічно голобельної критики; спогади / Упорядник, вступна стаття В.П. Саєнко; науковий редактор С.А. Гальченко] .....	116

## ЛП

<i>Бойко Надія.</i> Обговорення 5-го тому “Історії української літератури” .....	119
<i>Крупка Віктор.</i> Всеукраїнська конференція про Юрія Клена у Вінниці .....	121
<i>Боронь Олександр.</i> Шевченківська конференція в Нью-Йорку .....	122

## НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

<i>Моклиця В.М.</i> Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): Монографія; <i>Дяченко Михайло (Марко Боєслав).</i> Поезії / Передмова Тараса Салиги; примітки Ірини Яремчик, дизайн Інги Супрунюк. – Серія “Розсипані перли”. Кн. II; <i>Історії літератури:</i> Збірник статей / Упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка); <i>Будівничий культури:</i> Зб. матеріалів до 160-річчя від дня народження Петра Лінтура; <i>Всесвіт. – 2011. –</i> <i>№ 1-2; Всесвіт. – 2011. – № 3-4; Стрельбицький Михайло.</i> Під небом Коновалюка: Поезії. Книга 3; <i>Стрельбицький Михайло.</i> Школа перепитувань: Вірші, цикли; <i>Бакуменко Олександр.</i> Микола Сингаївський .....	24, 81, 123
--	-------------

## НЕКРОЛОГ

<b>Олександр Флакер</b> .....	126
-------------------------------	-----

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ .....	127
---------------------------------------	-----

CONTENTS .....	128
----------------	-----

КНИЖКОВА ГРАФІКА .....	3 сторінка обкладинки
------------------------	-----------------------

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка  
НАН України, 2011

# Питання теоретичні

Тетяна Бовсунівська

УДК 82(091).801.73+81'371+81'42

## СМИСЛОТВОРЧА ФУНКЦІЯ КОНТЕКСТУ

Контекст є специфічним терміном літературної критики, який допомагає опанувати сенсом художнього твору. Контекст може бути соціальний, економічний, культурний, історичний, літературний, біографічний та ін., існує також безліч видів класифікації контексту. У цій статті пропонується когнітивний підхід до контекстної дискурсії.

*Ключові слова:* контекст, дискурс, когнітивний підхід, контекстна критика, аутопоезис і когніція, епістемологія реальності, контекстна комунікація, контекстний розрив, контекстна норма, контекстуалізм.

*Tetiana Bovsunivska. On the semantic function of context*

Context is a specific term of literary criticism that is relevant to understanding the meaning of the text. Contexts can be classified into economic, social, cultural, historical, literary, and biographical ones; also, there are a great number of other possible classifications. This paper provides an analysis of contextual discourse as a cognitive problem.

*Key words:* context, discourse, cognitive approach, contextual criticism, autopoiesis and cognition, epistemology of reality, contextual communication, contextual gap, contextual norm, contextualism.

Уперше теорія контексту була оприлюднена засновником Лондонської лінгвістичної школи Дж. Р. Ферсом [18, 19], який суголосно ідеям антрополога Б. Малиновського вважав, що висловлювання набуває сенсу в ситуативному та соціальному контексті та становить функцію такого контексту. Рецептивна критика також осмислювала контекст як критерій та орієнтир для реципієнта у процесі інтерпретації. Твір не існує поза контекстом, адже більшість його сенсів розкривається через контекст. Не варто забувати й про можливість контекстної детермінації жанру, стилю, актанта та ін. Ще на початку ХХ ст. Л. Віготський зазначав, що “слово вбирає в себе, всотує з усього контексту, у який воно вплетене, інтелектуальні та афективні змісти і починає виражати більше й менше, ніж криється в його значенні, коли ми його розглядаємо ізольовано поза контекстом: більше – оскільки коло його значень розширюється, збагачуючись цілою низкою зон, сповнених новим змістом; менше – оскільки абстрактне значення слова обмежується та звужується тим, що слово означає тільки в певному контексті” [4, 323]. О. Потебня запевняв, що “на слово не можна дивитись як на вираження готової думки” [15, 32], адже воно ніколи не має однозначності, й у процесі комунікації саме контекст допомагає обрати певне значення. “...Контекст повинен розглядатися як необхідна умова концептуальної природи мовного спілкування” [12, 140]. Слово набуває конкретного значення завдяки контексту. Доцільність контекстної дискурсії зумовлена потребою адекватного відтворення смислоструктур тексту. Сучасна контекстна критика синтезувала мотивовану шкалу художніх контекстів – *класифікацію різних типів контексту*. Тож спробуємо проаналізувати спрямування та результати різних типів контекстної дискурсії.

Російський дослідник О. Карпов у статті “Дискурс: класифікація контекстів” насамперед пропонує розрізняти слабоконтекстний дискурс і сильноконтекстний. *Слабokonтекстний дискурс* має бідний спектр значень та часто невиразну семантику, не здатен “ефективно співвідносити продукти творчої трансценденції і логічної дедукції з когнітивною історією індивіда” [7, 84]. *Сильноконтекстний дискурс*, навпаки, “пропонує для комунікації редуковані поняття, відчуває спонуки як фігуративного, так і схематизованого слововикористання” [7, 85]. О. Карпов також вирізняє інтрадискурсивний та екстрадискурсивний контексти.

Зовнішній, або, за дефініцією автора, *екстрасуб’єктивний*, контекст відрізняється від внутрішнього, *інтрасуб’єктивного* (який визначається конкретними структурами *psyche*), контексту тим, що детермінується зовнішніми обставинами. Зовнішній контекст – це досвід, який потрапляє в дискурс. Дослідник вирізняє такі реєстри екстрасуб’єктивного контексту: мовні інстанції, поведінка, оточення, стосунки, невербальні трансляції, тобто все те, що складає контекстне поле, яке оточує індивіда. Внутрішній, інтрасуб’єктивний, контекст дискурсу формується залежно від внутрішнього світу оповідача художнього твору, від особливостей його *psyche*. О. Карпов пропонує всередині внутрішнього контексту виокремлювати *інтеріоризований* та *екзекутивний*, які відповідно відображають “статичні (пам’ять) та динамічні (емоції) моменти внутрішнього життя суб’єкта” [7, 76]. Інтеріоризований внутрішній контекст формується на основі когнітивної структури свідомої та несвідомої пам’яті, водночас екзекутивний внутрішній контекст залежить “від ментальної емоційно-образної активності”.

Описана контекстна дискурсія О. Карпова ускладнена ще існуванням т. зв. *імплантованого* контексту, під яким дослідник розумів приєднані контексти за рахунок нарощування імплант-понять. Вони мислились ним як додаткові семантичні конструкти, що потрапляють до художнього твору внаслідок будь-якого типу інтертекстуальності, розмір та функціональність якої іноді перевершує всі сподівання.

Інший тип класифікації контекстів, який має вже достатньо прихильників, був запропонований школою І. Гюббенет. За О. Ахмановою та І. Гюббенет, контексти поділяються на вертикальні та горизонтальні. Поняття “*вертикального контексту*” активно обґрунтовували та розвивали передусім лінгвісти філософського нахилу І. Арнольд, О. Ахманова, Л. Болдирьова, І. Гюббенет, Н. Катінене [див.: 1, 2, 5, 6, 9] та ін. “Соціально-історичний контекст” як провідну складову “вертикального” запропонувала виокремлювати Л. Болдирьова; за І. Гюббенет, вертикальний контекст – це сукупність відомостей культурного, матеріально-історичного, прагматичного та географічного характеру. І. Гюббенет писала: “Вертикальний контекст – це історико-філологічний контекст даного літературного твору та його частин...” [2, 49]. Інше її визначення лунає так: “Вертикальний контекст – це філологічна проблема, це питання про те, як і чому той або той письменник передбачає у своїх читачів здатність сприймати історико-філологічну “інформацію”, об’єктивно закладену в написаному ним літературному творі” [5, 8]. Вертикальний контекст існує сукупно з *горизонтальним*, який утворюється на основі конкретних текстових знаків. Якщо вертикальний контекст синтезується не безпосередньо на семантиці тексту, то горизонтальний утворюється саме завдяки їй.

У дослідженні О. Ахманової та І. Гюббенет названо провідні форми фіксації вертикального контексту в тексті: 1) *коментар* (на прикладі творчості П. Дж. Вудхауса), 2) *алюзія* (на творчості В. Шекспіра), 3) *комізм* (Лоуренс, Стерн), 4) *пародія* (Лоуренс, Стерн). Вони найпоширеніші у світовій літературі,

хоча чисельність того чи того виду залежить від національної ментальності та особливостей етнопсихології. Звертаючись до англійських письменників-неоромантиків Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга та Дж. Конрада, слід зауважити, що всі чотири провідні форми фіксації вертикального контексту у творі ними були використані неодноразово. Зокрема, Р. Кіплінга можна вважати талановитим автором різних різновидів алюзій. Новела “Реслі з департаменту іноземних справ” просто зіткана з них. Чисельність алюзій Р. Кіплінга навіть дозволила нам виструнчити їх у певну схему за змістом залученого контексту:

- алюзії політичні: “...Він навіть у сні може напам'ять повторювати “Договір і хартії” Ейтчисона” [10, 393];
- алюзії географічні: “По той бік афганського кордону” [10, 393];
- алюзії діловодства та канцелярської справи: “...Вони значились у довіднику Текера та Спінка” [10, 393];
- алюзії біблійні: “Промисел, однак, не позбавляв Реслі своєї уваги” [10, 394];
- алюзії літературні: “...Про це десь писав Рескін”, “Чоловіки часто створюють свої найкращі твори сліпо, задля когось іншого” [10, 394];
- алюзії міфу імперії: “Упорядковане на підставі всіх спеціальних, набутих тяжкою працею знань Реслі з департаменту іноземних справ, воно буде дарунком, гідним імператриці” [10, 394];
- алюзії історичні: “...Висохлі кістки історії та запилені літописи злодіянь...” [10, 394];
- алюзії експансії: “Там все про цих страшних уаджів” [10, 395];
- алюзії автохтонного світу: “Він забуває народну мову і жаргон жебраків, забуває умовні позначки та мітки та спрямування підводних течій...” [10, 392];
- 10) алюзії міфологічні: “...Керує багатьма демонами” [10, 389].

Упродовж століть людство напрацювало безліч способів уведення вертикального контексту в художній твір. Серед найпоширеніших слід назвати використання прийому заздалегідь *неправильної адресації* насамперед як засобу утворення комічного ефекту. Наприклад, у новелі Дж. Конрада “Аванпост прогресу” документи та накази, адресовані Кайєру та Карльє, читає негр Макола, який, на переконання великих начальників, не здатний уторопати зміст цих паперів. Однак він усе добре розуміє і переповідає недолугим колонізаторам. Не менш поширені й прийоми *коментування* та *порівняння*. Тут доцільно навести приклад із новелістики Р. Кіплінга, у якого авторський коментар виринає в кожному творі малої прози: “Я знав, чим був свого часу Реслі з департаменту іноземних справ, і тому ці слова вразили мене, ніби найгірший вирок власній праці, який мені коли-небудь доводилось чути” [10, 395]. Такий раптовий розрив тексту контекстом у цьому випадку стає розв'язкою новели – у світлі контексту письменницької праці взагалі підвищується вартість книжки Реслі.

Для ідентифікації зміни вертикального контексту в англійській неоромантичній новелі Р. Кіплінга можна використати також класифікацію В. Миркіна [14, 97], який запропонував розрізняти шість типів контексту: 1) *вербальний* та *ситуативний* контекст; 2) контекст *культури та психологічний* контекст; 3) *фізичний та психологічний* контекст; 4) *літературний та паралінгвістичний* контекст; 5) *лінійний та структурний*; 6) *операційний та комунікативний*. Кожен із названих типів контексту – це своєрідний здобуток художнього світу в певній послідовності осмислення. Оскільки контекст стає константним стосовно конкретного тексту, то ми повинні визнати його універсальність, визнати, що він є властивістю тієї системи кодів, у якій виринає, так само як є її формою існування.

Ще одна властивість контексту повинна бути наголошена: “Вертикальний контекст як філологічна категорія жодного стосунку до “істинності” або “оманливості” суджень не має” [2, 54]. На протигагу позиції О. Ахманової та І. Гюббенет, Г. Колшанський вважає, що поняття пресупозиції та істинності не можна вилучати із семантичного поля контексту, оскільки, на його думку, поняття контексту має прямий стосунок до логічної сфери, де визначення істинності висловлювань здійснюється автоматично. Сам по собі вертикальний контекст не має ані ідеологічної, ані якоїсь іншої заданості, проте завжди “затягається” автором до художнього твору саме з ідеологічною метою, фактично, ідеологізуючись уже у творі. Г. Колшанський зазначає, що “контекст виступає не як спорадичне чи факультативне явище в комунікації, а як глобальний феномен, який проймає всі одиниці та рівні мови” [11, 134]. Цьому ж досліднику належить першість у розробці властивостей *норм контекстуальних зв'язків*. З'ясування того, у чому вони полягають, для нас особливо актуальне, адже в період Модерну ці норми контекстуальних зв'язків зазнали істотних змін, трансформувалися, як і вся художньо-естетична система культури.

До норм контекстуальних зв'язків Г. Колшанський зараховує передусім семантичну роль епіграфа, який виконує функцію “контекстуального програматора”, що задає наперед сенс висловлювання. Використання письменником різноманітних тропів (а насамперед – метонімії та метафори) також становить контекстуальну норму. У новелістиці Р. Кіплінга часто зустрічається епіграфіка. Новелі “За межею” передує такий епіграф із індійського прислів'я: “Ні каста, ні сон на зламаному ліжку коханню не чинить перепон. Я пішов шукати кохання та втратив його” [10, 395]. Історія кохання Триджего та Бізези, в якій коханий виявляється простим ловеласом, а кохана платить за своє щире почуття обрубками рук; де один грає в любов, а другий нею живе, – це зіткнення двох світів на межі кохання. При цьому мудрість старого прислів'я реалізується лише наполовину, адже лицемірство Триджего індійська мудрість не передбачила. Те, що автор залучив саме індійське прислів'я, а отже, оживив контекст культури Індії, а не Англії, говорить на користь позиції дівчини. Так епіграф не просто програмує читача, готуючи його до сприйняття любовної історії, а й визначає ставлення до її учасників. Адже з позицій індійської культури любові вчинок Триджего дуже поганий. Утворення контекстної полісемії або, навпаки, згортання контекстної полісемії також становлять нормативність смислотворення на цьому рівні тексту. Г. Колшанський наголошує, що “суттєвою особливістю кожної конкретної мови є сукупність встановлених норм контекстуальних вживань того чи того слова або висловлювання...” [11, 131].

Складність текстів англійських неоромантиків у тому, що вони зазвичай презентують дві національні культури; контекст при цьому вибудовується не так, як традиційно було до доби Порубіжжя (за домінантою рідного), а часто навпаки (за домінантою автохтонного населення або при їхньому урівнянні). Наприклад, Р. Кіплінг завжди дещо ідеалізує індійський контекст, тимчасом, як контекст англійський, навпаки, постає в аспекті морально-етичного осуду. Мотивування вчинків персонажів без залучення такого контексту було б дуже важким, адже за кожним із них стоїть їхня культура, традиція, релігія тощо, без чого особистість не може повнокровно розвиватися. Зміна вертикального контексту в англійській неоромантичній новелі насамперед пов'язана з появою цього іншого, інонаціонального світу як повноправного, більше того, як здатного породжувати велетнів духу. У новелістиці Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга та Дж. Конрада співіснують два нормативні центри культури – тубільний



та англійський, до того ж останній повсякчас програє двобій із тубільним, пристосованішим до життя в навколишніх умовах, прилаштованішим для виживання в тих природних особливостях, що їх англійці просто не ладні подолати фізіологічно. Отже, контекст епохи ускладнюється правомірністю завойованих Англією світів. Чи не вперше з такою рішучістю неоромантики проголосили просту істину: колонії мають культуру, ця культура впливає на англійців, ми живемо в умовах “двобою культур”. Такий контекст визначив природу сюжетики та ставлення до екзотики в ній.

Поряд із нормами контекстуальних зв'язків існують також порушення цих норм. До того ж такі порушення покликаються до життя як *екстралітературними*, так й *інтралітературними* чинниками, які з'являються в потоці комунікації. Г. Колшанський запропонував вирізняти такі види контекстів: *типізовані* та *індивідуальні*, *екстралінгвістичні* та *лінгвістичні*, *паралінгвістичні* та *інтралінгвістичні*. Екстралінгвістичний контекст уміщує лінгвістичний та прагматичний, як і всі фактори, що передують та супроводять вербальну комунікацію. Особливу увагу дослідник приділив поняттю “пресупозиції” – “особливим умовам контексту, завдяки яким висловлювання сприймається однозначно” [12, 37]. Він неодноразово наголошував, що контекст – це поверхова структура. Когнітивний аспект у тлумаченні контексту проступає при намаганні подати цілісну концепцію твору: “Текст і контекст становлять нерозривну єдність, що регулюється передусім усією гносеологією мислення, що реалізує у смислового наповненні тексту систему мови у формальних і семантичних зв'язках його складових (слів, словосполучень). Структура тексту прямо залежить від смислового змісту будь-якого масштабу й досить жорсткої системи безперервного контексту, у межах якого викладається та чи та тема, іншими словами, розвивається дискурс” [12, 65]. Ідеальний контекст збігається з текстом, проте такий твір ще ніколи не був ніким написаний. Саме Г. Колшанському належить здогадка щодо динаміки взаємозв'язку двох основних літературознавчих понять “дискурс” і “контекст”, адже, на його думку, “кордони контексту коливаються навколо середньої величини тексту – дискурса, який уміщує певну кількість абзаців-періодів” [11, 126]. *Дискурс як кордон контексту* є доволі нетривкою межею, бо в художній, та й у читацькій свідомості він здатен звужуватися чи збільшуватися, але, безперечно, поза дискурсом контексту не існує.

Г. Колшанський зосереджує увагу на “*контекстуальному розриві*”. Такий контекстуальний розрив утворюється за рахунок, наприклад, раптового звертання до читача. Також він може виявлятися при спробі автора порушити якийсь шаблон, звичну форму існування культурного об'єкта тощо. “Контекст у всіх випадках може бути всесильним засобом, який дозволяє адекватно сприймати смисл фраз або слів навіть при необмежених масштабах фактичного тексту” [11, 122]. Додамо, що таку ж функцію контекст виконує при фрагментації тексту, яка також може мати “необмежені масштаби”. Контекстуальний розрив спостерігається, наприклад, при введенні автором власних коментарів, як-то робить часто Р. Кіплінг: “Якщо врахувати, що Ліспет була прийнята в лоно англіканської церкви у віці п'яти тижнів, це твердження не робить честі дружині пастора” [10, 388]. Зважаючи на досліджуваний період літератури, можемо зазначити, що в ньому актуальніша синтезувальна функція контексту, оскільки явище фрагментації тексту в добу модернізму починає свій переможний рух саме як домінуючий композиційний принцип. При цьому контекст завжди має певні кордони, що визначаються смисловою конкретизацією описуваного явища чи персонажа. Межі контексту – майже невловиме поняття, проте воно існує в реальному текстовому житті. Вивчення вертикального контексту – це

насамперед сфера комунікативної естетики, адже йдеться про рецептивний бік художнього явища.

Порубіжжя XIX–XX ст. було складним періодом змін вертикального контексту, що не могло не відбитися на літературі того часу. Наслідки зміни вертикального контексту в новелах Р. Кіплінга, Р.Л. Стівенсона та Дж. Конрада привели до змін оповідної структури. Продовжуючи лінію Дж. Рескіна, котрий убачав актуальність краси для перетворення суспільства та якого підтримував О. Уайльд, проголосивши культ краси у формах гіпертрофованого індивідуалізму, неоромантики також протиставили красу вікторіанському смаку, прагматизму та моді. Р. Л. Стівенсон як основоположник неоромантичного літературного напрямку в Англії закликав до романтичної одухотвореності, щоб доторкнутися до ідеального, прекрасного. Тож письменники кінця XIX – початку XX ст. постали перед вибором: чи йти шляхом, який проклав А. Теннісон, тобто підтримувати імперську ідеологію та смак, чи йти шляхом самобутнім, небезпечним, експериментальним, щоб утворити світ нової істини та справедливості. Англійських неоромантиків вирізняло те, що від початку вони відкидають “зв’язну приналежність порока”, але не приймають і “вікторіанську добродетель”. До речі, слово “вікторіанство” винайшов Едвін Пакстон Худ, автор книжки “Доба та її архітектори”, у якій він і намагався перерахувати основні ознаки вікторіанства. Провідні характеристики *вертикального контексту вікторіанства*: 1) “протестанська аскеза підносила до рангу добродетелі” [17, 278], 2) шляхетність, аристократизм як провідні риси моралі, до того ж не тільки еліти, 3) стабільність, смак, пристойна вишуканість були усталеними рисами естетики вікторіанства, 4) пропаганда сімейних та імперських цінностей, 5) переконання в перевагах колоніальної політики та в месіанізмі англійців, 6) поступальний рух економіки та науки, 7) технологічний прорив тощо.

Зміни вертикального контексту проявилися в англійській літературі цього періоду не лише у зв’язку зі становленням нової соціальної системи, нової державної ідеології, а й покликалися до життя змінами естетичних принципів та поетичних форм, жанрів, стилів тощо. Якщо взяти за основу міркування І. Гюббенет та О. Ахманової щодо основних виявів вертикального контексту в художньому тексті, то можна помітити й значні зміни саме на цьому рівні. Зокрема, привертає увагу трансформація соціально-історичного типу, наприклад, *upper and upper middle class*, безперечно, змінюється як літературний тип від XIX до початку XX ст. Якщо у XIX ст. поетичний вертикальний контекст постає у вигляді прямих цитувань, а прозовий – у вигляді ремінісценцій та алюзій, то Порубіжжя вже не дотримується такої закономірності. Та й сам поетичний вертикальний контекст зазнає видозмін; він може мінімізуватися або деформуватися, змінюючись до невпізнання. Зростає алюзивна функція заголовку. Топонімія та антропонімія кінця XIX – початку XX ст. стають багатофункціональними та використовуються як своєрідний таємний код тексту, в якому безпомилково прочитується, наприклад, соціальне походження персонажа чи його приховані риси. Спостерігається зміна горизонту очікуваного як читачів, так і письменників. Змінюються й нарративні схеми, у неоромантичному творі класичні нарративні схеми співіснують із новими, винайденими шляхом численних модерністських експериментів, насамперед здійснені у плані підсилення імпресіоністичності.

Для характеристики змін вертикального контексту в англійській літературі кінця XIX – початку XX ст. найпридатнішою може виявитися теорія катастроф і когнітивістика в аспекті тлумачення катаклізмів та еволюції. Найцікавіші для нас свідчення теоретиків і літераторів саме цього періоду. Наприклад,



1937 р. було написано книжку В. В. Вейдле “Вмирання мистецтва”, у якій автор називає три ступеня катаклізмів, притаманних культурному процесу: “Існують три ступеня історичних катаклізмів (а можливо, три різні прошарки історичного життя взагалі); не можна їх ясніше визначити, ніж відштовхуючись від їхнього ставлення до мистецтва. 1) Одні – революції, війни, іноземні навали, переселення народів, події, про які докладно оповідають літописи всіх часів, – нерідко виражаються в мистецтві, тобто постачають йому тему та матеріал, проте якщо й відбиваються на ньому, то тільки у вигляді найбільш грубого насильницького втручання в його долю: можуть його вбити, але переродити не здатні. 2) Інші глибші; сучасники їх не помічають і тільки подекуди здогадуються про них історики; у мистецтві викликають вони зміни стилю, коливання смаків і манер, переривання або зіткнення традицій; ними визначається конкретний вигляд літературної творчості в кожному наступному за ними епоху. 3) Але тільки на останньому ступені, у глибинах, можлива історична катастрофа, яка збігається з катастрофою мистецтва, трагедія, не тільки відображена мистецтвом, а й співзвучна його власній трагедії; лише тут можливий розлад, який потрапляє в серцевину художньої творчості, який руйнує вічні його основи – розлад смислу й форм, душі й тіла в мистецтві, розлад особистості й таланту в житті, у долі художника” [3, 85-86]. Вочевидь, перехід, з яким ми маємо справу в англійському неоромантизмі, належить до третього ступеня, за В. В. Вейдле, оскільки простежується явна дихотомія світоглядного порядку, когнітивна суперечність.

*Контекстна детермінація* – одна з найістотніших форм зміни знака, символу, слова. Іноді контекстна детермінація здатна “породити” новий жанр. Наприклад, романтики майже не займалися жанрологічними дослідженнями, у всякому разі, не надавали жанрам такого значення, як їхні попередники просвітники, котрі, дотримуючись античних та класицистичних традицій, активно розвивали теорію жанру. У романтиків, власне, теорії жанрів із численними дефініціями та дидактичними прикладами немає. Попри це, жанровий вимір усе ж лишається актуальним. Романтики бачать жанр як форму, детерміновану змістом настільки, що сама ця форма стає трансцендентною, вирушаючи за покликом змісту, який у літературі романтизму завжди вкорінений у трансцендентне. Природність жанрової приналежності мотивувалась романтиками, з одного боку, необхідністю жанру відповідати тому змісту, який він охоплює, та, з другого боку, необхідністю відповідати деяким зовнішнім естетичним критеріям, покликаним до життя практикою фольклору, живопису, архітектури, музики, ідеологічними та світоглядними віяннями доби. Але всі ці детермінанти перебувають поза суто літературними традиціями. Отже, ми можемо припустити, що *контекстна детермінація стає для романтиків вагомим фактором жанроутворення*.

Наприклад, жанр “думки” в українському романтизмі з’являється саме завдяки контекстній детермінації, оскільки стає наслідком взаємодії кількох контекстних культурологічних факторів (музика, фольклор, риторика, медитація, мода на романтичну меланхолію в Європі тощо). Схильність українця до медитацій, фольклорні жанрові попередники (думи, історичні пісні, окремі види легенд у фольклорі), соціально-побутові умови (шанобливе ставлення до хутірського життя), прагнення до духовного розкріпачення вслід за заповітом Г. Сковороди – ось ті провідні фактори, які мали жанротворче значення в цьому випадку. Відомий принцип Ц. Тодорова – “жанри походять від інших жанрів” – щодо романтизму практично не може бути застосований, тому що жанри в романтизмі походять не так від інших жанрів, як провокуються культурним та соціальним середовищем письменника, лише частково співвідносячись із

тими чи тими своїми умовними літературними попередниками. “Думка” не має прямих попередників в українській літературі, у якій на той час медитативна лірика зовсім не переважала, а панував бурлескно-травестійний шквал форм та ритмів; у давній же період література дотримувалась чистоти жанрів, пропонованих у поетиках.

Романтизм був тією епохою літератури, коли переваги все-таки надавалися нормам контекстуальних зв'язків, на відміну, наприклад, від неоромантизму, у якому домінують контекстуальні розриви. Отже, романтики просто змінили орієнтири контексту, а не форми його залучення в текст. Таку зміну вертикального (світоглядного) контексту зумовило: 1) уведення фольклору в історію літератури як ранньої форми цієї літератури, 2) розуміння Біблії як прототексту, зокрема й у жанровому відношенні, 3) естетизація природності, зокрема “сердечності” як міри істинності, 4) зміна естетичних уявлень про співвідношення змісту та форми (вчення про трансцендентність форми в Шеллінга та Костомарова), 5) історична детермінованість появи будь-яких художніх явищ, відновлення культурологічного контексту як частини літературного світу та ін. Контекстна детермінація – це детермінація попереднім культурно-знаковим кодом, до того ж автор відбирає ті знаки й коди, які йому імпонують та допомагають наголосити на власному переконанні.

На сучасному етапі науки чисельне примноження різних теорій контексту породило термін “контекстуалізм”, який був ретельно витлумачений І. Касавіним. Дослідник вирізняє *дескриптивний* та *функціональний* контекстуалізм. Дескриптивні контекстуалісти намагаються мотивувати складність художнього явища особистісним та естетичним сприйняттям його виявів. До цього типу він зарахував соціальний конструктивізм, драматургію, герменевтику, наратологію. Функціональні контекстуалісти, навпаки, намагаються здійснювати певні надбудови над фундованими вже поняттями і правилами та тяжіють до використання міждисциплінарних можливостей інтепретації. До вже перерахованих форм проникнення контексту в текст І. Касавін додає *паралелізм* – як універсальну понятійну контекстну структуру. Вагому роль у його концепції відіграє когнітивістика. Зокрема, визначення характеристик ситуативного контексту вчений пов'язує із “когнітивною ситуацією”, під якою розуміє “ситуацію спрямованого та свідомого відтворення або/і використання знання в комунікативному контексті, причому знання проступає в ній як опредмечена в тексті сукупність соціальних смислів, які є продуктом локальної та професійної епістемічної групи” [8, 271]. Культура набуває в його праці високого статусу *універсального контексту*.

Проблеми контекстної детермінації виринають у системі різних наукових методів, проте майже завжди виявляються наголошуваними. Зокрема, у критичному дискурс-аналізі контекст розглядається як складова процесу “*інтердискурсивності*”: “Контекст, на відміну від того, як його розуміють в етнометодологічному аналізі тексту, включає як інтертекстуальні, так і соціологічні знання. Дискурси завжди пов'язані з дискурсами, які їм передують” [16, 201]. Теорія контексту обростає новими термінами, наприклад, термін “*реконтекстуалізації*” дедалі частіше вживається науковцями для зазначення зміни певного контексту. “Концепт ре-контекстуалізації пов'язаний як з інтертекстуальністю, так і з інтердискурсивністю. Його використовують, щоб зафіксувати “зсув” значення або всередині одного жанру – як у різних версіях специфічного писемного тексту – або на перетині семіотичних вимірів; наприклад, в організаційному контексті текст може “зсуватися” від дискусії до монологу і потім до дій, які можуть належати навіть до іншого семіотичного виду” [16, 216]. Жанровий контекстуалізм Р. Водак мотивує тлумаченням

дискурсу як постійної реконтекстуалізації. Сучасний метод об'єктивної герменевтики вводить поняття “контекстної варіації”, яка “означає спробу розмістити аналізовану одиницю значень у всі ймовірні контексти, щоб за допомогою одержаних відмінностей у значенні реконструювати латентні структури значень та конкретні умови дії” [16, 279]. Уявлення про контекст дедалі ускладнюється, обростає термінами та тлумаченнями.

Сучасний контекстуалізм, попри всю його різноманітність, упевнено звертається до когнітивістики (наприклад, Р. Водак, Е. Веттер, Ж.-М. Шеффер та ін.) як джерела універсалізації понять, байдуже, літературних чи інших. Закони мислення однаково діють як у сфері побуту й історії, так і у сфері літератури й мистецтва. Фонові знання, контекстні сенси повсякденного життя, невербальні знаки культури – усе це створює смислове поле, в умовах якого народжуються художні тексти.

Контекст постає тільки в комунікації і значно перебільшує будь-яку вербальну знаковість. Неврахування контекстної детермінованості творів літератури призводить до спрощення, а то й викривлення їхнього змісту. Контекст є частиною авторської та читацької свідомості, визнає це автор і читач чи ні, до того ж саме ця відсутня частина тексту лишається назавжди його усталеним супроводом. Усі наведені в цій статті класифікації контексту мають сенс, оскільки допомагають усвідомити складність конструювання змісту літературного твору.

Виокремлення різних систем конфігурації контекстів, або ж класифікацій контекстів, безперечно, явище вкрай необхідне. Утім хотілось би усвідомити *природу та принцип когерентності контексту відносно тексту*. Жодна з наведених класифікацій контекстів не дає відповіді на цей запит розуму. І тут спадає на думку певна аналогія із розвитком Всесвіту, людського ембріону, біологічних клітин, людських спільнот, навіть зоряних галактик тощо. Приципи онтогенезу, філогенезу, мнемогенезу, як і генези тексту в контексті, мають розвиватися за одними й тими самими закономірностями, адже закон розвитку – наскрізний у Всесвіті. На думку У. Матурани та Ф. Варели, він утілений в автопоезис: “У структурній історії живих істот немає жодного випадку, коли б не з'ясувалось, що кожна спадкова лінія становить приватний зразок варіації на основну тему – при невпинній послідовності репродуктивних змін зі збереженням автопоезису та адаптації” [13, 95]. Автопоезис – це термін У. Матурани та Ф. Варели, який означає стосовно людського пізнання “когнітивне коло”, що характеризує наше становлення “як вираження нашої властивості бути автономними живими системами” [13, 213]. Спробуємо поглянути на людський розум (не індивідуальний, а, сказати б, універсальний) як на специфічний контекст, в якому снуються всі знання, актуалізовані й неактуалізовані. Урешті, контекстом ми можемо називати тільки те, що *стало усвідомленим*. Роман “Ім'я троянди” У. Еко побудований на прийомі вигаданого контексту – другої частини “Поетики” Арістотеля. Фантастична неймовірність подається як втрачений контекст. Постмодернізму притаманне комбінування ймовірного та дійсного контексту, оскільки контекст – це те, що стало усвідомленим. Контекст – це усвідомлений макрокосм, водночас як текст – це усвідомлений мікркосм. Контекст існує тільки в людській свідомості. Достатньо усвідомити, що друга частина “Поетики” була написана – і вже існує альтернативний контекст. Зрозумівши механізм колообігу контексту, У. Еко грає самим принципом контексту.

Контекст – це “кладовище” традицій, і тільки від письменника залежить, яка з них буде реанімована у творі. При цьому не забуваймо, що традиція – це “не тільки спосіб бачити та діяти, а й спосіб приховувати та утаємничувати.

Традиція включає в себе всі варіанти поведінки, які в історії соціальної системи стали наявними, регулярними та допустимими” [13, 214-215]. Ми часом забуваємо, що людське пізнання – це суто біологічна властивість, яка, проте, переживається в тій чи тій культурній традиції, а отже, відтворюється за умови когнітивної циркулярності в просторі певного соціуму. Як же робиться авторський відбір орієнтирів контексту? Вочевидь, зіпертя на інтуїтивізм нам тут не допоможе, бо письменник не може інтуїтивно знати контекст. Обмеження суто конструктивними ідеями – як і що структуровано – теж не надасть очікуваної відповіді (“Будь-яка структура є насильницькою” [13, 207]). Жива система (а талановитий твір є такою системою) завжди організована так, щоб породжувати внутрішні регулярності, тому традиція (а також паралелізм, рефрен, тотожність) така вагома в літературознавстві. Отже, контекст може бути інтерпретований як сума регулярностей (традицій, правил, норм віршування), усталених знаків різного рівня оприявлення (символів, емблем, ієрогліфів) тощо. Контекстом не може стати те, що не повторювалось у соціальній чи мисленнєвій історії. Контекст як розумовий витвір, а не незалежний від свідомості людини фактажний “банк”, наповнюється поняттями, що породжені людиною впродовж усього її існування.

Контекст – це колообіг минулої подієвості, байдуже, з якого джерела людського життя, соціального, культурного, психологічного чи чуттєвого. Події та особистості минулого снуються в тій послідовності та виразності, в якій це актуально для авторської свідомості. Особливої ваги набувають дії та факти, що потрапили в когнітивне поле письменника. Вони, постійно обертаючись у свідомості автора, збільшують образний та стильовий простір художнього твору алюзіями, коментарями, пародіями тощо *на засадах автопоезису* (самосотворення). Такий контекстний колообіг – частина самоусвідомлення автора – розгортає принцип поступового інформативного нарощування тексту. Сам цей процес не має конкретного початку, як і не має кінця; контекстна семантика снується в читацькій свідомості знову й знову, не припиняючи наростання й після прочитання твору. Вичерпання всіх контекстних сенсів тексту неможливе, хоч би скільки нових різновидів контексту напрацювала наука, адже процес контекстного нарощування тексту не залежить від його теоретичного осмислення; він був до його появи, був під час написання і буде після.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И. Контекстологический анализ // *Основы научных исследований в лингвистике*. – М.: Высшая школа, 1991. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/grammar/128.Arnold-research/html/7.html>
2. Ахманова О., Гюббенет И. “Вертикальный контекст” как филологическая проблема // *Вопросы языкознания*. – 1977. – № 3. – С. 47-54.
3. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аxioma, 1996. – 336 с.
4. Выготский Л. Мысль и слово // *Выготский Л. Мышление и речь*. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 275-336.
5. Гюббенет И. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). – М.: МГУ, 1981. – 109 с.
6. Гюббенет И. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
7. Картов А. Дискурс: классификация контекстов // *Вопросы философии*. – 2008. – №2. – С. 74-87.
8. Касавин И. Контекстуализм как методологическая программа // *Текст. Дискурс. Контекст*. – М.: Канон+, 2008. – 543 с. – С. 216-333.
9. Катинене Н. Глобальный вертикальный контекст романов Томаса Гарди (на материале современного английского языка). – М., 1983. – 204 с.
10. Китлинг Дж. Р. Сочинения. Романы. Повесть. Рассказы. Очерки. Книги джунглей. Сказки для детей. Стихи и баллады. – М.: Книжная палата, 2001. – 1152 с.
11. Колшанский Г. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 148 с.
12. Колшанский Г. Контекстная семантика. – М.: УРСС, АКИ, 2007. – 152 с.





[7, 100]. Ця вроджена схильність духу відомого літературознавця, що завжди вловлює суть речей і повертає їх у бік фактів мистецького життя та енергії творчого слова, вражає!

Згодом починаєш усвідомлювати, що зайве з'ясовувати в терміні Номо Ludens *правила гри*, які постійно змінюються залежно від соціально-культурних факторів, і *мету*, яку ніхто не знає, а доцільніше замислитися над питанням їхнього *смыслу*: адже його не так просто зредувати в лабіринті маргінальної множинності теорій, напрямків, шкіл та різних мистецьких *-ізмів*. Звісно, у глибшому розумінні поняття *смыслу* можна розглядати лише із перспективи вічності християнських духовно-моральних цінностей.

Колись О. Уайльд розв'язав дуже просто проблематику художніх і моральних критеріїв, зарахувавши перші до мистецького витвору, а другі – до автора. Відтак риторично промовив: “Та обставина, що людина отрує душі, не може служити аргументом проти її прози”. Із подібним міркуванням погоджувалося чимало письменників, зокрема й Ж. Жене, який, провівши тяжке й різноманітне на події життя (сирота, гомосексуаліст, злодій, в'язень), дотримувався персонального credo diablo: “Загартувати себе у злій вірі, злочинах та аморальності”.

Подібну тенденцію на згарищах духовно-моральних цінностей творчого процесу відстежив і французький релігійний філософ Ж. Марітен. Він, погоджуючись із думкою Фоми Аквінського, що художнє мислення близьке до потенцій спекулятивного інтелекту, зазначав: “Благо, якого прагне мистецтво, не є благом людської волі, а благом самої продукованої речі” [13, 172].

І, мабуть, під цією тезою, виведеною ще з незапам'ятних аристотелівських часів, підписалися б майже всі письменники та літературознавці, якби художнім творам не була властива *онтологічна флюїдність* та *семантична інтертекстуальність*. Адже література не є “річчю сама в собі”, якимсь окремим, персоніфікованим світом, що існує поза людською психікою, а лише допоміжним засобом до внутрішніх її потреб. Водночас уся біда в тому, що талант підсвідомо сприймається індивідом не як Божий дар, а як органічно притаманна риса лише йому самому – щось на зразок “приватної власності”. Звідси – абсолютизація ідеї “мистецтво для мистецтва”, поява якої, із психоаналітичного аспекту, – своєрідний самозахист й егоцентрична втеча від нестерпної реальної дійсності. Отже, сформувалася ілюзія “особливого естетичного відчуття”, а звідси – й надумана ієрархія “вибраних” гурманів поетичного слова. Загальна назва подібному явищу за всіх часів і народів – авангард.

Отже, Номо Ludens, зробивши велику послугу своєму нарцисистичному “Я”, попрямував іще далі. Він усе частіше почав відсікати в собі духовно-моральні цінності від чуттєвого образу естетично-зображувального об'єкта, а це призводить до невротизації творчого процесу як *неронізм*, *моральний індіферентизм*, *роздвоєння особистості* тощо. Інакше кажучи, під так звану “свободу мистецького слова” слід розуміти “свободу від совісті”, бо почав утрачатися той внутрішній імператив *реалістичної норми*.

Щоправда, справа не в мистецтві, а в духовній кризі самої особистості. Тому закономірно, що з появою психоаналізу як науки на початку ХХ ст. почала змінюватися сама внутрішня логіка аналітично-літературознавчого мислення, зумовлюючи моделювання багатьох наявних положень у теорії літератури. Адже науково-клінічне обґрунтування З. Фройдом поняття *несвідомого* як психічної реальності, *едіпового комплексу*, *ситуації* та *конфлікту* кардинально міняло традиційні погляди на психологію творчості загалом.

За фройдівським класичним психоаналізом, мистецтво посідає проміжну ланку між сновидінням і неврозом, в основі якого закорінені нереалізовані бажання, – стимули до фантазування, будування “повітряних замків”. “Поет

робить те саме, – писав З. Фройд, – що й дитина, котра грається, створюючи світ, до якого ставиться дуже серйозно, тобто вкраплює багато захоплень і водночас різко відмежовує його від дійсності” [21, 18]. Інакше кажучи, основна функція мистецтва – компенсація, тобто принесення “ерзацу задоволення”, яких творча людина не отримує в реальному житті. Відповідно, будь-яке свідоме тлумачення художнього твору з боку автора розцінюється як запізніла раціоналізація, таке собі оманливе самовиправдання перед власним світом прихованих інфантильно-еротичних бажань, ваблень, що хаотично естетизуються в художньо-образні форми.

Отже, відбувається неухильна орієнтація на особистість автора, яка передбачає аналіз *едіпового комплексу, ситуації та конфлікту* – найінтимніших подробиць із його приватного життя з метою проникнути в таємниці несвідомого. “Ідеться про увиразнення психічної сутності в особистості митця, – як слушно зауважувала Н. Зборовська, – тобто про динаміку розвитку психіки від її первинних імпульсів через перетворення і розвиток. У такий спосіб – із взаємодії природи і долі, внутрішніх сил і зовнішніх факторів – з’ясовується психологічна позиція особистості, що сприяє специфічному вияву художнього обдарування, нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості” [10, 65].

У цьому полягає суть *психобіографічного методу* дослідження. Утім, роблячи жертвоприношення своїм гріховним пристрастям, критики спонукають Номо Ludens знову лаврувати на згарищі духовно-моральних цінностей, що часто призводить в українському літературознавстві до беззмістовної діагностичної вульгаризації яскравих особистостей, зокрема Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, А. Кримського та ін.

Здається, у перебігу духовного розвитку всі ми більшою чи меншою мірою солідарні в тому, що власне нас стосуються правдиві слова святителя Феофана Затворника: “Сам погань поганню, а все стверджує: *несмь якоже прочіи человеци*”. Найпромовистіша ілюстрація тому: сам основоположник психобіографічного аналізу З. Фройд був категорично проти того, щоб цей метод застосовували до його біографії, задля чого вжив запобіжних радикальних засобів: спалив власні щоденники, відтак заповів родині й учням не оприлюднювати його рукописи та епістолярну спадщину, яка, за рішенням близьких, має вийти у світ не раніше ХХІІ ст. Що ж до світоглядної фарисейської дволикості З. Фрейда, то достатньо навести деякі його міркування: “Із трьох сил, які можуть змагатися з наукою, лише релігія є серйозним ворогом. Мистецтво майже завжди безневинне і благотворне, воно і не хоче бути нічим іншим, ніж ілюзією” [20, 401]. З якого часу релігія була ворогом науки – жодних переконливих аргументів він так і не дає. Утім цілком серйозно стверджує, що окультизм (магія) і психоаналіз можуть паралельно співіснувати, забувши своє атеїстичне, так зване “наукове переконання”. Водночас науково-технічний прогрес людства без релігійної християнської свідомості дійшов до такого божевілля та абсурду, що з винаходом атомної та хімічної зброї потенційно загрожує вже самому життю на Землі. “І ви станете, як Бог, що знає добро і зло” [5, 1М.: 3; 5], – пригадуються слова змія із книги Буття Старого Заповіту.

Варто дослухатися слів відомого теоретика символізму Андрія Белого, що “не в методі – суть” [3, 123]; це не більш ніж “засіб”, адже “мистецтво – творча діяльність душі, реалізована за допомогою певних шляхів роботи подолання матеріалу” [3, 113]. Отже, передовсім питання вульгаризації яскравих особистостей – це питання не *методу дослідження*, а душі, совісті, духовно-моральних цінностей, що стосуються як письменника, так і літературознавця чи аналітика.

Водночас К.-Г. Юнг заперечував фрейдівський підхід до творчості як до продукту невротичної хвороби чи феномену соціально-культурної психопатології, що виявляє себе в естетизації. Художній твір, на його думку, “в жодному разі не варто плутати з особистим аспектом авторського індивіда” [26, 110]. Відтак він вирізняє *психологічний* тип творчості та *візіонерський* (першопереживання), несумісний із духовно-моральними категоріями. Митець геніальних витворів для К.-Г. Юнга – це “колективна надлюдина”, яка у краплині води спромоглася показати цілий океан, тобто об’єктивізувати у своєму мікросвіті весь досвід людства.

*Homo Ludens* і тут уводить в оману, повернувши увагу багатьох літературознавців до методологічних позицій К.-Г. Юнга стосовно психології творчості, які видаються, на перший погляд, дуже привабливими, якщо не враховувати їхні світоглядні орієнтири. Адже всередині ігрового простору архетипно-матеріалістичного мислення панує демонічний світ окультизму, в якому К.-Г. Юнг, плутаючи чорне з білим, праведне із грішним, доходить до цілковитого абсурду: “Коли я користуюся міфологічним способом вираження, я пам’ятаю, – зізнається аналітик, – що “мана”, “демон”, “Бог” – синоніми “неусвідомленого” [25, 331]. Далі все стає зрозумілим – і без коментарів.

Урешті-решт, як запевняють Отці Церкви, Господь Бог премудрістю своєю навіть із життєвих ігор зла вилущує правдиві зерна добра. Тому чимало психотерапевтичних засобів, шляхів і завдань, а відтак їхня науково-пояснювальна методологія за своєю суттю мають позитивний характер, особливо коли стосуються всієї парадигми глибинної психології найрізноманітніших теорій і концепцій, зокрема А. Адлера, М. Клайна, Г. С. Салівена, Ж. Лакана, Е. Фромма, К. Хорні, В. Франкла, В. Райха, Е. Г. Еріксона та ін.

Слід визнати, що у своїх світоглядних підвалинах *класичний психоаналіз* та *аналітична психологія*, незважаючи на значні здобутки, потерпають від жажливої духовної кризи. Відповідно і психоаналітичне моделювання сучасної літературної критики, зокрема української, переживає свої не найкращі часи. Про її методологічну кризу говорили авторитетні українські літературознавці – М. Жулинський, Н. Зборовська, В. Панченко, С. Павличко, І. Денисюк, М. Ільницький, Т. Салига, М. Сулима, Т. Гундорова, М. Зубрицька, Л. Сенік, С. Хороб, Л. Скупейко, В. Дончик, Ю. Безхутрий, М. Ткачук, І. Фізер, Ю. Шерех, Л. Левчук та ін. Усі вони вказують на різну мотивацію й передбачають відмінні науково-теоретичні завдання, але сходяться в об’єктивності критичного методу.

Не випадково постає проблематика літературно-психоаналітичної комунікації в контексті міждисциплінарної інтерпретації. Передусім це стосується постфрейдизму як авангардно-літературної теорії другої половини ХХ ст., зокрема деконструкції класичного психоаналізу Ж. Дерріди, Г. Блума, шизоаналізу Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі (одного з напрямків сучасного постструктуралізму), психокритики Ш. Морона, феміністичної критики Ю. Кристевої, Е. Сіксу, Л. Ірігарай, С. Кофман, К. Міллет, гендерних досліджень Б. Фріден, С. Бем, Р. Столлер, що, по суті, перебувають в опозиції до основних орієнтирів психоаналізу – *логоцентризму*, *патріархальності* й *пошуку істини*. Одне слово, ідеться про так званий “модерн” у філософському та літературно-психоаналітичному дискурсах. “Крім того, – як слушно зазначав Л. Скупейко, – не варто забувати, що зорієнтованість на новизну (модернізація) як одна з парадигм художнього мислення зумовлена історично, тобто виникає лише на певному етапі літературного розвитку, і що критерії новизни під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників постійно змінювалися” [18, 75]. У цьому сенсі едіпальність фрейдизму як психологічно-мотиваційний світоглядний вектор утрачав ознаки “універсальності” в контексті міждисциплінарних зв’язків.

Відтак у літературознавчих лабіринтах психоаналітичного методу дослідження простежується його вразливе місце *двовимірної діалектики* (тіло, душа) на відміну від *тривимірної* християнської (тіло, душа, дух). Адже актуальний процес терапевтичної ситуації *тут-і-тепер* у певному контексті малоефективний щодо переструктурування невротичного характеру особистості в позитивний бік, бо весь негативний стан несвідомого в людині сприймається аналітиками як психічна реальність, що не підпадає духовно-моральним критеріям. А отже, відхиляється й сама можливість очищення і святості душі, що може бути здійснена лише у християнській перспективі Вічності.

У недалекоглядному аспекті психоаналіз по-своєму має рацію, запевняючи, що пристрасті неможливо подолати в людині. Справді, коли намагаємось приборкати їх у собі, яку енергію можемо застосувати, окрім енергії тих же гріховних пристрастей?! Отці Церкви також твердили, що очищення від пристрастей – не в людських силах, а лише в Божих. Святий Антоній Великий казав: “Гріх знайшов собі опору в матеріальному, і тіло стало вмістилищем його. Але розумна душа, збагнувши це, скидає з себе матеріальне ярмо і, визволившись від нього, пізнає Бога в усьому і пильно стежить за тілом (як за ворогом і протиборцем), не довіряючи йому. Так душа, перемігши злі пристрасті та тілесність, увінчується Богом” [17, 90-91].

У цьому ракурсі психоаналіз посідає непримиренну позицію щодо християнства, хоча використовує у своїй терапевтичній практиці його методи, які можна назвати “анти-сповіддю”. Їхня суть полягає в концентрації пацієнта на тих психологічних процесах, що протікають у конкретному місці та часі, тобто на актуальних міжособистісних стосунках і переживаннях. Ефективність відповідного підходу досягається в тому випадку, коли аналізанд, шукаючи, знаходить для себе відповідь на запитання: “що відбувається?”, “як саме?” і “чому так стається?”. У літературно-художньому контексті це відбувається так: наратор допомагає героєві осягнути самого себе, стати автентичним його метафоричному “чистому Я”, а реципієнт, перебуваючи у складній діалектиці “розуміння-через-іншого”, намагається узгодити власний “код мистецтва” з авторським.

Чіткий механізм розкодування біографічно-художнього матеріалу окреслив Р. Гром’як: “Відхід фантазії від дійсності – неминучий супутник будь-якого відображення. Хочеш оцінити твір – порівняй його з життям. Це перший літературно-критичний акт і перший критерій цінності твору. Та пізнання – не мертвий процес віддзеркалення дійсності. Людина, пізнаючи світ, якимось до нього ставиться, хай і підсвідомо, усе ж зіставляє те, що пізнає, з власними потребами, із засвоєними раніше стандартами, суспільними цінностями. Пізнавально-ціннісне ставлення людини як суспільної істоти до світу – це основа художньо-образного мислення” [6, 15].

Зрештою, чимало психоаналітичних концепцій, понять та ідей мають автобіографічні джерела. Приміром, З. Фройд із дитинства плекав до свого твердого і владного батька Якоба якусь змішану з острахом любов, називаючи себе “фізичним і почасти навіть духовним його дублікатом” [24, 11], а до м’якої й турботливої матері Амалії – міцну прихильність. Згодом таке амбівалентне ставлення до батьків майбутнього психотерапевта віднайшло яскраве відображення в одному із запропонованих ним основних понять класичного психоаналізу – *едіповому комплексі*. Відтак *теорія архетипів* К.-Г. Юнга, охарактеризована Е. Фроммом як “романтичний психоаналіз”, не позбавлена особистісного характеру, якщо зважити на ту обставину, що в дитинстві основоположник аналітичної психології захоплювався світом духовних таємниць, повних “неймовірних історій та чудес” [див.: 25]. Концепція

комплексу неповноцінності А. Адлера також має автобіографічне підґрунтя, пов'язане з його серйозними недугами, якими перехворів у ранньому віці. Представниця гуманістичного психоаналізу К. Хорні (Даніелсен) убачала причину виникнення невротичних зрушень людини в базовій тривозі як наслідку глибоких переживань (емоційна ізолюваність, відчуття слабкості, самотності, власної непотрібності тощо) у соціальному, потенційно “ворожому світі”. Відповідний аналіз і розробки різних захисних механізмів стосовно базової тривоги пов'язані, мабуть, із самоаналізом внутрішньої біографії психотерапевта, адже відомо, що через неблагополучні сімейні стосунки Клотильди та Берндта Даніелсен дитинство К. Хорні, як і подальше особисте життя, не були щасливими.

Отже, можемо говорити про *суб'єктно-емпіричну модель* у психоаналітичній парадигмі загальноновизнаних теорій. Однак якщо виокремити будь-яку з них, щоб подати як єдиний універсальний ключ до вирішення психологічної проблематики людини, то побачимо цілковиту незавершеність системи щодо дослідницької сфери неусвідомленого, а інколи і її неспроможність вирішити поставлені грандіозні завдання науки. У цьому контексті доцільно говорити про внутрішню “текстобіографію” аналітика – свідчення його суб'єктивної установки щодо створених концепцій, методів, технологій. Зрештою, недарма вважається, що у психоаналітичній практиці успіх терапевтичного альянсу залежатиме від того, наскільки лікар усвідомив і проробив власні несвідомі комплекси та вразливі місця. “Деякі аналітики, – писав В. Лейбін, – запевняють, що вони можуть обходитися самоаналізом. Але, як зауважував К.-Г. Юнг, це – “психологія Мюнхгаузена, з якою вони неминуче застрягають у болоті” [12, 497].

Подібна методологічна проблематика простежується й у науковому світі літературознавства, де ситуація склалася так, що дослідники, з одного боку, доволі часто не сприймають обмеження авторського “Я”, а з другого – намагаються заперечити будь-який вплив автора на інтерпретацію художнього тексту.

Звідси впродовж століття, починаючи із середини XIX ст., вимальовується *суб'єктно-емпірична модель синхронної парадигми* методологічних принципів у теорії літератури. Це *біографічний* метод аналізу, уведений у науковий ужиток Ш. Сент-Бевом, але відомий іще за часів Плутарха [див.: 16], Дж. Базарі та Ф. Шлейермахера; *патографічний* (Ч. Ломброзо, І. Хмелевський); *історико-психологічний* (І. Франко, Г. Брандес); *психобіографічний* (З. Фройд, С. Балей); *культурно-історичний* (І. Тен, Г. Гетнер, Ф. де Санктіс, І. Франко, М. Дашкевич, С. Єфремов) та ін. У затінку встановленої методології письменники Андре Моруа, С. Цвайґ, Віктор Домонтович, Е. Людвіґ, В. Вулф аналітично відтворили белетризовані біографії яскравих особистостей, прагнучи довести, що життєвий і творчий шлях митця може бути художнім виявленням його психологічної енергетики.

Загалом, наукова вагомість подібної позиції засвідчує, що авторове самовиявлення слугує для реципієнта основним “семантичним стрижнем” твору. Тобто текстуальний горизонт розуміння поетики досягається крізь призму соціальної герменевтики певного часу, світоглядної установки та психологічного портрета самого автора. Незважаючи на те, що в умовах взаємозрозумілого мистецького коду вектор психоаналітичної інтерпретації видозмінюється залежно від методологічного інструментарію дослідника, проте його константу графічно можна відтворити так: АВТОР (Воно, Я, Над-Я) як медіум колективного несвідомого (Самість) / Соціум / Текст / ТВІР / Читач. Якщо вдатися до поетичного тлумачення, суть речей можна передати словами



французького романіста Г. Флобера, який красномовно запевняв читача: “Пані Боварі – це Я!”.

Із психоаналітичного погляду йдеться насамперед про динаміку невлімової ідентичності багатогранної природи авторського “Я” із “функцією” персонажа як фігури несвідомого. Адже це надзвичайно складний феномен людини, узалежнений від перебігу трансфера, проекції, перенесення, контрперенесення, дистанціювання та інших психологічних механізмів. Отже, стикаємось із проблемою естетичної трансформації “внутрішньої біографії” автора, що завжди має диференційний характер. Із цього приводу слушно висловився М. Бахтін: “Коли людина в мистецтві, її немає в житті, і навпаки. Немає між ними єдності і внутрішнього взаємопроникнення в цілісності особистості.

Що ж гарантує внутрішній зв’язок елементів особистості? Тільки єдність відповідальності. За те, що я пережив і зрозумів у мистецтві, я повинен відповісти своїм життям, щоб усе пережите і зрозуміле не залишилось бездіяльним у ньому” [2, 7].

Ось де реальне вирішення проблематики ідентичності образу автора й персонажа – відповідальність! Де немає відповідальності, там нема й емпіричного автора, бо його мистецтво стає беззмисловим, позбавленим будь-якого екзистенційного смислу.

На жаль, на зламі XIX – XX ст. у культурно-мистецькому житті соціуму, особливо в західноєвропейському, загострилася криза людської ідентичності: *Я-для-Себе* стає дедалі важливішою за *Я-для-Іншого*. Це віддзеркалилось і в сучасній літературній теорії (М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дерріда, Ю. Кристева та ін.), що виступає за зникнення емпіричного автора, проголошуючи його “текстуальну смерть”. Натомість пропонується процес об’єктивізації, знеособлення, омертвіння, в якому прерогатива творчому слову надається не суб’єкту, особистості, зрештою, живій людині, а наратору, скрипторові, “вписувачу”, адресатові тощо.

Виникає логічне запитання: якого ж автора хочуть бачити французькі літературознавці та їхні прихильники?! Р. Барт усе ж прохопився словом – *“автора, з якого знята будь-яка відповідальність”* [1, 483]. Відповідальність за що? Мабуть, за популяризацію переоцінки морально-етичних вартостей, яка вже сама по собі супроводжується аморальністю та невіглаством. Адже морально-етичні вартості (християнські) не потрібно переоцінювати – треба жити ними, дотримуватися їх згідно зі Святим Письмом. Це стосується і *смислу* (Істини) у мистецькій свідомості, без якого виявляється апокаліпсичний код “беззмислового” в ім’я Хаосу, Абсурду й Руїни, прикладом чого може бути деконструктивізм, постструктуралістська й постмодерністська теорії, які за своєю суттю радикально конвенційні в тому сенсі, що неухильно розглядають реальну дійсність мистецтва як комплекс текстуальних умовностей. Тому не дивно, що в їхній свідомості з відчаю та апатії синхронно утвердилося поняття – “death of God” (смерть Бога) [8, 393].

Відомий літературознавець А. Компаньон у своїй праці “Демон теорії: Література і здоровий глузд” (1998) переконливо продемонстрував демонізацію таких парадоксальних ідей та їхню абсурдність у науковому світі. Адже література почала втрачати “здоровий глузд” [див.: 11], проголошуючи домінування *форми над змістом, означуючого над означуваним, сигніфікації над репрезентацією, семіозису над мімесисом* тощо. Автор слушно розкриває суперечливі, дискусійні питання, порушені в інтерпретаціях сучасних теоретиків щодо автономного існування літератури стосовно реальної дійсності. На його превелике здивування, у тлумаченні мімесису (грец. μίμησις – подібність, наслідування) – одного з головних принципів естетики – літературознавці вже

починають розуміти реалізм не як “відображення дійсності”, а як “дискурс”, який містить особливий код розуміння мистецтва. Аргументом такої софістики виступає думка про те, що наше емпіричне “Я” – не більш ніж “порожня інтелектуальна конструкція”, а отже, не може віддзеркалювати істину, яка, на переконання постмодерністів, відносна. На перехресті таких авангардних тенденцій культурно-мистецького життя ХХ ст. постає слушне питання Апостола Петра: *Quo vadis?*

Звісно, у цьому літературознавчому контексті, де не створено жодних тривких об'єктивних критеріїв, *суб'єктно-емпіричній моделі психоаналітичної парадигми* взагалі немає місця. Адже, як слушно зауважував І. Фізер, “постмодернізм поставив під сумнів усі ті філософські та психологічні концепції нашого “Я”, які наділяють його структурною єдністю, часовою тривіальністю і трансцендентністю, себто здатністю виходити за межі часової та просторової приреченості” [19, 77].

З огляду на це стає зрозуміло, чому фройдівська теорія топічної, структурної, динамічної моделей психічного апарату, відтак і юнгівська концепція архетипів, адлерівська теорія комплексу неповноцінності чи гуманістичний психоаналіз Е. Фромма, К. Хорні, для яких істина не відносна, а суб'єктивна, аж ніяк не вписуються в загальнономасштабну постмодерністську тенденцію. Проте в окремих випадках поява новаторських психоаналітичних теорій часто розцінюється постмодерністською свідомістю як предтеча її ж власної появи. Наприклад, фройдівська інтерпретація *несвідомого* у сприйнятті багатьох постмодерністів відкрила шлях до їхнього “розуміння децентралізованої суб'єктивності” [8, 464], а лаканівське ототожнення *несвідомого* із *структурою мови* породило “перекодування” граматилогічної знакової системи. Про таку штучну припасованість до всього новітнього й “модного” вдало зауважував М. Павлишин: “Постмодернізм вітає відпружену й легку культуру, що відповідає популярному смакові...” [14, 219].

Чимало науковців вважають, що психоаналіз перетворився на парадигмальну світоглядну науку, маючи синтетичний характер як нова “соціальна інституція”. Важливо зауважити, що головну методологічну роль дедуктивного та індуктивного підходів у клінічному та прикладному психоаналізі відігравав усіма критикований фрейдизм. Хоч би що там говорили, власне він став у глибинній психології основним “маркером” науковості, осердя якого – *топічна* (несвідоме, підсвідоме, свідомість), *структурна* (Воно, Я, Над-Я) і *динамічна* моделі розуміння психічного апарату людини, хоч і видозмінені пізніше архетипною теорією К.-Г. Юнга, лінгвістичним структуралізмом Ж. Лакана та ін. Це якоюсь мірою наклало зловтішний, атеїстично-світоглядний відбиток на всю подальшу модифікацію психоаналітичної парадигми. Ідеться передусім про християнство у вимірі відповідної науки.

Зважаючи на контекст середовища й епохи, близьким до істини був К.-Г. Юнг. Коли до нього інколи приходили віруючі із внутрішніми скаргами, він не брався їх лікувати взагалі, а відправляв на щире сповідь до їхнього духівника-священника. І позитивні результати були вражаючі. За спостереженням психоаналітика та його колег, серед різних конфесій і віросповідань найменшу кількість комплексних невротично-психічних недуг “виявлено у прихожан-католиків” [27, 299]. Свідченням цьому стали й самі факти: за сорокалітню психотерапевтичну практику в К.-Г. Юнга серед віруючих “було не більше шести людей, які активно сповідували католицизм” [27, 297]. З огляду на це основоположник аналітичної психології слушно запевняв: “Відпущення гріхів, святе Причастя можуть зцілити їх (пацієнтів. – А. П.) навіть у дуже серйозних випадках. Якщо переживання святого Причастя реальне, якщо сам ритуал і

догма повністю виражають психологічну ситуацію певного індивіда, він буде вилікуваний. Отже, коли ритуал і догма не повністю виражають психологічну ситуацію індивіда, тоді він вилікуваний не буде” [27, 304].

Треба також зазначити, що юнгівське пояснення святих таїн аж ніяк не виходило із внутрішньої християнської віри, а з раціоналізації, акцентованої на тому, що “багато років католицькі пастері вивчали психотерапію, вони в багатьох випадках дотримувались її правил” [27, 299].

Перебуваючи під магічним впливом окультизму та різних псевдорелігійних уявлень, К.-Г. Юнг не збагнув християнської віри – єдино правильного розуміння істинного Бога. По суті, у духовному світі він виявляв таке ж розуміння природи людської психіки, як Фрейд у матеріалістичному. Чимало сучасних дослідників у релігійно-культурній концепції К.-Г. Юнга простежували таку тенденцію: “Швейцарський мислитель прагнув зі свого вчення про колективне несвідоме створити прообраз релігії майбутнього – т. зв. “природне богослов’я, яке могло б замінити всі наявні нині релігії й оживотворити людський дух, внести елемент натхнення і духовності” [див.: 4].

Ці грандіозні плани аналітика радше свідчать про його марнославно-нарцисистичні тенденції, ніж про гуманістичний характер справдешнього стану справ. Адже очевидно, що під апокаліпсичною ширмою ідей про об’єднання всіх релігій зникає Істина, яка стверджує: кожен повинен власним життям написати свою Євангелію.

Загалом, наукова вагомість *психоаналітичної парадигми* людської деструктивності повинна завдячувати вченню Святих Отців про вісім головних пристрастей нашої гріховності, які вперше згадуються у творах Євагрія Понтійського. Згодом ці подвижницькі номінативні настанови великих учителів лягли в офіційну християнську доктрину східної (православної) та західної (католицької) Церков. Так, святий папа Римський Григорій Великий у 590 році, модифікуючи послідовність і кількість відповідних пристрастей людини, назвав їх “смертними гріхами”, що є наслідком первородної пошкодженості душі людини за часів Адама і Єви. Адже недарма апостол Іван запевняв, що існує “й гріх на ... смерть” [5, Ів.: 5; 16].

У річищі встановленої богословської методології західна концепція “семи смертних гріхів” набула великого поширення, що призвело в XIV ст. до створення католицького мнемонічного правила SALIGIA, іменованого за першими літерами латинських назв пристрастей. Побудувалася така класична парадигма градації “семи смертних гріхів” і протилежних їм чеснот: **S**uperbia (*гординя*) – смиренність, **A**varitia (*скупість*) – щедрість, **L**uxuria (*блуд*) – стриманість, **I**nvidia (*зздрість*) – доброзичливість, **G**ula (*черевоугодництво*) – поміркованість, **I**ra (*гнів*) – лагідність, **A**cedia (*лінь*) – працелюбність.

Прикметно, що саме слово “пристрасті” із церковнослов’янської мови перекладається як “страждання”. І старці закликають боротися з ними, зокрема в Таїнствах Церкви, і молитвою, і добрими справами, щоб на схилі свого життя кожний міг сказати словами апостола Павла: “Уже не я живу, а Христос у мені”.

У словесній творчості часів італійського Відродження “сім смертних гріхів” були докладно описані у відомій поемі “Божественна комедія” А. Данте як кола чистилища, котрі оглядає головний герой. Дослідницькі зацікавлення посилюються тут думкою про те, що внутрішній світ митця відкритий як для Неба, так і для Пекла.

В українській літературі першої половини ХХ ст. подібні алегоричні роздуми різнобічно обсервованого дантевського матеріалу були втілені в поемі “Золоті Ворота” В. Пачовського. До речі, планована третя частина твору “Небо

України” так і залишилась як задум письменника, у якому головний герой Марко Проклятий мав би розв’язати гордіїв вузол української бездержавності. Адже він, за словами самого автора, уособлює “первинний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів...” [15, 53]. Усвідомлення християнської парадигми гріховності призвело в українській белетристиці першої третини ХХ ст. до написання низки творів етнопсихологічного характеру відповідної проблематики, а саме: “Дума пралісу” (1922) О. Турянського, “Блакитний роман” (1921) Г. Михайличенка, “Вертеп” (1929) А. Любченка, “Золоті лисенята” (1929) Юліана Шпола та ін.

Утім слушно зауважував М. Жулинський: “Індивідуальні можливості людини обмежені, вона не може духовно перебороти бар’єри реальної щоденності, хоча реалістичне мистецтво й намагалося культивувати виняткові якості людської природи, форсуючи емоції і романтизуючи образи героїв” [9, 148].

Звісно, у приватному світі митця людські пристрасті й чесноти мають не диференційний характер, а синтетичний. Відтак естетична функція словесної творчості за своєю суттю не містить етичного принципу бачення в “чистому виді”, тому доцільно говорити і про *двовимірну діалектику узгодженості та відмінності християнсько-богословської та психоаналітичної парадигм у контексті белетристики*. Адже градація “семи смертних гріхів” передбачає щільний зв’язок між психотерапевтичним (аналітичним) та соціальним рівнями життя людини.

Усі людські пристрасті, діагнози й соціальні наслідки взаємопов’язані, що не дає підстав стверджувати їхнє адекватне ототожнення в “чистому вигляді”, як це розміщено в певному порядку, за графами. Скажімо, причина загарбницьких війн – не лише прерогатива заздрості, а й гніву та гордині. Депресію може викликати не тільки агресія, а й гординя, блуд, скупість тощо. Апатія супроводжується лінню як наслідком атрофованої сили волі лише в тому випадку, коли простежується відсутність звичайних емоційних переживань та екзистенційна байдужість.

У християнському ракурсі альтернативою цій парадигмі людських пристрастей є сім чеснот: *віра, надія, любов, мудрість, мужність, справедливість та поміркованість*, з яких, за апостолом Павлом, “найбільша – любов” [5, 1Кор.: 13:13]. “Любов – довготерпима, любов – милосердна, вона не заздрить, любов не величається, не надимається, не бешкетує, не шукає свого, не поривається до гніву, не задумує зла; не тішиться, коли хтось чинить кривду, радіє правдою; усе зносить, в усе вірить, усього надіється, усе перетерпить” [5, 1Кор.: 13; 4-7]. А щоб досягнути її, потрібно позбутися пристрастей за допомогою євангельських заповідей та благодаті Святого Духа в таїнствах Церкви. Це *синергія*, тобто співпраця обидвох воль: божественної та людської. Ось де суттєва відмінність між християнським (Богоцентричним) та психоаналітичним (еґоцентричним) розумінням любові! Адже лейтмотив З. Фрейда “*де було Воно, там повинно стати Я*” став аксіомою всієї психоаналітичної думки ХХ ст. Звісно, ідеться про “розумний контроль” розгнuzданих інстинктів (пристрастей) індивіда, які стають бар’єром для здатності людини любити взагалі.

Незважаючи на те, що психоаналітична думка створювала собі імідж терапевтичної всемогутності, передусім завдяки К.-Г. Юнґові, нарцисистична проблематика залишається невирішеною, у чому неодноразово запевняв Е. Фромм [див.: 22].

Той факт, що *лейтмотив любові* (здебільшого невротизованої) – найпоширеніший мотив у художній літературі всіх часів і народів, є свідченням того, що література свідомо чи несвідомо перебуває в євангельських пошуках “Шляху, Істини і Життя”. Пригадаймо слова апостола Павла: “Не майте

жодних боргів ні в кого, крім боргу взаємної любови...” [5, Рим.: 13; 8]. Навіть найбільш непримиренному атеїстові З. Фройдю довелося зізнатися, що любов як найкращий засіб подолання почуття провини індивіда взагалі не піддається “психоаналітичним розрахункам”. Причина наукового песимізму аналітика полягає в тому, що відповідний стан душі він розглядав як ірраціональне, а не як духовне поняття.

Утім смислове тяжіння актуальної спільної матриці християнського богослов'я, психоаналізу та художньої літератури, які спрямовані на освоєння змісту певних сфер внутрішнього життя людини, забезпечує ту ж саму *сповідальну функцію*, а саме – *зцілювальну, терапевтичну, естетично-катарсистичну*.

На відміну від психоаналізу, який убачає суть особистості людини в її *цілісному характері* (відповідність між думками-емоціями-бажаннями-діями, за К.-Г. Юнгом – *Самість*), християнство розглядає згармонізовану природу людини лише в *душi* – як “образу Божого” [5, 1М.: 1; 27]. Саме поняття “духа” як складової частини особистості психології невідоме взагалі, а якщо описується, то в межах абстрактних міркувань і софістики. Прикладне значення цієї витонченої субстанції показали своїм праведним життям святі Отці Церкви, подвижники та люди, які глибоко вірують. Це про апостолів сказав Господь Ісус Христос: “Ви – сіль землі... Ви – світло для світу” [5, Мт.: 5: 13, 14].

Отже, “*норма*” людської природи із християнського погляду – це “*досвід святості*”, що відповідає євангельським істинам. А з погляду психоаналізу?! Відповідь на поставлене запитання окреслюється, по суті, трьома основними твердженнями: перша – “*нормою*” називають “звичне для певної культури” [23, 160] (К. Хорні); друга – у зв'язку із деградацією суспільства, розвитком “індивідуального та суспільного нарцисизму” [22, 47] (Е. Фромм) “*норма*” ця відносна, тобто в кожному випадку розглядається окремо; третя – “*норми*” як такої взагалі не існує, бо її втрачено ще з моменту первісних релігійно-культурних та суспільних формацій як чинників “масового психозу” [20, 400] (З. Фройд). Хоч як парадоксально, але фройдівська абсурдна думка найближча до істини, бо всупереч самому авторові вказує на досконалу природу першої людини на Землі – Адама.

Ось цей тезисний набір суперечливих коментарів, що відбиває основний спектр найрізноманітніших поглядів глибинної психології щодо еталону психічно здорової людини. Навряд чи потрібно доводити, що психоаналіз не має чіткого критерію душевної “*норми*” – лише “психопатології”. Тому в його парадигмі інколи помилково ототожнюють *гідність* із *гордістю*, *смирненність* із *пригніченістю*, *егоцентризм* (*нарцисизм*) із *самоствердженням особистості* тощо.

Щоправда, художньо-образні ресурси людського мислення значно обширніші за науково-психологічні. Із цього приводу варто навести афоризм, не без прихованої іронії висловлений Ф. Шиллером: “Мова за нього мислила й почувала”. Адже цей крилатий вислів пов'язаний з увялінням про мову як замкнену систему, без якої взагалі не існує мислення. В. Гете в “Поезії і правді” писав, що теорія і практика завжди взаємопов'язані: за вчинками людей можна побачити, що вони думають, а за їхніми помислами передбачити, що вони робитимуть далі.

Отже, жодна психоаналітична теорія, окремо взята, не спрацьовує в тих чи тих ситуаціях її практичного застосування, а лише окреслює низку невирішених проблем, суть яких полягає у прийнятті оманливої презумпції *двовимірної діалектики* людської природи. Отже, доходимо висновків: лише христологічна богословська реконструкція *парадигмальних відношень* психоаналітичних та літературознавчих концепцій і методів здатна забезпечити наукову об'єктивність.

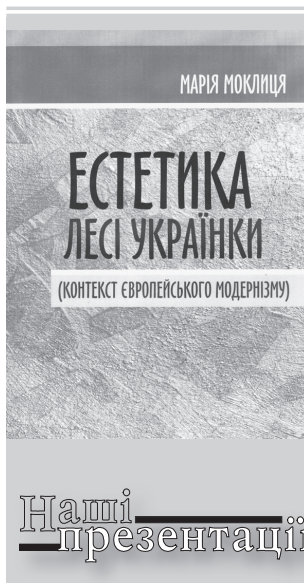


## ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989. – 616 с.
2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М., 1986. – 445 с.
3. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.
4. *Бичатін С.* Релігійно-культурологічна концепція К.-Г. Юнга: Дис. ... канд. філос. наук: 09.00.11. – Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2002. – 174 с.
5. *Біблія.* Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Перекл. о. І. Хоменка, 3-го ЧСВВ. – 2007.
6. *Гром'як Р.* Що доведено життям (Актуальні проблеми літератури і літературної критики). – К., 1988. – 257 с.
7. *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Т. 1. – Кн. 1. – Львів, 2005. – 432 с.
8. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. *Ч.Вінквіста та В.Тейлора* / Пер. з англ. – К., 2003. – 503 с.
9. *Жулинський М.* Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі к. XIX – поч. XX ст. // *Записки НТШ* (праці філолог. секції). – Львів, 1992. – Т. ССХХІV. – С. 141-153.
10. *Зборовська Н.* Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003. – 392 с.
11. *Компаньон А.* Демон теорії. Література и здравый смысл. – М., 2001. – 334 с.
12. *Лейбин В.* Словарь-справочник по психоанализу. – СПб., 2001. – 688 с.
13. *Маритен Ж.* Ответственность художника // *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в сов.об-ве.* – М., 1991. – С. 171-207.
14. *Павлишин М.* Українська культура з погляду постмодернізму // *Канон та іконостас: Літ.-крит. статті.* – К., 1997. – С. 213-223.
15. *Пачовський В.* Збір. тв.: У 2 т. – Філадельфія-Нью-Йорк-Торонто., 1985. – Т. 2. – 419 с.
16. *Плутарх* Порівняльні життєписи. – К., 1991. – 448 с.
17. *Св. Антоній Великий.* Настанови про життя у Христі. – Львів, 2006. – 192 с.
18. *Скупейко А.* Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки) // *Слово і Час.* – 2009. – № 5. – С. 71-83.
19. *Фізер І.* Американське літературознавство: Істор.-критич. нарис. – К., 2006. – 108 с.
20. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. – М., 1991. – 456 с.
21. *Фрейд З.* Психологические этюды. Навязчивые действия и религиозные обряды. Поэт и фантазия. “Культурная” сексуальная мораль и современная нервозность. – М., 1912. – 55 с.
22. *Фромм Э.* Душа человека / Пер. с англ. – М., 1992. – 430 с.
23. *Хорни К.* Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе. – СПб., 2002. – 408 с.
24. *Шайдт Ю.* Фрейд и его время // *Энциклопедия глубинной психологии: В 4 т.* – М., 1998. – Т. 1. – С. 3-16.
25. *Юнг К.-Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. – К., 1994. – 406 с.
26. *Юнг К.-Г.* Психология и поэтическое творчество // *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в сов. об-ве.* – М., 1991. – С. 103-118.
27. *Юнг К.-Г.* Символическая жизнь / Пер. с англ. – М., 2003. – 326 с.

Отримано 17 березня 2011 р.

м. Львів



### Моклиця В.М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): Монографія. – Луцьк: Волин. нац. ун-т, 2011. – 242 с.

У своїй творчості Леся Українка так і не відійшла остаточно від романтичного канону, залишившись у межах неоромантизму. Натомість драматургія письменниці сягнула найвищого рівня, зрівнявшись із доробком європейських сучасників. У пошуках нових жанрових форм Леся Українка створила свій неповторний варіант світоглядної символістської драми в контексті унікального синтезу протилежностей: антично-класичної поетики та середньовічно-романтичного її заперечення. Символістська поетика з помітним струменем імпресіоністських засобів зображення простежується в багатьох прозових і поетичних творах зрілого періоду творчості письменниці, що і є свідченням українського модернізму в контексті європейського.

С.С.

# XX століття

Юрій Бондаренко

УДК 821.161.2:82-31

## РОМАН-ХРОНІКА УЛАСА САМЧУКА “МАРІЯ”: УКРАЇНА МІЖ КОСМОСОМ ТА ІСТОРІЄЮ

У статті розкрито світоглядні основи роману У.Самчука “Марія”. Зокрема, досліджується конфлікт між космізмом та історизмом як засадничий елемент у тематизуванні дійсності письменником. Зроблено спробу виявити концептуальний погляд митця на українські реалії першої половини XX століття у світлі названих підходів.

*Ключові слова:* космізм, історизм, світоглядна система, екзистенційність.

*Yuriy Bondarenko. Ulas Samchuk's chronicle novel “Mariya”: Ukraine between cosmos and history*

The article analyses U. Samchuk's worldview, since it has greatly influenced his novel “Mariya” and – specifically – its basic conflict between cosmism and historicism which serves as a crucial element of Samchuk's thematization of reality. The paper also points out the writer's views on Ukrainian reality of the first half of the 20th century.

*Key words:* cosmism, historicism, worldview, existential nature.

Дослідники роману У. Самчука “Марія” постійно акцентують два виміри – космічний та історичний – у його художній картині світу. У працях М. Кудрявцева, В. Садівської, А. Ситченка, О. Слоньовської, В. Сулими та ін. історична тема голоду завжди розглядається поруч із темою космо-біблійного світобачення українців, у якому закодовані поведінкові архетипи героїв. На наш погляд, це поєднання створює особливу художню конфігурацію: автор феноменалізує образ XX століття – час історичного перелому, в ході якого гине Україна як явище космічного порядку. Так вітчизняна література здобуває особливий екзистенціальний мотив, створений на основі конфлікту між космізмом та історизмом. Тому, щоб з'ясувати художню потужність роману “Марія”, необхідно враховувати взаємодію цих світоглядних компонентів у структурі тексту.

Від початку свого виникнення людство виробило дві системи мислення та два способи існування, які окреслюються поняттями “космізм” та “історизм”. Після осьового часу (приблизно 500 років до н. е.), коли, за К. Ясперсом, “відбувся найбільш різкий поворот в історії”, тому що “з'явилася людина такого типу, який зберігся й донині” [9, 32], цивілізація зазнає складного буттєвого зрушення, сутність якого полягає у зменшенні міфологічно-космічного складника та нарощуванні світоглядно-історичного в усіх сферах життєдіяльності. Цей процес нерівномірний, але постійний. У зіставленні з народами Західної Європи Україна рухається в ньому із запізненням. Тільки протягом XX століття вона здійснила остаточний, як здається, перехід із космічного статусу в історичний, зазнавши значних фізичних та духовних зламів. Про всю складність цього процесу, власне, і йдеться в романі У. Самчука “Марія”, що цілком закономірно в контексті творчості письменника, який “вийшов чи не з найміцнішого етнічного закута української території...” [5, 142], тобто з регіону із превалюванням космічного складника у свідомості людини.

Космізм та історизм перебувають у протистоянні, яке, однак, не заперечує їхнього поєднання в мисленнєвих парадигмах, що виникали протягом століть. Указана антагоністичність запрограмована різними, часто протилежними домінантами, властивими двом системам. Художня картина світу роману “Марія” значною мірою формується на основі конфлікту між космізмом та історизмом і тих світоглядних трансформацій, які народжуються з такого протиборства. Автор використав дві концептуальні моделі, що спрямували його творчу працю над текстом. Адже “концепти, які керують нашим мисленням, <...> структурують наші переживання <...>. Тим самим наша концептуальна система відіграє центральну роль у визначенні реалій <...> життя” [2, 25]. Тому завдання дослідження полягає у з’ясуванні сутності впливу названих систем на авторське художнє моделювання.

За космогонічними уявленнями, усе існує в космосі й невіддільне від його законів. У творі У. Самчука в означені умови поставлена Україна (принаймні та її частина, про яку говорить письменник), яка водночас не здатна народити власної історії. Вона – своєрідний заповідник позачасся. Натомість історія – це агресивна, динамічна, зовнішня стосовно України сила, яка прориває її космос. Щойно Україна випадає з її контексту (окремі моменти на цю тему в романі трапляються), життя гармонізується, набуває біологічної та духовної сприятливості для людини. Вторгнення історії – це завжди збурення, порушення гармонії в середовищі українського етносу. Такі художні підходи сформовані на архаїчних уявленнях.

Космізм як світоглядна система спрямований на стирання часових меж, адже в його основі лежить циклічна модель сприйняття дійсності. Вічність і непорушність тривання – одна з визначальних для нього властивостей усесвіту. Письменник опозиціонує космос історії, виокремлює його як самостійний субстрат, що не залежить від часових змін: “І було так багато віків. Мінялися люди... А монастир, і дзвони, і весни з цвітом, сонцем та соловейковим співом були ті ж” [8, 108]. Образ життя моделюється за правилами космічного порядку, що видається незмінним: земля й людина – єдина суть, вони народжують, плодоносять. Триває великий утаємничений процес космічного творення, який відчувають герої роману У. Самчука. Носії “космічної” свідомості намагаються розгадати його закони і, проникнувши в сутність буття, пояснити будь-який факт, поставивши його в контекст космогонічних світорозумінь. Як зазначав сам письменник, для нього важила проблема особи, “свідомої діючих законів природи людської і природи Божої, що її оточують і з якими вона мусить жити у згоді, коли хоче виправдати себе як розумну істоту” [7, 43].

Автор ставить образи селян в особливу позицію щодо космосу: вони не тільки виступають його частиною, а й виконують визначену ним місію. Саме тому сільськогосподарські процеси, зокрема засівання поля, перетворюються на акт космічного обов’язку – здійснення того, що космос від людини вимагає. Етика поведінки набуває трансцендентної зумовленості.

Це дає змогу збагнути психологічну настанову багатьох персонажів, яку можна розкрити так: “космічна” людина шукає не історичних самовтілень – важливіше для неї внутрішнє існування, яке вона намагається черпати з релігії та контакту зі світовими стихіями. На перше місце виходить переживання, а не суспільно спрямована дія. Процес духовного наповнення стає головним змістом особистого становлення. Його джерела в романі “Марія” – Біблія і Космос (земля, вода, небо): “Земля втягує у своє нутро і наповнює жили, розум і ціле єство твердими звичками” [8, 62]. І характер людини, і її природна місія пов’язуються зі світовими стихіями: “Дівчина від землі – це віра. Дівчина моря – зрада” [8,

67]; “усе тоді родить – земля і ти” [8, 68]. Особливої цінності набувають релігійні свята – Різдво, Великдень – як час максимальної концентрації переживання, пов’язаного з явищами космічного порядку: “Чути велике свято. Тіло проймає тремтіння. Над землею сталося щось надзвичайне” [8, 75]; “Корній, Марія і стара мати сидять коло столу і їдять Святу Вечерю, їм весело і радісно. На обличчях спокій, видно сяйво щастя... Щастя наше у повноті існування, але кілька разів на рік ми скупчимо його у одно велике видиме щастя...” [8, 65].

Головна потреба індивідуума – перебувати в контексті космічних (а не історичних!) процесів; існує релігійно-містичний страх випасти з них: за це має бути покарання. Саме гріхом “випадання” селяни пояснюють пожежу в хаті Корнія та Марії, коли стара мати заснула у Великодню ніч і тим позбавила себе Божої опіки.

Для героїв великого значення набувають космічні знаки, які стають важливим текстом, утіленням позаземної мудрості й підтримують діалог між ними та космосом. У Самчук уводить у твір образи, що мають природне або релігійно-церковне походження й уособлюють підпорядкованість земного буття вищим силам. “Космічна” свідомість фетишизує та містифікує ті предмети і явища, що традиційно входять для неї до кола сакральних символів, – затемнення сонця, з допомогою якого, на думку селян, їх попереджають про майбутню криваву війну, чудотворне самовідновлення церкви в Києві, легенда про заклятий хліб, що вбиває людину (зокрема Архипа), душа хліба, що морозом спадає на міста й села, – наділяє їх ще одним, додатковим вищим сенсом, але вже пов’язаним із конкретною історичною ситуацією, якою в романі “Марія” є початок ХХ століття.

Статичність космічних уявлень персонажів виявляється і в системі архетипів, які нормують життя архаїчної людини, обмежуючи її індивідуальну свободу й гальмуючи історичний розвиток. У романі “Марія” виразно постають архетипи “Бог” і “Земля”. Вони фіксують коло психологічних залежностей та несвободи, вийти за яке селянин не може: “Життя твоє не належить тобі. Ти не для себе родився... Сила твоя, кров твоя – хіба ти, вибраний чоловіче, потребуєш ту силу і ту кров? Її ж потребують поля, земля потребує силу твою і твою кров” [8, 110]. Названі архетипи зрощуються. Це помітно у фрагментах “у землю вірити” [8, 109] або “Корній замість до церкви йде в поле. Для нього й тут повно Бога” [8, 85]. Отже, Божественне не завжди вирізняється в окрему субстанцію, воно зливається зі всесвітом, наповнює собою природу, одним зі складників якої постає земля. Такі уявлення свідчать про космічно-архаїчний, а не пізніший релігійно-християнський суто теоцентричний тип мислення. Саме тому сила землі містифікована й гіперболізована, наділена властивістю впливати на людські стани та суспільні процеси: “...Така вона, земля наша <...> А може, якраз вона і цих перемаже...” [8, 111], – думає Корній про те, що може здолати більшовизм. На думку селян, універсум завжди має силу, що дозволяє йому нейтралізувати будь-яке порушення космічної рівноваги, яким уявляється вторгнення комуністичної ідеології в архаїчні ритми села.

І життя, і смерть головних героїв метафорично асоційовані з процесами у природі. Зокрема, у Марії вони пов’язані зі сходом та заходом сонця й місяця. Такий паралелізм – один із визначальних елементів первісних уявлень. У художньому оформленні існування Корнія після служби на флоті також відчутна певна імітація космогонічних процесів: герой проходить через нове “народження”, а далі його господарська діяльність будується за принципом розростання, збільшення, ширення. І смерть свою Корній уявляє як зближення з космосом: “Ходи, ходи, собако! Підемо разом. Будемо йти у світ, десь впадемо, обіймемося і здохнемо разом...” [8, 138].

Один із виявів космізму полягає у прагненні до усталеності як у природному, так і в соціальному житті. “Саме природний порядок продовжує лад соціальний і відображає його. Вони пов’язані між собою; те, що потрясає один, розладнує й інший” [6, 41]. Корній не раз декларує потребу у “твердій власті”, тим самим розкриваючи загальні пріоритети селян: “Ах, коли б вже яка тверда власть прийшла... Сіяти он треба, а вони кожен день мітинги і мітинги...” [8, 99]. “М’яка” влада Центральної Ради не влаштовує селян: вона не забезпечує функціонування не лише суспільної організації, а й, головне, природної, обов’язкова частина якої – обробіток землі.

За словами М. Еліаде, “космічна” свідомість базована на прагненні хоч би психологічно “втекти” від історичних катаклізмів, здійснити їх “відміну”. Конкретна історія (перша половина ХХ ст.) та космос протиставлені У. Самчуком як *нестерпне* і *благодать*, що відповідає традиційній схемі мислення архаїчної (і не тільки!) людини: “Відступив Маркс, голод, минулося безпліддя, вернулася гарна й розумна осінь, вернулося мудре й святе життя” [8, 117]. Персоніфікуючи образи осені та життя, автор перетворює їх на уособлення космічності, вираженої в гармонії природного та людського ладу. Метонімічність (Маркс) у зображенні історії – засіб, мета якого – увиразнити її деструктивний зміст, пов’язаний із агресивним утіленням комуністичної ідеології. Аналогічне розмежування помітне й у сцені похорону Романа – дитини Марії. Священик, що втішає матір, звертаючись до прикладів Діви Марії та Ісуса Христа, демонструє світоглядну концепцію дійсності, в якій явища земного і космічного порядку зазнають протилежних характеристик. З одного боку, із допомогою опозиційних мисленнєвих конструктів *мізерність* і *велич*, *гріховність* і *святість*, *мертве* і *живе* впорядковано та ієрархізовано уявлення про земне і космічне по лінії “небажане – бажане”, вибудовано світоглядну вертикаль. А з другого – обґрунтовано мотивацію, напрямок і характер психологічної “втечі” людини з історичного поля як нестерпного до космічного, що видається більш привабливим. І в приватному, і в суспільному житті розігрується одна модель поведінки: особа в усьому шукає вищу напередвизначеність, із її допомогою “затуляє очі” на реальні причини негараздів, знімає із себе відповідальність за історичні наслідки і в такий спосіб відмежовується від нестерпного. Показовий у цьому зв’язку образ Гната, для якого християнські істини важать більше, ніж земні реалії.

“Відміна” історії здійснюється в романі кількома способами. В одних випадках залучаються біблійні знання, які використовуються для пояснення й виправдання нестерпного як необхідного в історичному задумі Бога. Земне буття втрачає самоцінність, воно – породження вищих сил, вияв теофанії. Людина визнає себе безсилою впливати на хід подій. Усе, що їй залишається, – надія. В умовах голоду й переслідувань Гнат звертається до Біблії, провіщає з її допомогою “велику правду”, а фактично намагається зберегти власне сподівання на те, що страждання теперішньої доби передують “великому часу” (кінцеві світу), коли “мертвіві возстануть з гробів і суд настане” [8, 129], що вони потрібні для його настання; нібито саме тоді, пройшовши духовний гарт у випробуваннях сьогодення, людина стане кращою. Отже, “страждання набувають не тільки сенсу, а й позитивної цінності” [10, 96].

Один із психологічних способів “утечі” з історії полягає в позбавленні її автономності. Х. Ортеґа-і-Гасет [див.: 4] говорить про існування “історичного розуму”, у діалогічних взаєминах з яким перебуває “історична” людина. Водночас можна стверджувати наявність “космічного розуму” й відповідно “космічної” людини. Принаймні відповіді на важливі буттєві питання герої (Марія, Гнат, Корній) часто шукають поза земним простором. Ці персонажі



зорієнтовані не на конкретне, а на вічне, риторично до нього звернені. Для них більш природний і легший вихід у надчасовий простір, ніж перебування в рамках викликів сьогодення, трансцендентування, ніж практична суспільна дія. Особа оминає безпосередню дійсність, уявно входить у трансцендентний вимір, де й зосереджена для неї справжня істинність буття, з якої можна черпати інформацію про причини й наслідки земних подій, а потім “повертається” в конкретну реальність, але вже як носій таємного знання. Володіння “вищими” істинами перетворює людину з активного учасника історії на пасивного – осмислювача, маленького пророка, який намагається передбачити, а не сформулювати майбутнє, адже вважає його собі непідвладним. За приклад знову править Гнат Кухарчук, який шукає в Біблії відповіді на земні питання. “До нього сходили великі давні мудреці, говорили з ним, як зі старим, розважали про минуле та майбутнє. Гнатові здавалося, що наближається дивна і страшна пора. Все буде зруйновано, не зостанеться каменя на камені” [8, 49]. Озброївшись біблійними знаннями, герой відчуває себе носієм сакральних істин, вступає в діалог із тими, хто перебуває по той бік реальності: “Слово моє – казав він, – не для вас (ідеться про сучасників Гната. – Ю. Б.). Слово моє для мертвих і ненароджених. Слово моє прийдучим вікам...” [8, 141]. І таке “переступання” через свій час видається йому цілком природним, тому що він переконаний: трагедії нинішнього дня – необхідна сторінка в житті народу, спроектована Вищим Розумом.

Відторгнення архаїчним середовищем історизму зображено в романі й за допомогою традиційної космогонічної опозиції – сакральної і профанної частин світу. Остання вміщує приватне життя персонажів, а також історичний світ, який винесений автором за межі села й постає однозначно “забрудненим”, несе смерть, небезпеку. Корній зазнає випробування морем, він і його сини страждають на війнах. На основі змістового шару, належного до профанного, на наш погляд, автор і визначив жанр твору як “роман-хроніка”, чим зігнував аспект сакрального, котрий мав би враховуватись як елемент художньої картини світу.

“Космічна” людина створює навколо себе простір сакрального завдяки релігійно-містичним переживанням. У Самчук наповнює його явищами, принциповими, з його погляду, для етно- та антропогенезу: земля, церква, мова, родина, морально-етичні норми тощо. Ті ж герої твору (Корній, Максим, Архип), які виходять за межі села в історичний світ, перестають бути носіями сакрального, зазнають внутрішнього “забруднення”, перетворюються на осередки нечистого, “бацили розкладу” і, повертаючись назад, несуть у собі “дух руїни” для непорушних до цієї пори правил життя. “Нечистота цих <...> істот піддає небезпеці всю спільноту, вона загрожує їй у сукупності, оскільки немає нічого заразливішого, ніж містичне забруднення” [6, 60]. “Космічне” середовище відторгає поведінку молодого Корнія-моряка й Максима-більшовика, які привносять норми, породжені історизмом. Коли на весіллі сестри Максим уголос заперечив необхідність створення родини і традиційних методів обробітку землі, консервативні, з його погляду, селяни виявили гостре невдоволення. Максима називають “виродком”, здатним переступити через святе, що у творі не раз і відбувається.

Отже, мислення селян у романі не перспективне, а циклічне, що відповідає міфокосмогонічному сприйняттю буття. Воно повертається до одних і тих само явищ, які вважає незмінними й тому цінними, не може створити лінійних погляд, підпорядкований певній меті, що її треба досягти. У цьому полягає парадокс жанрового визначення твору як роману-хроніки, яке багато в чому суперечить його фактичному змісту. Лише лінія життя героїв має хронологічний вимір, але

внутрішній світ більшості з них опирається часовій динаміці. Однак існує й контраргумент: усталений космічний порядок речей у результаті виявляється зруйнованим історією. І з цього погляду первинний у зображеному саме хронологізм.

Проте необхідно враховувати обидві концептуальні системи, які взяли участь у композиційному структуруванні тексту. Уже сильні позиції твору, його початок та кінець, унаочнюють два протилежні підходи до зображення: "...Марія зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п'ятдесят вісім днів" [8, 7], "26258-й день... день останній, день кінця" [8, 141] (історико-хронологічна модель); "скільки разів сходило для неї сонце, скільки разів переживала насолоду буття, скільки разів бачила або відчувала небо, запах сонячного тепла й землі" [8, 7], "розплющила востаннє очі і всміхнулася. І чим більше западало сонце, тим ширше і ширше відкривалися очі, повільно наступала ніч. Ніч вічності" [8, 141] (космічно-статична модель).

На противагу космізму ідеалом історизму виступає безпосередня дійсність, яка вимагає від особи прагматизму мислення й накреслення предметних цілей, хоча й не завжди реалістичних, а також дії для їх досягнення. Якщо один зі світоглядних здобутків космізму – уявлення про сакральне, то історизм ХХ століття як найвищі духовно-ціннісні основи пропонує людині свободу, різні типи ідеологій, серед котрих особливо вирізняється матеріалізм. Ціннісна програма історизму для У. Самчука виявляється в комуністичній та національній ідеологіях, які в романі не пов'язані зі споконвічними традиціями села. У кінцевому рахунку жодну з названих ідеологій селянин не визнає. Прихильність здобуває лише та політична сила, яка забезпечує незмінне віками архаїчне існування села.

Проте й комуністична, і національна ідеї, привнесені в село, виступають виразниками енергії, яка збурює архаїчний простір, започатковують зрушення в ньому. Історія ХХ століття вторгається в космічну систему, намагаючись знищити непорушність вічного. Принаймні так можна прочитати символіку зняття церковних дзвонів на переплавку: "П'ятилітка. Металу треба. Індустріалізація. Зняли й відвезли дзвони" [8, 118]. У цьому випадку динаміку історії відтворено короткими неповними реченнями, яким у романі передують розповідні конструкції, покликані гальмувати перебіг часу і втілювати статичні явища всесвіту. Аналогічний зміст має зображення порушень аграрного циклу, які прийшли разом із колективізацією. Обробіток землі, раніше пов'язаний із колообігом у природі, тепер підпорядковується директивам, автори яких ставлять політичні завдання, але не враховують незмінні закони біосу. Третім наслідком вторгнення історизму стає руйнація родинних зв'язків: комуніст Максим відмовляється від батьків-куркулів і вимагає покарання братові.

Важливе композиційне значення має дев'ятий розділ твору, ключові слова якого – "свобода" й "революція". У ньому космічно-сакральний вимір існування відтісняється суспільно-ідеологічним. У цей час історія обрубує зв'язки людини з космосом і тими законами, які він встановлює. Це, на думку автора, негативно впливає на духовний стан селян: нещодавно врівноважені й гармонійні, вони стають агресивними. У життя входять розбій, грабунок, повстання. Отже, дилема між космізмом та історизмом набуває двох вимірів – етичного та суспільного: "космічна" людина, природна, моральна, але соціально інертна, перетворюється в дев'ятому розділі роману на "історичну" – соціально активну, динамічну, але часто аморальну. Трансформація "космічної" людини в "історичну" обов'язково передбачає переступання через сакральне – нехтування ним або його руйнацію.

Роль історичного рушія виконує людська й суспільна свобода (“Тепер настає новий час. Починається свобода...” [8, 94]). Адже “переступити через рівень архетипів і повторення можна лише прийнявши філософію свободи...” [10, 142]. Саме свобода своєю появою підриває врівноваженість космічного простору, породжуючи історичний вибух – і водночас деградацію особи: “Спалити все, що нагадує спокій, добробут. Революція!” [8, 95]. Автор вульгаризує носіїв свободи, вдається до негативного портретування їх. Це однаково стосується й більшовиків (“зłodії, гарештантюги, грабіжники” [8, 106]), і петлюрівців (“жизлики у галифе з цигарками в зубах” [8, 101]). У першому випадку свобода породжує розгнuzданість і бешкет, у другому – слабкість влади, яка не може забезпечити незмінність архаїчної моделі буття.

Перемогу історизму над космізмом символізує сцена, коли селяни, повбивавши вартових, намагаються повернути собі зерно, зсипане в церкві, і так врятуватися від смерті. Описана дія має ознаки історичної, адже в цей час персонажі нехтують сакральним задля профанного (у цьому випадку фізичного), а їхній учинок породжений голодом як конкретно історичною обставиною: “Коли виламали двері, коли допалися до хлібової гори, дерли зерно, напихали ним мішки, кишені, навіть роти... Не дивилися вгору, де он над олтарем образ Христа, усміхнений, з ореолом...” [8, 127]. Найвищою цінністю стає хліб як продукт харчування – уособлення фізичного існування. Людина “приземлюється”, втрачає вихід у трансцендентне. Автор указує, що така переорієнтація ціннісної парадигми матиме катастрофічні наслідки для духовного стану цивілізації, людської культури: “Душа хліба мороком спаде на твої міста, на твої села, на цілу землю. І впадуть ваші храми, бароко і готика. І не буде Фавста, вмре Мефістофель...” [8, 126].

Отже, історія зумовлює, на думку У. Самчука, фізичне та моральне скалічення людини, навіть пробудження в ній тваринного. Проте саме герої, що зазнавали на певних етапах свого життя внутрішньої деградації (Корній, Максим, Архип та ін.), вносять елементи історизму в життя замкнутого середовища села, розщеплюють його оболонку, роблячи відкритішим для змін. У селян з’являється предметна інформація про події (війну, революцію), що відбуваються за межею їхнього життєвого кола. Космізм відступає: “Людське існування як історії стає <...> предметом роздумів” [10, 35]. Це нове для сільського буття призводить до збурення закритого й інертного простору. Так зникає сталість космосу й започатковується динаміка історії.

Однак поява людей нового типу, прорив інформаційного вакууму – лише перші провісники вторгнення історизму в космічний простір села. Основного удару завдають революція та післяреволюційний час, які не лише фізично знищують героїв, а й ламають у їхній особі стару систему мислення і спосіб життя: “Йшов, ступав і перемагав жорстокий дух руїни, і не було йому спину, бо ані Корній, ні Марія, ні сотні, тисячі Корніїв і Марій не знали і не могли знати, що близиться їх занепад, їх кінець...” [8, 104]. У романі запрограмовано декілька сцен, завдання яких – продемонструвати руйнівне вторгнення межових виявів історизму матеріалістичного типу в простір сакрального: розстріл Максимом ікони, постріли в церкві, знищення монастиря, використання церкви як сховища для зерна. Названі ситуації засвідчують: з’явилася людина іншого внутрішнього складу – вільна від космічних залежностей, що для автора рівнозначно духовній катастрофі.

Історизм ХХ століття намагається здолати протилежну світоглядну систему практичними способами (фізичний терор, насильницька зміна життєустрою людини, структури сільського господарства, знищення церков і монастирів як закладів релігії). Це відповідає його засадничій настанові діяти у площині

реального, яким вважають усе матеріальне. Авторська художньо-історична картина першої половини ХХ століття розгортається як агресивний наступ профанного на сакральне за допомогою матеріалістичної ідеології. У революційному збуренні селяни сприймають і підтримують ту силу, у політичній програмі якої найбільше маніфестовано їхнє сакральне. За версією У. Самчука, влада УНР залишилася без підтримки, тому що її цінності (свобода, демократія, Україна) не були важливими для народу. Письменник показує, як більшовики маніпулюють сакральним для досягнення політичних цілей. Задекларувавши, що ґрунт має належати тим, хто його обробляє, вони однозначно здобули на селі симпатію, а потім завдали удару по архаїчній системі існування, відторгнувши селян від землі.

Натомість космізм здатний організувати лише духовне протистояння з допомогою віри у Вищий Промисел, безсмертність душі та закликів до людини пізнати Божественну сутність світу, себе як частину космічного універсуму, пройти складним та болісним шляхом внутрішнього вдосконалення. Саме так виявляється сила й водночас безсилля космізму. У творі У. Самчука він програє на полі конкретної історії, бо його носії здебільшого гинуть, але залишається непереможним у внутрішньому бутті селянина. Роль декламатора релігійно-містичних суджень передовсім відведена Гнату Кухарчуку, який надає космізму екзистенційного змісту, перетворюючи його на важіль внутрішнього єства, протиставленого системі зламу тоталітарної доби. Так філософія письменника потрапляє в одне річище з релігійним відгалуженням екзистенціалізму ХХ століття (М. Бердяєв, Г. Марсель, М. Гайдеґґер та ін.), що пояснює людське існування як “буття слабкості і надії, яким, попри все і навечно, ми є” [3, 234], шукає точку опертя в належності людини до Божественної сутності всесвіту, а в релігії – внутрішню силу для протистояння натиску смерті. У. Самчук збагачує цю концепцію містифікованим образом землі, уводить його у простір космосакрального, утрата зв'язку з яким – значно більша буттєва небезпека для багатьох героїв, ніж ризик історичного програшу.

Винятками постають лише ті випадки, коли персонажі спромоглися на реальну дію (убивство Корнієм Максима, захоплення селянами під проводом Архипа церкви, перетвореної на зерносховище). У ці миті, порушивши закони архаїчного світопорядку, селяни автоматично змінили статус, перейшовши з розряду “космічної” в розряд “історичної” людини. Показово, що таке перетворення здійснили ті герої, які раніше вже виходили за “космічне коло” села й певний час перебували у просторі конкретної історії (служба Корнія на флоті, участь декількох персонажів у Першій світовій війні).

Виходячи з логіки роману “Марія”, і особливо з його фінальних акцентів, можна ствердити низку положень. Для У. Самчука Україна – явище космічне. Історія їй протипоказана: вона її вбиває. На сторінках твору історичним катаклізмам ХХ століття українець зміг протиставити лише свій духовний досвід. Для нього “Бог є Дух. Бог є <...> екзистенція” [1, 217], за яку він тільки й може триматися. До того ж Бог у деяких моментах ототожнений із Землею, також перетвореною на еквівалент екзистенційної сутності людини.

Якщо, наприклад, для М. Бердяєва “зв'язок людини з Богом не природно-буттєвий, а духовно-екзистенційний, глибинний” [1, 221], то У. Самчук об'єднує ці варіанти взаємодії з Вищим Промислом, взаємно трансформуючи їх за допомогою фетишизованого образу Землі. Названий духовний феномен і став у романі “Марія” важливим елементом психологічного портрета українця на тлі першої половини ХХ століття. Проте він виявився безсилим змінити хід історії свого часу, тому що законсервував людину зовсім в іншій сфері, космізмі, остаточно вийти з якої українець не зміг.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Царство Духа и царство Кесаря // Бердяев Н. Судьба России. Самопознание. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 204-306.
2. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 256 с.
3. Марсель Г. Відмова від спасіння і величання людини абсурду // Марсель Г. Homo viator. – К.: “КМ Academia”, “Пульсари”, 1999. – С. 207-234.
4. Ортега-и-Гасет Х. Положение науки и исторический разум // Ортега-и-Гасет Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – С. 192-209.
5. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука // Вітчизна. – 1993. – № 11-12. – С. 141-146.
6. Роже К. Людина та сакральне. – К.: Ваклер, 2003. – 256 с.
7. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості // Урок української. – 2005. – № 3-4. – С. 46-53.
8. Самчук У. Марія. Куди тече та річка. – К.: Наукова думка, 1999. – С. 7-142.
9. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 28-288.
10. Эллиадэ М. Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.

Отримано 25 січня 2011 р.

м. Ніжин



Олександр Брайко

УДК 821. 161. 2 -31. 09

### ПРО ДЕЯКІ НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ РАНИХ РОМАНІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

У статті аналізуються романи “Рівновага”, “Заповіт батьків”, “Хочу!”, діалогія “По-свій” – “Божки”. З’ясовано роль персонажної фокалізації як носія внутрішньосюжетної дії та дискусійних ідеологічних значень. Простежено зв’язок наративних особливостей творів зі стильовим контекстом української літератури початку ХХ ст.

*Ключові слова:* аналепсис, внутрішня фокалізація, вставний наратив, перцептивний кут зору.

*Oleksandr Brayko. On narration in Volodymyr Vynnychenko's early novels*

The paper focuses on the novels “Equilibrium”, “The Testament of the Ancestors”, “I desire!”, “In My Own Way” as well as its sequel “The Idols”. The author defines the role of the focalization of characters, treating it as a vehicle of plot development and as a medium of certain ideological meanings. The paper also traces back the relations between the specifics of narration and the stylistic trends in Ukrainian literature at the turn of the 20th century.

*Key words:* analepsis, inner focalization, inserted story, perceptual point of view.

Аналіз розповідної структури роману дає змогу виявити на мовному рівні ціннісні позиції автора й персонажів, різноманітні рольові партії мовців та їх динаміку. Романи В. Винниченка 1910-х рр. увиразнюють визначальні інтенції ранньомодерністської естетики, що зумовили руйнування реалістичної деміургічної настанови. У реалізмі авторське мовлення – вагомий чинник жанрово-стильової своєрідності – творить ілюзію об’єктивного аналітизму, імперсональної й загальнозначущої нарації, яка фіксує сутність явища, відповідну науковій істині й етичній правді. Модернізм висуває смислову варіативність, релятивізм дискурсів, екзистенціальні витoki й неререференційну креативність слова.

Наративні структури великої прози В. Винниченка вже були предметом розгляду [див.: 16]. Проте деякі твори, прикметні для становлення індивідуальної жанрово-стильової манери романіста, не здобули відповідної інтерпретації. У дослідженні поетики митця заслуговує на увагу персонажна (або внутрішня)



фокалізація – один із чинників оновлення наративної структури в письменстві початку ХХ ст. Кут зору персонажа дає змогу авторові моделювати відкриті новітньою мистецькою свідомістю психічні процеси, випробовувати ідеологічні й культурні значення, підтримувати читацьку увагу й модифікувати рецептивні настанови відповідно до власної імпліцитної позиції.

Починаючи з “Рівноваги” (1912), автор удається до широкого використання можливостей невластне прямого і внутрішнього мовлення персонажів. Зображаючи з погляду Тані Кононенко події, в яких вона є учасницею або свідком, письменник прагне зафіксувати не лише рухомий душевний стан героїні, потік її переживань, а й сюжетно значущі моменти його усвідомлення, які віддають приховану напругу “думки-почуття”: “І разом з тим їй стало чомусь легко, як людині, яка дуже довго привітно всміхалася і вірила сама в свою привітність, але сам-на-сам з собою з полегшенням перестала всміхатися і зрозуміла, що було щось нещире в цій усмішці... “Так, я не люблю його” (тобто Шурку. – О. Б.), силкуючись почути сором, здивовано подумала вона” [6, 81].

Процитований психологічний відгук Тані на радикальний закид Мері поєднує внутрішнє й невластне пряме мовлення як доказ вихідної психологічної події, котра вивільняє згнічені думки. Невластне пряме мовлення закладає новий горизонт рецепції дії, герменевтичний код, який потребує сюжетного розв’язання.

Роль Тані як провідного фокалізатора виявляється сумірною з авторською. Про це свідчить, зокрема, зближення позицій екстрадієгетичного й інтрадієгетичного наратора в описі етичного вибору на користь жертвовної самопожертви заради Шурки: “Від цього вечора для Тані настав період хронічного, безперервного “буйства”, але буйства визначеного, зосередкованого (так у публікації. – О. Б.), направлено до певної мети” [6, 120]. Експресивне повідомлення підносить пасіонарну настанову персонажа як необхідний компонент сюжетної ініціації й духовного перетворення.

Кут зору героїні виявляється функціональним у розгортанні дії. Сцена “герцю” з Аннет (випробування власної спроможності врятувати нареченого) містить вставний наратив – переказ новели “Полум’я мраку”, котра постає інтелектуальною спокую для товариства “сатаністів”. Проте інтерпретативна вагомість цієї літературної моделі спростовується сторонньою фокалізацією. Виклад твору подано через непряму мову, одивнено “наївним” сприйманням Тані: “В цей час Ро казав промову, в якій дієслова були на кінці речень, а в реченнях часто не було особистих займенників” [6, 159]. Погляд героїні своєю профанністю викриває імітативний характер літературної спроби Стамескіна і протистоїть патетичній оцінці Аннет: “ – Ні, я чую, ця річ зачне нову епоху в російській літературі!” [6, 148].

У контексті фабульної ситуації, сповненої прихованого драматизму, новела постає ймовірним пролепсисом – символічним зображенням долі Шурки. Маємо випадок еквівалентності ситуацій [див.: 17, 247] персонажів вставного наративу й основної розповіді – Ранковського й Шурки. “Еквівалентність означає “рівноцінність”, “рівнозначність”, “рівнозначущість”, тобто рівність за якою-небудь цінністю, яким-небудь значенням” [17, 241]. Якщо умовна ситуація рукопису тяжіє до параболічної моделі універсальної духовної кризи межі століть, то підвладність Шурки чужим впливам, його містична довіра до знаків несвідомого – снів указує на відмову від творення себе, тобто на нездатність подолати руйнівний вплив минулого й сучасного досвіду. Один зі снів Шурки, переказаний ним у романі, аналогічний за фабулою до рукопису Стамескіна. Така паралель доводить непродуктивність кітчевих декадентських настанов із погляду авторської візії новітньої культури. Тому дискурси, до яких відсилає

текст Стамескіна через суму означників-кодів, виявляються даниною моді, а не компонентами інтелектуальної дискусії. Танин рецептивний коментар перетворює мову, яка прагне проголошувати сакральні істини, на сферу гри, маніпуляції, створює значущий розрив між явищем та його потрактуванням, утверджує модерний статус слова як владного чинника в людському бутті. Саме цю владу індивідуального слова й покликаний продемонструвати “герць” між Танею й Аннет із приводу того, кому мають належати доля й серце Шурки. У контексті романної дії новела підсумовує десакралізацію персонажами їхнього життєвого світу: ситуаційними супутниками алегоричного опусу постають підвладність Шурки Аннет і знищення власного малюнка Аркадієм.

Взаємодія погляду героїні-фокалізатора із чужим мовленням і далі залишається важливим елементом внутрішньої дії. У сцені похорону Остапа опис присутніх із погляду Тані – перцептивний кут зору – засобами невласне прямого мовлення, близькими до “потоків свідомості”, окреслює ті психологічні чинники емігрантського світу, зовнішні щодо свідомості героїні, які досі визначали дію: “Таня почувала, що вона може зараз сісти на землю, обхопити голову руками і ридать. Над Остапом? Над собою? Над цими втомленими серйозними обличчями покинутих, загнаних кудись людей? Ось Василь Косоротов... яка зворушлива урочиста збентеженість на його виснаженім хворім обличчі. Недалеко той час, коли і його холодного, закоченілого засипатимуть мокрою землею і “навколо його будуть свої”. Як дивно й боляче образливо: далекі, туманні громади чужого міста, чужі могили, чуже небо, купка своїх, загублена, втомлена, чекає своєї черги” [6, 167-168]. Песимістичний пролепсис варіює тему цитованої революційної пісні “Замучен тяжелой неволей”, контрастуючи з її пафосом. Це приватне сприйняття ситуації, альтернативне ідеологізованому дискурсові, загострює колізію героїні, вибудовуючи образ оспалого, трагічно статичного світу, одивнюючи ситуацію профанним персонажним баченням за декілька хвилин до її докорінної й позірно несподіваної зміни. Проте дівочий (пасивно узгоджений із ритуальною ситуацією) кут зору корелюється ідеологізованим чоловічим – виступом Олександра, фрагменти якого передано у сприйманні Тані й через невласне пряме мовлення оратора: “Про Остапа він говорив, наче про свого молодшого брата, який умер дуже давно, а слухачі його – наче рідня, яка досі нічого про цього юнака не знала. <...> Образливо й шкода так провозжати товаришів з життя. <...> Так, в наші часи якщо не регочуть і не танцюють на кістках тих, що загинули, – і то вже спасибі. А як нема усмішок, якщо відчувається, що відійшов товариш, якщо є в очах тінь суму й задуми, значить буде гнів і боротьба” [6, 169].

Якщо кут зору Тані одивнює позицію Олександра гуманістичною перспективою, то виклад промови надає останній актуального психологічного виміру, полемічного щодо нігілістичного дискурсу (можемо вбачати в риторичі юнака й прихований натяк на скептичну позицію його коханої – Мері). Фінальний акорд сцени – фіксація змін, викликаних промовою: “На обличчях видно було ніякове зворушення і змішання від того, що його видно буде іншим. Всі неголосно, але оживлено заговорили і поволі почали розходитися. Не було вже похмурої серйозності і суворої стриманості, від чого поставав якийсь офіційний траур; вираз очей зм’якшився, <...> незнайомі почали розмовляти вільніше, <...> ніби почували своє право з кожним заговорити, всміхнутися й одержати у відповідь усмішку і привітність” [6, 170]. Виклад тут близький як до позиції нейтрального розповідача-всезнавця, так і до погляду персонажа. Така наративна форма навіть доконечність відновлення життєствердної настанови й передусе сюжетному зламу – оспівденню Тані й Хоми.

У романі “Заповіт батьків” особливості розповідної манери підпорядковані провідному публіцистичному завданню, ідеологічно-дискусійному планові художньої структури. Насамперед слід зауважити специфічну форму суб’єктивного забарвлення нарації, протилежну психологічному аналітизму “Рівноваги”. Події не лише зображаються автором, а й викладаються в осмисленні оповідача. Роман відкриває фраза, яка свідчить про те, що події ніби вириваються зі спогадів лікаря Заболотька, реконструюються ним: “Передумуючи геть потім усе з самого початку, Петро Семенович раз-у-раз зупинявся на знайомстві з Гарбузенковими... Саме це знайомство сталося доволі чудно” [4, 5]. Часова дистанція повертає до вихідної сюжетної ситуації, яка набуває значення лімінального досвіду. Цей засіб увиразнює винятковість зображеного, закладає аналітичну перспективу бачення подій автором і читачем.

Експозиційне повідомлення, близьке до позицій як екстрадієгетичного наратора, так і персонажа, уводить натуралістичну рецептивну матрицю, яку належить подолати або розширити: “Дійсно, Петро Семенович засвоїв батьківську звичку – все пояснити з “шлункового погляду”, себто простими, реальними причинами. Але родина Гарбузенкових не надавалася до такого пояснення” [4, 11]. Натомість зав’язка фабули прикметна оповідним відсиланням до літературної умовності й зіставленням із нею романної ситуації: “До знайомства з Гарбузенковими Петро Семенович, читаючи якийсь роман, де малювалися люди з “складними” душами, з таємними стражданнями, з загадковою, безпричинною незадоволеністю, тільки добродушно посміхався й про себе радив їм випити рицинки, а авторам удвоє, щоб не вигадували нісенітниць. Усі ці загадкові натури, ці демонічні герої та таке інше викликали в нього раз-у-раз таке саме добродушно-насмішкувате відношення, як ті меблі, що він їх неухважно розглядав на вітринах великих мебльових крамниць. Він не мав сумніву, що ті стільці й канапи, з такими незвичайними, незручними для сидіння спинками, ніхто не купує, – виставлено їх для приваби публіки.

Але знайомство з Гарбузенковими починало його переконувати, що такі стільці, справді, купують, а загадкові люди з романів існують і в житті” [4, 19]. Таке порівняння літератури й романної ситуації уможливорює альтернативну щодо шаблонів читацької рецепції візію дії. Реабілітація письменницького дискурсу опосередковано доводить значущість непересічних інтелектуалізованих форм духовного досвіду й підносить вагу зображеного світу як моделі сучасного суспільства. Поєднання теперішнього й минулого, літературного наративу та обставин романної дії увиразнює обмеженість уявлень, напрацьованих пересічним “здоровим глуздом”. Перцептивний кут зору героя закладає герменевтичний код фабули – таємницю Гарбузенкова-старшого, яка виявилася “первородним гріхом” його сім’ї.

В основі персонажних наративних фрагментів роману так само лежать історії *гріхопадіння* дійових осіб. Виклад зміщується в минуле, завдяки чому унаочнюються соціальний і біологічний фатум як форманти поведінки персонажів. Цю тему започатковує аналепсис – оповідь Данька про зв’язок із Тонею. Її підсилює лист дочки Гарбузенкова Сані з історією зради брата Ніки – колишнього революціонера. Еквівалентність ситуацій провини водночас вияскравлює відмінності вчинків персонажів. Якщо доля Данька й Тоні – наслідок дії фатальних біологічних чинників, то переступ Ніки й Шапкіна – доказ їхнього свідомого вибору. Позиція Сані, позбавлена радикальних висновків з історії родича, не здатного спокутувати колишню провину й розірвати похідний від неї симбіотичний зв’язок із Шапкіним, свідчить про культурну неприйнятність позиції оповідачки як вимушеної учасниці драматичного дійства. Провина Данька й Тоні – аналог первородного гріха;

натомість зрада Ніки – відступництво, яке вилучає персонажа із часопростору достотного етичного вибору.

У міру загострення конфлікту внутрішнє мовлення Петра Заболотька вбирає голоси інших персонажів, діалогізується, відтворюючи суперечності в потрактуванні проституції й нещастя Тоні. Розмірковуючи над цими проблемами, герой пригадує чужі думки, зокрема покійного батька:

“– Трава їсть землю. Вівця їсть траву. Людина їсть вівцю. Земля їсть людину. І знову спочатку”.

Після власних слів батька йде показовий виклад чужих (батькових) думок у формі невластивої прямої мови Петра: “Людське суспільство не має ніяких переваг у природі, так само підлягає законам пожирання, як і все інше на світі. Найпристосованіші виживають, пожираючи. Непристосовані не виживають, служачи для пожирання перших. Тільки поети та інститутки хочуть пустопорожнім патяканням змінити закони життя.

І виходило (це вже – мовлення самого Петра. – О. Б.), що Тоня – просто менше пристосована, і повинна була слугувати для пожирання тих п'яних пик...

Ні, з цим Петро Семенович не міг погодитись...

Це було нещастя, фатальна чи яка там помилка, хвильове божевілля, тільки не непристосованість... Якраз через те, що Тоня мала цього більше, ніж інші, <...> цього “душевного”... А Михайло мав би підстави сказати: “Ага! Тепер ти до нас (тобто соціалістів, дисидентів буржуазного суспільства. – О. Б.)? Ні, іди до пристосованих...” [4, 116-117].

Структура уривку – майстерний зразок поліфонії. Думки Заболотька-старшого подані через емоційне мовленнєве сприйняття сина (“пожирання”). До них долучаються голоси Петра (“І виходило, що...”), матері (“душевне”), брата Михайла. Свідомість протагоніста актуалізує чи не всі пояснювальні дискурси доби (носіями яких постають згадувані персонажі), унаочнюючи їх інтерпретативну обмеженість.

Важливим складником нарративної структури роману стають описи. У натуралістичному дискурсі вони посилюють соціальний аналітизм зображення. У Винниченка описи життя повій і соціального функціонування проституції, розширюючи епічне тло дії, загострюють внутрішній драматизм нарації, наближаючись до антропологічного об’явлення, яке стає складником ініціації новітнього пророка: “Законів життя проповідями не змінити. Ідуть! Корчачись од сорому, огиди, страху, напиваючись або скромно похиливши голови, нещасливі чоловіки, дідки, хлопчики, “фуфирі”, та “соплюни” – всі йдуть. Кишать ними щоночи (так у публікації. – О. Б.) Красногорські вулиці. В місті сплять матері та жінки, а там, на горі харчить надірвана, гунява музика, “разоряється” “фуфир”, плаче й б’ється головою об ліжко “соплюн”, гнояться й руйнуються душі та тіла молодих “непристосованих” жінок, гноючи та руйнуючи за собою й інших.

І цілком натурально, що коли якась Тоня, напруживши всю силу, вирветься звідти й прийде до матерів та жінок, – о, пощади їй не буде! І жінки, і матері, і самі ці чоловіки та діти заплюють її, заб’ють і викинуть геть од себе, знову туди, на Красногорську, або ж у тюрму, у смерть. Але викинена, відкинена, “сувенірить” (заражає інших. – О. Б.) тоді ще з більшою люттю” [4, 125]. Динамізм опису, посилений позачасовим моделюванням долі повії, надає викладу експресивності й перетворює натуралістичну історію на візію гріховного світу. Теперішній час увиразнює константність зла в суспільстві, його тотальну інтегрованість у функціонування соціальних структур. Тому розгадка герменевтичного коду – розкриття Заболотьком родинної таємниці Гарбузенкових (хвороби старого батька) – постає як складник новітнього соціального міфу.

Підсумок роздумів – рішення Заболотька виступити з лекцією – стає внутрішньосюжетною подією, нарративна фіксація якої позначена невідповідністю драматичної ситуації і поведінки героя, що дістає негативну оцінку сторонніх спостерігачів: “З цього дня “форменна манія” Петра, як скорботно казала Марія Панкратівна, цілком захопила його. Він ні про що інше, крім своєї лекції, не міг думати. <...> А Петро, як навмисне, <...> сміявся, жартував, радів невідомо з чого, ліз навіть обійматися” [4, 165]. Перцептивна позиція фокалізатора накреслює герменевтичний код майбутньої розв’язки, а водночас переосмислює позу соціального реформатора як розумову одержимість.

Трагічна провина Заболотька також фіксується у формі нарративної констатації. Часова дистанція з елементами невластне прямого мовлення героя накладається на повідомлення про ризиковану ін’єкцію: “Він згодився. Як це сталося, він потім не міг стямитись. Тільки, мабуть, отой гарячковий, легковажний стан, що в ньому він перебував увесь час, міг спричинитися до такого нерозважного, поспішного кроку. Та згодившись, він хоч би ж постарався якимось інакше обставити його. А до того, справді, надзвичайно тяжке становище родини, – він сам виразно побачив його другого дня, як заїхав до вчителя, щоб сказати жінці про свою згоду. Ці обличчя дітей, похмурий шепіт, коли батька навіть не було тут, хмарна тупість їх, хвилювання жінки, що доходило майже до неприємності” [4, 179]. Опис обставин морального вибору деталізує ситуацію, яка постає наслідком панування дискутованих ідеологічних позицій, і водночас парадоксально резонує з розвитком внутрішнього сюжету – вирішальним психологічним зламом, фіксованим у невластне прямому мовленні персонажа, синхронному з дією: “Та й хід власних думок допоміг скласти тверде рішення: він має право сам перед собою і перед кожним, хто зможе знати всі обставини, зробити цій людині, навіть проти її волі, ін’єкцію. Шансів за щасливий результат дуже мало, смерть майже неминуча, він свідомо майже вбиває людину, але він має рацію. Коли б він odmовився допомогти цим людям, то це могло бути тільки з страху за себе, а не з чого іншого” [4, 179]. Поєднання об’єктивного опису з роздумами персонажа витворює модель межової ситуації, у якій зміщуються сенсові поля суцього і належного. Через вольове подолання фатального детермінізму конструюється гаданий часопростір трагічного вибору.

Невдачу раціоналістичного просвітницького проекту спершу осмислено в невластне прямому мовленні героя під час лекції: “Чого ці всі, хто тут, у цій залі, повинні були зрозуміти його, а ті, свої, могли не розуміти?” [4, 182]. Така оцінка одивнює попередні перипетії внутрішнього сюжету й проблематизує вагомість теоретичних побудов персонажа. Водночас нарративне обрамлення фатальної розв’язки позицією “всіх” завершує побудову авторського образу гріховного світу: “Усі казали, що Заболотька судили за лекцію, а не за Маєвського. Через те й не виправдали, як випливало з самої справи, але й не вистачило духу дати каторги, як за буквою закону випадало” [4, 201]. Натуралістичний нарратив перетворюється на об’явлення єретичного соціалістичного дискурсу.

Психологічні риси головного персонажа майже не розробляються в мовленнєвому шарі художньої структури. Натомість зображення руху “нешасної свідомості” Заболотька узгоджується зі стильовими тенденціями експресіонізму. Для цього напряду характерне “прагнення до втілення не конкретного й одиничного, а загального (духу, ідеї), не натуралістичної “фізики буднів” <...>, а... “метафізичних образів”, здатних виразити ... “кризи пізнання” самої людини” [9, 259]. Щоправда, “фізика буднів” (як оприсутнена, осмислена в мові складова частина експериментальної ситуації) узгоджена в “Заповіті батьків” із “кризою пізнання”. Деіндивідуалізація, депсихологізація соціально-



викривавчого процесу відповідає твердженню теоретика експресіонізму К. Едшміда: “Нема більше думаючого, ні – є сама думка” [цит. за: 15, 137].

Диалогія “По-свій!” – “Божки” вносить у вже відносно сформовану структуру романної розповіді нові риси. Особливість наративної будови твору – вага ретроспекції для розуміння сучасного стану персонажів. Якщо в романі “Заповіт батьків” аналепсиси максимально драматизують дію, то в диалогії вони включені в розлогу епічну структуру, і їх конфліктотворчий потенціал стосовно часу основної дії притлумлено.

Експозиція й передісторія дії прикметні поєднанням різних персонажних фокалізацій у викладі становища родини Микульських. Такий наративний засіб унаочнює психологічне підґрунтя соціальних ролей. Через невласне пряме мовлення Модеста, котре поєднує сучасне й минуле, обрамлюючи аналепсис, актуалізується визначальна подія, котра ставить під сумнів етичну позицію персонажа: “Але все так складалось, що Модест мусів робити не те, що йому найбільше подобалось. <...> Єдиною потіхою його було те, що він чесно ставився до всього, за що брався. <...> Чесне відношення до своїх обов’язків було його виробленим твердим принципом життя. Цим самим можна пояснити те, що він женився на Діні, з якою зійшовся якимось випадково, без особливого кохання. Коли вона завагітніла, він негайно обвінчався. Цей шлюб викликав у родині сумне незадоволення, але до Модеста за це саме поставились з пошаною.

Але що чесніше, точніше Модест відносився до своїх обов’язків, то більше почував себе стомленим, незадоволеним. Тим виразніше чув, що робить не те, що йому хочеться, то частіше попадав у таке становище, коли мусів сам себе зраджувати” [5, 171]. Ретроспекція демонструє владу традиційного закону – символічного голосу Батька, соціального й культурного несвідомого, котре стає предметом осмислення автора.

Сторонній погляд теж демаскує позицію Модеста. Опис його обурення з погляду сестри – Олесі Микульської – увиразнює згнічену травму – результат дії морального імперативу: “...Модест явно хотів просто образити брата, помститись, зробити боляче йому й собі” [5, 7].

Інший аналепсис – спогад Анатолія Микульського про минуле Миколи Водосвятського – унаочнює поведінку, основану на грі: “Це було років сім тому, якраз в самий бурхливий час революції. Водосвятський тоді ходив чистим босяком, в якійсь драній, чорній косоворотці, <...> в якомусь страшному капелюсі. На лиці телячий захват, в очах задерикуватість гімназиста, з папіросою в зубах, в кишнях прокламації, на вустах цілі кулемети революційних фраз. Словом, типічний “товариш” [5, 80]. Сторонній погляд визначається ціннісним контекстом, далеким від ідей радикального перетворення людини і світу. Тому шаржована замальовка має посилити скепсис читача стосовно можливостей духовного розвитку як фокалізатора, так і фокалізованого.

Симптоматичною постає орієнтація етичної проблематики твору на входження до мовних партій персонажів – нараторів і фокалізаторів – “чужого слова”, його переосмислення, своєрідна гра із ціннісними контекстами, яка оприявнює їхнє екзистенціальне й релятивне наповнення. Зокрема, Юрій думає про Водосвятського, слухаючи його тиради: “Раніше він сказав би не “неухильно тримаєтесь дотепів”, а як-небудь вроді “неізменно любитель остроумія” [5, 93]. Обидва звороти увиразнюють орієнтацію фокалізованого на модні соціальні стереотипи, на панівний дискурс доби.

Ретроспективна характеристика образу Водосвятського персонажами-фокалізаторами в контексті експозиційних перипетій увиразнює складник авторської епічної парадигми – ідею мінливості індивідуальних світоглядних

настанов як цивілізаційної маски особистості. Ця гра з революційним кітчем, у якому знівельовано інтелектуальний і моральний катарсис, утверджує думку про неадекватність ідеологічних матриць для розуміння новітньої екзистенційної проблематики. Натомість погляди персонажів-антагоністів Анатолія і Юрія узгоджуються, фіксуючи театралізовану риторику Водосвятського. Ця імпліцитна форма авторської позиції має бути спроектована на романний досвід головного героя – Вадима Стельмашенка.

У листі до Юрія його коханка, енергійна соціалістка Ріна свідомо воює із “чужими словами”, які не відповідають її уявленням: “...Страшно нудно уявляти хоч на хвилину, що у нас все засновано на “гніздечку”... (Але яке це приємне слівце, м’якеньке, умиротворяче, колисаюче, ну зовсім як пожована кашка. Правда?). “...Думаю також, що коли людині стає трошки соромно... й вона схоче сама походити, то це також не називається силою. Навіть *жертвою* це не можна назвати” [5, 90].

Ріна розкриває внутрішній сенс чужого дискурсу як психологічної реальності, котра навіює мовцеві і сприймачу бажані уявлення. “Дискурс бо – що й показав нам психоаналіз – це не просто те, що виявляє (чи приховує) бажання, він також і те, що є об’єктом бажання” (М. Фуко) [13, 52].

Тотальний перегляд позицій персонажів унаочнює ситуацію “падіння кумирів” буржуазного суспільства. Її альтернативою стають “записки” (щоденник) Вадима Стельмашенка. Головний аналепсис діалогії – сибірська історія – протистоїть решті персонажних досвідів і водночас підлягає осмисленню в подальшій дії.

Тип нарративу покликаний виповісти екзистенціальну істину, дати ідеологічне виправдання мовця. Первинна, провокативна етична інтенція “співчуття до скривджених природою й суспільством” зазнає поразки у внутрішньому діалозі мовця – свідомо конструйованій дискусії із приводу планованого експерименту – статевого зв’язку з негарною Наташею. Цей діалог виявляє на кону свідомості протистояння двох раціональних рольових настанов. Кожна з них прагне спростувати іншу, обмежити владу імперативного дискурсу над суб’єктом мовлення й дії. Таку вагу прагне присвоїти собі “ідеолог-експериментатор”, а потім – “скептик-психолог”, він же “суддя”).

“Самій природі оповістити війну! Природі й громадянству, яке звикло посміхатись і танути перед тим, що воно назвало собі красою.

Ой-ой, Вадиме, а чи не занадто ти береш на свої плечі, хлопче, га?” [5, 123-124].

“Ага, от і попався!.. Значить, Наташа і в твоїх очах погана?”

Що значить “погана”? Не погана, а нещаслива.

Ні, хлопче, не крути; це майже все одно.

А хоч би й все одно, то наплювати!” [5, 125].

Уявний діалог у вставному нарративі драматизує дію, доводячи штучність проекту Стельмашенка. Самооцінка гравця ще до початку його експерименту позбавляє останній гуманістичного пафосу, на який претендує герой. Діалогізація викладу – автофокалізація персонажа – уможлиблює тлумачення внутрішньої дії як моделі самопізнання, сюжетного випробування ваги обох дискурсів – моралістичного й імморалістичного. Ціннісна дистанція уявного співбесідника щодо персонажа закладає рецептивну матрицю, котру належить прийняти як авторитетну. Однак діалог-агон увиразнює перехід ідеї “співчуття до скривджених” у власну протилежність, а також ціннісну мінливість, смислово неусталеність вихідного екзистенціального нарративу. Наступним етапом його витворення (уже після самогубства Наташі й бойкоту Вадима з боку товаришів) стає підсумкова фраза першого фрагмента “записок”, яка унаочнює відносну

сформованість типу “надлюдини” й дає змогу тлумачити викладену історію як ініціацію: “Я чую, що хутко можу піти до них (до людей. – О. Б.). Але мене це мало зачіпає” [5, 151].

Натомість мовлення нейтрального розповідача (екстрадієгетичного гетеродієгетичного наратора), яке відкриває подальший виклад – опис переживань героя після повернення й зустрічі з батьками – констатує психологічну подію, протилежну декларованим здобуткам. Цьому сприяють елементи персонажної фокалізації розповіді: “Вадим тривожно прокинувся й хутко сів на постелі: хтось кликав його, він виразно чув не то жалібний, не то нетерплячий окрик <...> Вадим знову ліг, – йому вчулося. Але якась незрозуміла тривога розросталася все більше та більше. Хутко вона перейшла в холодаще чуття якоїсь відбутої катастрофи. Воно було страшенно подібне до того почування, яке опанувало Вадима, коли його останній раз арештували й одвели в участок” [5, 152]. Таке протиставлення дієгетичних рівнів витворює напругу між двома часовими площинами сюжету й між ціннісними контекстами оповідача і розповідача. Зміна суб’єкта розповіді фіксує занепад старого дискурсу “сили” й умови появи нового. Становлення його матеріалізується у Вадимових “записках” через коментар зображуваного, який увиразнює часову дистанцію між викладом і наратованою ситуацією. Ідучи за аналогією до сибірського щоденника, слід припустити, що записи зроблено незабаром після події. Тому оцінна позиція інтрадієгетичного гомодієгетичного наратора має сюжетне значення:

“– Ти (говорить Вадим до брата Ося. – О. Б.) повинен до Никодима (дядька. – О. Б.) ставитись з повагою. Він представник капіталізму та ще й національного.

(До чого тут був капіталізм – не можу собі тепер уявити)” [3, 19].

“Але тут трапилось найгідкіше, найганебніше зі всього, що я наробив у той вечір (ідеться про сутичку із соціалістами. – О. Б.)” [3, 185].

Як зазначав Д. Лихачов, “близьке слідування за часом дії створює драматургічну напруженість” [10, 597]. Тут цей засіб дає зримий образ психологічних зрушень, увиразнює колізію між модною “маскою” імморалізму й пошуками самості, які викривають і руйнують впливову ніцшеанську формулу поведінки. Часова дистанція коментарю викриває інтелектуальну гру, пов’язану з імморалістичною позицією, і постає розгортанням скептичної настанови-матриці засланського щоденника. Проходження героєм душевного чистилища завершується визнанням ваги “людського болю” в останніх романних “записках”: “Одна правда в мені: я не можу, Осі, Антошки, мої старі, не можу я не мати в собі вашого болю. Чи хочу я, чи не хочу – хтось чи щось дало мені його й я корюся йому. І во ім’я його – во ім’я сили, що дала мені цей біль [,] плюю в пику всім божкам, які сковують силу й розмах життя” [3, 329]. Звернення до можливого експліцитного читача – риторичний знак доконаності психологічного процесу, розв’язка інтелектуальної драми бунтівної свідомості.

Паралельний вставний наратив – розповідь Юрія про випробування працею – описує ситуацію, еквівалентну становленню Вадимової “сили”. Історія Микульського відповідає схемі випробування казкового героя, котрий має здобути наречену (Ріну). Однак перцептивний кут зору оповідача, попри цілковиту суголосність викладеного марксистському дискурсові, позбавлений відповідної йому оцінної й інтерпретативної позиції, котра формувала б вищий ініціаційний сенс описаної історії. Якщо Вадим прагне у власних коментарях розширити соціалістичну доктрину екзистенційними мотивами, то Юрій перетворює свою свідомість на *tabula rasa*.

Зізнання обох персонажів прикметні мінімальною дистанцією щодо оповідуваної ситуації й тому набувають ваги вичерпних психологічних

документів, які у структурі роману постають варіаціями притчі про блудного сина – складниками авторського антропологічного міфу.

У романі “Хочу!” в центрі уваги опиняються прагматична значущість дискурсу, його вітальні основи й ціннісна вага. Перший лист Халепи зорієнтований на експліцитного читача – літераторку Лідію. Цей засіб має передусім зруйнувати рецептивну модель, основану на культурі краси. Перцептивний кут зору оповідача рухається від осмислюваної події (зради Лі) в минуле, вибудовуючи схему розвитку декадентської свідомості. Оцінка зради вільна від романтичних штампів: “І нічого в цьому жахливого немає ні для мене, ні для тебе, ні для Костяшкіна, ані для кого, хто вміє *розуміти*, хто ступив по той бік добра й зла” [7, 105]. Орієнтація на ніцшеанський дискурс має стимулювати пошук нових форм самореалізації персонажа – “вищої людини”, за вжитим Халепою виразом німецького філософа [7, 106]. Розлогий аналепсис через зіткнення перцептивних кутів зору – колишнього і теперішнього – замість духовного поступу фіксує безвихідь, закріплену колективною фокалізацією як матрицею тлумачення описуваних подій: “Ми, наприклад, чудесно знаємо, що ніяких богів у нас нема, але пишемо про різних богів, про святині, <...> й тому подібні гарні, таємні речі. Бо ми знаємо, що тисячі простячків од цих слів попадають у зворушення, а, зворушившись, хвалять нас, купують наші книжки...” [7, 108].

Наративне обрамлення історії стосунків із Лі фіксує амбівалентну подію культурної ініціації: “Так, ти в великій пригоді стала мені, це я мушу признати. Ти навчила мене кохання богів, навчила носити добре пошиті костюми, навчила бачити красу там, де для других саме багно” [7, 111]. Часова динаміка перцептивного кута зору нівелює цінність описуваних етапів становлення героя. Наратив перетворюється на фаталістичний біографічний міф, який вивершується ймовірним пролепсисом – секуляризованою версією Божої кари за гордості: “Ти досить суха, спокійна, аморальна, мудро-жорстока, але тут ти ще не досягла цілковитого довершення. Коли досягнеш і *зрозумієш*, – ти підеш слідом за мною. Неодмінно підеш, бо тобі стане безумно *нудно*.”

Я не осуджую, я й не кажу, погано це чи добре. Я тільки констатую: розвиток веде до розуміння, розуміння до нудьги, а нудьга до знищення самого себе” [7, 112].

Після знайомства невдалого самогубці з рятівниками – українською родиною Сосненків – невласне пряме мовлення Халепи стає альтернативою експозиційного песимістичного дискурсу й гармонізується з пафосом життєствердження, унесеним земляками. Думки та спогади про українське минуле, сугеровані народною піснею, в індивідуальному аналепсисі відкривають реалії психіки, закорінені в колективному несвідомому, засвоєння якого пов’язане із процесом становлення індивіда:

“– Ой зійди, зійди, ясен місяцю,  
Як млинове коло,  
Ой вийди, вийди, серце дівчино,  
Та промов до мене слово.

І от він ясно бачить місяць, величезний, круглий, справді ніби “млинове коло”, бачить довгу, блідо-жовту смугу, що поринула вглиб тихої, заснулої води ставка. Він напівлежить на городі під тином і жде Оксану. Нетерплячі руки мнуть і ламають колючі, шорсткі листя гарбузів. Сильно, пряно пахнуть коноплями й лугом. “Та виходь же, ах, швидше виходь!” Біля стайні хтось сердито кричить: “Тпру, ножку! Тпру!” Крізь вишні пробиваються зелені промені

лямпі з батькового кабінету. Старий козацький рід! Як дивно, солодко й ново хвилює ця думка!” [7, 142].

Сакралізацію віднайденого духовного й комунікативного часопростору посилює лист Олени Чупрун зі згадкою про навернення “відступників”: “Вона сама знає приклади, коли він (старий Сосненко. – О. Б.) запалював сивоволосих дідів, що прожили життя в цілковитому байдужжі до своєї нації та до подібних цьому питань. Вони, ці старі люди, поважні батьки родин, так запалювались, що стоячи одною ногою в домовині, починали, як діти, вчитися української мови, писати диктанти, читати брошури й лютувати від одного косоного погляду на українське питання” [7, 172]. Натомість лист коханки Лі подає альтернативне бачення майбутньої сюжетної дії: “Але я тебе так добре знаю й так зневажаю, що ось тобі просто в вічі кажу: не мине й місяця, як ти “спокусишся”, Йосифе мій прекрасний. Та не тільки “спокусишся”, а будеш ти в мене тим самим, чим був увесь час до того, як з’явилась хохлушка з баранячими очима – себто моїм льокайом (так у публікації. – О. Б.)” [7, 170]. Інтертекстуальне відсилання до біблійної історії, увиразнюючи профанний кут зору, актуалізує давню тему української культурної свідомості, відому з роздумів І. Вишенського і Г. Сковороди, – тему світової спокуси, зокрема жіночої.

Полілог персонажних наративних форм продовжується другим листом Халепи до Лі, який фіксує підсумок попереднього внутрішньсюжетного досвіду – ресакралізацію духовного часопростору. Показова переоцінка взаємин із коханкою на тлі нового перцептивного кута зору: “Але в чому була твоя влада наді мною? думаю я тепер, без злоти на себе, як про стороннє, чуже мені явище. І в чому була моя слабкість?”

Мені здається, що все полягало в нашій, прости мене, розпусті. <...>. Я зазнаю тепер щось подібне до того, що зазнавав за часів юнацтва: коли я бачу якусь жінку, не стару й не огидливу, то мені в грудях пробігає хвилюючий холодок. Ніяких “брудних”, як говорять моралісти, почувань у мене при цьому нема, тільки холодок та передчуття якоїсь молоді радості. І тебе я згадую з цим самим холодком. Ні, збрехав: трохи інакше. Холодку нема, але є теплий сум” [7, 181]. Часова дистанція оповіді, вибудовуючи альтернативу поцінуванню краси в першому листі, указує тут на минущість культу естетизованого світовідчуття. Елементи патріотичної риторики, опертої на трансформації євангельської притчі, зумовлені орієнтацією на експліцитного внутрішньтекстового читача, перетворюють персонажний наратив на сугестивний міф, закорінений у романтичній традиції, і замінюють декадентську гру її антитезою – пасіонарною позою: “Воістину, як блудний син, приходжу я в батьківський дім, але не в той дім, що блищить огнями, що пишається розкошами, питтями та яствами, а в хатину убогу. І від того ще пекучіше мій сором, ще болючіша любов, ще невпинніше моє бажання покрити свій гріх невірний і віддати життя своє тому, хто дав його мені” [7, 184]. Докорінна протилежність настрою першого і другого листів Халепи – відповідно “недуги на смерть” і духовного відродження увиразнює ці межові екзистенціали як однаково проблематичні дискурсивні позиції персонажа. У другому листі підносяться колективне несвідоме й вітальні бажання як стимул індивідуального буття, усуваючи зі сфери рефлексій сенсожиттєву проблематику й переграючи відповідний авторитетний наратив: “...Хай я ніколи не зможу дізнатись, навіщо потрібно було моє існування – хай так, але що з того. Я благословляю життя і за те, що ще двадцять літ буду жити. <...> Закон життя всякого: людини, мікроба, блощиці, й планети – хотіння. “Хочу!” – от що співає, дзвенить, гукає, стогне, шумить і всяко виявляє себе в природі. <...> Але я знаю, що “блаженні алчущі й жаждущі правди, бо тих є царство небесне”. Я знаю, що хотіння є життя й тому: блаженні багато, люто,



нездійснено хочащї, бо тих є життя вічне” [7, 182, 183, 185]. Визивний діалог із євангельською заповіддю актуалізує універсальний оцінний контекст *правди* як вищого *етичного* сенсу існування і спростовує однозначні висновки оповідача. Психоданаліз також указує на необхідність творчої асиміляції колективного несвідомого. За К. Г. Юнгом, “той індивідуум, який уключає дану йому а priori й несвідомо колективну психіку до складу свого онтогенетично набутого активу, ніби вона – частина цього активу, тим самим невинувато розширює обсяг особистості з відповідними наслідками. <...> Колективна психіка <...> обтяжує й знецінює <...> особистість, що виявляється <...> в несвідомому посиленні самозахвату аж до хворобливої волі до влади”. “Особистісна цінність міститься лише у філософському звершенні, а не в первісному баченні” [18, 150, 147].

Ініціація українством, як і вся попередня наративно-сповідальна практика, випробовується в подальшому розгортанні сюжетної дії. Основним носієм наративного змісту – викривальним чинником, показником самоусвідомлення персонажа, стає його невинувато пряме мовлення. Логічна послідовність викладу в листах ідеологізує й міфологізує наратовану історію, стискаючи час у раціональну схему. Натомість медитативний самоаналіз невинувато прямого мовлення фіксує повільний плин приватного часу, у якому вияскравлюються деідеологізовані константи світу гріховної, пересічної людини: “І невже можливо все те, про віщо він, як в гарячці, думав ці півтора-два місяці? Чи серйозно ж усе це? Та тут же треба величезної сили, залізної волі, непохитної віри, досвіду, знання людей, обставин, гарячої любові до задуманого. А хіба ж усе це він має? <...>

Та й самі ці пляни, знов і знов, що воно таке? А може, це тільки наслідок хворобливого стану... Або ж форма гіпнозу, якому так легко було піддатися в тому ослабленому, ненормальному стані? <...>

Як це все сталося?! Через що? Яка Україна, навіщо? Та це ж усе штучне, роблене у його!” [7, 199-200].

Невинувато пряма мова Халепи фіксує сприймання навколишнього світу, поєднуючи, подібно до імпресіонізму, враження із плином думок персонажа. Цей наративний шар демаскує утопічні візії залежністю від царини наявного буття, у вимірах якого приречений рухатися дискурс героя. Антитеза різних мовленнєвих шарів у романі посилює тему трансформації вітальних імпульсів, діяльного опанування особи психоданалітичною дихотомією самтожності.

Сенсовий розрив між декларованим в оповіді ідеальним ціннісним часопростором і профаним хронотопом повсякденного тривання героя особливо увиразнюється в наративно-медитативному фрагменті, пов’язаному з козацьким минулим України й роду Халепи зокрема. Порівняльний опис минулого і сучасного Батьківщини фіксує зупинку дії в невинувато прямій мові протагоніста: “Ось тут колись пливли запорозькі байдаки. На горі не було різнофарбної накиданої купи будинків, – самі могили стояли там, стережучи волю й простори зелених незайманих степів. І предок Халепи теж, можливо, був серед засмажених, м’язистих, диких володарів Запоріжжя, властителей “дібр і маєностей землі Української”, такий самий засмажений, дикий, волелюбний. Звучно й многоголосо лунав гомін по тихому обширу батька Дніпра. Блискали дула пістолів і списи. А на могилах маленькими мушками чорніли сторожові брати-козаки, готові на найменшу небезпеку димом смолоскипів та огнищ подати вість по всій Україні.

Тепер тільки нахабні моторові човни шмигляють, а по берегах “батька” куряться велетенські димарі заводів та фабрик. І нащадки засмажених поборників волі, “вольностей і маєностей” України, забувши про те, хто вони, в димові, в чадові, одурілі й жовті від хворіб, в грохоті машин з ранку до вечора прокладають

собі шлях до тяжкої безвісної смерті” (особливості авторського правопису збережено. – О. Б.) [7, 244-245]. Історія (тут – наративний аналепсис) не стає для Халепа “об’явленням про ноуменальну дійсність” [1, 15]. За М. Бердяєвим, “підхід до ноуменально “історичного” можливий через найглибший конкретний зв’язок між людиною й історією, долею людини й метафізикою історичних сил. Для того, щоби проникнути в цю таїну “історичного”, я маю передусім досягнути це історичне й історію як до глибини м о е, як до глибини м о ю історію, як до глибини м о ю долю” [1, 15].

Історичний досвід, оприявнений, зокрема, у роздумах самогубця-невдахи, закладає парадигму оцінки романної дії. Тому персонажні згадки про героїчну добу постають елементами вагомого національного наративу: “В історичному міфі дано передану народною пам’яттю оповідь, яка допомагає пригадати у глибині людського духу якийсь внутрішній пласт, пов’язаний із глибиною часів” [1, 20]. Однак у свідомості Халепа аналітичний опис не стає джерелом героїчного пафосу. Натомість протиставлення профанному сучасному ідеального майбутнього виявляється пролепсисом, котрий не має сенсу навіть як персонажна модель уявного світу: “І раптом ось тут на цьому зеленому лузі, на місці закурених димарів виросте колись цілий город праці, нової, відродженої. <...> А чому б не бути цьому коли-небудь? <...>

Халепа заплющує очі, лежить непорушно й старається уявити собі “царство майбутнього”. <...>

Аля як він не напружує фантазію, виходить усе та сама чужа, фантастична країна, якась підчищена Еллада. <...>

От він думкою йде по вулицях того міста, що на горі. Поліцаїв на перехрестях і взагалі ніде не буде. <...> Хм! Улиця без поліцая, без хазяїна? Візники, що журно рядами стоять біля тротуарів, теж зникнуть. Не буде вивісок, магазинів, не буде, розуміється, цих підвалів, з вікон яких обдає теплим, вогким смородом. <...> Крізь розчинені вікна не можна буде бачити хирлявих, синюватих, прилизаних голів служачих всяких контор та банків. На вулицях не видно буде хапливих людей з заклопотаними, злими, діловими обличчями.

<...> Від напружень думки, від сонця й палючого вітру Халепа весь вкривається потом.

А коли ввечері вертається додому, то все, “чого не буде”, немов глузуючи з його, з особливим нахабством лізе на очі. І сморід підвалів, і прикуті до столів та станків синюваті люди, й шинки, й хазяї улиці – поліцаї, й хапливі, заклопотані дільці, що ненавидять свої діла, й журні візники, й дітлоха, що длубається в поросі та смітті улиць. Кидаються в очі обличчя сих дітей: пристаркуваті, з пукатими баньками очей, прикритими млявими, як зів’ялі пелюстки, повіками. <...> Дегенеративні, жалюгідні, засуджені личка” [7, 245-246]. Опис – це зображення “об’єктів, істот, ситуацій... в їхньому просторовому, а не часовому існуванні”, яке фіксує “їхню одночасність, а не послідовність” [12, 90]. У Винниченка оцінна позиція фокалізатора (Халепа) демонструє *відрив* думки від актуального соціального часопростору з його прихованим драматизмом – прикметне зрушення внутрішньої дії, яке нівелює попередній сюжетний досвід. Зміна зображуваного об’єкта й ракурсу бачення, яка вклинюється у просторовий опис, – згадка про піт – іронічне перекодування біблійного присуду: “У поті свого лица ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий. Бо ти порох, – і до пороху вернешся” (Бут. 3: 19) [2, 3]. Другий опис – завершення наративного розгортання епізоду, яке фіксує дискурсивний вакуум персонажа. Фаталістичний присуд фокалізатора щодо дітей – альтернатива утопічному пролепсису. У розгортанні опису втрачено зв’язок минулого, сучасного й майбутнього, забезпечуваний свідомою інтеріоризацією

колишнього й теперішнього соціокультурного досвіду – джерелом історичного сенсу індивідуального тривання. Адже “істинна філософія історії є філософія перемоги істинного життя над смертю, є прилучення людини до іншої, нескінченно ширшої дійсності, аніж та, у яку вона вкинута безпосередньою емпірією” [1, 17]. Натомість у пліні вражень унаочнюється вимушене історичне безґрунтянство героя.

Опис вражень від маєтку Греблі випадає з ланцюга попереднього драматичного досвіду – фатальної залежності від Лі і трагічної історії Ніни. Влада природного простору перемагає над імперативами культурного часу: “Знову були місячні ночі, й Халепа часто ходив до Дніпра. Там було тихо й журно. Сріблясто-голуба широка стьожка, як у генерала, була перетягнута через усі могутні груди дідуся. <...>

Один берег високий, крутий і строгий, а другий низький, привітний, розгортаючий безкраю голубу далечінь. Вдень у цій далечині гойдаються й палають пекучі хвилі степового повітря, насиченого сухим духом хлібів і трав. І в миготливих хвилях, як круглі човники, мріють козацькі могили, що віками стережуть безмежну просторінь.

Вночі ж і небо, й степ – все в блакитно-зеленому сріблі, все не має ні обрїю, ні меж і повно хвилюючої святої тайни й туги. Вночі чомусь хороший сором і невиразна кличуча кудись тривога хвилюють душу. Дідусю Дніпро, поможи й принеси те, до чого рветься душа!” [7, 301].

У контексті наведеного опису прикметні оцінні компоненти – знаки персонажної фокалізації. Визначення “дідусь” занурює думки Халепа в царину міфологічного сприйняття природи, яке підносить архетипальний зміст українського колективного несвідомого. Річка, зокрема, символізує “незворотний плін часу, що має своїм наслідком утрату особистості і смерть”. “Річка також постає образом людського життя, яке примхливо тече від витoku до гирла, від народження до смерті” [11, 431]. Тому в персонажній фокалізації образ Дніпра виявляється доказом розчинення в імперсональній стихії народного світогляду, в котрому стерто елітарні культурні дискурси. Як указує В. Храмова, “душа сповнюється “еросом” – любов’ю до охоплюваного, що, у свою чергу, охоплюючи її, викликає почуття ентузіастичної відданості, бажання самопосвяти безмежному. Цьому в українській психіці сприяють вчуття в “безкраю далечінь” степу, а також довіра до “первісної доброти” – неньки-природи...” [14, 15]. О. Кульчицький наголошує на тому, що “колективне несвідоме... відхиляє світосприймальні настанови від агресивної активності в напрямку м’якої, ентузіастично забарвленої контемплятивності (споглядальності. – О. Б.)” [8, 55]. У Винниченковій романній моделі опора героя на структури колективного несвідомого, вочевидь, виявляє свою недостатність для стимулювання новітнього творчого чину.

Лист мобілізованого Халепа позначає повернення свідомості персонажа в історичний час із його фатальною владою. Показово, що в останніх оповідних фрагментах нівелюється сенс трагічної історії Ніни як можливого джерела катарсису й оптимістично-гуманістичного пролепсису, накресленого епістолярно-нарративним діалогом: “Прощайте, Ніно! Хочеться сказати вам багато, чого не сказав раніше, та... навіщо? Тепер все не має ні мети, ні інтересу. <...>

От жевріє ніжність до Вас, а непорозуміння питає: навіщо? <...>”

Через кілька днів він одержав від Ніни відповідь, яка іншим часом і здивувала б, і вразила б, і схвилювала його. <...>

Халепа написав, що приїжджати не треба, не варто. А куди їх везуть, нікому невідомо” [7, 306-307]. Підсумок романної дії – відчай перед лицем імовірної загибелі – закільцьовує нарративну композицію, унаочнюючи безсилля

маленької людини, позбавленої благодаті духу. Маємо еквівалентність ситуацій і форм вислову (листів): персонажна нарація, котра починається згадкою про “скидання богів”, завершується випробуванням екзистенціальної ваги святинь. Водночас песимізм героя співвідноситься з тезами другого листа – апологією життя. Колишній оптимістичний підсумок чудесного порятунку виявляється оманливим об’явленням перед перспективою історичної катастрофи. Останній лист Халепи вивершує парадигму його романного дискурсу: від небажання жити (сповідь із наміром учинити самогубство) через невдалу спробу “асимілювати” (за термінологією К. Г. Юнга) своє безособове “хотіння” до вимушеної підвладності знеособленій, знелюдненій відчуженій волі. Підсумкова ідеологічна позиція персонажа сприймається імпліцитним читачем як потенційна поразка дискурсивного проекту. Епістолярна форма викладу актуалізує тричленну сюжетну структуру: теза – антитеза – синтез. Однак останній компонент указує на нерозв’язання суперечностей, на гріховний сумнів протагоніста в дієвості віднайденого сенсу – семіотичний вакуум, який приховує складність позиції імпліцитного автора – носія багатшого й інтелектуально рафінованого досвіду.

Розповідна структура романів значною мірою зорієнтована на вимоги новітнього психологізму. Невласне-пряма мова персонажа – основний носій внутрішньої дії та чинник осмислення вставних текстів, орієнтованих на актуальні літературні й культурні зразки. Така взаємодія корелює зміст і оцінку як відповідних ідеологізованих дискурсів, так і свідомості дієвої особи. Психологічний мікроаналіз, засвідчений уповільненням наративного темпу, наближенням розповіді до показу, демонструє можливості індивідуальної художньої техніки (“Рівновага”). Кут зору персонажа-фокалізатора моделює узагальнену схему соціального прозріння, становить елемент авторського профетичного й викривального пафосу, який перетворює романну структуру на соціально-апокаліптичну фреску, поєднуючи стильові тенденції натуралізму й експресіонізму (“Заповіт батьків”).

Розлогість епічної структури дії подає доволі широкий спектр персонажних мовленнєвих позицій, полемічно співвіднесених між собою. Полілог наративів, психологічних ретроспекцій і оцінних позицій, щоденникове коментування описуваних подій і наративне моделювання соціально-антропологічних закономірностей конструюють авторську спробу побудови панорамного роману – новітнього ідеологізованого міфу (диалогія “По-свій!” – “Божки”).

У романі “Хочу!” фіксація мінливих настроїв персонажа як основний складник фокалізації, попри близькість до імпресіоністичної поетики й інтегрованість в ініціаційну сюжетну схему, утрачає вагу авторитетної позиції, доводячи безсилля утопічного проекту, підтримуваного ідеологічними дискурсами.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 174 с.
2. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м, б.в., 1994. – 959, 296 с.
3. Винниченко В. Божки // Винниченко В. Твори: У 24 т. – Вид. 2-е. – К.: Рух, 1929. – Т. 19. – 338 с.
4. Винниченко В. Заповіт батьків // Там само. – Т. 22. – 201 с.
5. Винниченко В. По-свій // Там само. – Т. 18. – 192 с.
6. Винниченко В. Рівновага // Там само. – Т. 17. – 264 с.
7. Винниченко В. Хочу! // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки “Орґія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!” – К.: Факт, 2002. – С. 91-307.
8. Кульчицький О. Світовідчужання українця // *Українська душа*. – К.: Фенікс, 1992. – С. 48-65.
9. *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. Б.А. Бялик. – М.: Наука, 1975. – 416 с.
10. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. Избр. работы: В 3 т. – Ленинград: Художественная литература, 1987. – Т. 1. – С. 261-654.

11. *Полная энциклопедия символов и знаков* / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2008. – 607 с.
12. *Ткачук О.* Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
13. *Фуко М.* Порядок дискурса // *Фуко М.* Воля к истине. – М.: Магистериум, Касталь, 1996. – С. 47-96.
14. *Храмова В.* До проблеми української ментальності // *Українська душа.* – К.: Фенікс, 1992. – С. 3-35.
15. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 280 с.
16. *Чумаченко О.* Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та нарративні стратегії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 20 с.
17. *Шмид В.* Нарратологія. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
18. *Юнг К.Г.* Отношения между Я и бессознательным // *Юнг К.Г.* Психология бессознательного / Пер. с нем. – М.: ООО “Издательство АСТ-ЛТД”, “Канон+”, 1998. – С. 125-240.

Отримано 21 квітня 2011 р.

м. Київ



**Володимир Даниленко**

УДК 821.161.2-31Гудзь09

## РОМАНИ “НЕ-МИ” ТА “ІСИХІЯ” В ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ ЮРКА ГУДЗЯ

У статті розкривається місце романів “Не-ми” та “Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя – малоосмисленого явища в українській літературі к. ХХ – поч. ХХІ ст. Часопис “Критика” згадує Юрка Гудзя як маргінальне явище української літератури, тому розглядаємо його творчість у контексті таких письменників, як Ф. Кафка, А.М.Б. Стендаль, Г. Мелвілл, А. Платонов, які свого часу теж уважалися маргінальними, а потім стали магістральними постатями світової літератури.

*Ключові слова:* маргінальна особистість, маргінальне явище, колоніальний і постколоніальний час, код роману, антиколоніальний пафос.

*Volodymyr Danylenko. Novels “Not-us” and “Hesychia” in Yurko Gudz’s literary heritage*

The article defines the place of the novels “Not-us” and “Hesychia” in the literary oeuvre of Yurko Gudz, which is still being treated as a minor phenomenon of Ukrainian literature at the turn of the 21st century. The journal “Krytyka” locates Yurko Gudz at the margins of Ukrainian literary process; the author of the paper, on the contrary, puts it into the context of such world-known writers as F. Kafka, Stendhal, H. Melville, and A. Platonov, arguing that the latter had also been branded as marginal and later made out the mainstream of world literature.

*Key words:* marginal person, marginal phenomenon, colonial and postcolonial time, the code of the novel, anti-colonial pathos.

Юрко Гудзь (1956–2002) – малоосмислене явище в українській літературі к. ХХ – поч. ХХІ ст. Автор поетичних книжок “Postscriptum до мовчання” [7], “Маленький концерт для самотнього Хронопа” [5], “Боротьба з хворим янголом” [2], романів “Не-ми” [6], “Ісихія” [4], книжки оповідань “Замовляння невидимих крил” [3] та посмертного видання “Барикади на хресті” [1]. За результатами анкетування критиків, яке щорічно проводить журнал “Слово і Час”, “Замовляння невидимих крил” було визнано кращою прозовою збіркою 2001 р., а книжка “Барикади на хресті” ввійшла до списку кращих прозових видань 2009 р. Однак серед критиків, які тяжіють до часопису “Критика”, Юрко Гудзь досі вважається маргінальним явищем літератури.

Маргінальні явища в українському письменстві завжди були цікавіші за офіційні й канонізовані в радянські чи пострадянські часи. В українській літературі насамперед канонізувалися “відмінники”, що добре знали, якого письма потребує доба Щербицького, Кравчука, Кучми чи Ющенка. Психологія “радянського відмінника” дозволяла їм бути у фаворі, при цьому не розвіявши ілюзії прогресивних письменників. А маргінальні явища залишалися у тіні, де,



власне, їм і належало бути. Та саме на маргінесах, куди мало сягала увага читачів і зовсім не досягала увага партійної та кланової критики, панувала атмосфера абсолютної свободи, в якій формувався український андеграунд. Літературна еволюція часто зводиться до переоцінки центральних постатей і явищ, які стають маргінальними, а маргінальні – центральними. Маргінальними за життя були Франц Кафка, Анрі Марі Бейль Стендаль, Герман Мелвілл, Андрій Платонов, що після смерті стали центральними постатями світової літератури.

Пам'ятаючи думку російського формаліста Юрія Тинянова, що історія літератури насамперед історія “літературних генералів”, треба визнати, що маргінальні явища літератури навіть не історія літературних солдатів – це історія літературних ізгоїв, блаженних і диваків. Зазначу, що в слово “маргінальність” укладаю не так негативне, як первісне значення. В античній традиції “marginalis” означало бути на краю чогось, а маргіналіями називались помітки на берегах рукописів чи книжок.

Саме такі помітки на берегах прочитаних книжок і журналів любив робити Юрко Гудзь, завдаючи клопоту бібліотекарям різних міст, у читальних залах яких ховався від суєти й нав'язливих обов'язків сучасного світу. Про це подумалося, коли через сім років після його смерті в тернопільському видавництві “Джура” з'явилася книжка “Барикади на Хресті” з романами “Не-ми” та “Ісихія”.

Та для багатьох читачів він лишається маловідомим. Хоча на малій батьківщині письменника, Житомирщині, його ім'я стало культовим, цим самим визначивши право на власну традицію і власний погляд на літературні цінності, якщо їх не визнають чи ігнорують на загальнонаціональному рівні. Варто зауважити, що в Житомирі існує Поетичне братство Юрка Гудзя, основу якого складають молоді літератори та білялітературна молодь.

У ХХ столітті американський соціолог Роберт Езра Парк, що працював над проблемою американських іммігрантів, увів до наукового вжитку поняття “маргінальна людина” [9, 131-142]. Спостерігаючи за життям іммігрантів, які відірвалися од рідної землі й не знайшли себе в чужій країні, так і не спромігшись побороти традиційних національних комплексів, він назвав цих невдах “маргінальними людьми”, при цьому не вважав їх людьми другого сорту, оскільки бачив їхній потенціал і здогадувався, що згодом саме ці маргінали, які поєднують у собі традиції двох культур і мають, відповідно, удвічі вищий культурний потенціал, визначатимуть магістральні напрями сучасної культури.

Отож романи Юрка Гудзя “Не-ми” та “Ісихія”, можливо, як жодні інші романи сучасної української літератури, так гостро піднімають проблему маргінальної особистості й маргінального світу, яким є українська дійсність.

Уже на початку роману “Не-Ми” читачеві здається, що головний його герой – мовчазний сорокалітній Вава, який пише роман “Ходіння замерзлими водами”: потім – що героєм є ліричний герой, та, коли доходиш до щоденників і листів Юрка Гудзя, в яких упізнається коло його знайомих, друзів, жінок, розумієш: головний герой роману – сам Юрко Гудзь і його рефлексії.

Для тих, хто не знав письменника, роман “Не-Ми” видається хаотичним звалищем різних текстів: ось нібито початок роману Оксентія Вави “Ходіння замерзлими водами”, ось історія пацієнтів психлікарні, ось історія, пов'язана з Лук'яном Зазимком і заміжною жінкою Йолею, в якій усі, хто близько знав Юрка Гудзя, безпомилково впізнають одне з його давніх захоплень – поетесу Тетяну з містечка на Житомирщині, а далі роман непомітно переходить у щоденники, листи й спогади самого Юрка Гудзя, ніби він забуває про власних героїв Ваву, Зазимка, Йолю та починає розповідати про дуже особисте. І

тоді стає зрозуміло: роман “Не-Ми” – лише перша частина тексту, а другу (й основну) становить сам письменник як код до роману, без якого цей твір не піддається розкодуванню.

Зважаючи на цю особливість, варто виокремити чотири лейтмотиви творчості письменника: любов як сила, що виправдовує людське існування; мова як субстанція, з якої створено реальний і позареальний світи; антиімперський та антитоталітарний лейтмотиви; село як жертва міста в умовах колоніального й постколоніального часу. І ці мотиви – чотири стовпи, на яких тримається вся архітектура Гудзевої творчості.

Любов як вищий смисл життя – наскрізний лейтмотив поезії і прози письменника. Увесь роман “Не-Ми” проймає любов чоловіка й жінки, матері й дитини, особистості й родини. Навіть у дитячих відчуттях дівчинки любов постає як найбільше людське одкровення: “До першої любові треба готуватися так само старанно, як і до сповіді останньої перед смертю” [1, 101]. Це ж стосується й роману “Ісихія” – найбільш зрілого прозового твору автора, в якому любов і приватне життя стають заручниками імперських комплексів.

Свого часу Юрко Гудзь намагався втілити видавничий проект “Українська Реконкіста”, який так і залишився його нереалізованою мрією. Поняття Реконкісти як визволення християнами своєї землі від іноземних загарбників на Піренейях протягом 711-1492 років не раз уживалося в різних країнах у різних історичних контекстах. Юрко Гудзь у це поняття вкладав відвоювання українського простору від духовного, культурного й мовного домінування колишньої метрополії.

Про те, що мова – один із лейтмотивів роману “Не-Ми”, видно вже в посвяті автора: “Літерам Аа Бб Вв Гг Дд Ее Єє... Юю Яя Ъь з любов'ю, вдячністю та безмежним відчаєм всіх спроб щось комусь розповісти присвячується”. Отже, це роман про мову, але не ту, яка слугує для передачі інформації, якою розважають чи протоколюють офіційні циркуляри, а про мову, що нею наповнена душа. Це нагадує вишивання білим по білому. Мовчання в романі постає як вища форма внутрішнього мовлення, коли сказане слово срібне, а неказане – золоте, коли навіть “сісти за стіл, за клавіші українізованої “Москви” й нанести перший удар відкритій рані білої сторінки...” [1, 46] постає як знак духовної зрілості людини.

Якщо роман “Не-Ми” був експериментом, який мав показати можливості мовчання у прозовому тексті, підтвердивши думку Моцарта, що пауза буває красномовнішою за музику, то в романі “Ісихія” таких надзавдань автор не ставив, хоча назва твору вказує на ісихію як православну традицію через мовчання й молитви пізнати в собі царство Боже, а відтак концептуально роман пов'язаний із філософськими та стильовими пошуками, означеними в романі “Не-Ми”.

В “Ісихії” імперія постає силою, що підкоряє приватне життя й калічить або знищує любов як його найвищу цінність своїми невгамовними амбіціями. У сцені, коли американський і радянський солдати в бінокль розглядають оголену афганську дівчину, яка “поспішала скупатися ще до схід сонця в тихій і теплій воді, поки знову не почалася стрілянина” [1, 147], незахищене жіноче тіло на тлі військового краєвиду постає як виклик смерті, що зводить нанівець і радянську мілітарну патетику, й американські інтереси в цій суворій і забутий Богом частині світу.

Усі розділи роману “Ісихія” пройняті сюжетною напругою й виразним антиколоніальним пафосом, і це робить роман найбільш зрілим прозовим твором автора. Уже в першій частині роману, викладеній як розповідь брата, антиколоніальний мотив сягає високого звучання в розповіді про зачистки

афганських аулів, коли після атак радянських гелікоптерів, які руйнували будинки й убивали людей, “до зруйнованого аулу входить спецпідрозділ для зачистки... Грабують, ґвалтують збожеволілих од страху жінок, убивають їхніх дітей... колона проходила через ці селища – порожні, чорні, з неприбраними трупами вздовж шляху... То вже згодом “героїв” цієї порожнечі нагородять медалями “От благодарного афганского народа”, й ті, хто посилав їх на смерть, на вбивства, збудують чужими руками помпезні меморіали...” [1, 140]. Схожа сцена в романі “Ісихія” подана і в описі зруйнованого Грозного під час першої чеченської війни: “На вулицях валялися обгорілі трупи російських танкістів, чаділи смердючим димом перекинуті беемдешки, поруч розпанованих гранатометами машин сновигали здичавілі пси, ворухилися руді спина здоровенних пацюків... Уночі з підвалів, зі щілин тимчасових сховищ, вилазили вцілілі мешканці й грілися напроти смолоскипів пекельного вогню, біля прострелених газопроводів...” [1, 159].

Юрко Ґудзь обурювався мовчанням західних письменників, режисерів, інтелектуалів, які не зреагували на геноцид у Чечні, і в Житомирі на знак протесту привселюдно спалив російського прапора. Після падіння залізної стіни та об’єднання Європи світ погруз у дрібних міщанських проблемах, а змізерніла гуманітарна еліта, якій було не до страждань маленького чеченського народу, красномовно засвідчила, що за російський газ згодна заплющити очі на будь-які витівки кремлівських стратегів.

У кожній прозовій фразі Юрка Ґудзя відчувається письмо поета, приміром: “стара груша цвіте, жінкою незнайомою пахне” [1, 46]. Роман “Не-Ми”, рефлексивний, позбавлений епічного стержня, важко назвати романом. Його варто розглядати в контексті еволюції нарративних технік та уявлень про роман в українській літературі. Сам автор пояснює свій твір спробою написання антироману, в якому головні герої постають “статистами третього плану – мовчальниками і самогубцями” [1, 46], бо в сюжеті він бачить текстову організацію “насильницької послідовності й фальшивої хронографічності подій” [1, 46].

Ці сентенції перегукуються із філософією adeptів французького “нового роману”, розвиток якого припадає на 50–70-і роки ХХ століття. Читаючи “Не-Ми”, відчуваєш, що Юрко Ґудзь простудював публікації про “новий роман” і досить буквально, як естетичну настанову, сприйняв думку Алена Роб-Ґрійє: роман не виражає, а шукає не “щось”, а самого себе. Підтвердження цьому – досить промовистий пасаж Юрка Ґудзя: “Вава розповідає про свій роман... Не з жінкою, не з коханими кактусами, а роман з романом: зі ще не з’явленими уповні, але вже звільненими з небуття окремими сторінками” [1, 24]. Іноді це виглядає трохи кумедно, коли Юрко Ґудзь термін Алена Роб-Ґрійє “шозизм”, під яким один з ідеологів “нового роману” розумів “речизм” (від французького “chose” – річ), розуміє буквально як “шизоїдність”, “божевілля”. І це автор вкладає в текст, який видає спотворене розуміння Роб-Ґрійє: “Роман з ампутованою фабулістикою, занудливими реєстрами “надвечірніх свідчень”, з відмороженими персонажами-крейзюками” [1, 22]. Власне, цим продиктована й тема божевілля.

Із представників “нового роману” Мішель Бютор був найменш войовниче налаштований до традиційного бальзаківського письма, тому допускав у романі внутрішні монологи, спогади, есе. І, як Мішель Бютор, Юрко Ґудзь із мозаїки листів, щоденників і спогадів вибудовує міфологему сучасного українського світу. Прихильність до естетики антироману проявляється й у згадках про його предтеч – Джеймса Джойса та Марселя Пруста, яких у романі називає Юрко Ґудзь.

Село як жертва міста в умовах колоніального та постколоніального часу – один із магістральних мотивів творчості Юрка Ґудзя. Село Немильня (в

усіх його творах звучить як “Не-Ми”) має полісемантичне значення й може бути потрактоване як конкретне східноволинське село на Житомирщині; відмежування російськомовного українського міста від зневаженого ним села, що у свідомості міщан – чуже (“село – це не ми”). Так міські мешканці відсікають себе від українських витоків. Водночас напрошується асоціація зі словом “німі” (у російському звучанні “неми”, цілком органічна для міста), що в контексті Гудзевої концепції про мовчання (ісихію) як вищу форму внутрішнього мовлення набуває особливого значення.

В англійського етнографа та історика Едуарда Бернетта Тейлора, автора фундаментального дослідження “Первісна культура”, є легенда, яку досі розповідають зулуси. Ця легенда про плем’я амафенів, що паразитувало на селянській цивілізації. Амафени вважали селян людьми другого ґатунку, зобов’язаними їх годувати. Одного разу вождь із будинку Тузі наказав амафенам набрати достатньо їжі та йти в пустелю. Із собою люди взяли заступи, якими вже давно не працювали на землі, щоб відганяти гієн. І коли анафенці проїли всі харчі й почали голодувати, бо не мали змоги обдирати селян, яких у пустелі не було, Господь учинив злий жарт: причеплені на їхніх спинах заступи приросли до тіл і стали хвостами, тіла покрилися шерстю, й анафени обернулися павіанами, яких зулуси досі іронічно називають “людьми Тузі” [8, 333-334].

Це притча про те, що не можна паразитувати на інших, бо це веде до неминучого виродження, і вона стосується не лише колонізаторів і колонізованих народів, а й зверхності однієї частини суспільства над другою. І в царські, і в радянські, і в пострадянські часи селянська цивілізація в Україні як джерело всього національного нещадно експлуатувалася і ставилася в нерівні умови із жителями міст. І в тому був неприхований колоніальний сенс – пересушити джерела, з яких у міста вливається людський потенціал, щоб міста не стали українськими. У романі “Не-Ми” це подано з відверто публіцистичною прямолінійністю: “...Якби не свідоме винищення селян радянською владою, не тотальне перетворення залишених в живих хліборобів на рабів шматка чорного колгоспного хліба, ми вже давно могли б мати не тільки село – як осердя національної душі, але й повнокровне тіло українського міста... Ось саме цього окупаційна влада боялася найбільше. Тому – така страшна різанина свідомої людности, такий скерований московськими (й запопадливо реалізований тубільними) вождями геноцид. Місто – російське, а село – для українства, як територія етнографічно-колгоспної резервації” [1, 94]. Повноцінні народи шанують своє село як ґрунт, із якого живиться соками національне дерево, а закомплексовані й неповноцінні ставляться зверхньо й вороже. І ця зневага, культивована у свідомість українських міщан іще царськими соціальними психологами, досі працює на поступове виродження українського світу, бо що не зробив Голодомор – дороблять свої міщани. В “Ісихії” є сцена жорстокого селянського опору, коли 1921 року в село приїхав загін радянських активістів збирати хліб, і ця репетиція перед 1933-м виявилася для них фатальною. Захопивши озброєний продзагін, селяни змушують його їсти зерно, і коли активісти відмовляються, убивають. Сцена розправи набуває погрозливого міжетнічного характеру, коли селяни постають страшною силою, Українською Реконкістою, якою вони були і в часи визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, і в часи ОУН-УПА.

У романі “Ісихія” протистояння між селом і містом набуває масштабів цивілізаційного конфлікту, коли українець Селестин, що воював у радянській армії проти афганського народу, раптом зрозумів, що його змушують убивати таких же селян, “якими є його батьки, брати й односельці, що тут продовжується безжалісне винищення все тієї ж селянської культури з її непідлеглістю будь-якій владі, окрім землі й Бога” [1, 222], і переходить на бік моджахедів.

Є в "Ісихії" класична пострадянська картина, коли в обдерте село приїжджають столичні бізнесмени, щоб видурити в селян сертифікати на землю для будівництва "великої санаторійної зони" (як не згадати гнівну патетику Миколи Хвильового?). Вигнання селян з їхній насиджених століттями місць через підкуп, юридичні крутіїства, погрози роблять цю сцену, подану в романі як сон, пророцтвом, що чекає українське село у ХХІ столітті. Тому виселення села українськими скоробагатьками для своїх бізнесових проєктів нагадує апокаліпсичні видива. Особливо вражає картина, коли селяни, завантаживши своє нехитре майно, стають свідками, як на їхніх очах нові господарі спалюють хати, щоб зрівняти згрище бульдозерами й на хатнищах селянської цивілізації, на місцях колишніх вігвамів українських індіанців побудувати своє неукраїнське майбутнє.

Романи Юрка Ґудзя "Не-ми" та "Ісихія" – це застереження, звернене до ситої совісті й сонного голосу крові, щоб своєю еволюцією наше суспільство не повторило легендарної історії зулусів, перетворивши співвітчизників на українських культурних павіанів, яким залишиться єдиний історичний вихід – влитись у спільний табун під орудою могутніших північних горил.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ґудзь Ю. Барикади на Хресті. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с.
2. Ґудзь Ю. Боротьба з хворим янголом. – К.: Голос громадянина, 1997. – 75 с.
3. Ґудзь Ю. Замовляння невидимих крил. – Тернопіль: Джура, 2001. – 160 с.
4. Ґудзь Ю. Ісихія // *Куф'єр Кривбасу*. – 2000. – № 123. – С. 7-22; № 129. – С. 10-23; № 133. – С. 51-74; 2001. – № 139. – С. 3-30.
5. Ґудзь Ю. Маленький концерт для самотнього Хронопа. – К.: Молодь, 1991. – 30 с.
6. Ґудзь Ю. Не-ми // *Куф'єр Кривбасу*. – 1998. – № 102. – С. 20-56; № 103. – С. 8-54.
7. Ґудзь Ю. Postscriptum до мовчання. – Торонто: Бескид, 1990. – 88 с.
8. Тэйлор Э.Б. Первобытная культура: В 2 т. – Т.1. – СПб., 1896. – С. 333-334.
9. Park Robert E. Human Migration and the Marginal Man. in *The Classic Essays on the Culture of Cities* / Ed. R. Sennett. – New York: Appleton-Century-Crofts, 1969. – P. 131-142.

Отримано 21 березня 2011 р.

м. Київ



*Передплачуйте*

**СЛОВО *i* ЧАС**

– єдиний академічний  
літературознавчий журнал  
про українську та світову літературу.  
Передплатний індекс – 74423.  
Електронний варіант  
на Web-сторінці за адресою:  
[www.slovoichas.in.ua](http://www.slovoichas.in.ua)





**ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНИХ МІФІВ  
У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-ПОСТМОДЕРНІСТІВ**

Розкриваються прийоми використання античного міфу у творчості поетів 90-х років ХХ ст. Виявлено й окреслено три найбільш концептуально значущі способи введення міфу у тканину твору. Проаналізовано головні функції використання міфів у поетичній системі постмодерністів. Доведено, що у творчості українських поетів-постмодерністів міфологічний сюжет виступає в ролі моделювальної системи, а полівалентність символів дозволяє поетам досягти висот художнього осягнення дійсності.

*Ключові слова:* міф, поети-дев'ятдесятники, психологізація, символ, художній образ, художній світ.

*Yuliya Lohvynenko. The transformation of antique myths in the texts of postmodernist poets*

The paper explores the employment of antique myths in the works of Ukrainian poets of the 1990s. The author singles out three most significant ways of the poetic treatment of myth, and analyses the basic functions of mythic material in postmodernist lyric poetry. It is stated that the mythological subjects in the works of Ukrainian postmodernist poets play the role of a modeling system, and that the polyvalency of mythical symbols thus becomes a device for the high scale artistic mastering of reality.

*Key words:* myth, poets of the 1990s, psychologization, symbol, artistic image, artistic world.

Поняття про античний міф асоціюється з давньою історичною праосновою нереального, умовного, фантастичного світосприйняття, закріпленого в системі образів та сюжетів. Поети-постмодерністи використовують античний міф для розкриття внутрішнього світу ліричного героя чи певних деталей навколишньої дійсності, яка утримує в собі низку міфологічних моделей, що трансформуються у складі нових форм та структур.

У процесі дослідження виявляємо гаму естетизованої, рефлексивної роботи поетів з античними міфами. Виокремлюємо три способи використання ними античних міфів: 1) реконструкція давніх сюжетів, інтерпретованих із більшою чи меншою мірою "осучаснення"; 2) відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення; 3) збагачення конкретно-історичних образів універсальними смислами та аналогіями (другий та третій способи поширеніші).

Щоб розкрити особливості використання поетами античних міфів і пояснити, чому другий та третій способи використання міфів більш поширеніші, необхідно визначити типові характеристики античного міфу та світобачення і співвіднести їх із постмодерністичним способом сприйняття світу й людини в ньому.

До визначальних типових характеристик античного міфу належать: антропоморфізм, гілозоїзм, анімізм, символізм узагальнень, який передбачає в ролі свого механізму персоніфікацію узагальнених явищ. Отже, античний міф не використовується як цілісність для моделювання нового поетичного світу, а виявляється розщепленим, бо створений античним міфом образ гедоністичної та всебічно розвиненої людини не сумісний із концепцією постмодернізму.

Сучасне розуміння античного міфу не пориває з давньою традицією. При цьому очевидна етнологічна функція міфу та його нормативне значення: міф – це те, у що ліричний герой вірить безумовно та беззаперечно, ототожнюючи себе з тим, у що вірить. Використання міфів триває у створенні текстової тканини (при всьому вирішальному значенні того факту, що міф уже використовують, а не живуть у ньому), і цей факт залишається поширеною та всезагальною властивістю літератури.

Використання героїв та мотивів античної міфології стає арсеналом поетичної образності, джерелом сюжетів, формалізованою "мовою" мистецтва. У межах

античного міфу виникають традиційні літературні типи, які отримують велику узагальнену силу, моделюючи кардинальні типи поведінки (Геркулес, Гектор, Прометей, Нарцис та ін.), і використовуються в корпусі поетичних текстів сучасних українських поетів.

Якщо брати до уваги перший спосіб використання міфу, стає зрозуміло, який великий вплив справили міфи Давньої Греції на формування сучасної міфологічної думки. Традиційні міфологічні сюжети та образи використовуються поетами-сучасниками не тільки як умовна поетична мова: міфологічне або квазіміфологічне світовідчуття допомагає створити трансцендентний світ і протиставити його життєвій реальності як вищу поезію низькій прозі, як боротьбу світлих і темних сил, що стоять за видимими життєвими колізіями.

Поети сучасного літературного покоління вводять у поетичну тканину елементи античних міфів, особливо їх цікавлять ті міфи, що дають імена героїв, які й утілюють смисл міфу. Вони частіше вдаються до використання моралі, ніж до художнього переказу міфу. Ці міфи можна об'єднати у три основні групи: міфи про Троянську війну, міфи про богів та міфи про титанів.

Античний міф про Троянську війну ліг в основу вірша “Троянські ремінісценції”, що ввійшов до збірки “Апологетика на світанку” С. Процюка. Те, що дія твору відбувається вночі, одразу привертає увагу: адже відомо, що ніч, сутінки розмивають образи, ніч асоціюється із чорним кольором. Автор не змальовує подій Троянської війни: дія відбувається сучасної ночі – в час доби, коли всі приховані емоції, почуття стають оголеними. Поет переносить античних героїв у сучасність, де дійсність виявляється такою жахливою, що античні герої, прирівняні до богів розумом, силою, чеснотами, не витримують такого тягара: “А ніч чаклує. Лячно так, / немовби дівчинка усохла / чи безперервний депресняк / небогорівного Патрокла”. Поет позбавляє Патрокла ознак героя, назвавши його “небогорівним”, не надавши йому статусу непереможного лицаря через слабкість духу.

Один з учасників Троянської війни, чоловік прекрасної Єлени, цар Спарти Менелай зустрічається у віршах І. Андрусяка (“За овидом терпне самотній сумний рамадан...”, зб. “Отруєння голосом”) і С. Процюка (“Троянські ремінісценції”). За міфом, син троянського царя Паріс зганьбив царя Спарти Менелая. Поезія “За овидом терпне самотній сумний рамадан...” починається змалюванням пейзажу, що відразу задає настрій і тон усій подальшій розповіді. Ліричний герой споглядає безрадісну осінь із опалим листом та дощем зі снігом. Він розмірковує про своє життя, і читач не бачить у ньому нічого радісного: “яри за ярами / там замшевий дощ настелив / та неба нема”. Відсутність неба несе в собі відсутність надії на кращі зміни, даху над головою, відтак – певної захищеності. На відміну від Менелая, герой не йде на війну й залишається вдома, і це знову повертає його до роздумів про долю царя, але лише схожість ситуації їх поєднує, а не вчинки та риси характеру: “...то сні менелая нехай осміє менелай / багнети юдолі нехай четвертує волами...”. Сніг, що проліг між адресатом і ліричним героєм, не роз'єднує їх, а поєднує в одне ціле, тому хотілося бачити його незайманим: “нехай він тяжіє між нами тяжіє між нами”. Чоловік прекрасної Єлени Менелай з античної міфології не наділений якимись певними талантами, узагалі його образ розкривається через вчинки інших героїв Троянської війни. Поети також не наділяють його лицарськими чеснотами, а використовують усталену характеристику образу.

Такий трансформований через античний міф підхід до розуміння сучасного Всесвіту дозволяє майже в кожній речі навколишньої дійсності бачити, з одного боку, культурно зафіксовану визначеність, яка передається з покоління в

покоління, а з другого – невичерпну таємницю, можливість виявлення через неї дедалі нових, не передбачених сформованою та закріпленою культурною традицією властивостей і функцій. Отже, можна передбачити безкінечний процес усе нового творення варіантів і трансформацій цього мотиву відповідно до бажань та уподобань автора.

Міф у сучасній поезії створює особливу реальність. Але це вже художня, потрактована поетами реальність, яка існує за власними законами і правилами. Це художній світ, звільнений творчістю від обмежень, кордонів, бо творча уява не живе в запрограмованій свідомості, їй потрібний простір – і простір без меж. Автори часто вдаються до перенесення античних героїв у сучасні умови, відчувається одночасне існування античних та модерних мегаполісів. Образам античних царів та героїв не надається нових рис характеру, навпаки, через закріплені в їхніх іменах образи наголошується моральна злиденність сучасності, меншовартість нинішнього суспільства.

Окремою групою вирізняються ті античні міфи, які стосуються античних богів.

Поема “HOMO SAPIENS” (зб. “Завжди і ніколи”) С. Процюка названа віршовою ораторією. Промови в ній виголошують Автор, Оптиміст, Песиміст, Хор. Відповідно Автор посідає нейтральну позицію, а інші дійові особи сперечаються між собою. Мова йде про мету та шляхи розвитку людства. На нинішньому етапі стан суспільства виглядає так: “Вже людей на землі залишилась, напевне, третина / (та й у неї одяга любові горить, звідки шлунку краї). / Напишіть мемуари без права жахатись людини, / напишіть мемуари із правом любити її”. Головна думка поеми розгортається навколо питання, чи треба боятися людину, чи, може, вона таки заслуговує на любов і порятунок.

Використання античного міфу дозволяє перекинути змістовий місток від сучасного мегаполісу до часів античності: “Знов істерика, юдоль сліз, / знову мізкове каліцтво. / Знов Аїд свіжу жертву приніс / в найпохмуріше, скорбне місто. / В супертоталітарне житло...”. Автор точно відбив міфічні уявлення греків про чорне, безрадісне Аїдове житло, зображуючи місце дії поеми. Мегаполіс не має назви, тому читач може ідентифікувати його по-своєму. Місто змальоване як таке, що відмирає. Антистрофи закликають до боротьби за надію людства вижити: “Відірви золоті слова, / у тванюки – Орфеїв зміст”. Далі античність поєднується з релігійним світоглядом, де боротися за виживання людства будуть не самі античні боги, а і християнська Трійця разом з апостолами.

Монолог автора так само не виправдовує людство: “Тут антибожі кліше, недолюбові отрута...”. Дуже багато серед людей стало тих, хто нагадує Брута. Це актуалізується мотив уже з римських часів. Автор не знаходить, задля чого людство варто любити й урятувати любов'ю. Оптиміст і Песиміст підтверджують думки один одного: “в щастя зламани двері” – а відтак і ввійти туди ніхто не може. Порятунок людства бачиться в мистецтві: Греції, Риму, музиці Бетховена, у творчості Рабле. Але в багатьох відчувається синдром Юнони – також грецької богині, коли “воїном бути в облом, / краще зривати погони”. У суспільства, яке ще з античних часів бачить смисл буття в завоюванні, жевріє надія – тінь Христа, та в сучасників “занадто душі замалі, щоб дочекать благої вісті...”, їх усіх на переправі чекає Харон. Поет змалював його надзвичайно старим, назвавши “прадідом”.

Дійових осіб поеми цікавить Україна – “борисоглібський народ”. Автор використав саме таку назву українців, аби ще раз наголосити на стражденній історії української держави (святі Борис і Гліб були невинно вбитими, над ними знущалися; пізніше церква їх канонізувала). Через перенесені муки за розбудову державності Україна має надію на порятунок: “Вже піднялися з

колін / отрок, мати і дитина”. Їх підтримує Господь: “З ними виконує гімн Бог – провідник, надвожатий”.

Хор у строфах заводить мову про сучасність: “Господарів днини нічим не вжахнеш, не здивуєш. / (Естетика крові ніколи не вигоїть світ). / Та все ж у калюжі хотів би угледіти зірку. / А велич людська тремтить та ридає услід...”. Хор має надію на порятунок людства. Але заперечує сам собі в антистрофі, стверджуючи: “фальшована каста, Гефестом наклепана швидко”, загордилася, ніхто не зміг зробити Бога щасливим – тобто втішити його як досконале втілення Його задуму. Знову бачимо поєднання античної та біблійної міфології. Наприкінці поеми автор звертається до Людини із проханням відшукати ті моменти в історії людства, коли суспільство могло собою пишатися. Віру в порятунок автор бачить у Богові.

За міфологічним світоглядом античного світу, боги активно втручаються в життя героїв. З одного боку, вони втілюють уявлення про ідеальну людину: сильніші, вищі на зріст, могутні і прекрасні, хоча наділені й людськими вадами характеру. На сучасному етапі використовуються усталені характеристики античних богів, їхні імена набули номінативного значення.

У поезії “Ріка-3” (зб. “Дерева і води”) І. Андрусяк уживає лексему “пантеон” давньогрецького міфологічного походження, що має два значення: сукупність богів того чи того народу або релігії і храм усіх богів. Поет ці значення не розділяє: “...ти будеш першим її пантеоном / виокремленим з каменя / кумедні фігурки твоїх рис / торкатимуться води і старітимуть... / ...але те що ти будеш / не викликає сумніву...”.

Вірш “Ріка-3” – монолог, звернений до самого ліричного героя, читача, автора. У першій частині радісний пейзаж із надією націлений у завтра. Наступні частини – роздуми, що розкривають психологічний портрет мовця. Для змалювання стану ліричного героя автор використав образ-символ риби ще з первісного міфу доби палеоліту. До тієї ж доби належать уявлення про походження людей від риб (та навпаки), який непрямо може свідчити про попередню стосовно того часу “водну” катастрофу [8, 104]. Внутрішній світ ліричного героя такий великий, що поет удається до порівняння його з античним пантеоном, щоб розкрити багатогранність його душі: грецький пантеон мав велику кількість мешканців, і кожен бог мав свою сферу впливу. Сучасних поетів найбільше цікавить Хронос – батько Зевса, якого Зевс пізніше скинув у Тартар.

Слово “хронос” уживається І. Андрусяком у значенні “час”. Використаний поетом образ хроносу співзвучний зі смислом картини Сальвадора Далі “Плин часу”: він перегукується з “часом” у художника. Ліричний герой поданий у момент спогадів, у його душі відбувається переоцінка вартостей. Усе життя він вів боротьбу за свої ідеали, переконання, але зараз вони вбачаються йому примарними, тому з’являється образ-символ млинів, з якими ліричний герой воює, подібно до Дон Кіхота. Він відчуває, що дуже завинив перед самим собою, його відчуття притупилися, тому прагне до боротьби: “...розтулити печеру / мечем зруйнувати стіну...” (“Ти деревам шептав...”, зб. “Дерева і води”). А вже тоді, коли перемоги над собою буде досягнуто, можна “віддатися сну дерев’яного ідола хроноса”.

Хронос мав третього сина – Зевса – верховного олімпійського бога, царя й батька богів та людей. Він репрезентує небо, про що свідчить і його ім’я, яке в перекладі означає “світло”: “...Зевсоюпітер зубожів, / юрбі відкинув нас. / Торую шлях до міражів / античний ловелас” (“Вони танцюють смерть...”, С.Процюк, зб. “Апологетика на світанку”).

Автор використав і грецький, і римський варіанти імені бога водночас. У греків верховний бог має ім’я Зевс, у римлян – Юпітер, поет поєднав обидві

назви: з одного боку, аби ще раз наголосити верховну (подвійну) силу, якою наділений Зевс та Юпітер в античній міфології, а з другого – показати, як “розтанула” влада античного подвійного бога в сучасному суспільстві. Влада “Зевсоюпітера” не поширюється на сьогоднішній день, він не може захистити людей від зла та горя. Навколишня дійсність має виразно апокаліптичний характер: “Тут жахи жаб. Тут лемент лип. / І доленосності момент. / Народжує пластичний скрип / неврастенійний диригент”.

У поезії дев'яноститників можна зустріти образ іще одного бога античної міфології – Нарциса, смертного сина німфи Ліріопеї. Образ Нарциса – символ егоїзму, жорстокості: “Там під тупіт порядності криз / маньяк свердлить очима пророчими. / Там постійно проводить Нарциз / перлюстрацію ласки дівочої” (“Навколишки до ідеалу”, С. Процюк, зб. “Апологетика на світанку”); “– Куди провалилися друзі – / в Нарциса чи у болото? / – Шановний, офіра музі – / не найбанальніше злото” (“Дискусії про поезію”, С. Процюк, зб. “Завжди і ніколи”). Поети скористалися образом напівбога у звичному значенні: юнак-бог егоїстичний, не вмів кохати, будувати стосунки ні з жінками, ні з друзями. Він не шукає причину в собі, а звинувачує оточення.

У творчому доробку дев'яноститників виокремлюється серія міфів про титанів. Вони наділені рисами міфологічної казковості й силою богів, часто виступали проти них, прагнули добра і справедливості. Добре відомо, як Зевс покарав титана Прометея: щоночі в героя скльована орлом печінка відростала знову. Образ титана Прометея І. Бондар-Терещенко використав у номінативному значенні, добре відомому читачеві. Із творів Есхіла Прометей дійшов до нас як борець, моральний переможець; хоча фізично він страждає, його дух не зламати, бо він глибоко переконаний у своїй правоті й наділений залізною волею. В образі Прометея відбито класичну гармонію долі й героїчної волі, геніально втіленої і міфологією, і літературою античних греків. “Книжки роздарую з автографом навіть, / врятую поетку брехнею про те, як / живу у наметі із лейбом Ю. С. НАВІ / з печінкою, вкраденою у Прометея” (“Трамванси”, І. Бондар-Терещенко, зб. “Фібруарій”).

У циклі “Третина запитань” С. Процюка (зб. “Апологетика на світанку”) автор використав елемент міфу про Геракла у формі риторичного запитання: “Чи відглянцює Ганнібал / мерзоту Авгієвих стаєнь? / Крокує кров, як генерал, / на половинчатість осяєнь...”. Риторичне питання, поставлене автором в останній строфі вірша під назвою “8”, більше стосується не античної ситуації, а бруду та смороду сучасного суспільства, тому вживається в переносному значенні. Перед цим у номерах “1”, “6”, “7” порушувались питання цінності людини та мистецтва в сьогоднішньому суспільстві. Ліричний герой не бачить нічого, що могло б його потішити: “над столицею і над стодолюю / зловісніють кратери розщеплень”. Він цікавиться, хто ж віднайде вічну ідею, яка б зупинила виродження. Боги дарують безліч привілеїв людині, передусім – свободу, проте героїчна кров не потрібна простим смертним, не наділеним прагненням до високого.

Міф, щільно пов'язаний із подвигом Геракла, – це міф про амазонку. Поет наділяє їх негативною характеристикою: “...Покрутить ноги нам Амур, / а руки – барабанна слава. / Чи протанцюєш вальсотур, / коли в очах дитя криваве? / Вже очі в очі перейшли. / В телиці око, у вазонка. / Вдягнули очі постолі. / Катівське око амазонки” (“Повідкладай нашвидкоруч...”, зб. “Апологетика на світанку”).

У поезії “Ріка-2” І. Андрусак використав міф про титана Сізіфа, який прогнівив античних богів і був покараний вічно виконувати тяжку марну роботу, що не приносить ані користі, ані задоволення. Ліричний герой міркує над тим, що



людство стає подібним до бджіл, які завжди готові вкусити, щоб захистити своє дупло. Агресивних людей “стало так багато / що дерева не витримали / і прокинулися...”. Дерев у містах дуже мало, тому вони гинуть, бо народжені з мертвої цегли. А коли вже людина залишається наодинці сама із собою, то поряд немає дерев, котрі її б захистили. І тоді надходить усвідомлення, “що кожен з нас / є могильником власного щастя...”, і від цього людина прокидається із криком відчаю. Далі настає розуміння того, що людство постійно робить ті ж самі помилки, складаються стереотипи поведінки: “...дмухаєш на метелика / щоб не обпектися / бо якщо є метелик / то поблизу має бути вогонь / і якщо є камінь / то поблизу має бути сізіф / помішаний на цьому камені...”. Автор зумів створити образ, який допомагає дійти висновку, що все наше життя побудоване на законах, котрі передбачають і в певних межах моделюють наші думки та вчинки.

Семантика можливих світів грає важливу роль у поетиці постмодернізму. Часом створення власного твору на основі античного міфу щільно переплітається з релігійними й міфологічними джерелами. Те, що змальовує автор, – суміш правди та його власного уявлення про речі, які він знає, про події, які вже були описані. Архаїчні корені має й така закономірність: те, що є істинним в одному часі, може бути хибним в іншому.

Завдяки міфам надзвичайно збагатилися художні образи сучасної літератури, але не втратили при цьому свого зв'язку з дійсністю. Міфічні події стародавнього світу та нашого часу знайшли своє відбиття в сучасній поезії, створивши новий, кардинально відмінний від попереднього напрямок міфологічної літератури.

У поетів покоління 90-х рр. минулого століття міфологізм щільно пов'язаний із розчаруванням у суспільному прогресі, зі страхом історичних метаморфоз та утратою віри, що соціальні зрушення змінять метафізичну основу людського буття і свідомості. Міфологічні паралелі та образи наголошують незмінну повторюваність однакових невирішених колізій, метафізичне кружляння на одному місці особистого та суспільного життя, навіть повторюваність (циклічність) світового історичного процесу. Однак у названих авторів світоглядне забарвлення міфологізму у вирішальних питаннях не може бути прямо зведеним до модерністської естетики у вузькому розумінні цього терміна. У них міфологізм – це спосіб вийти за суто соціальні рамки, але соціально-історичний контекст продовжує існувати поряд в особливих відношеннях, для яких міф є доповненням.

Спостерігається також тенденція поєднувати античний міф із біблійним. Поети використовують античних богів у номінативному значенні, радше як образи-символи, а порятунок людства вбачають у християнській релігії. Античні боги не змінюють долю людства: їхня влада була необмеженою лише в античному світі. Сучасність діаметрально протилежна квітучому античному світу.

Можемо сказати, що міфологія – спосіб трансформації психічних феноменів у культурні. Аналізуючи вчення К.-Г. Юнга про колективне позасвідоме та його роль у розумінні природи міфу, А. Руткевич пише: “Архетипічні образи <...> є витоків міфології, релігії, мистецтва. У цих культурних утвореннях відбувається поступове шліфування сплутаних та жажливих образів, вони перетворюються на символи, дедалі прекрасніші за формою і змістом” [13, 5].

У поетів-дев'яноститників на перше місце вийшли міфи та міфологічні сюжети, що несуть у собі розчарування, руйнування, занепад. Серед великої низки античних міфів вибрано саме ті, що дозволяють авторам відтворити світ як нетривкий, що несе в собі елементи розпачу, безнадії. Поети змінюють характер використання міфу. Міфологічні структури застосовуються для

виявлення сучасного змісту, першоджерел людського існування, прагнення пояснити конфлікти та ситуації нового часу, досягнути загальні особливості буття. Міфологічний сюжет виступає в ролі моделювальної системи, а полівалентність символів дає змогу досягти висот художнього осягнення дійсності.

У поетичних творах цього літературного покоління постає діалектика традицій і новацій сучасного мистецтва. Спостерігається збереження у трансформованому вигляді тисячолітньої культурної спадщини, яка становить серцевину міфотворчості. Поезія завдяки міфу виходить на новий, містико-міфологічний простір. Вона стає пророком ХХ ст., відкриваючи світ потаємного широкій аудиторії читачів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусяк І. Дерева і води. – Харків: Акта, 2002. – 69 с.
2. Андрусяк І. Отруєння голосом: Тексти. – К.: Смолоскип, 1996. – 193 с.
3. Бондар-Терещенко І. Автогеографія. – Харків: Фоліо, 2006. – 220 с.
4. Жадан С. Генерал Юда. – К.: Укр. письменник, 1995. – 46 с.
5. Жадан С. Історія культури початку століття. – К.: Критика, 2003. – 87 с.
6. Жадан С. Цитатник. – К.: Смолоскип, 1995. – 51 с.
7. Жадан С. The very best poems, psychodelic stories of fighting and other bullshit: (вибрані поезії, 1992–2000). – Донецьк: Кассіопея, 2000. – 82 с.
8. Людство і віра: Навч.-метод. посіб. У 3 т. – Т. 1 / Автор-упоряд. Г. Щокін. – К.: МАУП, 2002. – 183 с.
9. Постмодерн в філософії, науке, культурі: хрестоматія / Сост. В.И. Штанько [и др.]. – Харків: Фолио, 2000. – 484 с.
10. Процюк С. Апологетика на світанку. – Ужгород: Гражда, 1995. – 112 с.
11. Процюк С. Візії // *Перевал*. – 1992. – № 1. – С. 34–40.
12. Процюк С. Завжди і ніколи. – Львів: Престиж Інформ, 1999. – 52 с.
13. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с нем., сост. В.И. Менжулин. – К.: Port-Royal, 1996. – 384 с.

Подано 2 лютого 2011 р.

м. Лебедин, Сумська обл.

## ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, культурного життя. Виходячи із принципів об'єктивності і плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; примітки розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: slovoichas@ukr.net або jour\_sich@mail.ru.

Обов'язково має бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

**Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].**

**До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами, а також шифр УДК.**

# Текстологія і джерелознавство

Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко

УДК 821.161.2:82

## ЛІРИКА ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА: ТЕКСТОЛОГІЧНО-СТИЛЬОВІ КОЛІЗІЇ

Твори В. Симоненка зазнали найрізноманітніших перекручень та деформацій. І досі часом публікуються не найдосконаліші з наявних варіантів. В основу статті покладено досвід упорядкування її авторами "Вибраних творів" письменника та написання приміток, які ввійшли до видання у значно скороченому вигляді. Відбито показові колізії пошуків текстологічно вивіреного, паспортизованого, художньо оптимального корпусу Симоненкової лірики.

*Ключові слова:* текст, твір, стиль, авторська інтенція, художньо оптимальний варіант тексту.

*Anatoliy Tkachenko, Dana Tkachenko. Vasyl Symonenko's lyric poetry: Textological and stylistic collisions*

Vasyl Symonenko's works suffered various distortions and deformations, and still it is not always the most perfect variants that are being published. This article is based on the experience that the authors have gained during the editing of Symonenko's selected works and writing of a commentary which was included into the publication only in abbreviated form. It thematizes the most significant collisions dealt with while searching for the textologically precise, duly categorized, and also artistically optimal body of the writer's lyric writings.

*Key words:* text, work of art, style, author's intention, artistically optimal variant.

Визначення текстології як "допоміжної" галузі літературознавства нині переосмислено: вона постає базовою дисципліною, що досліджує тексти художніх творів задля їх критичної перевірки, реставрації від чужорідних нашарувань та видання в супроводі коментарів, вивчає історію тексту, встановлює основний текст, простежує його зв'язок із культурологічним контекстом, зважає на інші твори того ж автора й не тільки його, на взаємовпливи естетичних позицій тощо [див.: 22, 14-19; 23, 274-275]. Намагаємося будувати дослідження саме на такому філологічному розумінні текстології, оскільки вона аж ніяк не вичерпала своїх можливостей, надто в реаліях української літературно-культурно-мистецької ситуації [див.: 1; 2; 3; 7].

Водночас маємо узгодити цей підхід із семіологічним, що генералізує поняття тексту, залучаючи сюди й герменевтику, і культурологічний структуралізм та постструктуралізм. Для такого узгодження співвідносимо першу частину дихотомії текст-читання/текст-письмо (Р. Барт, Ю. Кристева) з традиційним *твором*. На наш погляд, це допоможе уникати плутанини, надто ж у тих випадках, коли "текст" означає буквально все, тоді як маємо й жанрові, і стильові та інші диференціації. Отже, реабілітуючи творче поняття *твір*, долучаємо сюди й динаміку його попереднього розгортання як авторського (з усіма можливими втручаннями) тексту (ткання), чи хай буде *претексту*, а також наступного рецепційного руху тексту-письма та його інтерпретаційної множини (це збірне поняття означає те саме, що й кальковане *множинність*). Відтак одержуємо вже не дихотомію, а тріаду – *текст/твір/текст*. Досліджуючи рух *тексту* від початкових стадій до *твору* й далі, простежуємо його динаміку разом з авторськими й читацькими інтерпретаціями в нових інтертекстуальних колізіях.

Текстологічна історія творів В. Симоненка складається із численних авторських і редакторських правок, цензурних утручань і подальшого їх тиражування та часткових виправлень, переважно кількісного накопичення матеріалів, а часом і додавання нових помилок. Бібліографія публікацій поета і про нього налічує вже близько 1500 позицій [див.: 5] та неухильно зростає переважно в есеїстично-публіцистичному річищі, що посилює потребу системної роботи над його спадщиною, насамперед архівними джерелами. Це допоможе заповнити значні прогалини в датуванні, очищенні від різнорідних нашарувань, визначенні естетично найдосконаліших варіантів тощо. Пропонуємо фрагмент такої роботи, побудованої на дослідженні сімох джерел: 1) архіву В. Симоненка у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ; 2) рукописного зошита Василя Симоненка, що зберігається у фондах Національного музею літератури України; 3) звукозапису живого голосу автора [6]; 4) прижиттєвих публікацій у газетах “Черкаська правда”, “Молодь Черкащини” (позначаємо їх скорочено: *ЧП*, *МЧ*), 5) листів; 6) письмових спогадів; 7) усних свідчень.

Коментар до творів та їхніх варіантів подаємо у хронологічному порядку. Автор датував їх переважно так: “15.III.61 р.”. Упорядники прижиттєвого та кількох наступних видань дат не подавали; згодом, уже датуючи, почали уніфікувати, а починаючи з видання, здійсненого В. Гончаренком [17], датують арабськими цифрами: 08. 01.1961. Так найзручніше, але й найбільш віддаляє від автографів, а в багатьох випадках призвело до неправильного датування внаслідок візуальної схожості арабського II з римським 11. Окрім того, за зізнанням В. Гончаренка, який датував разом із матір’ю В. Симоненка Ганною Федорівною його твори, упорядники, у тому разі, коли бракувало підтверджень, *вираховували дати самі*.

Ми обрали інший варіант: у тих випадках, коли датування засвідчене рукою автора в опрацьованих нами рукописах, а також у разі опертя на прижиттєві публікації у пресі датуємо, зберігаючи Симоненкову нумерацію місяців римськими цифрами й додаючи у квадратних дужках дві перші цифри: наприклад, 15.III.[19]61. В усіх інших випадках залишаємо уніфікацію попередників, як і перспективу на подальші уточнення. Твори без дат розміщуємо не окремими блоками, а поряд із датованими з огляду на їх тематико-стилістичну спорідненість. Це допомагає спостерігати рух тексту/твору/тексту як фрагментованої цілості.

Виходимо з того, що читач-філолог має перед собою переважну частину публікованих текстів і, знайомлячись із наведеними тут варіантами, зможе самостійно їх порівнювати. Комп’ютерний набір дає технічні можливості наочно продемонструвати й авторські *закреслення* та правки. Адже це ще й матеріал для викладання стилістики й текстології. Рядки нумеруємо тільки в разі нагальної потреби. Подаємо найцікавіші випадки різночитань та стилістичних пошуків, опускаючи описані в передмові [див.: 9, 19-70].

**“Щось нове у грудях забриніло...”** (17.V.1954). Джерело тексту й датування – рукописний автограф<sup>1</sup>. Автор закреслив попередній варіант 2-го рядка: ~~Мов черешня кронами суцвітть...~~ В. Гончаренко [16, 48] подає лише першу строфу вірша (в автографі – дві строфи) в іншій редакції початку, датуючи її пізнішим числом (26. 11. 1956): *Щось нове у серці забриніло, / Мов сп’янило запахом суцвітть...* Рукописний варіант: 2 *Розцвіло букетами суцвітть <...>*. Цей мотив варіюється й у вірші “Квіти” (18. 05. 1957): *В щирім серці, в чесних грудях – вірю, знаю! – квіти є!* І навіть у новелі “Посмішки нікого не ображають” (5.VI.

<sup>1</sup> Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Ф. 152. – Од. зб. 4. – С. 1. Далі зазначаємо в дужках лише номер одиниці зберігання та сторінку, напр.: 4/1.

[19]62): *Гроза обмила втому не лише з вродливої природи – я майже фізично відчував, як у грудях забрунькувала радість*. На наш погляд, це дає підстави повернутися до рукописного варіанта вірша як більш відповідного початковій інтенції.

*“Коли із заліку попруть...”* (№4/3-зворот); *“От уже відцвели сади...”* (№4/9), *“А я ходжу, не знаю – чому...”* (№4/11–11-зворот), *“Зірка покотилася повільно...”* (№4/13), *“Розірвалась хмара наді мною...”* (№4/13, 23). Ці вірші в рукописі не датовані, але порядок їх запису в блокноті та стильова однорідність дають текстологічні підстави розташувати їх саме в такій послідовності [див.: 9, 90–92]. За ритмічною й стилістичною близькістю до цього тематичного блоку ранньої лірики приєднуємо й опубліковані вже вірші, автографів яких поки що не виявлено, – *“Ходить вітер п’яний і голосить...”*, *“Гей, удар, музико...”*, *“Знову хлопці випили по чарці...”*, *“Освідчення”*, *“Як хороше радіти без причини”*, *“Сонце світить, як завжди світило...”*, *“Ми брехні завжди легше вірим...”* [9, 80, 81, 82, 82, 88, 93, 95].

**З дитинства.** Над цим твором автор працював кількома підходами: початок роботи фіксує рукопис №4. Тут дуже багато виправлень. Наводимо, крім пунктуаційних: 1 *Була в мене лише мати* 3 *Ні разу не мовив: тату!* 4 *І думає, що так і слід*. 5 *І вріє, що батько лишній*, 6 *Жочінколи знає хотів* 8 *І з люті тупої блід* 9 *Або, думає, б’ється боляче* 10 *І дивиться страшно так* 9 *Та й б’ється він боляче, думає* 10 *Не дасть по селу гасать* 12 *Щасливий собі виростає* 13 *Коли ж задивлявся, бувало*, 14 *Як пестить сина сусід*, 15 *не заздриє йому ні мало –* 16 *Адже мене любить дід* 17 *І виріє отак при матері*, 18 *Не чувши батькових елів* 19 *Лише як минули роки* 20 *І я ніби трохи зріс* 22 *Як батько сусідському хлопцю ніє* 22 *Сусід свого сина ніє* 23 *То нові штанці святковії* 24 *То черев’я йому новий* 24 *Рубашку що так до лица* 26 *Приносить йому від шевця* 28 *Крикливий Капризний сусідів син* 29 *І мене звав просто “жабою”* 30 *Від мене синці носив* 31 *Я думаю, що кращі всього* 32 *Казки, які знає дід* 33 *Про пекло страшне, про бєга* *Вплітались бої, дороги* 34 *В історії різних бід* 35 *І слухав я мову дідову*, 36 *Вмостившись на рядні* 37 *У нього я вперше вивідав* 38 *Про добрі діла й страшні* 39 *Дитинство ж уже майнуло*, 40 *Мов зайчиком по стіні*.

Так закінчувалася перша версія вірша. Наступну версію, з іншим продовженням та відомим нині закінченням, теж записано в чорновому варіанті (№6/18–22). Напевне, саморедагування тривало і при передруку. У першопублікації [11, 71–72] також є стилістичні поліпшення (редактор – В. Затулівітер) порівняно із другим автографом (напр.: *І з люті тупої блід – На мене кричав і блід – ...аж блід; Рубашку, що так до лица... – Сорочку...; Вмощує на коліна в нього... – ...до нього...*). Незрозуміле походження вставки в рядку: *А з півночі десь [за] бураном...* Є й ідеологічна правка: у передостанній строфі замість *Козаки... – Богунці...* Цих двох останніх змін, не зафіксованих у рукописі, не варто приймати.

*“– Спиши! Спиши! – Промчиться, ніби вихор...”* [1954]. №6/39. У *“Спадщині”* помилка: *Степи! Степи! <...>* [15; т. 1, кн. 2, 41].

*“Вже два десятки стукнуло хлопчині...”* [8.I.1955]. Наведено в листі до І. Бердника від 27.XII.[19]56. 2-й рядок: *І вже під носом є натяк на вус*. У публікаціях інверсовано з метою виправлення наголосу: *І вже під носом натяк є на вус*. З’явилися й варіанти заголовків: *На честь свого двадцятиріччя* (звідси – орієнтовне датування) та *Собі самому*.

*“Нареченій”* (24.X.[19]55). №7/17. Заголовок у рукописі взято в лапки, щоб увиразнити містичний сенс назви.

*Наречена* (21.XII.[19]55). Цей сонет порівняно з віршем “Нареченій” не має лапок у заголовку й меншою мірою позначений містичними настроями. У новоупублікації [8, 133] – технічна помилка: зник пробіл між катренами.



**“Я тобі галантно не вклонюся...”** (04.01.1957). У спогадах С. Буряченка [4, 35], крім деяких пунктуаційних відмінностей, наведено іншу редакцію 1-го рядка останньої строфи: *І горять, неначе стигли вишні <...>*. Залишаємо варіант 2-ї збірки [17, 80], оскільки це суто стилістична правка: *І палають, ніби <...>*. Натомість у новопублікації [8, 161] приймаємо варіант С. Буряченка: *Обв’язують маревом видінь* (у всіх збірках – *обв’язують*).

**Малюсі** (04.01.1957). За факсимільним відтворенням автографа [20, 23]. Адресовано майбутній дружині. Інший (офіційно “причесаний”) варіант заголовка – *Люсі*.

**Мій родовід** (23.II.[19]60). №12/32-зворот. Автограф зберігає варіанти пошуків заголовка: *Безсмертні предки (Мій родовід; Я з вами свиней не пас, Маніфест Безсмертя*; а також двох перших рядків: *Знать чванлива і горда / Спліта родоводів в’язь <...>* (друком стилістично чіткіше: *Вельможі пихаті і горді / Плетуть <...>*). Авторське *Мій предок огнем і залізом <...>* фонічно ліпше від редакторського *предок вогнем <...>*.

**“В мене усе в родоводі ясно...”** [23.II.[19]60]. №12/33–34. Вірш дописано відразу після попереднього як іншу варіацію на тему родоводу. Це дає підстави для гіпотетичного датування. Опубліковано вперше.

В мене усе в родоводі ясно,  
Не треба в архівах збивати пил:  
Перший мій предок – то раб нещасний,  
Що впав під бичем без сил.  
Упав, передавши обиду  
Нести нам кризь млу століть.  
Та й нині його піраміда  
Над Нілом в пісках стоїть [8, 180-181].

**“Всі “образи” й “кривди” до одної...”** (21.IV.[19]60). У рукописі (№12) перший рядок подано саме так: слова “образи” й “кривди” в лапках. У книжкових виданнях їх знято. Поновлення [9, 183] вносить нюанс ще більшого компромісу, на який здатен ліричний герой задля коханої.

**“Черевики! Черевики! Черевики – перший сорт!..”** (23.II.[19]56). У рукописі (№12/4) без заголовка. В опублікованій у “Спадщині” версії [15; т. 1, кн. 1, 250-251] – заголовок *Черевички*, пізніша дата (22.02.1961) плюс завершальний дистих, що змінює інтимно-танцювальний лад на героїчний: *Отоді я взяв би серце й вирвав гнівно із грудей, / Щоби трупом не ходити у галошах між людей*. Помилково прийнявши останнє датування [5, 191-92], ми все ж не публікуємо в основному тексті завершальних рядків, типових для “ідейного дотягування” творів на стадії підготовки до друку. Їх подано лише у примітках. Без цього дистиха закінчення вірша звучить більш зворушливо: *Поможіть же, черевики, ще загадку розгадать / Як навчитися галоші нам на серце узувать? // Щоб як повинь в душу рине свіжим струменем п’янким, / Замочить лише галоші, серце ж винести сухим?*

**Суперники** (04.03.1961). В усіх книжкових виданнях в останньому рядку – повтор: *“Для одної для неї зберіг”*. Напевне, це редакційна правка, продиктована прагненням уникнути ритмічної паузи. Але ж і два попередні вірші триптиха мають в останніх рядках такі паузи. Тому друкуємо за прижиттєвою публікацією в МЧ (1962. – 14 жовт.), де внесено незначні корективи, зокрема знято наведений повтор. 1-й рядок: *Вітер пісню співав стоголосо <...>*. Так і в прижиттєвій збірці [18, 96], а далі чиясь правка *стоголосо* робить неповною риму із *млосо*.

**Жорна** (15.III.[19]61). В автографі (№12) первинний варіант записано не “щаблями”, а катренами. Відмінності в першій строфі: *На репанях руках, від переветому чорних, / Здувались жили, ніби мотузки. / Каміння сутужно покректувало в жорнах / Й чавило зерно жовте на друзки.* У рядку *Перемололи варварів орду <...>* спочатку було: *Перемололи гітлерську орду.* Строфа, що не увійшла до остаточного тексту: *Ех жаль мені, що слів знайти не вмію / Для тих, забутих нами вже давно – / Вони ж, мов камінь, вчеплений на шию, / Фашизм тягли безжалісно на дно.* Первинний варіант завершальної строфи: *Нехай біситься злість ворожа чорна – / Їй не збагнуть твоєї боротьби... / Цілую руки, що крутили жорна / Вже на світанні космосу доби!* У друкованому тексті – очевидне поліпшення.

**“Стільки в тебе очей...”** (14.XII.[19]61). ЗМЛ/4<sup>1</sup>. Закреслено заголовок *Чи я з тобою, чи без тебе;* у передостанньому рядку автор виправив *великий* на *трагічний*. За рукописом відновлено написання рядків із великої та малої літер [9, 207-208].

**Фокстрот.** ЗМЛ/5. Авторські правки: *Не біда, що в тебе в очах <...> – ... що під бровами; Не було без горя щастя – Не було ще без печалі <...>.*

**Про тебе** (“Я дивлюся в твої розтривожені очі...”) (17.XII.[19]61) ЗМЛ/6. У збірках і автографі – без заголовка. Інші відмінності: 1 *Я дивлюся в твої перелякані очі <...>* (автограф, збірки) 2 *Я тебе задавити, замучити хочу <...>* (автограф, лист до О. Щербаня від 9.V.[19]62). У листі трохи інша конфігурація рядків. Заголовок і 1-й рядок – за прижиттєвою публікацією в МЧ (1962. – 16 верес.), уже після виходу першої збірки.

**“Між думками зчинилися галас і бійка...”** (19.XII.[19]61). ЗМЛ/7. Сумнівне походження дати 13.04.1954 [17, 28]. Повертаємося до рукописного варіанта *чорнява моя математико* (саме в цьому – художня знахідка), відкинувши трафаретне виправлення: *математичко*. Авторські поліпшення: 2 *Вгамувати не можу несила їх пристрасть і шал.* 6 *Ти схиляєшся сухо над жовтим сірим столом* 11 *Жовті Жваві цифри стрибають в зіницях, як зорі,* 20 *Де стоїть твій* ваш незграбний і теплий вігвам.

**“Уночі я підслухав, як стогне земля...”** (23.XII.[19]61). ЗМЛ/9. Вірш у рукописі закреслено. Нині він іще актуальніший. Опубліковано вперше.

Уночі я підслухав, як стогне земля,  
Як словами-сльозами вона промовля:

– Я красу не ховаю між теплими кронами,  
Не давть мені груди важкими колонами!

Не шукайте в безладді каміння сумне,  
Не топчть мою вроду, не крайте мене! [9, 213].

**“Задивляюсь у твої зіниці...”** (26.XII.[19]61). ЗМЛ/20–21. 1 *Україно, п'ю твої зіниці <...>.* Варіант *Задивляюсь <...>* є в аудіозапису [6] та прижиттєвій публікації (Зміна. – 1962. – № 9. – С. 10.). Інші авторські пошуки: 22 *Мозку не шкодуючи і рук – Чуєш – битви споконвічний грюк?* 27 *Йду за тебе* 3 *друзями йду в жорстоку битву – Гримотить над світом люта битва* 31 *Упаду я крапелькою крові <...> – Я проллюся <...>.*

**“Як це чудово і як це знаменно...”** (9.I.[19]62). ЗМЛ/26. В автографі два останні рядки закреслено, але вони своєрідно повертають тему (зізнання від супротивного). Опубліковано вперше.

<sup>1</sup> Так скорочено позначаємо зошит В. Симоненка у фондах Національного музею літератури України. Через похилу риску – номер сторінки.

Як це чудово і як це знаменно,  
Що очі є в тебе і в мене!

Але ж, моя муко, багато значить –  
Ми можемо щодня одне одного бачить!

Образливо тільки, їй-богу,  
Що я, окрім тебе, не бачу нікого [9, 220].

**“Впало сонце в вечірню куряву...”** (16.I.[19]62). ЗМЛ/29. В автографі *Сонце впало в вечірню куряву....* У “Земному тяжінні” [10, 63] – фонічно доцільне прорідження надміру губних звуків. Натомість 4-й рядок 5-ї строфи у збірці набрано: *З закатованих нічю дерев*. Це й фонічний недогляд, і лексична помилка: оскільки не *злизує*, а *зализує*, то треба не *з дерев*, а *в дерев*, як в автографі.

**“Ти спішила од мене, ти квапилась дуже...”** (20.I.[19]62). Датування автора (ЗМЛ/32). У книжці “Лебеді материнства” [11, 180] пропущено сполучник *й* у рядку *“В надвечір’я дзвінке й гамірно-шалене”*, в останньому рядку рукописне *“хотілося”* безпідставно виправлено на *“хотілось”*; у “Поезіях” [14, 140] помилково набрано *“Ти спішила до мене...”*; В. Гончаренко, а за ним інші упорядники подають дату 16.12.1956.

**“Я мрію про тебе, а ти – про нього...”** (22.I.[19]62). ЗМЛ/34. У датуванні в “Спадщині” [15; т. 1, кн. 1, 287] помилка на рік – 22.01.1961.

**“Говорю я з тобою мовчки...”** (26.I.[19]62). ЗМЛ/37. В. Гончаренко, а за ним інші упорядники помилково датують цей вірш 19.02.1963, а також подають варіант 8-го рядка, що є в першій та всіх наступних збірках поета: *Упаде розідрана маска <...>*. Натомість у прижиттєвій газетній публікації (МЧ. – 1963. – 27 січ.) маємо: *Упаде байдужості маска <...>*. На наш погляд, треба прийняти саме цей варіант, оскільки *байдужість* тут уписується в низку інших персоніфікованих і здебільшого протилежних рис: *ласки, грубості – теплоти, ніжності із грубості, від люті сірості, щастя – зло, щирість, тепло*.

**Піч** (28.I.[19]62). ЗМЛ/38–39. У рукописі – інший варіант фіналу: *Ви заходили грітися в хату? / Тепло вам біля печі було? / Бачте, тітка яка багата – / То вас гріло її тепло!* Однак у листі до двоюрідного брата О. Щербаня від 9.V.[19]62, тобто за півтора місяця до підписання збірки до друку (27. VI.1962), автор цитує вірш із новою завершальною строфою. Про те, що вона належить Симоненкові, свідчить інший варіант 1-го рядка: *Менше ми тягара нестимем <...>*. У зб. “Тиша і грім” – *Менше ми віркоти нестимем <...>* [17, 14]. Можливо, це правка редактора, а радше авторська (у другій верстці), але в будь-якому разі остаточний варіант ліпший, а рукописний фінал усе-таки менш ідеологізований і тепліший. У тому ж листі ще одна відмінність: у першому рядку 5-ї строфи: *Звично хряпають мляві двері <...>*. У збірці – *грюкають*.

**Косар** (28.I.[19]62). ЗМЛ/38–39. У зб. “Тиша і грім” [17, 26–27] внесено дві слушні правки: замість А. С. Малишку – А. С. Малишкові; замість *Вміє чесний косар-працелюб* – *Вміє щирий <...>* (очевидно, для уникнення повтору з останнім рядком вірша *Світять чесні його слова*). Упорядники, починаючи з В. Гончаренка, датують вірш 17.07.1959, але в зошиті рукою автора поставлено “28.I.62 р.”. Крім того, рядок: *Так свій полудень зустрічати <...>* перегукується з назвою Малишкової збірки *Полудень віку* (1960). Народився А. Малишко 2(15). XI.1912, 50-річний “полудень” зустрічав 1962-го. А в добірці Симоненкових віршів у “Дніпрі” (1962. – № 6. – С. 84–88) вміщений і *Косар*.

**До суєсловів** (26.III.[19]62). ЗМЛ/52–53. Вірш початково не мав назви, записаний одразу ж під попереднім – *Пересторога славолюбцеві* – як

його тематичне продовження. Окрема назва – [10, 62]. Варіанти останнього рядка: *В купальниках зі справ. – У шортиках <...>*. Закреслений автором слабший варіант другої строфи: *Вона словесні розметає шати, / Брежню й облуду спопелить дотла / Ви перед нею будете стояти / Роздягнуті суворо догола*.

**“Загубив роззява м’яч...”** (30.III.[19]62). ЗМЛ/45, 53. Перші 6 рядків на с. 45 закреслено хвилястою лінією. На с. 54 дописано ще катрен. Останній рядок: *Ти ж розсієся на м’ячі!..* Помилка у “Спадщині” [15; т. 1, кн. 1, 309]: *Ти ж розстаєся на м’ячі!..*

**“У душі моїй...”** (30.III.[19]62). ЗМЛ/54. Зберігаємо авторське написання рядків із малої та великої літер. Варіанти пошуків: *У душі моїй місця немає туманам, / У душі моїй сонце блакитне пала, У душі моїй – радість – усе* закреслено хвилястою лінією; *...сонце блакитне буя* – виправлено рукою Симоненка на *червоне*, бо далі – *золубим океаном; А над нами / туманів розтерзане клоччя – А навколо тумани – Облягли нас тумани <...>; Я вродливий, / бо я говорю із тобою / про жагуче смішне прозоре непотрібне голодне... – ...жагуче кохання моє*. Наявність цих правок, як і авторського датування, спростовує наведену В. Гончаренком та іншими упорядниками дату написання вірша (10.05.1957). Не могло це бути й первісним задумом чи начерком майже п’ятирічної давнини, оскільки на його сліди натрапляємо в іншому чорновому автографі того ж таки 1962 р. (№10/10): *“Очі – вікна / моєї душі, / У душі моїй / світло, / дивись мені / в очі”*.

**Догматики.** 6.V.[19]62. ЗМЛ/59. Виправляємо пізніші друковані спрощення: замість *Втюпили...* – *Втупили*, замість *їх ріллі – ріллю їх*. На с. 58. – закреслений автором варіант із іншим, не менш вдалим, метафоричним завершенням:

Втупився в землю. Порожні очі. Не дозволя.  
На голові – сива рілля, І добуває з прискринка охоче  
Сонце добро в неї сіять хоче – Тарілку бриля.

**“Я чекав тебе з хмари рожево-ніжної...”** (4–6.V.[19]62). ЗМЛ/59. Виправлені автором попередні варіанти (С. 23, 56): 5 *І чекав я від тебе <...>* 7 *Щоби я сатанів <...>* 11 *Я тебе уявляв <...>* 16 *Утікали у зрілості, од світань*. 19 *Тій земній, молодій, знадливій, чарівній – соромливій, жагучій жіночості <...>*.

**Лебеді материнства** [не пізніше 13.V.1962]. ЗМЛ/47–49, 60–61. Рукописні варіанти назви – *Рожеві лебеді; Відкриття Батьківщини*. На с. 49, після закінчення чорнового варіанта, записано катрен, що ніби розтлумачує попередній текст: *Співають вервечки сиві, / А лебеді на стіні – / То матері мрії красиві, / Її коліскові пісні*. Між С. 49 і 60 – іще кілька віршів (*Я думаю у ночі осінні* – тільки один рядок, потім стане **“Я чую у ночі осінні...”**, з варіантами, але вже після остаточного тексту *Лебедів материнства* – 13.V.62); є закреслений вірш **“Я не раз цілував мозолясті руки...”** – С. 55, тут же й початок вірша **“Я чекав тебе з хмари рожево-ніжної...”** (на с. 57 – майже начисто) та ін. Усе це дає підстави орієнтовно датувати завершення *Лебедів материнства* і ставить під сумнів наведену В. Гончаренком та ін. дату (12–17.04.1962). [Докладніший текстологічний аналіз вірша див.: 22, 63–65].

**“Учать мене вибухати...”** (17.V.[19]62, Умань). Паспортизація автора. Тут-таки в рукописі (ЗМЛ/63) закреслено інший текст: **Устань, учителю! Учителю, воскресни! / Хай мудрість твоя в слові живе!** Можливо, саме ця риторичність, не знайшовши переконливого продовження, викликала вибух спротиву.



**“У маленьких очах відбивається світ...”** [не раніше від 17.V.1962]. ЗМЛ/63. Виправлені автором попередні варіанти: 1 *У дитячих очах <...>*. 2 *Білі хмари і сніг срібні ріки* 5 *Скільки бризкає з їхніх зіниць* В них – червона печаль зіниць 12 *Не відіб’ється в них ніколи*. Хай у них не тремтить ніколи. 4-ту строфу автор закреслив у рукописі, оскільки вона пробуксовувала на висловленому в попередніх строфах, та ще й ідеологізувала “стартами”; проте друковані видання, починаючи з [13], її вміщують. Треба подавати лише в примітках:

Хай в маленьких очах відбивається світ  
Од маленьких ромашок до стартів великих,  
Хай в них світиться синій зеніт,  
А не жах од побоїщ диких.

В.Гончаренко [17, 61] датує цей вірш чотирма роками раніше (24.05.1958). Можливо, це дата першопозтовху (син Олесь народився 22.II.1958), однак щойно наведений рух тексту та місце запису в зошиті (поряд із “Лебедями материнства”) дає підстави виводити орієнтовну дату завершення роботи над твором.

**“Може, так і треба неодмінно...”**. Джерело тексту – лист до О. Щербаня від 11.VI.1962. Первісний варіант 2-го рядка – *Як чинить уже завикли ми <...>* – автор виправив сам: *Як робить давно вже звикли ми <...>*. Виправлено й два завершальні рядки – *Тож безсмертні! Станьте на коліна / Перед нами, смертними людьми <...>* – *Генії! Безсмертні! На коліна / Станьте перед смертними людьми!* Так і в аудіозапису [6].

**Український Лев.** [Літо 1962]. ЗМЛ/71. Гіпотетичне датування – за часом поїздки автора до Львова, пов’язаної з підготовкою до видання прозової збірки “Вино з троянд”. Вірш увіходив до рубрики “Поезії, заборонені в УРСР” [8]. У “Лебедях...” [11] опублікований без заголовка та 4-ї строфи. Поруч із 2-м катреном – спроби “оправдання” міст без пам’яті: *Та чи варто ганьбити за це й докоряти / Що їх зрадою докоряти / Що в них племені-роду питати / Що об’їлися блекоти* Після двох перших катренів: *Хай над ними клубками качаються ночі*

Варіанти публікації [8]: 6 *Є леви, що мурликають, ніби коти*, 10 *Бо мені трішечки повезло*: 11 *Я побачив у Львові Шашкевича очі*, 12 *Кривоносові плечі, Франкове чоло* 14 *Епіцентр моїх радощів і надій*, 18 *Від степів, де Славута легенду снує*, 19 *Щоби серце твоє одчайдушне левине <...>*. Найістотніша серед відмінностей – пізніший варіант *Мицкевича очі*.

**Засівна** (11.07.1962). Текст пісні опубліковано в ЧП (1962. – 18 серп.). А 18.III.1963 її ще раз уміщено в рубриці “Кращі пісні нашого конкурсу” (муз. І. Маркотенка). Рукописна передісторія охоплює кілька глибших за світобаченням рядків: *Набубнявіли зорі, / Як вологе зерно. // Простетилися ниви, / Як думок полотню* Зерно схоже на серце (ЗМЛ/45, 46). А далі – початок вірша урбаністичної тематики:

Вечір в білих закапелках кублитися.	Тут схрестились чотири вулиці –
Ліхтарі до будинків шуляться	Перехрестя моїх думок
Тротуар од дощів намок	Тут людей і тепла небагато

Написано майже без розділових знаків, отже, швидко, експромтом, і закреслено всі п’ять рядків однією хвилястою лінією. А вже після цього – як психологічна противага – “сільська” *Засівна*.



**“Ну скажи – хіба це фантастично...”** (24.IX.[19]62). ЗМЛ/81. Перший рядок автографа та збірки [10, 76] саме такий (у наступних – ...не фантастично). У рукописі закреслено 6-й і 7-й рядки: ~~Ми не вічні, / Смертні ми, як зорі.~~ Первісний варіант фіналу: *Скільки раз це бачили світу! / Але ми з тобою... / Ми не вічні, / Ми з тобою просто – я і ти... / І тому для мене фантастично, / Що зустрілись двоє – / Я і Ти.*

**Одинока матір** (10.X.[19]62). ЗМЛ/142. У верстці [10, 24] в останньому рядку було вилучено епітет: *Благословив [розстріляний] народ.* Попередні варіанти рядків, виправлені автором: *3 Метелики присіли на лице, 4–5 І шкутильгає по бездоріжжі стогін, 22 Повзли роки. 27 Ридали божевільно солов’ї – Скажено реготали солов’ї 43 Сіяють німби муки і скорбот <...>.*

**Злодій.** В. Гончаренко [17, 125], а за ним наступні упорядники датують вірш 12.10.1962. Є. Дудар [9, 728] категорично стверджує, що автор читав йому Злодія восени 1961 р. Отже, у датуванні можлива помилка на рік. У тексті, прочитаному Є. Дударем із пам’яті, є кілька відмінностей: 14 Так воно, так, – у кулак кахикає <...>; 21 Сором в обличчя мені клює <...>; 24 Хто обікрає і обскуб його душу? 25 Хто його совісті крила зламає? 28 Що крила обрізали дядьковій вірі 32 Доказів Мало? Доказу будуть <...>. Отже, пізніші варіанти (окрім, хіба що, плює замість клює) спрямовані на употужнення естетики “земного тяжіння”: замість крила зламає – руки зв’язав, замість крила обрізали – в’язи скрутили. У книжці “Берег чекань” [8, 189] – помилковий варіант рядка 20: Дали б той клунок мені на плечі <...>. Треба: Давить той клунок <...>.

**Некролог кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті** (10.X.[19]62). ЗМЛ/149–150. У щойно згаданому виданні [8, 191–192] вміщено в рубриці “Поезії, заборонені в УРСР”. Варіанти автографа, правлені автором: *Не треба музики. / Іржавійте, оркестри! / Оратори, ковтніть свої слова! // Не треба музики. / Іржавійте, оркестри! / Позбавте вуха плачу і кричань / В труні лежить не вождь / і не маєстро, / А просто – / кукурудзяний качан // Не чути музики голосінь – і далі за відомим текстом. Покритий цвіллю, / Гнилизною взятий / В багно замурзаний / В труні лежить качан* І тільки після цього записано заголовки. Наступні варіанти пошуку оптимального тексту: *Умер качан / І я ридати кричати мушу. // Качанику, / За що тебе згноїли? / Качанику, / Кому ти завинив? / Качанику <...>. Я ненавиджу вас, / Прокляті лицедії <...>.*

**Пробіснувались хуртовини й тучі** (Б/д). Опис пори року, стиль, передчуття близької смерті засвідчують: можливо, цей вірш був останнім. Помер поет опівночі з 13 на 14 грудня 1963 р.

О люди, де ви? Збили бурі з ніг?  
Тоді навіщо сам себе я мучу,  
Якщо весь білий світ у білім сні?  
Якщо вже вас не витягне й бульдозер  
Із теплих закапелків тихих днів  
Збайдужен край свій вирвати з морозів,  
Щоб він зі сплячки лунко забринів  
І забує в юній круговерті...  
А сніг скрипить. Невже це кроки смерті?

Ми обмежилися тут стислим аналізом показових текстологічно-стильових колізій, у силовому полі яких рухається текст лірики В. Симоненка. Хай це буде черговим нагадуванням про потребу готувати академічне видання творів письменника.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Гальченко С.* Текстологія поетичних творів П. Г. Тичини : Монографія. – К.: Наук. думка, 1990. – 130 с.
2. *Гнатюк М.* Юрій Яновський: текст і авантекст : Монографія. – К.; Ніжин : ТОВ “Вид-во “Аспект-Поліграф”, 2006. – 328 с.
3. *Бородін В.* Про поняття “текст” у текстології // *Рад. літературознавство.* – 1980. – № 10. – С. 64–74.
4. *Буряченко С.* Кризь болотну тишу – до весняного грому : Спогади про Василя Симоненка / Перед. сл. А. Ткаченка. – К.: Смолоскип, 2001. – 124 с.
5. *Василь Симоненко: “Україно, ти моя молитва...”* : Біобібліограф. нарис / Авт. нарису Л. Тарнашинська; бібліограф-упоряд. Г. Гамалій; Наук. ред. В. Кононенко; Нац. парлам. б-ка України. – К., 2007. – 119 с.
6. *Живий голос Василя Симоненка* : Аудіодиск : Читає В. Симоненко / Вид. Фонду М. Томенка “Справедлива країна” та Нац. радіокомпанії України. – К., 2008.
7. *Неживий О.* Григір Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблематика життя і творчості : Монографія. – Луганськ : ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 272 с.
8. *Симоненко В.* Берег чекань / Вступ, ст., вибір і комент. І. Кошелівця. – [Нью-Йорк]: Пролог, 1965. – 223 с.; 2-е вид., доп. – Мюнхен : Сучасність, 1973. – 310 с.; Перевид.: К.: Наук. думка, 2001. – 246 с.
9. *Симоненко В.* Вибр. твори / Упоряд. Анатолій Ткаченко, Дана Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – 852 с.
10. *Симоненко В.* Земне тяжіння : Поезії / Передм. М. Сома; Ред. М. Литвинець. – К.: Молодь, 1964. – 119 с.
11. *Симоненко В.* Лебеді материнства / Передм. О. Гончара; Ред. В. Затулівітер. – К.: Молодь, 1981. – 344 с.
12. *Симоненко В.* На схрещених мечах : Вибр. твори / Передм. О. Гончара; Післямова, упоряд. і комент. В. Костюченка. – К.: Пульсари, 2004. – 382 с.
13. *Симоненко В.* Поезії / Вступ. ст. Б. Олійника. – К.: Молодь, 1966. – 206 с.
14. *Симоненко В.* Поезії / Упорядкув. та прим. В. В. Біленка; Вступ. ст. О. Гончара. – К.: Рад. письм., 1984. – 246 с.
15. *Симоненко В.* Спадщина : У 2 т., [4 кн.] / Упорядкув., предм., алф. покажч., підбір світлин В. Яременка. – К.: ДП “Видавничий дім “Персонал”, 2008. – Т. 1 : Поезія. – Кн. 1. – 464 с.; іл.; Т. 1 : Поезія. – Кн. 2. – 336 с.; Т. 2 : Проза. – Кн. 1. – 464 с.; Т. 2 : Проза. – Кн. 2. – 494 с.
16. *Симоненко В.* Твори : У 2 т. – Черкаси: Брама–Україна, 2004. – Т. 1 : Поезії. Проза / Упоряд.: Г. П. Білоус, О. К. Лищенко; Вступ. ст. І. Дзюби. – 424 с.; Т. 2 : Статті. Рецензії. Нариси. Виступи. Листи. Автографи. Документи / Упоряд. і передм. Г. В. Суховершко; упоряд. П. М. Жук, Т. А. Клименко, С. І. Кривенко та ін.; Післямова В. Жука. – 320 с.
17. *Симоненко В.* Ти знаєш, що ти – людина / Упоряд., вступ. ст. В. А. Гончаренка. – К.: Наук. думка, 2001. – 294 с.
18. *Симоненко В.* Тиша і грім / Післям. С. Крижанівського; ред. О. Стаєцький. – К.: Держлітвидав України, 1962. – 160 с.
19. *Симоненко В.* У твоєму імені живу : Зб. / Упоряд. В. Яременка; Передм. О. Гончара. – К.: Веселка, 1994. – 381 с.; 2-е вид., доповн. й переробл., 2003; 3-тє вид., стереотип. 2003.
20. *Смолянський Ю.* Симоненкова любов. – Черкаси: Інлес, 1998. – 76 с.
21. *Ткаченко А.* Василь Симоненко: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 312 с.
22. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – 2-е вид. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
23. *Халізов В.* Теорія літератури. – 3-є изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

Отримано 14 березня 2011 р.

м. Київ



## ВАСИЛЬ СТЕФАНИК. “ГОРОДЧИК ДО БОГА РИДАВ...”: ДО ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ ОСНОВНОГО ТЕКСТУ

У статті подано історію формування тексту образка В. Стефаніка “Городчик до бога ридав...”. Проаналізовано сім автографів цього твору. Встановлено орієнтовний час їх написання. Подано практичні рекомендації щодо вибору основного тексту образка “Городчик до бога ридав...” у майбутньому науковому виданні.

*Ключові слова:* варіант, редакція, автограф, датування, основний текст, наукове видання.

*Valentyna Varchuk. Vasyl Stefanyk's "The Gardener Wailed to God...": On the problem of the basic text*

The article provides the history of creation of Vasyl Stefanyk's sketch “The Gardener Wailed to God...”. The author analyzes seven autographs of this poem, and defines the approximate chronology of their appearance. The paper also contains some practical recommendations concerning the publication of this poem in the oncoming critical edition.

*Key words:* variant, version, autograph, dating, basic text, critical edition.

За кількістю збережених рукописних джерел тексту поезія у прозі “Городчик до бога ридав...” В. Стефаніка становить для текстолога цінний матеріал для дослідження. У фонді письменника Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігається шість автографів цього твору: Ф. 8. – № 51 (“Городчик до Бога ридає...”); № 47 (“Городчик до бога ридає...”); № 57 (“Городчик до бога ридав...”); № 58 (“Городчик до бога ридав...”)<sup>1</sup>, № 52 (“Як коли б ридав сонечка той городчик...”); № 48 (“Під плотом коло верби городчик мужицький...”, “Городчик до бога ридає...”, “Зів’яв коло плота мужицький городчик...”). У тексті кожного з них відображено певний етап творення, що має свої менш чи більш виразні нюанси та особливості. Жоден із текстів автором не датований. Щоб вибрати серед них основний, ми спробували з’ясувати їх хронологію, залучивши до дослідження відомі та нові, виявлені нами, джерела твору.

Упорядники другого тому “Повного зібрання творів” (1949–1953) В. Стефаніка (М. Грудницька, С. Крижанівський, Й. Куриленко) за основний вибрали текст автографа № 57 [13, 42]. Однак у своїх міркуваннях щодо вирішення цієї текстологічної проблеми укладачі не були послідовними. У коментарях до листа від серпня 1897 р. зазначено, що “Поезії в прозі “Городчик до бога ридав”, “Раненько чесала волося” пізніше мали лише незначні стилістичні поправки” [14, 276]. Можливо, на час укладання третього тому упорядникам були відомі інші аргументи стосовно вирішення цього текстологічного питання або ж вони мимоволі припустилися фактичної помилки. Беручи до уваги спостереження упорядників, спробуємо висловити свої міркування щодо історії написання образка “Городчик до бога ридав...”, відображеної в текстах його шести варіантів.

Перші спроби письменника реалізувати задум цього твору та ще двох – “У воздухах плавають ліси...” й майбутнього образка “Портрет” – фіксує автограф № 51 з авторською первісною правкою. Тексти цих творів записані в такому порядку: “У воздухах плавають ліси...”, “Городчик до бога ридає...”, “Так виглядав якби над головою єго білий голуб...” [10, 1 арк.]. Вочевидь, усі три тексти створювалися в річищі єдиного творчого процесу, який супроводжувався численними виправленнями. Спочатку письменник розпочав образок “У воздухах плавають ліси...”, але не закінчив його. Відтак узявся за написання образка “Городчик до бога ридав...”, відкресливши текст попереднього горизонтальною рисою. Мабуть, створення цього образка авторові давалося

<sup>1</sup> Оскільки текст цього автографа ідентичний з текстом автографа № 57, ми його тут не аналізуємо.

нелегко. Він багато правив, викреслював окремі фрази й навіть речення, миттєво замінював одне слово іншим, шукаючи адекватних вербальних форм для вираження задуму. Однак цей текст також не задовольнив творче ество письменника, і він розпочав третій образок “Портрет”, який також не закінчив. Тексти автографа № 51 найповніше відбивають психологічний стан В. Стефаніка в мить творчої одержимості, що її зазнав “за один вечір” у домі А. Окуневського під час відпочинку у Сторожинці в серпні 1897 р. [14, 120]. Що ж стосується тексту “Городчик до Бога ридає...” (автограф № 51), то його, на нашу думку, треба вважати первинним серед інших п’яти варіантів розглядуваного твору.

На цьому етапі творчий порив митця не вщухає. Невдовзі він повертається до розпочатого образка “Городчик до бога ридає...”, відчуваючи особливу потребу в удосконаленні тексту саме цього твору. На окремому аркуші паперу in 8 з виштампуваними літерами “K. K. St. B.” В. Стефанік розпочав новий варіант образка “Городчик до бога ридав...”, якому в археографічному описі присвоєно № 47 [8, 1]. На першій сторінці тексту вгорі письменник поставив № 2, що, на нашу думку, вказує не просто на звичайну нумерацію сторінок, як уважали упорядники другого тому, а саме на послідовність його творення. Адже в автографі № 51 первісний текст образка “Городчик до бога ридає...” записаний також другим. Вочевидь, текст твору “У воздухах плавають ліси...”, який у творчому акті постав першим, В. Стефанік уважав на цьому етапі закінченим. Значно більше зусиль і часу він доклав до створення тексту образка “Городчик до бога ридав...”. На відміну від первісного варіанта (№ 51), новий варіант цього тексту (№ 47) мав низку стилістичних корективів (уточнень, доповнень, вставок), спрямованих на повноту вираження творчого задуму.

Варіант № 51	Варіант № 47
<p>Городчик до Бога ридає: сонечка, ой сонічка!</p> <p>Підіймесь біла рожа запросить сонічка та й хилить жмит білого цвіту понад жовте своє листе.</p> <p>Ще не набулася я на сьвіті я ще лиш біла, як сьніг біленька та й вже усихати!?</p> <p>Краями мій цвіт застиває. Чую мороз у серци моім, у тім жовтенькім квіті, що студені краї закривають.</p> <p>Вітер перли з мене зриває. Цяточка роси зійде на квіті а вітер єї стрясе а земля єї прожире.</p> <p>Стану я така як бучок отой, що коло него виростаю.</p> <p>Сонічка, сонечка! [9, 1-1 зв.].</p>	<p>Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонечка! Астри та вони богато уміють терпіти, а вони також посхиляли голови та й ридають: сонечка!</p> <p>І біла рожа підіймає квіт та просить сонечка. Ще не докаже просьби а вже хилить жмит цвіту понад жовте своє листе.</p> <p>Каже вона:</p> <p>Ще не набулася я на цім сьвіті я ще біла, як сьніг біленька тай вже усихати!?</p> <p>Краями цвіт мій застиває. Чую мороз аж у серци, у тім жовтенькім листочку, що ще побіліти має.</p> <p>В полудне надходиш, сонце, та мене від смерти збавляєш. Лиши вже най умру, бо в ночі зорі з мене насьміхаються. Мигають очима як царівні на просту дівчину.</p> <p>Або ліпше, сонечко боже, дай найко я розцвитуся. Прийди зранку до мене та будь до ночи.</p> <p>Я зорі перейду, бо людям білою рожою зацвиту.</p> <p>Не послухало сонечко, а рожа схилила голову та потихоньки ридала: сонечка, ой сонечка [8, 1-1 зв.].</p>

Уже в першому абзаці, що становить собою одиничну синтаксему, спостерігаємо незначні зміни граматичного характеру: в іменній формі “до Бога” власну назву “Бог” написано з малої літери; змінено орфографічне написання слова “сонечка” в родовому відмінку – “сонечка” (спочатку було “сонічка”). Помітного ідейно-художнього увиразнення текст набув унаслідок уведення нового фрагмента-абзаца, в якому поява образу знесилених айстр поглибила драматизм зображуваного. Наступні кроки до вдосконалення текстової структури супроводжувалися трансформацією синтаксичних конструкцій, вилученням вербальних одиниць, які їх загромождали, та введенням стилістично доцільніших. У другому абзаці первісного тексту В. Стефаник удався до нанизування інфінітивних форм, які фіксують поступове розгортання дії в часі: “Підіймесь біла рожа запросить сонічка та й хилить жмит білого цвѣту понад жовте своє листє...” [10, 1]. У варіанті № 47 письменник сконденсував дію в теперішньому часі, пришвидшив її виконання: біла рожа одночасно “підіймає квіт”, “просить сонечка”. “Ще не докаже просьби а вже хилить жмит цвѣту понад жовте своє листє” [8, 1]. У словосполученні “білого цвѣту” В. Стефаник вилучив епітет, який на початку речення фігурував у словосполученні “білу рожу”. Для чіткого виокремлення в тексті варіанта № 47 прямої мови введено слова автора, а сам монолог порівняно з первісним текстом набув певною мірою художньої довершеності та структурної цілісності.

Вважаючи текст варіанта № 47 самодостатнім і викінченим, С. Крижанівський уперше опублікував його в журналі “Радянська Україна” (1941, № 2, с. 104-105). Однак у другому томі творів В. Стефаника (1953), в упорядкуванні якого дослідник брав участь, як основний було вміщено текст варіанта № 57 [15, 3-3 зв.]. На нашу думку, у хронологічному ланцюжку творення образка “Городчик до бога ридав...” він постав третім. Порівняно з текстами попередніх варіантів (№ 51 та № 47), цей має незначні авторські доопрацювання. На цьому етапі В. Стефаник уважав варіант № 57 завершеним і надіслав близькому товаришу й наставникові В. Морачевському разом з іншими шістьма образками, розміщеними на однакових пронумерованих автором аркушах паперу. Імовірно, це був ескіз збірки “малих образків” “3 осени”, яку В. Стефаник збирався подарувати В. Морачевському на Святвечір [14, 131]. Тексти в ній мають таку авторську нумерацію: 1) “У воздухах плавають ліси...”, 2) “(Д-рови А. О.). Над его головою голуб...”, 3) “Городчик до бога ридав...”, 4) “Йшов с поля...”, 5) “Під горою коло ліса...”, 6) “(Софії М.). З хорім на двір...”, 7) “(Вацлавови). Раненько чисала волося...” [15, 7 арк.].

В автографі № 57 письменник змінив порядок розміщення нового варіанта образка “Городчик до бога ридав...” з № 2 на № 3. Вочевидь, текст мініатюри під № 2 “(Д-рови А. О.). Над его головою голуб...”, первісний варіант якого в автографі № 51 був третім, В. Стефаник доопрацював раніше, ніж текст образка “Городчик до бога ридав...”. виправивши в автографі № 57 “3” на “2”, він записав текст “(Д-рови А. О.). Над его головою голуб...” другим, а новий текст “Городчик до бога ридав...” – третім [15, арк. 2-3 зв.].

У тексті варіанта № 57 серед інших авторських корективів виразно домінує прагнення В. Стефаника до максимального лаконізму, композиційної стрункості твору, підсилення його ритмічно-інтонаційних рис. Дія твору розгортається вже в минулому часі (ця дієслівна форма превалює в ранньому доробку письменника).

Помітні зміни, пов’язані зі скороченням тексту. Відбувається не механічне його ущільнення, а переосмислення, нове вираження окремих художніх деталей, повніше розкриття авторської ідейно-естетичної концепції. У тексті варіанта № 57 В. Стефаник вилучає фрагмент про айстри й концентрує



свою увагу на психологізації образу знедаленої білої рожі. Посилення емоційно-експресивного аспекту художнього образу здійснюється в контексті увиразнення ритмічно-інтонаційних механізмів, їх гармонізації у структурі твору. У тексті варіанта № 57 цю функцію активно виконують інверсії та прості речення. Інверсовані одиниці створюють різноманітні інтонаційні та стилістичні нюанси, ритмізують прозовий виклад. У тексті варіанта № 47 спочатку було: *“не набулася я на цім сьвіті”, “мене від смерти збавляєш”, “у тім жовтенькім листочку”, “бо в ночі зорі з мене насьміхаються”*. Унаслідок інверсування ці одиниці набули нового емоційно-експресивного вираження: *“на цім сьвіті не набулася”, “Збавляєш мене від смерти”, “листочком жовтавим”, “Бо зорі вночі з мене насьміхаються”* тощо. Важливу інтонаційно-ритмічну функцію в тексті варіанта № 57 виконують прості дієслівні речення. Вони функціонують переважно як самостійні ритмічні одиниці або ж реалізують свій інтонаційний потенціал у структурі складного речення, гармонізуючи його частини.

Низка інших виправлень, що їх зробив В. Стефанік у тексті варіанта № 57, спрямовані на емоційне увиразнення зображуваного для глибшого сприймання його читачем. Синтаксичну конструкцію *“чую мороз аж у серци”* письменник замінив метафоричною *“мороз в душу лізе”*, посиливши психологізм образу.

Варіант № 47	Варіант № 57
<p>Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонечка!</p> <p>Астри та вони багато уміють терпіти, а вони також посихляли голови та й ридають: сонечка!</p> <p>І біла рожа підіймає квіт та просить сонечка. Ще не докаже просьби а вже хилить жмит цвѣту понад жовте своє листе.</p> <p>Каже вона:</p> <p>Ще не набулася я на цім сьвіті я ще біла, як сьніг біленька тай вже усихати!?</p> <p>Краями цвѣт мій застиває. Чую мороз аж у серци, у тім жовтенькім листочку, що ще побіліти має.</p> <p>В полудне надходиш, сонце, та мене від смерти збавляєш. Лиши вже най умру, бо в ночі зорі з мене насьміхаються. Мигають очима як царівні на просту дівчину.</p> <p>Або ліпше, сонечко боже, дай найко я розцвитуся. Прийди зранку до мене та будь до ночі.</p> <p>Я зорі перейду, бо людям білою рожою зацвиту.</p> <p>Не послухало сонечко, а рожа схилила голову та потихоньки ридала: сонечка, ой сонечка [8, 1-1 зв.].</p>	<p>Городчик до бога ридав: сонечка, ой сонечка!</p> <p>Біла рожа підіймила квіт тай запросила сонечка. Ще просьби не доказала а вже похилила жмит цвѣту понад жовте листе.</p> <p>Каже вона:</p> <p>“Щем на цім сьвіті не набулася. Я ще біла, як сьніг біленька тай вже усихати?!”</p> <p>Краями квіт мій застиває. Мороз в душу лізе, у середний листочок найменший, що ще жовтавий.</p> <p>В полудне приходиш сонце. Збавляєш мене від смерти. Не приходи вже. Най зів'яну разом з найменшим листочком жовтавим.</p> <p>Бо зорі вночі з мене насьміхаються. Мигають очима як царівні на просту дівчину.</p> <p>Або приходи до мене зранку та будь до вечора. Най ко я розцвитуся.</p> <p>Я зорі перейду і людий витати буду білою рожою”.</p> <p>Сонечко схилило с полудня і рожа похилила голову як маленька дитина.</p> <p>Стрімголов звисала та шептала: сонечка, ой сонечка! [15, 3-3 зв.].</p>

Проте на варіанті № 57 історія творення образка “Городчик до бога ридав...” не завершилася. Надсилаючи В. Морачевському “сім образків”, В. Стефанік сумнівався в готовності їх до друку. У листі від вересня 1897 р. скаржився

наставникові: “Чую, що-м не так написав, як би-м хотів, але пропало” [14, 122]. Згодом, у листі від листопада 1898 р., він намагатиметься хоч якось пояснити свій стан постійного творчого невдоволення: “Часом не можна сказати того, що хочеться. Хіба як кому рівно, – чи хочеся, чи ні, бо будь-що скаже” [14, 154]. Вочевидь, висока вимогливість до себе як письменника, прагнення до абсолютної довершеності власних текстів зумовлювали надміру критичне ставлення В. Стефаніка до написаного. Майже всі надіслані В. Морачевському образки він згодом доопрацював, створивши їх нові редакції (чи варіанти). Образки під № 2 “(Д-рови А. О.). Над его головою голуб...”, № 4 “Йшов с поля...”, № 5 “Під горою коло ліса...”, № 6 “(Софії М.). З хорім на двір...” послугували для письменника ескізами новел “Портрет”, “Діти”, “Сама-саміська”, “Виводили з села” відповідно. Вивчаючи творчу історію образка № 7 “(Вацлавови). Раненько чисала волося...”, ми з’ясували, що пізніше він також зазнав суттєвих стилістичних доопрацювань [докл. див.: 1].

Тому в цьому випадку доречно припустити, що В. Стефанік також продовжив шліфувати образок “Городчик до бога ридав...”, аби реалізувати свій творчий задум у всій його смисловій глибині та естетичній довершеності. Упродовж вересня 1897 р. він перебував у Русові, готуючи до друку збірку поезії у прозі “З осени” [14, 122]. У процесі роботи над виданням письменник міг створити нові образки та взятися за вдосконалення тих, у готовності до друку яких сумнівався. Припускаємо: у цей час В. Стефанік розпочав новий варіант образка “Городчик до бога ридав...” або ж принаймні виник задум його написання.

У фонді В. Стефаніка під № 52 зберігається аркуш паперу in 8 із правками та доповненнями. На одній його сторінці розміщено текст образка під заголовком “У місячнім світлі”, на другій – розпочато одну з редакцій образка “Городчик до бога ридав...”, що починається словами “Як коли би ридав сонечка той городчик” [11, 1-1 зв.]. В. Стефанік писав ці тексти майже одночасно, про що свідчать однакові каліграфічні особливості почерку та відтінки чорнила. Можливо також, що вони належать до одного акту творення. Аркуш паперу, на якому записані тексти, знизу дуже пошкоджено, а тому не можемо однозначно стверджувати, що письменник спочатку завершив текст редакції “У місячнім світлі...”, а потім розпочав нову редакцію образка “Городчик до бога ридав...”. На жаль, жоден із текстів автографа № 52 не датовано. Упорядники другого тому вважали, що текст “У місячнім світлі...” – це рання редакція образка “Вночі”, який має авторську дату “VI. 1897”. Отже, тексти “У місячнім світлі...” та “Як коли би ридав сонечка той городчик...” написано приблизно у травні 1897 р. На думку дослідників, у цей час В. Стефанік повністю завершив роботу над образком “Городчик до бога ридав...” [13, 191]. З огляду на висловлені міркування, такий висновок видається дещо поспішним і малоаргументованим.

У процесі студіювання епістолярію В. Стефаніка нашу увагу привернув лист, адресований письменником В. Морачевському у вересні 1897 р. Перед нами – миттєва фіксація вражень, викликаних спогляданням В. Стефаніком нічної ідилії в рідному Русові, а ще більше – потребою поділитися ними з витонченим естетом і другом. Особливість цього листа в тому, що він містить прямі перегуки з текстом автографа № 52 “У місячнім світлі”. В обох художніх структурах спостерігаємо промовисті збіги в образній системі, однакові чи подібні стилістичні елементи, схожість авторської манери викладу, настроєвої тональності текстів тощо. Подекуди помітні суттєві текстологічні збіги.

Вочевидь, перед нами черговий приклад “декламації нервів або новеліста, що хоче новелу написати” [14, 215], перший етап утілення авторського задуму, який згодом повніше реалізується в нових текстових структурах (редакціях,

варіантах). На підставі згаданого листа В. Стефаніка до В. Морачевського та подібних зовнішніх прикмет обох текстів автографа № 52 (почерк, відтінок чорнила) припускаємо, що їх було створено не раніше вересня 1897 р. Імовірно, до вдосконалення тексту образка “Городчик до бога ридав...” В. Стефанік повернувся знову, засумнівавшись у готовності тексту варіанта № 57, який надіслав В. Морачевському в серпні 1897 р.

Розпочатий текст нової (автограф № 52), що складається з п’яти речень, записаних одним абзацом, справляє враження мимохідь зафіксованого чорнового ескізу з деякими виправленнями. Письменник неначе вперше вербалізує творчий задум майбутнього образка “Городчик до бога ридав...”, абстрагувавшись від його попередніх текстів, що мали одиничний художній образ – білу рожу. У п’яти реченнях лаконічно окреслено страждання вже трьох квіток (зелений барвінок, жовтий гвоздик, біла півонія), які просять сонечка в городчику, “що в кутику сперся” [11, 1 зв.].

### **Автограф № 52**

*Як коли би ридав сонечка той городчик, що в кутику сперся. Зелений барвінок по землі стелиться, жовтий гвоздик, що по тернині у гору ся знімає, біла півонія, що на вишню ся похилила. Сонечка ридають, ой сонечка. Вітер спадає з листом оріховим та барвінок до землі липне, гвоздик на тернину опадає, півонія вишни на[шіптує]. Безсильні, їм би сонечка, ой сонечка [11, 1 зв.].*

Черговий етап роботи В. Стефаніка над текстом образка “Городчик до бога ридав...” фіксує автограф № 48, в якому вміщено три варіанти цього твору<sup>1</sup>. Вони мають численні правки та доповнення й розташовані на двосторонньому аркуші паперу в такій авторській послідовності: 1) “Під плотом коло верби городчик мужицький”, 2) “Городчик до бога ридає”, 3) “Зів’яв коло плота мужицький городчик” [9, 1 арк.]. Писалися ці варіанти, очевидно, в один прийом і в одному часовому проміжку з текстами автографа № 52, на що вказують каліграфічні особливості почерку та відтінок чорнила. Не задовольнившись початим текстом, письменник відкреслює його рискою й починає новий, а не закінчивши його, переходить до наступного. Третій, як видно з автографа, був завершений, але текст повністю не зберігся. Стефанікознавці (В. Лесин [6], Г. Вєрвєс [2], М. Грицюта [3]) розглядають текстові варіанти автографа № 48 як поетапну художньо-стилістичну суб’єктивізацію письменником художнього матеріалу, що стала наслідком впливу на нього модерністичної літератури.

Особливість текстів автографа № 48 – акцент на художніх деталях, які відображають реалії повсякденного життя, використання елементів фольклорної поетики. З кожним наступним варіантом їх кількість збільшується, чіткіше прочитується ідейно-художній підтекст, який набув нового авторського вираження. Уже початок першого варіанта автографа № 48 засвідчує прагнення митця об’єктивізувати свій художній малюнок: за допомогою обставини місця “під плотом коло верби” В. Стефанік локалізував дію, за допомогою епітета “мужицький” надав зображуваному соціального забарвлення. Уперше в тексті цього варіанта помітні впливи української народної пісні, які позначилися на використанні письменником її традиційної образної системи. Показовий у цьому випадку останній фрагмент твору, де В. Стефанік намагається змалювати образ верби в усій повноті його естетичного та символічного вираження. Письменник пробує віднайти художні вирази, які би повною мірою відтворювали його сприйняття та розуміння цього глибинного національного образу. Спочатку В. Стефанік записав: “Під плотом тулиться верба, кидає на него сухе листє”. Потім “на него” закреслив [9, 1].

<sup>1</sup> Надалі їх позначатимемо: варіант А, варіант Б, варіант В відповідно.

Не задовольнившись написаним, перекреслив увесь фрагмент чотирма скісними рисками й розпочав новий варіант образка “Городчик до бога ридав...” (варіант Б). Його текст складається із шести коротеньких речень, структурованих у п’ять абзаців. Початок такий самий, як у варіанті № 47: “Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонечка”. Наступні п’ять рядків – художньо-стилістичне доопрацювання тексту варіанта А з деякими доповненнями та уточненнями:

Варіант А	Варіант Б
<p>Під плотом коло верби городчик мужицький. Барвінок стелиться землею, жовті гвоздики бадиле похилили а біла півонія почервоніла.</p> <p>Сонечка, ой сонечка ридає мужицький городчик [9, 1].</p>	<p>Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонечка.</p> <p>Зелений барвінок землею стелиться, синого квіту не має. Жовтий гвоздик до плота тулиться, квіт усихає.</p> <p>Біла півонія до вишні хилиться тай застиває.</p> <p>Сонечка, ой сонечка!</p> <p>Вітер спадає з верби і листя сухе спадає [9, 1].</p>

Прикметна особливість тексту варіанта Б – ритмічна єдність чотирьох синтаксем, кожна з яких можна умовно розділити на дві частини: у першій – подано художній браз у дії, у другій – констатацію його психологічного стану:

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Зелений барвінок землею стелиться</li> <li>2. Жовтий гвоздик до плота тулиться</li> <li>3. Біла півонія до вишні хилиться</li> <li>4. Вітер спадає з верби</li> </ol>	<p>синого квіту не має. квіт усихає. тай застиває. і листя сухе спадає.</p>
---	---

Цей варіант хоч і не було закінчено, однак він засвідчує важливість для В. Стефаніка ритмічно-інтонаційної організації тексту як міцної основи для формування повноцінної жанрової структури – поезії у прозі.

Вважаємо, що на посилення соціальної домінанти у текстах автографа № 48 вплинули тривале перебування В. Стефаніка в рідному Русові, а також поради та заохочення О. Кобилянської. Особливо активно вони листуються впродовж 1898 р. В інформаційно та емоційно насичених кореспонденціях – жваві дискусії на творчі й політичні теми, обмін літературними “новинками”, поетичні розважання з приводу побаченого або почутого тощо. Захоплена “новелками” В. Стефаніка, що їх О. Маковей надрукував у “Літературно-науковому віснику” (1898 р., т. II, кн. 5), О. Кобилянська безупинно наполягає: “Ви пишеть, як і самі кажете, лиш для народу, але пишеть... ніхто з наших письменників не має такі народні струни при своїй арфі, як Ви...” [4, 371-372]; або: “Але Ви пишеть лиш з народного життя... В мене є багато подібного до Вас” [4, 373]. Справді, листи В. Стефаніка цього періоду рясніють соціально-психологічними замальовками. Серед них – ескізи його майбутніх новел “Вечірня година” [14, 133-135], “Лан” [14, 148], “Новина” [14, 150, 160-161], “Стратився” [14, 151-152]. Два останні подано в листах до О. Кобилянської від 14 жовтня та 20 жовтня 1898 р. [14, 150-152]. Прикметно, що в окремих епістолах В. Стефаніка, адресованих О. Кобилянській у цей час, спостерігаємо художні інкрустації до образка “Городчик до бога ридав...”. У листі від червня 1898 р., стривожений картинами голоду в покутських селах, він особливо переймався долею дітей: “По селах май і голод. Люди похожають якісь такі як дитина, що єї мама виб’є... Малі діти бувають спухлі. Вигріваються на сонці, коло овець і не граються. Часом

баранчик підскачить і якесь світильце засвітить в очах дитини, але пропадає, і сидить воно собі дальше, як квітка непідоляна...” [14, 139]. У листі до адресатки від жовтня 1898 р. В. Стефаник знову з розпачем пише про голод у студених селянських домівках: “В хатах біда і трохи радості. На печах діти і трохи хліба межі ними і багато страшних байок та снів. Осінь грає тим хатам по сухім листю, як обдертий грач на заржавілих струнах... Тоді я чую могутчу музику і хатів, і дітей, і осени. Як з твердої скали добивається з осіннього сумерку просьба: “Сонця, сонечка, ой дайте!” [14, 152]. У цій епістолі письменник майже дослівно повторив звертання до сонця, яке, хоч і з незначними варіаціями, функціонує в усіх редакціях образка “Городчик до бога ридав...”.

Та лише в текстах автографа № 48 воно введене в контекст авторських соціально-психологічних рефлексувань, завуальованих модерною квітковою символікою.

В. Стефаник був не єдиним з літераторів, хто використовував її для вираження власних ідей та морально-етичних поглядів. Сучасник письменника Марко Черемшина у своїй поезії у прозі “Заморожені фіалки” порівняв долю зраджених дівчат із зів’ялими від морозу фіалками. 1905 року Олександр Олесь створив поезію “Айстри”, в якій також наповнив соціальним змістом образи однойменних квітів.

На нашу думку, тексти автографів № 52 (“Як коли би ридав сонечка той городчик..”, “У місячнім світлі...”) та № 48 (“Під плотом коло верби городчик мужицький...”, “Городчик до бога ридає...”, “Зів’яв коло плота мужицький городчик...”) засвідчують новий етап роботи В. Стефаника над образком “Городчик до бога ридав...”. Опрацювання тексту цього твору в новому ідейно-художньому ракурсі він розпочав, гадаємо, наприкінці 1897 р., на що вказують тексти автографа № 48 та лист письменника до В. Морачевського від вересня 1897 р. Очевидно, творчий процес над ним тривав й упродовж першої половини 1898 р. у річищі підготовки до друку збірки “малих образочків” “З осени”. На жаль, це видання з невідомих і сьогодні причин не побачило світ.

Незавершеним залишився також образок “Городчик до бога...” в його новому ідейному осмисленні. Останні штрихи творчої роботи над ним закарбував текст варіанта В, уміщений в автографі № 48. В. Стефаник розпочав його з констатації драматичного факту: “Зів’яв коло плота мужицький городчик..” [9, 1 зв.]. Ця синтаксема – стилістичне доопрацювання письменником першого речення варіанта А автографа № 48: “Під плотом коло верби городчик мужицький...”. Спочатку місце події письменник уточнив ще однією обставиною “у кутику”, яку він використав у першому реченні варіанта № 52. Однак відразу цю фразу закреслив. У наступному реченні митець поступово розгортає сумну драму “мужицького городчика”, мазками торкаючись долі його мешканців: “Жовтий гвоздик похилився до зеленого барвінку тай біла півонія склонилася... [9, 1 зв.]”. Драматизм зображуваного ще більше посилює наступний фрагмент тексту, записаний окремим абзацом: “Вітер спадав з верби і сі за собою провадив, аби розвіяти зелений барвінок, аби гвоздик поламати та й півонію...” [9, 1 зв.]. Особливо відчутний у цьому абзаці емоційно-психологічний акцент на семантичному образі верби, яку захопив у полон вітер, щоб використати у своїх руйнівних намірах. У контексті авторського тлумачення цей алегоричний образ набуває виразної фольклорної конотації: відтворює стан смутку, безпорадності і глибокого розпачу фіксацією проникнення у глибини індивідуального внутрішнього світу особистості. Прикметно, що перші художні штрихи наведеного фрагмента спостерігаємо у згаданому вже листі В. Стефаника до В. Морачевського від вересня 1897 р. У рефлексивно-мальовничому описі – дворянкова авторська заувага: “З-під ніг



мені вітер займив листок вербовий, десь займив, займив. Ба де він завтра буде, той листочок?” [14, 121]. У тексті “У місячнім світлі...”, який разом з текстом “Як коли би ридав сонечка той городчик...” уміщений в автографі № 52, цей фрагмент набув дещо іншого художнього вираження: дівчина “*губами вимикала червоний квіт. Вітер визбирував і тікав у верби з тим квітом...*” [11, 1]. Найпомітнішої стилістичної варіації та синтаксичної трансформації цей фрагмент зазнав у текстах автографа № 48 – трьох варіантах образка “Городчик до бога ридав...”.

Варіант А	Варіант Б	Варіант В
“Під плотом тулиться верба кидає на него сухе листе” [9, 1].	“Вітер спадає з верби і листя сухе спадає...” [9, 1].	“Вітер спадав з верби і єї за собою провадив, аби розвіяти зелений барвінок, аби гвоздик поломати та й півонію...” [9, 1зв.].

Виразні ідейно-образні перегуки спостерігаємо в текстах листа від вересня 1897 р., в образку “У місячнім світлі...” (автограф № 52) та в тексті варіанта В “Зів'яв коло плота мужицький городчик...” (автограф № 48), на котрому, ймовірно, спинилося творче перо В. Стефаніка. В усіх трьох текстах функціонує поетичний образ дівчини, в якому органічно злилися потужний почуттєвий струмінь митця-лірика та пильного спостерігача навколишнього життя.

Фрагмент листа до В. Морачевського від вересня 1897 р.	“У місячнім світлі...” (автограф № 52)	Варіант В (автограф № 48)
У коморі сіє наша наймичка муку та й співає... Сито падає, а дівчина хилиться на підлогу, а місяць робить з неї файну коханку свою. Лиже єї по червоних губах та по чорнім волосою. Толочить по волосою, як по траві шовковій, а ссе червоні губи, як мотиль білий червоний цвіт висисає. Спить собі наймичка і рожевий квіт єї маленьку долю покриває...” [14, 121].	Сиділа біля корчика білої рожі. Коло ніг хиталися астри. Один тримала у руках і губами вимикала червоний квіт <...> Срібні проміні сповзали з єї чорного волосою і спадаючи в'язалися з тими ночами, що давно, давно проминули. Склонила голову і нагадувала собі одно по другім...” [11, 1].	“Літі дівчина квіти зривала, барвінок золотила та сьміялася в городчику. Збирала до купи усі гвоздики і проти сонця ставила та й барвінкови співала, півонію до губів тулила... Як сонечко, як сонечко... Мотилі зліталися разом з проміннями та говорили барвою своєю за ті чуда, що далеко, далеко за мужицким городчиком...” [9, 1 зв.].

Прикметно й те, що під час творення художньо-психологічного портрета своєї героїні В. Стефанік застосовує також подібні художньо-вербальні формули з різними стилістичними відтінками. У тексті образка “У місячнім світлі...” дівчина, тримаючи в руках одну айстру, “*губами вимикала червоний квіт*”. У тексті варіанта В (автограф № 48) – “*півонію до губів тулила*”. І в тексті листа, і в тексті варіанта В (автограф № 48) – згадка про мотилів. У тексті листа цей художній образ функціонує у складі поширеного порівняння: місяць ссе червоні губи дівчини, “*як мотиль білий червоний цвіт висисає*”. У варіанті В (автограф № 48): “*Мотилі зліталися разом з проміннями та говорили барвою своєю за ті чуда, що далеко, далеко за мужицким городчиком...*”. Образ білої рожі,

який функціонує у варіантах № 51 та № 47 образка “Городчик до бога ридав”, письменник використав на початку образка “У місячнім світлі...” (автограф № 52): “Сиділа біля корчика білої рожі...”.

Нове ідейне вираження тексту образка “Городчик до бога ридав...” супроводжувалося новими засобами його інтонаційно-ритмічної організації. Особливо це помітно в тексті варіанта В (автограф № 48). Його стрижневий композиційний елемент – рефрен – триразова художньо-інтонаційна варіація ключової фрази “**Сонечка, ой сонечка**”, яка функціонувала в попередніх текстових варіантах. У варіанті В (автограф № 48) рефрен виконує різні стилістичні функції: прохання (“Сонечка, ой сонечка...”), порівняння (“Як сонечко, як сонечко...”), уточнювальної обставини (“Аж під сонечком...”), надаючи художній структурі виразної експресії та лірично-мелодійного звучання. Подібну схему композиційної організації тексту В. Стефанік згодом використає в образку “Ользі присвячую”.

Отже, на підставі інформативних фактів, зафіксованих в епістолярії В. Стефаніка, художньо-стилістичних, текстологічних спостережень над рукописами шістьох варіантів образка “Городчик до бога ридав...” узагальнимо свої наукові розсліди з історії написання цього твору. Художньо-стилістичні, ідейно-образні особливості текстів: листа В. Стефаніка до В. Морачевського від вересня 1897 р., автографа № 52, автографа № 48 засвідчують належність їх до одного емоційно-настрійового стану, в якому перебував В. Стефанік під час пошуку адекватних вербальних формул та текстової структури для реалізації творчого задуму образка “Городчик до бога ридав...” у його новому ідейно-стильовому вираженні. У цьому випадку закономірні художньо-поетичні та ідейно-образні перегуки зазначених текстових свідчень творчої роботи письменника над майбутнім твором. На нашу думку, тексти шести відомих на сьогодні варіантів образка “Городчик до бога ридав...” постали в такому хронологічній послідовності:

1. “Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонічка...” (автограф № 51).
2. “Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонечка!...” (автограф № 47).
3. “Городчик до бога ридав: сонечка, ой сонечка...” (автограф № 57).
3. “Як коли би ридав сонечка той городчик...” (автограф № 52).
4. “Під плотом коло верби городчик мужицький...”
5. “Городчик до бога ридає: сонечка, ой сонечка...”
6. “Зів'яв коло плота мужицький городчик...”

Приблизний час написання перших трьох варіантів – серпень 1897 р. – перебування В. Стефаніка у Сторожинці. Новий етап роботи над образком “Городчик до бога ридав...” (автограф № 52 та № 48) письменник, імовірно, розпочав у вересні 1897 р. і продовжив на початку 1898 р. Останні штрихи творчої праці письменника над образком “Городчик до бога ридав...” фіксує текст варіанта В (автограф № 48). Він хоч і не був завершений, однак зберігає його хронологічно останню творчу волю. На думку М. Прохорова, “остаточний” означає такий результат роботи автора, у якому твір доведено ним до вищого рівня досконалості. Але текст, який є результатом останнього етапу роботи, може й не бути найвищим досягненням автора, і ми не стверджуємо його ідеальності: у більшості випадків у ньому реалізувалася лише хронологічно остання творча воля автора” [7, 39].

Основним (але не хронологічно останнім), на нашу думку, слід уважати текст варіанта № 57 “Городчик до бога ридав...”. Серед шести інших він – найдосконаліший в художньо-стилістичному та структурно-змістовому аспектах. Саме його В. Стефанік разом з іншими шістьма образками надіслав у серпні 1897 р., вважаючи завершеним та готовим до друку. Упорядникам

майбутнього видання творів В. Стефаника у примітках до образка “Городчик до бога ридав...” необхідно вказати чинники, що зумовили подальшу роботу письменника над його текстом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Варчук В. Проблема вибору основного тексту поезії у прозі Василя Стефаника “Раненько чесала волосся...” // *Літературознавчі обрії*: Праці молодих учених. Вип. 18. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 223-228.
2. Вервес Г. Владислав Оркан і українська література: Літературно-критичний нарис. – К.: АН УРСР, Ін-т літератури Т. Г. Шевченка, 1962. – 187 с.
3. Грицюта М. Художній світ Василя Стефаника. – К.: Наукова думка, 1982. – 199 с.
4. Кобилянська О. Твори: У 5 т. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1962–1963. – Т. 5: “За ситуаціями”. Статті та спогади. Автобіографії. Листи. – 767 с.
5. Крижанівський С. “Поезії в прозі” Василя Стефаника // *Радянська Україна*. – 1941. – № 2. – С. 100-105.
6. Лесин В. Творчість Василя Стефаника (Ідейно-творчі шукання письменника. Новелістична майстерність). – Львів: Вид-во Львівського університету, 1965. – 214 с.
7. Прохоров Е. Текстология (Принципы издания классической литературы). – М.: Высшая школа, 1966. – 226 с.
8. Стефаник В. “Городчик до бога ридає...” // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ІЛ). – Ф. 8. – Од. зб. 47. – 1 арк.
9. Стефаник В. “Під плотом коло верби городчик мужицький...”, “Городчик до бога ридає...”, “Зів’яло коло плота мужицький городчик...” // ІЛ. – Ф. 8. – Од. зб. 48. – 1 арк.
10. Стефаник В. “У воздухах плавають ліси...”, “Городчик до бога ридає...”, “Так виглядав...” (перша редакція новели “Портрет”) // ІЛ. – Ф. 8. – Од. зб. 51. – 1 арк.
11. Стефаник В. “У місячнім світлі...”, “Як коли би ридав сонечка той городчик...” // ІЛ. – Ф. 8. – Од. зб. 52. – 1 арк.
12. Стефаник В. Копія рукописної збірки, виконана Васиєм Стефаником // ІЛ. – Ф. 8. – Од. зб. 58. – 9 арк.
13. Стефаник В. Повне збір. тв.: У 3 т. – К.: Ви-во АН УРСР, 1949–1954. – Т. 2: Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади. – 223 с.
14. Стефаник В. Повне збір. тв.: У 3 т. – К.: Ви-во АН УРСР, 1949–1954. – Т. 3: Листи. – 328 с.
15. Стефаник В. Рукописна збірка творів // ІЛ. – Ф. 8. – Од. зб. 57. – 8 арк.

Отримано 23 березня 2011 р.

м. Куїв



**Дяченко Михайло (Марко Боєслав). Поезії / Передмова Тараса Салиги; примітки Ірини Яремчик, дизайн Інги Супрунюк. – Серія “Розсипані перли”. Кн. II. – Ужгород: Гражда, 2011. – 408 с.**

У своїй новій авторській серії “Розсипані перли” Т. Салила познайомив нас із важливими письменниками “другого ряду”, зокрема з Михайлом Дяченком (Марком Боєславом). Від природи обдарований поетичним талантом, у юності він мав велике бажання зростати професійно; освічений юнак із Підкарпаття, уже в 1934 р. добре орієнтувався в політичному й літературному житті Галичини. Молодий автор і сам розумів вади своєї поезії – версифікаційну спрощеність, недостатній рівень образно-мовної естетики, культури строфи тощо, і прагнув її вдосконалювати. Пізніше його поезії наповняться імперативами, закличками, бо це був час героїчних вчинків і смертей, присяг та ушлявлення героїв. У цього поета-націоналіста, воїна УПА ще не зовсім вправні вірші, але в них звучить молитовна любов до України, її народу, її історії... Поетична творчість Михайла Дяченка – мов “збагачена руда”: з довершеними образами, промовистими метафорами, афористичними фразами, витонченою ритмікою нефальшивого пафосу, їдкої сатири, художньо-естетичних описів.

С.С.

# Літературна критика

Ярослав Голобородько

УДК 821.161.2-1.09

## ДЗВІНКА МАТІЯШ & КОНСТРУКТ ТЕКСТОВОГО ЛОТО

Незаперечна прикмета новочасних українських текстів – їхня пріоритетна перцепційність. Нинішні персонажі та письменники, себто їхні автори-деміурги, зосереджені, щоб не сказати – зациклені, на тому, як відчувати, переживати, відстежувати все, що, звісна річ, відбувається в них самих, та пропускати крізь себе те, що діється навколо них. Інакше кажучи, “Я” – це текст, а текст, відповідно, за таких ледь не оазових умов не може не бути зануреним у “Я” й не стати благодатною “Я”-ретрансляцією.

Це стосується текстів не лише жіночої, а й чоловічої генези: персонажі перципують, а їхні автори-творці стурбовані перципуванням і ще (не) раз перципуванням, що дозволяє їм ґрунтовно й безальтернативно зайнятися в основному власними від-, по- й просто чуттями: бо ж можлива художньо-естетична альтернатива, коли можна перейматися само/відчуванням, спогляданням, догляданням, інакше кажучи, самим/самою собою. І робити з цього літературний процес – себто тексти-книжки-презентації тощо.

Тепер висловлю цю ж думку в інший спосіб.

Діяльні деміурги новітніх літтекстів занепокоєні тим, як би розповісти переважно про те, що в них під... скажімо, десь під боком. А цим “боком” виявляються вони самі або дуже-дуже близькі до них персонажні маски. Літературне завдання, яке письменник собі формулює, до неймовірного спрощується. Років тридцять тому найдалекоглядніші українські прозаїки були стурбовані пошуком іншої моделі літературної справи: знайти більш-менш пристойний об’єкт для художньої розробки, придивитися та якомога досконаліше вивчити його й урешті-решт оприявнити все це в текстовому викладі.

Цією ж моделлю послуговувалися й культові західні прозаїки, які більш вигадливо й ексклюзивно обирали ніші-аспекти для своїх творів, більш ажурно й вибагливо ці ніші розроблювали, що забезпечувало їм (і прозаїкам, і творам) самобутнє звучання та європейський або світовий резонанс. Ця когорта текстів у наш час, коли соціум буквально-таки вимагає дедалі нових і нових ракурсів-проблем-конфліктів, коли соціумні когнітивні апетити чим далі стають невситимішими, має святу й незамінну місію – задовольняти потребу в тому, чого вічно спрагле людство ще не взнало або, не доведи Господи, не (в)знає. Позаяк ця когорта текстів проинята й дбайливо огорнута синдромом новизни.

Проте чимало українських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття занепокоєні переважно найзвичнішими літсхемами й літмоделями, що зазвичай ґрунтуються на принципі і принципаті перципування та благополучно позбавляють їх неспокійного права на мисленнєві мандри в пошуках по-справжньому нових розповідних ніш-площин-сфер. До цієї течії-тенденції причетні Ірен

Роздобудько, Світлана Пиркало, Ірена Карпа, Таня Малярчук, Тарас Прохасько, Сергій Жадан та ін., а також Дзвінка Матіяш, яка випустила два досконало перцептивні тексти – “Реквієм для листопаду” (К.: Факт, 2005) і “Роман про батьківщину” (К.: Факт, 2006), чудові тим, що, хоч би як вони називалися, це ані реквієми, ані повісті чи есеї або романи. Їх влучно й повнокровно назвеш хіба що – *текстами*. Текстами а la Дзвінка Матіяш, що вони, можливо, становлять особливий літературний жанр. Який варто так і кваліфікувати – текст. Позаяк усе ж таки це література, сегментами-фрагментами-моментами вельми виразна.

У “Реквіємі для листопаду” не лише немає – а й не може, не повинно бути фабули чи сюжетних ліній або – ще гірше – сюжету. А є самі реалії. Реалії як лірична сув’язь, котру можна було почати й із середини, й із кінця. А те, що передувало фінальним чи серединним реаліям, поставити, скажімо, у постпозицію. Або в най-найтіснішу препозицію. І хоч би як komponувати й розміщувати складники-конструенти-блоки “Реквієму” від Дзвінки Матіяш, риси й сутність тексту від цього ні на йоту не зміняться.

Власне, можна було б цілком серйозно вдатися до своєрідної суто літературної гри – переставляти й перепереставляти текстові сегменти “Реквієму для листопаду”. І дивуватися, як безкінечно цим можна захоплюватись, прицьому “обличчя” самого тексту лишається, по суті, незмінним. А заодно розмірковувати над нескінченністю літературно-художніх новацій – не кажу вже про експерименти. Текст як літературне лото – це, здається, звучить досить свіжо.

У тексті Дзвінки Матіяш усе настільки очевидно, що маємо достатні підстави вести мову про свідому наївність її стилю. У цьому тексті, власне, один-єдиний персонаж – це Дарина, решта текстових персон – її оточення, якщо ж точніше – оточення її переживань та рефлексій. Дарина, за текстовими позначками, – молода жінка, але насправді вона дитина, якщо ж зовсім точно – велика й зовнішньо доросла дитина. Живе Дарина так само наївно й очевидно, як дитина: дивиться на світ і широко відкритими, і “широко закритими” очима. Широко відкритими вона дивиться, коли описує й переповідає, що й кого бачить навколо себе – себто зовнішній світ. А “широко закритими” – тоді, коли згадує, уявляє або розмірковує про смерть.

Смерть – це Даринина “фішка”. Не єдина – проте одна з найприкметніших. Вона думає про смерть так само безпосередньо, як це робить дитинка, коли вперше збагне власну смертність. І з відвертою простотою замислиться на цим, ледь не засунувши при цьому пальчика в ротик, так-от, неначе хоче спробувати смерть на смак. Даринини думки й думочки про смерть із дитинною щирістю проходять крізь “Реквієм для листопаду”. Проходять так, що крізь довірливу шкаралупу їхньої безпосередності ні-ні та й проб’ється по-дорослому гостре відчуття не-буття, кінцевого переходу до “іншого світу”.

Ось ці зблиски абсолютної дорослості, неймовірно прозорих і безжальних питань, що так властиві дитячому вікові і психології, лунко прорізають тканину розповіді, фактуру якої (себто розповіді) майже неможливо відрізнити й від’єднати від фактури оповіді. Позаяк, хоча в “Реквіємі для листопаду” Дзвінка Матіяш переважно вдається начебто до розповідного фрейму, за внутрішніми ознаками, за своєю ментальністю цей фрейм усе ж таки оповідний. А сам прийом нарації в “Реквіємі...” кваліфікував би як приховану оповідь, тим паче що “я”-періоди в тексті вряди-годи прориваються.

Але прихована оповідність – лише загальна форма нарації, яка благопристойно втілюється в мовостилі, що може асоціюватися з медитуванням. Проте лише асоціюватися. Насправді ж стиль “Реквієму для листопаду” – *ліричний стьоб*.



А якщо ще точніше – лірико-медитативний стиль. Яким переймається Дарина та її дитинно-доросла свідомість.

А тепер для обсервації-студії доречно виокремити Даринину свідомість, якій теж властиві прикметні ознаки. І головна з них та, що свідомість Дарини роздвоєна між конкретною (навколишньою) та абстрактною (умоглядною) реальностями. Її свідомість тягнеться до навколишньої конкретики, явленої “живими” подіями-колізіями-ситуаціями, і водночас до мисленневих субстанцій, репрезентованих абстрагованими величинами й категоріями. Її свідомість неначе хизується власною інтровертною природою, занурючись у простір фантазування-згадування-пам’ятання – і паралельно переймається цілком екстравертними реаліями, доволі рельєфно відтворюючи епізоди із зовнішнього життя Дарини. Її свідомість настільки наївна й не лімітована, що саме це врешті зумовлює прориви неабиякої серйозності та зрілості, що можуть бути хіба що у гранично відкритої та безпосередньої натури.

Й усе ж у Дарининій свідомості переважає, пересильює абстраговане начало. Буття – як, звісно, й не-буття – для неї це насамперед іпостасі мисленневого зору, себто такі, що їх вона намагається відчутти-схопити-промаркувати, зазвичай послуговуючись медитаційними стиль-екзерсисами, в яких перехрещуються дуже доступне перципування й не надто складне абстрагування. Щеплення медитацій і стилю – того, що спроможне асоціюватися з координатами “високого” й “заниженого”, – уможлиблює найщільніше сполучення традиційного і новочасного, усевікового і молодіжного начал, позбавляючи текст ускладненості й символізуючи його дрейф до номінації “поп-чтива”.

Саме тому, що серцевину тексту Дзвінки Матіаш складає по-дорослому дитинне життя свідомості її Дарини-Дарусі, “Реквієм ...” міг би стати практично безкінечним текстом. Він і має прикмети безкінечного тексту – абсолютну довільність композиції, яка могла би бути репрезентована ще добрим десятком варіантів, органічну відсутність складників, які називають зав’язкою, кульмінацією, розв’язкою, ненав’язливим відчуттям, що все описане й зафіксоване – лише експозиція до того, що може або має розгорнутися далі-пізніше-потім або взагалі, за логікою невизначених обставин, – колись.

Усе це уможлиблює нову природу тексту, в якій утрачають свою владу традиційні канони літератури. І в тому, що ця нова природа тексту, а отже, й літератури, уже викристалізовується – сумнівів немає. Доволі умовно назву це явище “*вільними текстами*” або “*текстами, вільними від догмату канонів*”. І однією з ознак-“родзинок” такої літератури може бути увага до всього – до кожної деталі-подроблиці-реалії; до опису-життєпису-самоєпису; до того, що є й чого немає; що було й могло бути; що було й збулося, хоча могло й не бути; чого не відбулося й не могло апріорі відбутися тощо.

Дзвінка Матіаш шукає цієї оповідної свободи. У слові-фразі-стилі. У колізіях-композиції-способі мислення. У мотивах-художніх ситуаціях-аспектах. І цю свободу врешті-решт буде знайдено, чому прислужиться не дозована, не регульована й не лімітована перцепційність. Оскільки це саме той текстовий випадок, коли наявне необмежене перципування – тобто внутрішня свобода, якою перейнятий і “Роман про батьківщину”, що постає старшим братом “Реквієму для листопаду”. Між іншим, Дзвінка Матіаш (принаймні поки що) практикує “чоловічі” назви своїх текстів, при тому, що провідним персонажем, наратором у неї виступає жінка (нерідко – молода, буквально переповнена, як річка під час повені, напливами почуттів і рефлексій). Можливо, у такий спосіб – у чоловічості назв суто жіночих текстів – також віднаходить себе споконвічне жіноче тяжіння до “сильної статі”...

Текстура “Роману про батьківщину” – до речі, назва, як і “Реквієму для листопаду”, трикомпонентна й заснована на зв'язках між (ключовими) іменниками – так само вигаптувана перцепційністю. Хоча простір нарації ускладнюється. Саме так: характер нарації не зазнає кардинальних трансформацій, проте її простір ускладнюється, оповідь-розповідь-комунікація виглядає сучасно, інколи навіть інтелектуально. Коли немає або не виникає нових ідей, мусять з'явитися нові форми: ніша новизни ніколи не повинна лишатися незайнятою.

Простір нарації утворюють монологи жінок. Жінок різного віку, біографій і почуттєвого досвіду. Монологи подано по-новітньому, себто так, щоб максимально *не* спростити сприйняття тексту. Щоб текст до самого свого кінця залишався лабіринтом, в якому є вхід (початок) і вихід (фінал), але треба шукати проясненості (взаємин і зв'язків між різними його частинами-складниками). Інакше кажучи, з одного боку, текст “Роману” подано послідовно, а з другого – контаміновано. Є в ньому риси кросворду, сканворду. І це теж виглядає доволі сучасно.

“Я”-нараторка, хоч би в яких іпостасях вона являлась – чи то жінки, що згадує про Бабуню, тата і своє напівголодне дитинство, чи молодій Анастасії, яка з наймонотоннішими й найприскіпливішими подробицями відрефлексовує своє міське повсякдення, чи сільської жінки, що втратила спочатку (на фінській війні) чоловіка, а потім і доньку, – продовжує відчувати, переживати, відстежувати світ у собі й довкола себе. Причому простір “довкола себе” для “я”-нараторки найщільніше переплетений із простором “усередині себе”, а нарація становить собою процес мандрів з одного простору в інший.

Власне, як і “Реквієм для листопаду”, “Роман про батьківщину” виписаний нескінченими перцепціями. Він, як і перший, не грішить претензіями на мисленнєву глибину. Більш того, періодами авторка демонстративно вдається до фрази і фразових конструкцій, де тихо і м'яко звучать найпростіші-найузвичаєніші-найдоступніші інсталяції. У таких випадках вона нерідко схильна до гранично елементарного – лаконічного вислову.

Навіть коли авторка геть прибирає всі розділові знаки й у такий спосіб утворює великі фразові дерева, що проростають на ґрунті “Роману про батьківщину”, – цим графічно-стильовим прийомом “Роман...” прикметно відрізняється від “Реквієму...” – це ускладнює форму, але не семантику тексту: настільки вона прозора, наївна та легкокрила. А стиль постає у форматі – ні, не потоку свідомості, а потоку відчуттів, які самі по собі інколи провокують нескладні, узвичаєні медитації. “Потоковідчуттєве” начало спонукає до констатувальних інтонацій, нескінченної описовості, накопичення інформативності текстових реалій. У ліпшому вигляді – до ліричної хронографії вражень і пам'ятувань.

Дзвінці Матіяш та її “я”-нараторкам, наче веселка після обложного дощу, необхідне відчуття дитинності. “Роман про батьківщину” відкриває свій простір саме зверненими до реалій та часів дитинства “я”-спогадами. Проте це триває недовго. Позаяк авторку та її нараторок приваблюють не згадки-спогади-мемуари, а можливість із найдоступнішою повнотою випростувати паростки, гіллячка й віти власних відчуттів. А хто винен, що всі основні відчуття народжуються в дитинстві, ситуації та колізії якого невинно інкрустують увесь текст “Роману...”?

Дзвінка Матіяш ненав'язливо реактуалізує думку, що “Роман про батьківщину” є текстом про душу. А душа живе, потерпає від неспокою і – молиться. Текстом про батьківщину він може бути лише у випадку, якщо під батьківщиною розуміється почуттєві топос і культура душі, виразно звучить молитовне начало. Час від часу в “Романі...” лунає молитва. Та й сам він фрагментами звучить,

як молитва. Молитва “я”-нараторки за власну душу, за душі інші та інших, за Душу взагалі. А молитва – це і є найсокровенніша медитація, якої так прагнула й прагне Дзвінка Матіяш. Медитація, звернена до Господа.

У не-романі “Роман про батьківщину” відчутнішу партію грає стиль. Семантика стилю в ньому очевидно переважає над семасіологією рефлексій. Власне, семантика стилю тут осново-положна (хоча можна було б і традиційно з’єднати ці складники). Дзвінка Матіяш значно більше працює зі словом, виявляючи нюанси-обертони-тони його стилістичного звучання – у словосполучі і фразовій конструкції.

У своєму “Романі...” вона відчутніше, ніж у “Реквіємі...”, експериментує зі словом. Її бентежать найрізноманітніші потенції слова – його фоніка-ритміка-пластика. Їй імпонують як аудіоефекти, так і суто зорові, графічні ефекти в контактах зі словом. Її вербальна поведінка свідомо відлунює філологічними іграми. Періодами її не так хвилюють смисли реалій, як тонус і дизайн стилю. Тоді спрацьовує найенергетичніше правило нинішньої доби: не так важливо – “що”, головне – “як”.

“Роман про батьківщину” елегійно дзвенить ностальгією. Ностальгією, як сказав поет, за справжнім – за проникливими й достеменними чуттями. Ностальгією за нездійсненим і недосяжним, за тим, до чого людська душа воліє наблизитися – і чим ближче вона начебто підходить, тим відчутніше те віддаляється. Ностальгією за істинною любов’ю, для якої люди живуть на цьому не зовсім і не завжди білому світі й оповідь про яку міститься в завершальній історії нероманного “Роману...” – найглибшій частині цього тексту, в якій “я”-нарація невимушено й непідробно випромінює етноментальні й етнопсихологічні джерела, переростаючи в символічну оповідь про вічні материнські й жіночі почуття.

Дзвінка Матіяш не обирає найскладніші способи художнього розвитку й руху. Думаю, це не так її особливість, як веління нинішнього естетичного часу, не схильного перейматися надскладними завданнями. Проте вона прагне якомога пронизливіше пережити реалії, що обирає для своїх оповідей, і якомога виразніше ними зіграти, послуговуючись інструментарієм слова. Вона нескінченно перципує – і створює вихідні ситуації, що уможливають принципат літературної гри. Вона старанно розроблює нішу “Я”-текстів, відчуваючи, що “Я”-ретрансляція – найзаповітніше річище сучасного мислення.

І не лише в літературі.

*Отримано 7 квітня 2009 р.*

*м. Херсон*



**Надія Гаврилюк**

## **ПЕРЕБОРИ “ДЗВОНУ” ІГОРЯ НИЖНИКА**

*Наповнивши служіння вищим змістом,  
Себе збагнувши в дзвоні переборі.  
(Володимир Ящук, “Дзвонар”) [2]*

Назва завершальної книжки чотирикнижжя вибраних поезій Ігоря Нижника доволі містка – “Дзвін” [1]. А діапазон звучання того “Дзвону” надзвичайно широкий. Приміром, радісний дзвін дитинства – пори, коли світ уявляється казкою, святом, сприймається поетично, як у вірші “Лель”:

А як на денцях вибуяли вруна  
під колісковий дзвін перепелиць,

як нап'ялися стебла, наче струни, –  
дихнуло ж літо з Лелевих полиць. [1, 70]

От уже дзвін гуде на сполох, сповіщаючи людей про лихо, пробуджуючи їх серед ночі:

... А в селі  
прокидалися люди,  
до віконниць підходили:

Чуєте?  
Що?  
Ніби дзвін...  
І мовчки дивились на місяць [1, 84].

Дзвін цей можна потрактувати як нагадування про духовний вимір людської особистості – у поета він національно забарвлений, закорінений у рідній культурі. Недарма ж щойно цитований вірш зветься “Українська ніч” і відлунює в ньому переосмислений автором фольклорний і літературний пласт: “Ой у полі жито/копитами збито... / Прилетіла перепілка – / козаченько спить” [1, 81]. Далі природно зринають образи двох волошок, що просять калиноньку не будити козака (як не пригадати хрестоматійних рядків з Андрія Головка: “У нього очі, наче волошки в житі”), а згодом – трьох доріг, що ведуть у світ, а четверта – додому (от й алюзія на Шевченкові “Ой три шляхи широкі”). Напруга наростає, в “Українській ночі” з’являються виразні інтонації “Лебедів материнства” Василя Симоненка:

Уставай же, сину, –  
там чекає мати,

там тебе од глуму  
Вкриє рідна хата [1, 83].

Трагедію української матері автор змальовує, переосмислюючи народну пісню “Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі”: “Ой горе тій чайці, / що не заголосить, / не заквилить у розпуці / материнським серцем, – / щоб не вчули три ворони, / три ворони в три сторони” [1, 83]. Жінці не вільно навіть голосити, аби три ворони (чи не ворожі національному самовизначенню українців нації, як у поемі-містерії Кобзаря “Великий льох”?) не глумилися. І біда в тому, що схожа ситуація стає постійним атрибутом українського життя, української ночі з її тяжкими каменярьськими думами:

І знову лягали.  
Одні – досинати,  
а інші – щоб думи,

мов брили гранітні,  
лупати [1, 84-85].

Невипадково ж четверта частина цієї невеликої поезії обрамлена рядками з Гоголевої “Майської ночі, або утопленої”: “Чи знаєте ви українську ніч? – Ні, ви не знайте української ночі...” Мабуть, і справді не знаємо, бо якби знали, прокинулися б від тривожного набату й розпочали український день. А так тривожне питання Хемінгуея “По кому подзвін?” має однозначну відповідь. І не лише у вимірах життя окремої людини, а й у площині буття національної спільноти. Чутно скорботний похоронний дзвін: “... А там, / біля тину, / осріблений ненько, / рискаль опустивши, / в нестямі німій – / головою об місяць. / І місяць гуде, / ніби дзвін похоронний” [1, 85].

Як на мене, “Українська ніч” – твір, що вповні репрезентує творче кредо автора: відданість рідній землі (прикметна назва першої частини збірки – “Знак Тельця” зодіакального знаку стихії землі), вірність культурі (розділ “Сонети”). Обидва ці пласти перебувають у щільному симбіозі.

У “Сонетах” маємо “портретну галерею” діячів культури: С. Турчака (“Диригент”), К. Білокур (“Все йде, все минає”), О. Кобилянської (“Останній сон Кобилянської”),

О. Довженка (“Біля Довженкової сосни”), Сократа (“Істина Сократа”), А. Міцкевича (“Міцкевич на Прикарпатті”), Д. Гурамішвілі (“Давид Гурамішвілі”) та ін. І поряд – образи тих, хто прищепив поетові стійкі моральні засади, любов до краси в собі й довкола (сонети “Отче тепло”, “Материнське поле”). У розділі “Знак Тельця” земні краєвиди стають органічним приводом розмислів про людське покликання (“Нива”), гіркоту змарнованого літа (“Дим”), потребу непростих доріг (“Пішник”), пам’ять роду (“Хата”, “Сад”), сповнюються філософським змістом:

А вивільга веде руладу –  
мов літо грає на дуду...  
Отут був сад.

Нема вже саду.  
А я до нього йду і йду [1, 13].

Й ота мандрівка – то мандрівка до себе, “де обрй дум – гучного дзвону грань” (“Паралелі струн” [1, 122]), мандрівка болісна, але просвітлена: адже “вічно дзвони гомонять поспішні” (“Вінок любові” [1, 137]), і життя, попри свою швидкоплинність, триває, залишаючи шанс замислитися про найістотніше. Мабуть, тому органічними в розділі “Знак Тельця” стають “Руба”:

Ти занеміг. Допалює недуга.  
Не до смичка вже думці й не до плуга.

А серце каже: сил прибережи –  
Підтримати зажуреного друга [1, 19].

Отож ліричний персонаж (очевидно, і сам автор) живе заповіддю любові, що несумісна з егоїзмом: “І я, дарований цьому життю, / Не смію жити лиш собі в догоду” (“Дорога в океан” [1, 148]), не дозволяючи собі вирушати в дорогу, не довідавшись, куди вона приведе, і застерігає читача:

Шануй дорогу, сповнену принад.  
І стережися кроків наугад.

Такий-бо знак: по тій твоїй дорозі  
Колись тобі вертатися назад [1, 21].

Адже поет має тверду певність у тому, що людині дано право обирати власний життєвий шлях:

Усе життя – поміж добром і злом.  
Лиш не хандри, що ти – маленький гном.

Чей дав тобі Творець велике право –  
що вибирати між добром і злом [1, 26].

Відповідальність за вибір і його наслідки покладено на людину – адже по літах рабського служіння можна почути: “Я ж, рабе, дав тобі свободу – / свободу вибрати кайдани” [1, 38].

Чи не з усвідомлення цінності свободи йде зацікавлення поета долею видатних особистостей, що не злякалися складних життєвих доріг і, пройшовши ними, зберегли (відвоювали) творчу свободу і право називатися Людиною? Низка таких постатей змальована в розділі “Знак Тельця”: І. Вишенський (“Повернення Івана Вишенського”), Г. Сковорода (“Остання осінь Сковороди”), Т. Шевченко (“Батькова хата в Кирилівці”), І. Франко (“Франко у Львові”), В. Стефаник (“Стефаник пише “Новину”), Л. Ревуцький (“Рідна вода”), В. Стус (“Постать біля ватри”)...

Ігор Нижник – теж у цьому ряду духовно просвітлених і творчо неспокоїних особистостей і має право ствердити:

Як легко дихати голубизною  
дороги нескінченної і небом,  
коли у грудях буйна гра снаги!

Я – ніби дерево, що вийшло з тіні,  
розкронилось на вітрі буйнолисто –  
І сонця не випрошує собі [1, 147].



Нехай ще довго розкритиється життєве та поетичне древо Ігоря Нижника, а його різнотонний “Дзвін” допомагає кожному з нас пізнавати себе й розбудити сумління та людську гідність.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Нижник І.* Дзвін: Вибрані поезії. – Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2010. – 163 с.
2. *Ящук В.* Велесова книга: Електронний ресурс. – Режим доступу: [http://lit.lib.ru/j/jashuk\\_w\\_i/weles.shtml](http://lit.lib.ru/j/jashuk_w_i/weles.shtml)

Отримано 1 лютого 2011 р.

м. Київ



Світлана Шинкарук

### “ЗОРРО” УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ, АБО ПОЕЗОМАЛЯРСТВО МИКОЛИ ЛУГОВИКА

“Багато людських зусиль докладається до того, щоб створити щось талановите (цінне), особливо в наш вік, бо коли хтось говорить недотепно й неталановито, то його слухають байдуже”, – так висловився про курйозне віршування автор “Касталійського джерела” 1685 року. У сприйнятті української літератури нинішнім перебірливим читачем, “балуваним” надновітніми способами мистецьких виявів, поезія посідає маргінальні позиції. Тож слова з давньої поетики сміливо можна зарахувати до актуальних цитат.

Сучасний “аналог” курйозних віршів – так звана зорова, або візуальна, поезія – постав у результаті злиття літературних основ із живописними. Це дало поштовх до зміни самого статусу зображення і слова: картина, графічний малюнок перетворюється на ілюстрацію до тексту, а текст – на видозмінений підпис до малюнка. Новий зміст, утворений від такого синтезу, вирізняється особливою силою дійового впливу на читача. Таку властивість зорових поезій іноді пояснюють їх зв'язком із вищою силою або магією, адже, як зазначає Іван Лучук, візуальна поезія може впливати на чуття навіть тоді, коли сприймач не розуміє її, а лише відчуває.

Генеалогічні корені зорової поезії сягають античності (Фестський диск 1700 року до Р. Х.). А в українській літературі мистецьке визнання її припадає на часи бароко, зокрема після видання “Грецької антології” 1494 року, теоретичних праць із поетики М. Віди “Про поетичне мистецтво” 1527 року та “Поетики в семи книгах” Ю. Скалігера 1561 року. Твори поезомалярства на українських теренах з'являлись і з'являються в різні епохи: від Івана Величковського, котрий у збірці “Млеко...” обґрунтував функціонування зорової поезії та подав приклади понад 20 жанрових її різновидів, до невідомого поки що юнака, який тільки вчора спробував себе у візуальному поетичному мистецтві.

До середини XIX ст. курйозна, зокрема зорова, поезія залишалася практично невідомим видом барокової літератури. Одним із перших на неї звертає увагу Микола Петров у своїй праці “О словесних науках и литературных занятиях в киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 году”. За ним визнає самодостатність такої поезії Дмитро Чижевський (“Історія української літератури”, “Поza межами краси”). Наразі слід згадати відомих дослідників формотворчого потенціалу візуальної поезії, праці яких свого часу з'явилися як в Україні, так і за її межами: С. Бірюков, О. Грузинський, А. Макаров, В. Маслюк,

А. Мойсієнко, В. Колосова, А. Костецький, В. Крекотень, Т. Назаренко, Д. Наливайко, Л. Ушкалов, Г. Сивокінь, В. Соболев, М. Сорока, М. Сулима, А. Ткаченко, Є. Пеленський, В. Перетц...

Вершина розвитку зоропоезії – на перехресті традицій українського бароко та елементів постмодерного футуризму й сюрреалізму, починаючи від 90-х років минулого століття.

Нині сучасне українське зорове віршування вже репрезентоване плеядою талановитих поетів-експериментаторів, таких непересічних майстрів поетичних візій, як Н. Гончар, Т. Девдюк, В. Женченко, І. Іов, І. Кодлубай, М. Король, У. Краковецька, В. Лучук, І. Лучук, В. Мельник, Р. Мельників, М. Мірошниченко, А. Мойсієнко, Неда Неждана, О. Нога, А. Перерва, Б. Савицький, Р. Садловський, М. Сарма-Соколівський, М. Саченко, Волхв Слововежа, М. Сорока, В. Старун, А. Ткаченко, В. Трубай, Н. Чорпіта, В. Чупринін, К. Шишко, М. Шунь, М. Юрик; діаспора – Я. Балан, Б. Дедора, А. Сукнацький.

Серед названих авторів виняткове місце посідає творчий поезомалярський доробок Миколи Луговика, перші твори з якого були заявлені ще 1991 року у збірці “Скрипка для Орфея”. Вдалі спроби автора в царині візуальних поезій не залишилися непоміченими, і вже деякий час по тому у Спільці письменників на знак свого захвату від Луговикових зоропоезій Роман Семенко при зустрічі дарує авторові світлини свого батька – відомого панфутуриста Михайля Семенка.

Після кількох років творчої праці М. Луговика у складі української делегації (7 із 50 учасників) було запрошено на Міжнародну конференцію із зорової поезії, яка відбулася в червні 1997 року в столиці канадської провінції Альберта Едмонтоні в межах тривалого подвійного заходу, до якого входили, зокрема, міжнародний поетичний фестиваль та інтернаціональна наукова конференція “EyeRhymes”.

Згодом зорові поезії Луговика друкуються в численних часописах, з’являються на виставках поезомалярства в Україні та за кордоном, зокрема в Канаді, США, Мексиці, Аргентині, Угорщині, Великобританії тощо.

Важливим результатом плідного періоду творчості автора стають дві книжки поезомалярства, які виходять одна за одною у видавництві “Каменярь” 2003 та 2004 року. Паралельно друкуються книжки-аналоги іноземними мовами, що значно розширює коло читачів М. Луговика.

Свого часу твори М. Луговика доповнили відому експозицію “Рут і Марвін Сакнери Архів Візуальної та Конкретної Поезії” (США). Рут і Марвін Сакнери перетворили свій дім на Музей візуальної та конкретної поезії, аналогів якому немає в усьому світі. Колекція вміщує широчезний спектр мистецьких праць найвідоміших митців світу: від найменших поетичних форм, зокрема екслібрису, до персидських килимів, тобто великих об’єктів живопису.

Зорові поезії М. Луговика привертають увагу насамперед своєю тематичною та жанровою багатогранністю. Та хоч би якими віддаленими були вони від змістових чи формальних ознак поезії, на першому плані в них – робота зі словом і його елементами, скомбінованими та оздобленими за допомогою інших мистецтв і наук, зокрема архітектури, мовно-абеткового матеріалу, математики, музики, графіки. Так, у збірці “Графіті та фрески мого храму” (Львів, 2003) у своїх творчих пошуках поет віднаходить новий вид поезомалярства – *малювання літерами*, не заявлений досі в жодного автора. Особливо виразно він репрезентований у дитячому тематичному циклі збірки “Танець дельфінів” (Львів, 2004), зокрема у віршах “Хто їде у млин?” або “Ховрах і заєць”, де літера “Х” – замість крил вітряка, вух та лап тваринки, “Д” – замість тулуба та ніг у черевиках і штанях, а знаки

запитання вималювані, як лебідь і равлик. У літеральному малюванні автор використовує не лише схожість літер, а й зміну їх розташування та розміру, що дає змогу створити особливий літерний малюнок. Наприклад, у вірші “Риба та ще й із вусами” остання літера розташована так, що нагадує хвіст рибини. В іншому вірші з цією ж метою літеру “А” автор перевернув навпаки – для схожості з хвостом птахи (“Чайка”). Такі Луговикові зорові поезії особливо корисні з погляду дидактики, зокрема для дітей дошкільного віку, які тількино починають входити в царство писаних літер і слів. Літеральний малюнок дозволить їм краще запам’ятати ту чи ту літеру та особливості написання слова.

Автор вдається й до таких жанрів курйозного віршування, як вірш-загадка (“Севастополь”), математичний цифровий малюнок (“40А”), контурний вірш – виписування малюнка рядками та окремими словами (“Жираф”, “Про школярика гусачка”, “До снігу”, “Лошатко співає коляду”, “За нами женеться”) та ін.

Винятковою багатогранністю тематики вирізняється збірка “Графіті та фрески мого храму”, яка об’єднує п’ять основних циклів: “Українське бароко”, “Поштівка до Буенос-Айреса”, “Яблуко Рене Магріта”, “Мистці” та “Перед цівкою мого фотоапарата”.

Переважно контурними, або силуетними, поезіями автор звертається до минулого України, до її героїчно-трагічних сторінок історії. Назви самих циклів часто не лише слугують заголовком до розділу, а й задають домінуючий стиль виконання віршів або роблять акцент на тематичному спектрі поезій, уміщених у ньому.

Особливо прикметний у цьому зв’язку перший цикл збірки, до якого ввійшли твори, виконані у традиційному бароковому стилі, які також *по-бароковому* розмаїті тематикою. Так, у циклі “Українське бароко” дістали відображення козацькі часи (“Козацька церква в Переяславі”, “На спомин з дня 500-ліття Січі”), голодомор в Україні (“Голод”), трагічна історія Бабиного Яру (“Ми усіх пам’ятаємо”).

Часто автор апелює до певного історичного зрізу через показові постаті цього часу. Наприклад, до часів козаччини – через образ розритої могили, посилаючись на однойменний твір Т. Шевченка (“Розрита могила”); до часів боротьби за становлення та незалежність української держави – через постать М. Грушевського (“Пам’яті М. Грушевського”).

Слід виокремити й низку зорових поезій про трагедію на ЧАЕС, де автор прирівнює її до фашизму та Великої Вітчизняної війни. Тут М. Луговик вдається до іронії, використовуючи прийом протиставлення малюнка та підпису до нього, гри слів, символів і знаків, зокрема фашистської та радянської свастики, як-от у віршах “Чорнобильська атомово сучасність”, “Скорботний мій край-рай”, “Урана-У країна”.

На окрему увагу заслуговують зорозпоезії з елементами еротики, цикл із яких започатковано іще 2003 року у збірці “Графіті та фрески мого храму” (почасти надруковані у збірці “Танець дельфінів”). Такі вірші виконані переважно у стилі графічного, силуетного та літерного малюнків і мають жартівливий відтінок. Наприклад, у поезії “Спогади про неї (Оксана)” постать жінки виписана з літер так, що кожна з них відповідає певній частині тіла: “О” – голова, дві “С”, розташовані поряд, – груди, “Н” – ноги тощо. В аналогічному оригінальному стилі виконано вірші “Ольга”, “Лижниця морська”, “Вона”. Вірш “Українка – Муза Магріта” подає збірний образ української жінки, в якій є щось і від первісної природи (яблука, листок, квітка), і від людської (жіночий силует), і від магічного начала (всевидяче око).

Прогорнувши творчу робочу чернетку пана Миколи, можемо запевнити прихильників його поетичних візій, що наразі автор продовжує працювати над еротичними зоровими поезіями і планує довершити їх в одному тематичному циклі. Також М. Луговик працює над Альбомом зорової поезії, що стане найповнішим зібранням візуальних творів автора.

### ВЕЛОСИПЕДИ100ЧКА ПІД ЛИ100ПАДОМ (З РОЗДІЛУ КРИПТОГРАМ)

**Скоро 100**  
СКОРО 100  
100  
100  
100  
100  
100  
СКОРО 100

учора  
ще  
на  
городі 100впцем 100яла  
Нині каже  
100милася  
жити  
о 100літуй  
до 100

моя  
тітонько  
Улито

\*\*\*

чайка  
100впцює  
і про100  
просить  
у мене  
булки

Туреччина –  
то речення  
на цій  
100рінці  
Де 100 і 100  
і 100  
почувають себе  
як у власній  
домівці

\*\*\*

Ли100пад  
100 пальт  
100вп  
має

Про100літнились  
мої  
мешти  
а  
мештатись  
у мі100  
іду  
моржи100  
100млюся  
проїдусь  
із хмарою  
велосипеди100чкою.

Отримано 26 листопада 2010 р.

м. Київ



## ВОНО ПРИХОДИТЬ І ЗНАХОДИТЬ, АБО МЕТЕЛИКИ НАД ДАХАМИ

Віктор Палинський уклав дюжину зі своїх, може, й не безконечних історій у книжці “Декілька зимових днів: Проза” (Львів: Сполом, 2008). Чи не половину – повторно. Я вже писав про його поетичні книжки, а віднедавна й прозові – *Магічна проза Віктора Палинського* (“За Вільну Україну”, 7.05.2005), де зробив спробу окреслити й теоретично обґрунтувати контури стилістично-світоглядних основ авторського письма. Чогось нового не відкрию й зараз: оповідки по-своєму вправні, ба й майстровиті. Якщо пристати на його стилістику-балістику, змиритись із певними прийомчиками, то їх можна читати. А якщо бути “чесним із собою”, не поступитись принципами “вирубатись”?..

Симптоматично, історій знову 12. Треба здогадуватись, що тринадцятий – сам автор, адже письмак – окрема життєва історія з усіма своїми “придибашками-невмирашками”, бо нащо й писати, як не задля безсмертя?! Авторова уява химерно викроює видіння зі снів та марень; їх роль у письменницькій манері В.Палинського неабияка, як і дитячих візій та згадок. Статечна загальмованість його письма має в основі нез’ясовані тривоги, страхи й комплекси першого свідомого років життя. Прикметно забарвлена мова-манера, опріч іншого, сполучена з його мистецтвознавчими студіями, ба й уподобаннями, смаками та переконаннями. Авторському письму властиві настирливі та цілеспрямовані, а деколи й набридливі спроби магічно-віртуальних *ризиків, проривів, перевтілень*, що їх автор ставить у дуже умовну площину, бо полюбляє все ж безпеку, комфорт і повну захищеність від випадкових чи неконтрольованих ситуацій.

Можливо, творення якоїсь паралельної, мимобіжної etc. дійсності так і зависло б на межі світів, але гра з цими грайливими умовностями щось компенсує, замінює-підмінює в нереалізованих долях персонажів, удовольнюючи замаскованого деміурга бодай уявно чи пак умоглядно. Крізь магічно-містичний кристал читач мав би розгледіти у “крепко закресних” ерзац-імпровізаціях щось наближене до істини. Однак автор переповнений скепсисом: там, де бракує аналітичності чи концептуальності, він посилається на загадковість світобудови та власну інтуїцію: мовляв, не я це задумав-придумав, не мені й розхлептувати. Довільні екскурси В. Палинського у фантазійний світ – утровано-стилізовані, але, як бачиться, це не прикраси чи словесні мелізми, що їх можна би позбутись, а самі *сутності*, опріч них для автора наче нікого й нічого не існує. Я вже було подумав, що він не дуже й переймається, як воно сприйметься – не сприйметься читачем: стилістика ж грайливо іронічна, із претензією на невимушеність. Аж ні! Усе схоплено, контролюється, вигадки підкориговуються – автор ніби допитується самого себе й читача у вірогідності-невірогідності власних фантазій, одне слово – гра. Прочитується наче б і любов до себе, але, хай як парадоксально, автор не хоче бачити себе (своїх героїв), скажімо, кращим (кращими), хоч і любується собою та частково осимпатичнює персонажів. Відомо ж, хто любить по-справжньому богоподібність своєї душі чи власне призначення, не каже “ми вже класики”, а прагне змінювати щось у собі, бути відповідальним, поліпшувати довкілля, удосконалювати письмо, самому вдосконалюватись...

У багатьох історіях наявні наче б два оповідачі. Спершу автор для зав’язки представляє свого “знайомця”, а далі відключає-підключає його собі в поміч.



Вигадано-реальних героїв-персонажів стає, може, й більше, але про все мовиться так званою *авторською* мовою із відповідними зворотами: смачно снується нитка сюжету з одним-єдиним оповідачем, славою з героями чи персонажами автор ділитися не хоче й цими неіндивідуалізованими маріонетками-статистами крутить, як циган сонцем, дивиться на них зверхньо. Умовні силуети зливаються із самим автором, пак деміургом, а той уже має відповідний “об’єм”, який багатовимірно роздвоюється, тобто розшаровується на окремі, гіпотетично окреслені постаті, мовляв, життя сяке й таке: думай, читачу! Своїх “героїв” (напевно, для додаткової інтриги) автор називає прізвиськами відомих людей зі світу богеми: Тулуз Лотрек, Марлен Дітріх, є й неназвані, і всі вони наче з антисвіту, й антисвіт той – Віктор Палинський: “Тебе в тобі є значно більше, ніж ти думаєш...”. Видається, що то ми спостерігаємо, досліджуємо, вивчаємо загадкові прояви природи, а то вони змовницьки спостерігають за нами, підморгують із-під поли, перепрошую, з недосяжності, із підводної Кулі: відрубані кінські голови, крилаті напівматеріальні істоти, чорні пси, сірі недомірки, примарні тіні та інші загадкові посланці на помежів’ї життя і смерті, явного та уявного. Звісно, щоб чути на силі, можна понавигадувати собі “ворогів” скільки завгодно й маніпулювати ними як завгодно: такі вже закономірності містики, магії та й загалом, повторюсь, життєвої, ба й письменницької гри, але це вже – як бумеранг...

На Максимовому озері з летючими підводно-надводними пришельцями старий Макс ні з того, ні з сього висновує неабиякі сентенції, але якісь вони, як хрущ на шпильці: “Життя прихильне до нас, лише коли напружено долаємо крутосхили незвіданого вогню Світів!.. Не лінуйтеся!..”. Ось такий поворот, хоч автор і знає: “Усе зовсім не так, як є. Істина... незмінно ковзає повз нас...” Попри видиму молодцюзватість і мовно-медитативні психотренінги, проза В. Палинського підкреслено депресивна. Його Чорні, чи пак Чортові Потоки й Озера, підступна річка Страховалець і все таке нагнітають не лише загадковість, а й невтішну гнітючість, бо в усіх цих імітаціях зміненої свідомості, кокетливій удаваності та підміні внутрішнього зовнішнім, у гранні-заграванні зі всіма й ніким etc. наше життя-буття лячно втрачає свою справжність... Не кажучи вже про смисл і сенс! Те саме є не те саме: прочитавши В. Палинського, наочно бачиш, як його переслідує минуле – не тільки з теперішнього втілення, а й із нез’ясованої далечі; звісно ж, це тисне на психіку, провокує гординю й егоїзм, потребу в особистому захисті чи й комфортоцентризмі, неуникність психологічної замкнутості, ще більш загострюючи вроджену незахищеність від криз, усталюючи неприкаяність і ...самотність.

“Загадкова кузня” повернула мене в Гай на Чернечих горах, де ми колись із Віктором працювали в музеї народної архітектури й побуту та сперечались, як оживити “мертву” експозицію: я це пробував робити з допомогою магнітофонних записів фольклору, регулярних концертів тодішніх автентичних виконавців і колективів, радив заселити музей охочими жити життям початку минулого століття, відтворюючи давній побут. І от із важкуватої руки В.П. “заговорили” дзвони, закрутилось млинове жорно, запрацювала (на жаль, якась руйнівна) потойбічна сила – і музей “ожив”, щоправда, зі знаком “мінус”... *Героїчний* Віктор, який сам усе це видумав та розкрутив художніми засобами, взявся рятувати скансен, “переміг” *дружне* відьмацьке начало, та й поїхав собі в “столицю”...

Дивні речі відбуваються у Швейковому П’ємонті! Часом якась умовна межа, як ото арка з ліщини, настирливі сновидіння чи щось інше кидають нас з одного виміру в другий – і тут мене осяяло по свіжих слідах оцих начебто подій: якщо б автор не роз’яснював непосвяченим (гальмуючи, між іншим, сюжет)

свої фантазії і фантоми алюзіями із прочитаного, прихованими цитатами з парапсихологічно-діанетичних інструкцій, а просто оповідав, мали б захопливу літературу. Утім усе трохи складніше: Віктор вибрав собі декілька ролей: поета-письменника, мольфара-парапсихолога, віртуально незакомплексованого (sic!) ловеласа й ще пару ликів-лахів. Переходячи з однієї іпостасі в іншу, він намагається зберегти рівновагу та не застрягнути в якійсь одній. Наші писателі страшенно закомплексовані й панічно бояться вибору-відбору, а ще більше – звинувачення в обмеженості. Вочевидь, усе ще діє страх репресій, суспільного осуду, режимних судилищ. Тиснуть догми соцреалізму – підспудно тиснуть.

Міг би повторитись, що читати В. Палинського в міру цікаво, адже й у його оповідках – усього “в міру”. “Отримуєш справжню віху, здолавши вранішню природну лінкуватість і притлумлено невиразні страхи з глибин психіки” (цитата). І ще одна: “...На підвіконні жеврів вогник, який спроможний здолати хаос”: уявно-постностагійне повернення до сімейного затишку... Про що йдеться? А про те, бач, що чоловік колотиться між рухом і спокоєм, суєтою й зосередженням, шуканням пригод і бажанням виспатись, *заснути*...

І тоді з'являється оце неспішне відчуття плинності буття як мови. І впливає в душу річ-річка нашої свідомості із глибин під-надсвідомого. Може, це становить найбільшу цінність на межі зовнішнього і внутрішнього. Про це Палинський не пише – це уявляю собі я, бо твердо знаю, що не досвід комфорту, а досвід страждань і болю розкриває талант. Скільки заплатив долею, життям, здоров'ям – такий і продукт. Водночас треба втішатись тим, що є: не всяк мусить жертвувати власним благополуччям...

Отримано 23 грудня 2010 р.

м. Львів



## Віктор Палинський

### ...А ДЕ МІЙ?

#### (11 ІМПРЕСІЙ. ЧИТАЮЧИ РОМАН НАДІЇ МОРИКВАС)

##### 1.

...Той, хто сподівався від нового роману Надії Мориквас таких прикметних для неї діалогів душі, не буде розчарований. Насправді, книжка “Де мій брат?” (Львів: “Піраміда”, 2010) – це своєрідне продовження мориквасівських “щоденників”, “хронік” та “іронічної прози”, що так захоплювали нас у 90-і та на початку третього тисячоліття, утамовуючи спраглий попит на просту задушевну розмову у вправній літературній огранці. Крім того, особисто для мене важив і отой медитативний інтонаційний стиль розповіді, жива щира манера письма, подібна до епістолярної, та виразне авторське прагнення мати читача за найліпшого приятеля. У романі “Де мій брат?” усе це збереглося. І ось ми вже в полоні світів, вигадливих і насправдішних водночас, і майже не здивовані можливістю таким способом повернутися до себе справжнього. І віри. І надії. І любові.

##### 2.

Відверто автобіографічний план роману достатньо випуклий і, безумовно, спонукає порівнювати докладності долі героїні та самої авторки, яка також нерідко “на світанку гостро відчуває, як не вистачає рідної душі”. Напевне

знаємо – це й одна із причин, що спонукала й героїню роману на непевні заробітки в Італії.

...І левандівське помешкання героїні дуже подібне до житла письменниці, аж до деталей, зокрема – й “хора на голову сусідка”.

Цілком реальними є й деякі герої: Діна, її чоловік Бруно, їхня донечка Ріка. Хоча вифантазування реальності очевидне і так вдатно адаптує довколишнє життя, що, гадається, виступає засобом трансцендентного проникнення в художню матерію роману. Скажу принагідно: ці можливості, за окремими винятками, використовуються Н. Мориквас сповна, талановито.

Отож подорож, а чи, радше, робоча поїздка в Італію, стає для героїні справжнім відкриттям себе іншої. Видається не так європейки, як українки з європейськими забаганками та смаками; чуттєвої та делікатної жінки, що знає собі ціну, наполегливої та із харизмою. Готової не поступитися своїм способом життя. Напевне, саме тому сюжет роману проступає не лише як низка послідовних подій, подекуди – із прихованим драматизмом конфлікту, але як висхідна стежка переживань і навіть духовних драм, що, звісно ж, вплинуть на життя героїні по її поверненні в Україну, у чомусь, висновкую, – змінять її долю.

### 3.

Головний персонаж твору, Гелена, має чимало спільного з авторкою. Утім вона, сказав би, більш виразно-картинна, кінематографічно-динамічна. Захоплює: як особистість цікава, імпульсивна, подеколи непередбачувана, хоча й жваво природна та відкрита. Упродовж усього роману непослабно тримає читальника в колі свого впливу, ділиться з ним, як із другом.

Із нею – просто; хочеться задушевної бесіди – і навіть не лише тоді, коли вкрай натужно долаються кризові етапи життя... Бо довіряєш.

### 4.

Мені добре відомий цей левандівський дворик, охоплений подекуди розірваним периметром нової висотної забудови та доволі скромних особнячків, – кожний зі своїми колоритними деталями й різноформатними клаптиками розцяцькованих подвір'ячок. Бачу кольори околиці, що увиразнюються ближче до вечора та віддаляються зранку; чую запахи різнотрав'я, упізнаю різномасних вгодованих сусідських псів та якихось майже нереальних диваків, що чомусь люблять волочитися поблизу. І все це та багато дечого іншого поєднується з неவிпадковою можливістю панорамного огляду з мориквасівської лоджії на сьомому поверсі, ніби самовільно виповнюється літературним чаром із джерел авторських запасників таланту. Шарм особистості письменниці, вдало віднайдені художні форми, легка містична зануреність у передтекстові чуття – усе спрацьовує. У злагоді, без суєти та галасу. З обов'язковою, дуже вранішньою, кавою та запашною цигаркою на згадуваному вже балконі. Так добре вкладається в ритми заповідуваного спокою.

...Спостерігаю, як починається ранок над Леван-дівкою. А чому, власне, “дівкою”?.. Розкішною жінкою, із волоссям кольору важкої міді. Та й Леван тут ні до чого. Бо ж – Левандівка.

### 5.

Вона (Н.М.) свято вірить у свої ідеї. Й одна з них – не просто безконечність розміреної плинності часу, а саме неперервна струмина часу особистісного. Це авторку надихає й гармонізує її природу, робить, по-суті, невразливою. У цьому – її індивідуальна перемога, безумовна привабливість її “текстів”. Можна сказати, “спокуса вічності”...

### 6.

У розділі “Одна в літаку” читаю: “Озираюсь на салон “боїнга”, немовби можу побачити їх усіх, – як безстрашних перелітних птахів, що присіли на борт для

перепочинку”. Мова йде про таких собі “баданок” – наших жінок-заробітчанок, які на час роботи в Італії стали сестрами милосердя, а тому не мають невлаштованих амбіцій, лише – почуття гідності. Так склалося, що цього разу “чартер” у напрямку “Україна” перевозив як пасажирку тільки Гелену. І наша героїня потрапила в певну сюрреалістичну ситуацію: сама на облаку величезної літальної машини. Яка грандіозна метафора просто самопливом проситься в текст роману: зненацька “побачити” в порожньому “боїнгові” занаящені на чужині душі, що повертаються на рідну землю ангелами! Кінематографічно вивірено проступають їхні темні виснажені характерні лики. Розвіваються довгі розпущені коси (хоча звідки в салоні сучасного пасажирського літака повітряні струмені – незрозуміло...), ворущаються майже невагомі білі одєжі. І – німе мовчання, що не потребує жодних коментарів... Під час заходу лайнера на посадку “баданки”-ангели зникають, непомітно розчиняючись у своїх білих хітонах. Далі ця одіж з’являється, невідомо як, уже по той бік ілюмінаторів і ще якийсь час супроводжує літак...

У Н. Мориквас усе – дещо по-іншому (хоч ситуацію змодельовано вдало та дуже точно). Що ж, письменниця, напевне, не повірила в іншу можливість реальності... Точніше, не відчула її.

#### 7.

...Ще є у книжці поезія. Справжня. “Вмонтована” такими собі острівцями досконалих чуттєво-рефлексійних відпружень. Водночас – це й поезія окремишніх ліричних світів із поглибленою поетичною драматургією. Із творчості Богдана-Ігоря Антонича, Романа Скиби, Ігоря Калинця, Марії Шунь, Галини Крук, Тараса Девдюка, Володимира Олейка, Олеся Дяка та самої Надії Мориквас. На високій поетичній ноті дібрано, добре зіткано з полотном самого роману. Це поезія настільки важлива, що поступово стає однією із причин того, чому цю “прозу” хочеться перечитувати. А це вже – неабищо для АВТОРА.

#### 8.

Певен, що творчість Н. Мориквас можна та, мабуть, і слід розглядати як єдиний текстовий потік, назагал узявши до уваги і прозу, і поезію, й есеїстку. Особлива естетика письменниці, тобто саме спосіб відчувати через художній образ, не полишає її в будь-якому жанрі чи й ширшій літературній видоформі, увиразнює можливості поділитися своїми вподобаннями із читальником. Довірливо, інтимно. Можливо, саме він – найзацікавленіший пошанувальник – і є тим розшукуваним БРАТОМ?..

#### 9.

...Коли Н. Мориквас уперто формувала свої стосунки в робочій італійській мандрівці, подібно до своєї героїні, та на відміну від неї списувала свої численні нотатники, один із львівських спритників, літераторів-міфотворців, розпустив чутки, що письменниця нібито вийшла заміж за якогось казково заможного італійського графа й зараз, в оточенні численного почету та догідливої обслуги, здійснює доколосвітню мандрівку в палких обіймах свого укоханого чоловіка. Плітка не лише блискавично поширилась серед львівського творчого люду, а й “обросла” додатковою інформацією: буцімто Мориквас із волі графа стала власницею кількох банків і, що найприкольніше, – матір’ю графового спадкоємця. Дехто вже почав вишукувати в “інтернеті” її нову адресу, аби привітати молоду маму... А один наш спільний знайомец, письменник, навіть підготував багатослівне послання зі слізними воланнями про допомогу у виданні його “вибраного”...

І яким же було здивування всіх, коли вона за якийсь час з’явилася на львівських теренах – як завше, багатообіцяюче творча та з легким флером загадковості в поведінці. І ні мур-мур про свою “графську одіссею”.

Наш спритник без зволікань зізнався їй у своєму авантюрному витворі. І, одразу ж зорієнтувавшись, зажадав винагороду за, як він кваліфікував, “просування літературно-біографічного бренду”. Не знаю, чи домовились... І чи насправді ця гламурна пригода-вигадка бодай у чомусь посприяла письменниці?.. Але з міфотворцем, давнім приятелем, вони порозумілися й добряче “поводили козу” львівськими кав’ярнями та кнайпами. І вже далеко за північ розкурили “сигару миру” на знакомитому балконі-лоджії, у згадуваному левандівському подвір’ї.

...Цей міф чомусь до роману не потрапив: чи порушував якісь дуже вже особистісні стилістичні авторські задуми, а чи просто гонорово відсікалося все “не своє”. Шкода, могло б з’явитися привабливо колоритне та “цікаво читальне” сюжетне відгалуження; тим паче літературно продуктивне, беручи до уваги мориквасівську манеру розповідати про незвершене як про звичайнісінькі “хронічні” будні!..

#### 10.

Попри отримане задоволення від шляхетного літературного тексту й живих романних характерів героїв Надії Мориквас, усе ж подібую окремі епізоди, що хибують на очевидну публіцистичність, поспішливу схематичність зображуваного; з’являються діалоги, подібні до звичайних робочих інтерв’ю. Не буду вдаватися до зумисного цитування, бо аж таких аналітичних завдань не ставлю собі тут; однак фіксую, аби авторка не схибила в майбутньому.

Крім того, зрозуміло, що в такому поважному видавництві, як “Піраміда”, редагування мало би проводитись не просто ретельно, а й таки майстерно. Отоді б окремі “русизми”, подеколи не надто вдалий “синтаксис” чи поодинокі неточності образного вислову поступилися б місцем у романі мовно-стилістичній злагоді.

#### 11.

Найголовніше, мені видається, зараз у творчо-біографічному часі Надії Мориквас – це те, що її авторське перо – жваве та майстерне, її книжки читаються, а видавці енергійно сприяють цьому; критика та активна журналістика цікавляться нею як письменницею та особистістю з очевидною енергетикою впливу на суспільство.

“Де мій брат?” – гуманний художній пошук у творчому доробку авторки, що відсвічує Надією на Людину Добру. БРАТА.

*Отримано 1 лютого 2011 р.*

*м. Львів*



# Літопис події

## ЗАГАЛЬНІ ЗБОРИ ВІДДІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ, МОВИ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

19 квітня 2011 р. відбулися Загальні збори Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України. Із доповіддю “Про підсумки наукової діяльності Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України у 2010 р. та перспективи розвитку фундаментальних досліджень” виступив академік-секретар Відділення ЛММ, академік НАН України *М. Жулинський*. Після обговорення доповіді та прийняття постанови Загальних зборів було заслухано доповіді “Актуальні проблеми збереження та наукового дослідження пам’яток традиційної культури Полісся (до 25-річчя Чорнобильської трагедії)” (доповідач – директор Інституту народознавства НАН України академік НАН України *С. Павлюк*), “Українці Словаччини: історія і сучасність” (доповідач – голова Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Словаччині, іноземний член НАН України *М. Мушинка*). Із доповіддю “Творчість Лесі Українки: канони і стереотипи сприйняття (з нагоди 140-річчя письменниці)” виступив провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, головний редактор журналу “Слово і Час”, доктор філологічних наук *Л. Скупейко*.

Нижче друкуємо звітну доповідь *М. Жулинського* та доповідь *Л. Скупейка*.

### Микола Жулинський

#### ПРО ПІДСУМКИ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДДІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ, МОВИ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ У 2010 Р. ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ\*

На жаль, минулий 2010 рік також був не найкращий порівняно з попередніми роками. Він залишиться в нашій пам’яті передусім як рік нелегкого долання наслідків фінансової кризи, яка далеко не останньою чергою призвела до зміни політичної ситуації в країні – відставки помаранчевого уряду та обрання нового Президента України. Подальший розвиток подій загрожував і низкою далекосяжних планів “реорганізації”: як щодо структур державних органів (що, фактично, відбулося), так і науки (що, врешті, незважаючи на безліч розмов “у кулуарах”, не торкнулось Академії наук – вочевидь, і в новій владі вистачило глузду усвідомити, що Національна академія наук – це не той полігон для експериментів, на якому можна досягти успішних політичних результатів...

Оцінюючи результати звітної 2010 року, доводиться констатувати, що цей рік, попри відносне збільшення фінансування на науку, не став іще одним кроком уперед у зміцненні матеріального становища НАН України. Саме тому можна відзначити як безумовний позитив той факт, що й за цих складних умов, які були

\* Подаємо в скороченому вигляді.

наслідком фінансової кризи, усі установи нашого Відділення працювали наполегливо і плідно, досягнувши результатів, які не набагато поступалися показникам рекордного для нашого Відділення 2008 року й були майже на рівні 2009-го. Практичним наслідком їхніх зусиль, які спрямовувались у звітному році на розроблення фундаментальних і прикладних проблем розвитку літератури, мови, мистецтва, традиційно-побутової культури, комп'ютерної лінгвістики, на розв'язання головних завдань, пов'язаних із об'єктивним і правдивим висвітленням різних етапів розвитку української духовної культури, стало видання 146 колективних й індивідуальних праць, зокрема 92 монографій та збірників, 14 наукових підручників і посібників для вузів та шкіл, 7 довідників і словників, 32 науково коментованих видань художніх та мистецьких творів, близько 1500 публікацій у наукових збірниках та в періодиці.

Вагомим підсумком 2010 р. стало завершення фундаментальних досліджень “Етнокультурні процеси в Україні: національна ідентичність та міжетнічні взаємовпливи”, “Традиційна культура українців в умовах новочасних соціокультурних трансформацій” (наук. кер. обох тем – акад. НАН України С. П. Павлюк), “Сучасна українська мова в світлі загального мовознавства” (наук. кер. – чл.-кор. НАН України О. Б. Ткаченко), “Імагологія як галузь літературної компаративістики: предмет, аспекти, функції” (наук. кер. – чл.-кор. НАН України Д. С. Наливайко), “Українська писемна мова і діалектні системи XI–XX століть” (наук. кер. – чл.-кор. НАН України В. В. Німчук), “Вплив української мови та культури на розвиток російської літературної мови (XIX–XXI ст.)” (наук. кер. – Н. Г. Озерова), “Актуальні проблеми історії зарубіжних літератур XIX–XX століть: діалог культур і пошук ідентичності, міф і деміфологізація; феномен забуття і форми культурної пам'яті” (наук. кер. – Н. Ф. Овчаренко), “Український фольклор від архаїки до модерну” (наук. кер. – М. К. Дмитренко). Видано ґрунтовні праці “Історія українського мистецтва” (т. 2), “Історія декоративного мистецтва України” (т. 1), “Народна культура України: традиції і сучасність”, “Українська мова у XXI столітті: традиції і новаторство”, “Українська полоністика: проблеми, школи, сельветки” (чл.-кор. НАН України Р. П. Радишевський), “Соціалістичний канон в українській літературі: ґенеза, розвиток, модифікації” (В. П. Хархун), “Двадцяте століття в українському фольклорі” (Р. Т. Кирчів), “Нариси історії України” (В. Ю. Чоповський), “Творчість Юліуша Словацького і Україна: проблеми українсько-польської літературної компаративістики” (Є. К. Нахлік), “Подільська народна вишивка” (Л. П. Булгакова), “Гетьманські могили” (С. П. Сегеда) та ін. Оpubліковано додатковий, 54-й том до Зібрання творів І.Я.Франка у 50 томах і 1-й том “Бібліотеки Івана Франка”, коментовані видання вибраних творів І. Франка, В. Винниченка, Остапа Вишні, П. Куліша, О. Олесья, В. Стуса, а також М. Гоголя, М. Пруста, А. Моравія та інших зарубіжних письменників.

Про високий науковий рівень досліджень учених Відділення свідчить удостоєння у 2010 р. Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка літературознавця О. Є. Пахльовської за працю “Ave, Europa!” та мистецтвознавця О. С. Найдена за працю “Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору”, премії НАН України ім. І. Я. Франка літературознавця Л. В. Ушкалова за працю “Григорій Сковорода. Повна академічна збірка творів”, премії Верховної Ради України для молодих учених мовознавця К. В. Широкова за працю “Іменна словозміна в сучасній турецькій мові”. За значні заслуги в розвитку вітчизняної науки відзнакою НАН України “За наукові досягнення” нагороджено акад. НАН України Б. І. Олійника й Почесними грамотами Кабінету Міністрів України – мовознавців В. В. Жайворонка і Л. В. Аніщенко.

За провідними напрямками – Естетика і теорія літератури, закономірності розвитку світової літератури” у звітному 2010 р. працювали вчені-літературознавці Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та його Львівського відділення. Вагомим підсумком проведених ними досліджень у галузях теорії літератури, історії української та зарубіжної літератур, функціонування художньої літератури на сучасному етапі, підготовки енциклопедичних і наукових видань творчої

спадщини стало видання 59 колективних й індивідуальних праць: “Поетика як система: літературно-критичний нарис” (М. П. Кодак), “Проблеми поетики другого тому “Мертвих душ” Миколи Гоголя” (Н. М. Сквіра), “Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість” (М. Х. Коцюбинська), “Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: історико-літературний та поетикальний аспекти” (Л. Б. Тарнашинська), “На шляхах духовної інтеграції: глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі” (І. П. Бетко), “Письменники у прозі: україномовний культурно-інформаційний простір Полісся, Холмщини, Підляштя (1917–1944)” (І. З. Павлюк), ґрунтовні наукові збірники “Національні варіанти літературної компаративістики”, “Літературознавчі обрії”, “Гоголезнавчі студії” (Вип. 18), “Леся Українка і сучасність” (Т. 5), “Спадщина” (Т. 4) та ін. Видано 6 посібників та хрестоматій для вузів і загальноосвітніх шкіл, програма для загальноосвітніх навчальних закладів “Українська література. 10–12 класи”.

Свій внесок у зазначений аспект досліджень здійснила й Міжнародна школа краєзнавства НАН України, якою видано чергові XVI і XVII томи “Київських полоністичних студій”, коментоване видання праць М. Смотрицького, успішно проведено XVII літню навчальну сесію за участю 30 представників із Росії, Польщі, Сербії та Чехії.

У мовознавчих установах Відділення тривали дослідження в галузях теоретичного й загального мовознавства, слов'янської етимології, зіставної, структурно-математичної лінгвістики, сучасного функціонування української мови та вивчення проблем її практичного впровадження в усі сфери суспільного життя.

За результатами фундаментальних і прикладних досліджень, проведених у зазначених наукових галузях, Інститутом мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України видано “Нариси з концептуального аналізу лінгвістики тексту” (Т. В. Радзівська), чергові нариси в серії “Бібліографія вчених України” “Григорій Петрович Півторак”, “Ніна Григорівна Озерова” та ін.

Інститутом української мови НАН України видано такі ґрунтовні колективні й індивідуальні праці, як “Відображення історії та культури народу в словотворенні”, “Нариси з соціолінгвістики” (Л. Т. Масенко), “Сполучники української літературної мови” (К. Г. Городенська), “Літературна норма у функціонально-стильовій і структурній парадигмі” (Т. А. Коць), “Оповідність в українській художній прозі” (С. П. Бибик), “Лінгвосвіт поезії авторів Нью-Йоркської групи” (Г. М. Сюта), “Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу” (В. Л. Іващенко), “Студії з ономастики та етимології”, збірники “Культура слова” (Вип. 72, 73), “Соціолінгвістичні студії”, “Лексикографічний бюлетень” (Вип. 19), низка підручників, посібників і словників для шкіл.

Український мовно-інформаційний фонд НАН України здійснював дослідження проблем розвитку сучасної лінгвістичної технології, теоретико-методологічних та системотехнічних аспектів створення нового покоління україномовних словників та інтелектуальних систем, заснованих на принципах природної мови. Розроблено комплекс програмних засобів для створення систем з розвиненими інтелектуальними та мовно-інформаційними функціями, складено алгоритми та програмні модулі підтримки двомовних лексикографічних систем. Видано 1-й том фундаментального тлумачного “Словника української мови” у 20 т., монографію “Іменна словозміна в сучасній турецькій мові” (К. В. Широков), низку електронних словників та ін.

Питання етногенезу та етнічної історії, сучасних національних етнокультурних та етнодемографічних процесів, проблеми розвитку мистецтва активно досліджували вчені Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Вивчаючи минуле й сучасне національної й духовної культури, основні жанри професійного мистецтва, учені цих інститутів засвідчили їх невід'ємність від європейської та загальносвітової культури, сприяли утвердженню України як рівноправного учасника глобальних цивілізаційних процесів.

Практичним результатом їх зусиль стало видання 29 колективних й індивідуальних монографій, зокрема таких фундаментальних праць, як “Український театр у

передень Третього тисячоліття” (Н. М. Корнієнко), “Основи парамузикознавства” (Б. О. Сюта), “Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ століття” (Н. В. Студенець), “Людина в народній казці Українських Карпат” (Л. Г. Мушкетик), “Кирило Стеценко” (Л. О. Пархоменко), “Яків Новицький. Фольклорист, історик, педагог” (Л. В. Іваннікова), “Музичний тезаурус композитора. Аспекти вивчення” (М. П. Калашник), “Частотний каталог українського пісенного фольклору” (Ч. 2) (Л. О. Єфремова), “Труды этнографическо-статистической комиссии в Западно-русский край” П. Чубинського (Т. 4), низки наукових збірників, навчальних посібників, довідкових видань.

За результатами досліджень багатогранних явищ традиційної культури, професійного мистецтва й українського фольклору Інститутом народознавства НАН України видано 19 праць, низку збірників мистецьких і фольклорних матеріалів, каталогів, альбомів тощо. Проблеми збереження, дослідження та ретрансляції народної культурної спадщини в умовах трансформаційного періоду продовжували досліджуватися науковими підрозділами Національного музею народної архітектури та побуту України.

Найважливіші науково-організаційні заходи Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України спрямовувалися на розробку нових наукових концепцій та реалізацію пріоритетних напрямів досліджень у галузі гуманітарних наук, проектів і програм справді національної ваги – загальнодержавних та академічних заходів з реалізації Указів Президента України № 529 від 16.06.2006 р. “Про створення науково-дослідного і культурно-інформаційного центру “Шевченківський дім”, № 260 від 22.04.2009 р. “Про деякі заходи щодо популяризації класичної української літератури та збереження літературної і культурної спадщини” та № 553 від 25.06.2007 р. “Про невідкладні заходи щодо розвитку Музею народної архітектури та побуту України НАН України”, державних програм розвитку української мови та культури, забезпечення серійного видання “Словники України”, “Історії української літератури” у 12 т., Шевченківської і Франківської енциклопедій.

Науковці провідних установ Відділення взяли участь у розробленні Концепції гуманітарного розвитку України до 2010 р., а також у підготовці чергової Національної доповіді НАН України “Новий курс соціально-економічних реформ в Україні: 2010–2015 роки”. На виконання постанови Президії НАН України № 253 від 30.09.2009 р. “Про перспективні напрями комплексних (міждисциплінарних) досліджень установ Секції суспільних і гуманітарних наук НАН України на 2009–2013 роки” переглянуто й затверджено нову тематику установ Відділення відповідно до визначених перспективних напрямів. Організовано проведено державну атестацію всіх установ Відділення та установ при Президії НАН України, науково-методичне керівництво якими покладено на бюро Відділення, а також перевірку наукової та науково-організаційної діяльності Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України та Інституту народознавства НАН України. Здійснено експертну оцінку нових фундаментальних тем академічних установ Відділення й установ Міністерства культури України, а також наукову експертизу рукописів підручників для учнів загальноосвітніх навчальних закладів з української, російської та іноземних мов і літератур, поданих на організований МОН України всеукраїнський конкурс цих підручників.

З метою створення сприятливіших організаційних умов для розвитку фундаментальних і прикладних досліджень у галузі академічного франкознавства Відділенням ініційовано, підготовлено й прийнято постанову Президії НАН України про перейменування Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України і створення на його базі Державної установи “Інститут Івана Франка”.

Важливі науково-організаційні заходи Відділення спрямовувалися на підготовку та організоване проведення 27 міжнародних і всеукраїнських конференцій, на зміцнення міжнародної співпраці установ Відділення із зарубіжними науковими центрами, на поглиблення їх взаємозв’язків.

Безумовно, усе це – втішні факти, справді вагомі результати наполегливої праці всіх учених наших наукових установ. Та безперечно й те, що ці здобутки могли би

бути більшими, коли б не ціла низка нерозв'язаних проблем – як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру, які (на жаль, уже традиційно) існують.

Саме такою традиційною – навіть у часи відносного зростання у 2010 р. виділення коштів для НАН України – і далі залишалася спільна для всіх гуманітарних установ проблема недостатнього бюджетного фінансування, призначеного для видання наших наукових праць. Чимала, особливо порівняно з кризовим 2009 р., кількість наших публікацій, про яку я згадував, на жаль, так само “традиційно” сполучається із тим, що установам нашого Відділення не вдається видати всі підготовлені до друку праці, зокрема й праці загальнонаціональної ваги і значення (наприклад, підготовлені в серії “Словники України”, завершальні томи “Історії української культури”, низку історій профільних мистецтв, енциклопедій тощо).

Звітний 2010 рік був щедрим і на чимало досить непростих заходів Відділення, пов'язаних із виконанням Указів Президента України, що мали найбезпосередніший стосунок до нашого Відділення. Це й Указ № 529 від 16.06.2006 р. “Про створення науково-дослідного і культурно-інформаційного центру “Шевченківський дім”, до реалізації якого чималих зусиль доклали вчені Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка та Бюро нашого Відділення. У зв'язку з тим, що попередній варіант реалізації цього проекту – на земельній ділянці по вул. Терещенківській, 2 – втратив свої перспективи, Бюром Відділення було ініційовано, а постановою Президії НАН України № 17 від 27.01.2010 р. ухвалено рішення щодо розміщення архівосховища для зберігання рукописів класиків української літератури, Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка з його бібліотечними фондами, Музею української писемності та створення на цій науково-дослідній та архівній базі Міжнародного культурно-інформаційного центру “Шевченківський дім” в іншому місці – в культурно-мистецькому та музейному комплексі “Мистецький арсенал”.

З метою вирішення зазначеного питання Національною академією наук України проведено переговори та досягнуто згоди на це розміщення і керівництва “Мистецького арсеналу”, і Державного управління справами. Водночас усім зрозуміло, що реалізація цього проекту можлива лише за умови ефективної державної підтримки, у зв'язку з чим – у контексті пропозицій Академії наук стосовно підготовки до 200-річчя Т. Г. Шевченка – Відділенням порушено питання про необхідність надання доручення Кабінетові Міністрів України щодо розміщення Міжнародного культурно-інформаційного центру “Шевченківський дім” у “Мистецькому арсеналі”, яким, зокрема, передбачалися б закріплення запланованих приміщень за НАН України, доручення Державному управлінню справами щодо виконання проектною документацією на приміщення зазначеного центру та Міністерству фінансів України – щодо фінансування заходів із їх відведення, ремонту й інженерного забезпечення. На жаль, ані Державне управління справами, ані Адміністрація Президента України не відгукнулись на ці звернення, – лише подовжили термін інформування із цього питання від щомісячного до... двічі на рік. Водночас певного оптимізму додає внесення створення зазначеного центру до Плану заходів із відзначення 200-річчя від дня народження та 150-річчя від дня смерті Т. Г. Шевченка, затвердженого нещодавно розпорядженням Кабінету Міністрів України № 167-р.

Не менш значних зусиль – але вже з інших причин – було й буде ще докладено для виконання цілої низки інших Указів Президента України. Це й не менш важливий Указ “Про проведення в Україні у 2007 році Року української книги”, на виконання пункту 4-го якого було затверджено розроблену за участю НАН України Концепцію Державної цільової програми розвитку Національної словникової бази України. Проект цієї Програми, такої потрібної всім, уже розроблено, але затвердження її було фактично заблоковано Мінфіном і Мінекономікою України, що так і не дали погодження проекту. Більше того, новий уряд України фактично підтримав ці два міністерства, оскільки доручив НАН України самотужки здійснювати цю Програму. Здійснити ж це, як з'ясувалося, не просто. Це й Указ Президента України № 260 від 22.04.2009 р. “Про деякі заходи щодо популяризації класичної української літератури та збереження літературної



і культурної спадщини”, на реалізацію якого НАН України підготувала пропозиції й замовила – лише на першочергові й невідкладні заходи – не так уже й багато. Мінфін обіцяв, але так і не спромігся (цитую) “розглянути в установленому порядку при доопрацюванні проекту Закону України “Про Державний бюджет України на 2010 рік” за умови вишукування додаткових джерел наповнення доходної частини бюджету”.

Саме з урахуванням непоступливості згаданого міністерства й Міністерства економіки, а також неспроможності видавництва “Наукова думка” забезпечити протягом 2011–2013 рр. редакційно-видавничу підготовку 1–6 томів “Шевченківської енциклопедії” (випуск якої також передбачений 2-ма Указами Президента України), нашим Відділенням ініційовано й 28.02.2011 р. прийнято постанову Президії НАН України № 68 “Про підготовку та видання “Шевченківської енциклопедії”, згідно з якою всю відповідальність за підготовку цього проекту на засадах держзамовлення покладено на Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка й затверджено календарний план підготовки до видання всіх 6 томів енциклопедії, закінчуючи листопадом 2013 р. Переконаний, що колектив Інституту літератури, удостоеного імені Шевченка, відповідально поставиться до підготовки даного проекту, випуск якого в разі своєчасного завершення й подання до друку має добрі перспективи у зв’язку зі згодою Держтелерадіо України видати “Шевченківську енциклопедію” за програмою “Українська книга” і внесенням цього видання до вже згаданого Плану заходів з відзначення 200-річчя від дня народження та 150-річчя від дня смерті Т. Г. Шевченка. Завершуючи тему підготовки до цих ювілеїв, варто згадати ще один проект – Повне зібрання творів Т. Г. Шевченка у 12 томах, над завершенням видання якого (мистецької спадщини) повинен зосередити всі свої зусилля Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, оскільки без цього видання важко уявити наш академічний внесок у підготовку до цих ювілеїв.

В останні роки, особливо протягом 2010 р., у полі уваги Бюро Відділення незмінно залишалися проблеми не лише якості, а й подальшого розширення спектра досліджень наших установ. Необхідність розширення тематики досліджень зумовлювалася вимогами не лише вже згаданій на початку доповіді постанови Президії НАН України “Про перспективні напрями комплексних (міждисциплінарних) досліджень установ Секції суспільних і гуманітарних наук на 2009–2013 роки”, а й самого життя: потребою відродження і створення нових підрозділів з дослідження проблем славістики, русистики і мов національних меншин України, зокрема тих, що були втрачені в попередні роки. З метою виправлення становища Відділенням було ініційовано й ухвалено цілу низку постанов Президії й Бюро Президії НАН України – про невідкладні заходи із забезпечення подальшого розвитку академічного літературознавства й мовознавства. Створено 2 нові відділи в обох цих інститутах, кадрово зміцнені деякі інші відділи. Проте повній реалізації цих постанов щодо літературознавчих і мовознавчих інститутів (а також нової постанови – щодо Інституту народознавства – 2010 року), шкодить фінансова незабезпеченість цих постанов, і треба добре подумати, як саме у скрутних фінансових обставинах досягти подальших зрушень у цій справі.

Дуже складним, але, на жаль, і досі остаточно не розв’язаним залишається питання підготовки “Українського правопису” в новій редакції й питання про склад самої Правописної комісії. Активна спроба вирішити це питання робилася, але навряд чи можна говорити про реальне вирішення цієї проблеми постановою Президії НАН України, прийнятою ще 2008 року, яка дала “академічне” введення до складу комісії вибірково визначених мовознавців і, як засвідчили 2 роки після її прийняття, без жодних позитивних наслідків. Причина проста: цей склад Комісії не має необхідних юридичних повноважень для прийняття й затвердження поправок до правопису і – юридично ж! – суперечить складові Комісії, затверджену постановою Кабінету Міністрів України № 198 від 19.02.2002 р.

Таке ж занепокоєння викликає стан підготовки та видання низки праць загальнонаціональної ваги і значення: передусім – “Історії української культури”, критична ситуація із завершенням якої неодноразово розглядалася Президією

Академії наук і на засіданнях Бюро Відділення. Важливим кроком у вирішенні цієї проблеми стала остання постанова Президії НАН України, № 365 від 29.12.2010 р., якою – на відміну від більшості попередніх – передбачено фінансування видання 1-ї і 2-ї книг п'ятого тому "Історії української культури" і згідно з якою вже виділено кошти на закінчення підготовки 3-ї, завершальної книги п'ятого тому, який, власне, й завершує це видання. Водночас, як і торік, незадовільним залишається стан підготовки до видання літературної і деяких персональних енциклопедій, цілої низки уже підготовлених до друку праць серії "Словники України". Поліпшилася, але й досі недостатньо лишається співпраця установ Відділення з профільними відомчими інституціями Міносвіти і науки, з провідними установами соціогуманітарного профілю Академії наук – членів Міжнародної асоціації академії наук (МААН). Усе ще негативно позначаються на результатах наукової діяльності установ недоукомплектованість окремих діючих підрозділів і – про що вже говорилося – обмежені можливості щодо організації нових, притаманна низці установ тенденція старіння наукових кадрів, особливо вищої кваліфікації.

Саме з огляду на цю тенденцію дуже важливою лишається проблема підготовки наукових кадрів через аспірантуру та докторантуру інститутів, передусім – проблема своєчасних захистів дисертацій молодими спеціалістами. І хоч у цілому на цій ділянці бачимо й відрадні зміни, загальний рівень підготовки, випуску молодих спеціалістів і їх закріплення в наукових установах залишається все ще далеким від потреб цих установ. З урахуванням надзвичайної його важливості це питання Бюро Відділення також має взяти під контроль.

Закінчуючи свою звітну доповідь, хотілося б наголосити: звітний 2010 рік навіть у складних обставинах долання наслідків фінансової кризи був також плідним у роботі нашого Відділення. Видано велику кількість наукових праць, зокрема – з дуже пристойним удостоєнням престижних премій, а також наших кращих учених – високих урядових й академічних нагород. Не меншає, а поступово збільшується й саме наше Відділення – зростає його спискова чисельність, а кількість установ – зокрема й тих, науково-методичне керівництво якими покладено на Бюро Відділення, дорівнює 12-ти.

Підсумки звітного року водночас засвідчують, що з кожним кроком уперед ускладнюється й науково-організаційна робота Бюро нашого Відділення, посилюється його роль у вирішенні проблем гуманітарної науки, кількість котрих зростає, – від наукових, спектр яких розширюється з кожним роком, до всіх інших, зокрема й небажаних – пов'язаних із подоланням наслідків фінансової кризи. Розв'язуючи ці проблеми, і в нинішньому 2011 році Бюро Відділення приділятиме увагу збереженню наявного й подальшому підвищенню кадрового наукового потенціалу всіх наших установ, пріоритетним напрямом досліджень у галузі теорії й історії національної культури, впровадженню і традиційних, і новаторських підходів, проектам і програмам справді загальнонаціональної ваги, розвитку міжнародної співпраці в галузі гуманітарної науки.

Успішна реалізація зазначених завдань значною мірою залежатиме й від керівництва наших установ, і, безперечно, від самих науковців – від їхнього розуміння необхідності таких завдань, від їхньої готовності плідно працювати й за умов фінансової кризи, наполегливості пошуку нових аспектів і проблем досліджень, продиктованих вимогами часу. Упевнений, що все це притаманне вченим нашого Відділення. Їхнє розуміння й готовність до таких завдань, помножені на почуття високої відповідальності, стануть умовою і запорукою наших подальших успіхів у розвитку всіх гуманітарних дисциплін, їх внеску в наукове забезпечення державотворчого процесу в Україні, у справу духовного відродження нашого народу.

*Отримано 20 квітня 2011 р.*

*м. Київ*



**ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: КАНОНИ І СТЕРЕОТИПИ СПРИЙНЯТТЯ (З НАГОДИ 140-РІЧЧЯ ПИСЬМЕННИЦІ)\***

Ґрунтовної прижиттєвої критики, за винятком хіба що відомої статті І. Франка, Леся Українка, по суті, не мала. Зате мала повний респект і репутацію письменниці, котра пише на незвичні для українського читача “екзотичні” теми. Згодом, починаючи з 1920-х рр., набула популярності Франкова теза (зрештою, однобічно потрактована) про Лесю Українку як “трохи чи не самотнього чоловіка на всю новочасну соборну Україну” [7, 271], і з часом вона перетворилася на “ханську грамоту”, яка й донині “блюкає” по шкільних і вузівських підручниках.

Звісно, у цьому зв’язку питання критики не раз обговорювалося серед “ближчої родини” Косачів, і про це свідчить листування Лесі Українки, зокрема з матір’ю та сестрою Ольгою. Скажімо, з приводу виходу у світ збірника поезій “На крилах пісень” (1904) Леся Українка пише до матері: “Не здивувало мене і навіть не огорчило, що на мою книжку нема одзивів. Положим, один був, в “Одесских новостях”, глупо зложений, але з добрими намірами”. Були також листовні відгуки *und Complimenten genug* від тітки Олени, Б. Грінченка та ін. “Ну, а в печаті – мовчання, – констатує Леся Українка. – Та що ж, поділю сей фатум з Шевченком, в його компанії і се не сором” [6, т. 12, 125-126].

Очевидно, ішлося про настрої, відображені у відомому вірші Шевченка “Хіба самому написать...”, де поет з гіркою констатував:

Либонь, уже десяте літо,  
Як людям дав я “Кобзаря”,  
А їм неначе рот зашито,  
Ніхто й не гавкне, не лайне,  
Неначе й не було мене [8, 199].

Цей фатум справді-таки непомірним тягарем нависав і над Шевченком, і над Лесею Українкою, зрештою – над усією нашою літературою. Але над Лесею Українкою – особливо. Адже найстрашніше – залишитися ніким не почують. “Хоч я уміла і в “пустині” бути “гласом волюющим”, але все ж цікаво, як той глас може відбиватися не в пустині...” [6, т. 12, 388-389], – чи то з іронією, чи з надією завважувала вона в листі до матері.

Уже були написані та опубліковані “Кассандра”, “Руфін і Прісцілла”, “Лісова пісня” й “Камінний господар”, але образ “голосу в пустелі” не зникав. Навіть навпаки: перетворився на сентенцію, що стала справжньою інтригою для дослідників. “Почитаемая, но не читаемая” [6, т. 12, 443], – так сказала про себе Леся Українка.

“Почитаемая” – це зрозуміло було й тоді (слова з листа від 12 березня 1913 р.), і тепер. А от “не читаемая” залишається загадкою. Бо хіба і справді так – шанували не читаючи?

Проте, як виявилось, ця інтрига знайшла своє продовження. Дм. Донцов у статті “Поетка українського рісорджіменту (Леся Українка)” (1921) з властивою йому відвертістю зауважив: “Її життя було цілою проблемою. Вона на цілу голову переростала хистом майже всіх сучасних письменників, а лишилася дивно незрозумілою, хоч і респектованою” [2, 150].

Ту ж саму думку висловив невдовзі Б. Якубський: “Творчість Лесі Українки мало знають. Її мало читали, коли вона жила й писала, бо не розуміли її; мало читають тепер, бо трудно дістати її твори <...> І справдилися старі слова, здається, Лессінга: “Хто не похвалити Клопштока? Але хто читав його?” І далі: “Леся Українка <...> теж класик нашого письменства, але доля цього класика особлива <...> вона ще

\* Електронний варіант статті розміщено на сайті “Літакценту”.

не увійшла в нашу культуру, ми ще не пережили і не передумали її, як слід. І тому справжня й свідомо популярність Лесі Українки – в майбутньому” [9, 292].

Хоч і дивно, але Д. Донцов і Б. Якубський не були тут самотніми. М. Драй-Хмара, автор одного з перших нарисів про життя і творчість письменниці (1926), також зазначав, що Лесю Українку “мало розуміли або й зовсім не розуміли її сучасники”, і теж апелював до майбутнього, сподіваючись, що це “майбутнє, для якого вона писала, вже настає або настане в найскоршому часі” [3, 35-36].

Така однастайність перших дослідників Лесі Українки навряд чи була розрахована лише на риторичний ефект. Мабуть, таки справді на питання про те, “чи доросли ми, – за словами М.Драй-Хмари, – до розуміння тих скарбів ідейних і літературних, що залишила нам у спадщину Леся Українка”, однозначної відповіді тоді ще не було. “Дорости ми доросли, але... не всі”, – так відповів за себе і своїх сучасників М. Драй-Хмара, зберігаючи тим самим інтригу для майбутніх дослідників.

Отже, із цих свідчень, з листування Лесі Українки та з відгуків класиків нашого літературознавства Д. Донцова, Б. Якубського й М. Драй-Хмари випливає щонайменше два висновки: 1) Леся Українка залишилася незрозумілою для своїх сучасників; 2) популярність (у вузькому значенні слова – як розуміння) Лесі Українки настане тоді, коли суспільність “доросте” до рівня її ідеалів, щоби збагнути й належно витлумачити їх.

Дослідники 1920-х рр. дивилися на це з оптимізмом, бо важливо було насамперед зібрати й видати творчу спадщину письменниці. Це завдання вони виконали успішно: дванадцятитомне книгоспілчанське видання й донині залишається в багатьох моментах неперевершеним. Але їхній оптимізм був ущент зруйнований (у буквальному розумінні – фізичного винищення) під тиском ідеологічної доктрини, і настав час “нового”, радянського лесезнавства.

У творенні соцреалістичного образу письменниці основною, засадничою стала міфологема “світлого майбутнього”. Як герменевтична програма радянське літературознавство ґрунтувалося на ідеї художнього прогресу, тому все, що так чи так нагадувало про цей “прогрес”, спрималося як умова й наслідок “діалектичного розвитку”, зумовленого об’єктивними суспільно-історичними обставинами. Відповідно до цього творчість Лесі Українки поставала, сказати б, у контексті “еволюції”, такої собі суцільної перехідності, перманентного “тяжіння” до чогось, чого вона ще не могла (унаслідок знов-таки об’єктивних умов) сформулювати і що могло бути сформульоване лише значно пізніше. Скажімо, властивий ранній творчості авторки “загальнодемократизм”, поступово позбуваючись народницьких ілюзій, переходить у революційний демократизм і виразно тяжіє до марксизму; реалізм як творчий метод Лесі Українки, “перейнятий романтичним революційним поривом у соціалістичне майбутнє”, постає “як перехідний від “романтичного реалізму” до реалізму соціалістичного” [1, 347]; боротьба з народництвом, яке на третьому, пролетарському етапі визвольного руху перетворилося на реакційну силу, відіграло вирішальну роль у формуванні Лесі Українки як революційного митця тощо. Коли до цих “непорушних” постулатів додати атеїстичні мотиви, що нібито пронизують усю її творчість, згаданий уже міф про “одинокого мужчину”, непримиренну боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, боротьбу за віковичну дружбу українського народу з російським та чимало іншого, то цей соцреалістичний образ письменниці стане ще повнішим і виразнішим.

А основна його особливість як *інтерпретаційної* моделі, нагадаю ще раз, полягає в тому, що він ґрунтується на принципі “перехідності”, такої собі “повзучої еволюції”: не те щоб Леся Українка повністю була соцреалісткою, атеїсткою, антинародником, антинационалісткою тощо, але вона виразно “тяжילה” до цього, невтомно “шукала” саме в цьому напрямку. Тому й не дивно, що її творчість сприймалась як “прогресивне”, “революційне” явище, спрямоване у “світле майбутнє”, прагнення до якого тоді визначало, як відомо, сенс художньої діяльності в цілому. А отже, завдання дослідника було чітким і зрозумілим – відшукувати “елементи”, які підтверджують і доповнюють “прогресивність” письменниці.

Окреслений тут соцреалістичний канон був суворо регламентований і не передбачав відхилень навіть тоді, коли йшлося про очевидне, скажімо, про стосунки Лесі Українки та Олени Пчілки. Щоправда, певна поступка була: завдяки “марксистськості” доньки матір зараховували не до буржуазної української інтелігенції, а до ліберально-буржуазної. Але й цього було достатньо, щоб вибудувати міф про їхнє одвічне протистояння. І це незважаючи на те, що йшлося про обох своєрідних за творчою манерою, але споріднених не лише ідейно, а й по крові письменниць; що Леся й Михайло, писала Олена Пчілка, “яко автори нової школи суть плоть од плоти і кість від кості моєї!” [5, 87] і що, скажімо, усі твори Лесі Українки, перш ніж постати перед ширшою публікою, завжди проходили апробацію в колі “ближчої родини”, серед якої слово матері, поза всяким сумнівом, було найавторитетнішим, навіть у часи зрілої Лесі Українки, скажімо, періоду “Лісової пісні”. Усі ці факти зазвичай до уваги не бралися, а то й просто замовчувалися.

У пострадянській ситуації, хоч у це й важко повірити, по суті, зберігається та сама інтерпретаційна схема. Щоправда, напрямок пошуків змінився на прямо протилежний: замість “світлого майбутнього” увагу зосередили на “світлому минулому”. Тепер, з’ясовуючи світогляд Лесі Українки, дослідники здебільшого апелюють до таких явищ, як *неоплатонізм* і *гностицизм*, інколи навіть *неопоганство*, вишукуючи в цих філософсько-релігійних пережитках ознаки тієї ж таки пресловутої “європейськості” української авторки. Звісно, ці наміри неважко пояснити прагненням заповнити лакуни, що утворилися на місці колишнього “революційного демократизму” та “майже марксистськості” Лесі Українки. Але поки що питання специфіки, у кінцевому підсумку – ідейно-художньої ідентичності письменниці з’ясувати не вдалося, та й навряд чи вдасться, ідучи в цьому напрямку.

Відбулися й інші “зміни”. Скажімо, замість “тяжіння” Лесі Українки до соцреалізму зараз актуальне “тяжіння” до модернізму. З’явилися навіть поняття “ранній модернізм” (Т. Гундорова) і “передмодернізм” (М. Наєнко) (до слова: прихильники марксизму-ленінізму до “раннього соцреалізму” чи “передсоцреалізму” не додумалися) – поняття, які, хоч би там як, укотре відсувають нашу літературу, творчість Лесі Українки зокрема, на задвірки художньої свідомості, бо теоретично засвідчують ситуацію незавершеності, незрілості й неповноцінності, наш одвічний і перманентний стан “пасти задніх”. Одне слово, Леся Українка виявляється вкотре не “вписаною” в теоретичну схему.

Обґрунтування цього “тяжіння” до модернізму відбувається шляхом виявлення окремих “дискурсів”, як-то *антиреалізм*, *антихристиянство*, *антинародництво*, *ніцшеанство*, *фемінізм* та ін., котрі в сукупності складають “загальний дискурс” модернізму.

Не буду докладно зупинятися на цих “дискурсах”. Скажу лише, що, коли й мала Леся Українка якусь причетність до них, то в кожному разі вони не були визначальними для її світогляду, не кажучи вже про некоректність такого терміна, як “антиреалізм”, узагалі і щодо Лесі Українки зокрема.

Наведу хіба що приклад стосовно феміністичного дискурсу. У листі до М. Драгоманова письменниця писала: “Як на мене, то я не розумію, що нового можна видумати в теорії до квестії жіночої і що можна такого сказати нескучного про неї. Нескучно хіба, коли описуються факти з жіночого життя і розбирається жіноча психологія у гарній формі та ще й з таланом, і то сепаратизм сей трохи смішнуватий” [6, т. 10, 151]. І з іншого листа про те ж саме й до того ж адресата: “...І така се вузенька річечка, сі ж і н о ч і в и д а н н я. Коли ж кому і так судилось не глибоко і не широко плавати, то не хочеться позбавляти себе остатньої волі. Я гадаю, що англічанки не такими річками виплили в море” [6, т. 10, 290]. По-моєму, коментарі тут зайві. Проте ці чіткі й виразні формулювання авторки не заважають наповняти на її фемінізмі.

Зрештою, можна навести приклади й інших так званих “відмінностей”, що начебто розмежовують колишнє і теперішнє літературознавство. Скажімо, замість “революційної ситуації” тоді – ситуація *fin de siècle*, кінця віку, такого



собі всуціль кризового стану тепер; замість атеїзму – антихристиянство; замість “буржуазного націоналізму” – “національний ідеалізм”; замість принципу народності – “неопоганство”; замість “майже марксистськості” – ніцшеанство; замість “одинокого мужчини” – фемінізм і т. д. Правда, є один пункт, що таки об’єднує обидві герменевтики: це *антинародництво*. У боротьбі з народництвом і колишні, і теперішні дослідники демонструють цілковиту послідовність, хоча жодних підстав для визнання так званого антинародництва Лесі Українки ні тоді, ні тепер, на моє глибоке переконання, не було й немає.

Отже, виникають прості, елементарні питання: чи змінилося щось у розумінні Лесі Українки порівняно з попереднім періодом? Чи стала вона нам зрозумілішою? Чи знайшли ми якийсь методологічний інструментарій, що дав би змогу глибше й повніше збагнути її творчість?

Аналіз показує, що обидві інтерпретаційні моделі – реалізоцентрична й модернізоцентрична – виявляють дивовижну схожість. Справді, змінився об’єкт “тяжіння” (модернізм замість соцреалізму), змінилася риторика, але суть, спосіб мислення, типологія дослідницького пошуку залишилися незмінними. Як і раніше, усе зводиться, по суті, до пошуків і систематизації “елементів”, які підтверджують причетність Лесі Українки до певної наперед заданої теоретичної схеми. А чи це соцреалізм, модернізм, гностицизм чи “неопоганство” – тут принципового значення немає.

Гадаю, у цьому випадку не зайве було би прислухатися до голосу М. Євшана, який свого часу закликав “міряти” твори Лесі Українки не “програмою, а сумлінням”, уважаючи, що українська письменниця взагалі стояла поза “ярмарком” літературних “партій” [4, 166].

...Колись Франко написав статтю “У нас нема літератури!”, скориставшись цим висловом (услід за Г. Е. Лессінгом і В. Белінським) для характеристики сучасної йому української літератури. Аналізуючи нинішній стан вивчення творчості Лесі Українки як певної інтерпретаційної моделі, мимоволі відчуваєш спокусю вдатися до аналогії. Але це було б, мабуть, занадто сміливо та й, вочевидь, необачно. Бо певні здобутки таки є, але вони, на жаль, не стосуються нинішніх теоретичних аберацій навколо спадщини письменниці.

Нарешті – сакраментальне питання: чим зумовлений такий стан вивчення Лесі Українки? Вважаю, тим, що від початку й донині не знайдено відправної точки, основної ланки, яка зв’яже всю спадщину письменниці воедино, не знайдено того основного, що здатне об’єднати її творчість, таку різноманітну за проблемно-тематичними вимірами, жанрами й формами, в одну органічну цілість. На мій погляд, така ланка – це проблема людини, концепція особистості – тема, завважмо, абсолютно незаторкнута науковцями. Саме людина в її ставленні до історії, до суспільства, до божества, до нації, до культури, до природи, до традиції, зрештою, одна до одної виступає тим сегментом, який об’єднує всі елементи, теми, образи, аспекти, поняття в єдину художню систему. Розглядаючи під цим кутом зору Тірцу, Міріам, неофіта-раба, Кассандру, Руфіна і Прісціллу, Мавку й Лукаша, Річарда, Оксану – персонажів із різних епох, культур і навіть цивілізацій, неважко переконатись, що вони, умовно кажучи, однакові, тобто виписані одним і тим же автором, підпорядковані одному й тому ж ідеалу. І лише з’ясувавши сутність цього ідеалу людини, зрозуміємо, про що йдеться. Сама Леся Українка визначала це як “освободительный дух новоромантизма”, “неоромантическую освободительную идею”, “веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности”. Але справа тут навіть не в назві – модернізм чи неоромантизм, а в тому, що “суверенна особистість” Лесі Українки не має нічого спільного ні з ніцшеанською *blonde Bestien*, ні з неприкаяною, знудженою, занедбаною й відчуженою модерністською особистістю.

Я думаю, що саме від цього слід відштовхуватися, приступаючи до вивчення Лесі Українки, і тоді сама собою відпаде потреба в усіляких “дискурсах” і “дискурсіях”, про які сама авторка навряд чи й могла здогадуватися.

І насамкінець повторю згадані на початку слова М. Драй-Хмари: “Що сказати про наші часи? Чи доросли ми до розуміння тих скарбів ідейних та літературних, що залишила нам у спадщину Леся Українка?”

Гадаю, відповідь на це питання хай кожен дослідник сформулює для себе сам...

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабшикин О.* Драматургія Лесі Українки. – К.: Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. л-ри, 1963.
2. *Донцов Д.* Поетка українського рісорджіменту (Леся Українка) // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн.* – К.: Рось, 1994. – Кн. 1.
3. *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина / Упоряд. С. А. Гальченка та ін. – К.: Наукова думка, 2002.
4. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передм. та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998.
5. *Леся Українка.* Документи і матеріали. 1871-1970. – К.: Наукова думка, 1971.
6. *Леся Українка.* Зібрання тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975-1979.
7. *Франко І.* Повне збір. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899). – 595 с.
8. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2: Поезія 1847-1861.
9. *Якубський Б.* До долі творів Лесі Українки // *Червоний шлях.* – 1923. – № 2. – С. 292-298.

Отримано 21 квітня 2011 р.

м. Київ

ЛТ

Український комітет славістів повідомляє, що 14-16 серпня 2010 р. у Великому Новгороді відбулося засідання Міжнародного комітету славістів, на якому було затверджено коло проблем із мовознавства (1.0.), літературознавства, культурології, фольклористики (2.0.), історії славістики (3.0.) і теми круглих столів, які пропонуються для обговорення на XV з'їзді славістів у Мінську (Білорусь) у 2013 р.

## ТЕМАТИКА XV З'ЇЗДУ СЛАВІСТІВ

### 2.0. Літературознавство, культурологія, фольклористика.

2.1. *Слов'янський фольклор, міфологія і традиційна духовна культура.* Проблеми й перспективи компаративного дослідження фольклору. Народні вірування, обрядові практики та обрядовий фольклор: текст і контекст. Традиційний фольклор і проблеми національної ідентифікації. Автентичний фольклор і віддзеркалення в ньому ментальних особливостей слов'янських етносів. Фольклор помешів'я і слов'янських діаспор. Сучасні форми фольклору; постфольклор. Взаємозв'язок та взаємодія традиційних і сучасних форм фольклору. Фольклор і художня література.

2.2. *Історія слов'янських літератур і аналіз художнього тексту.* Слов'янські літератури в контексті європейського і світового культурно-історичного процесу. Традиційне і новаторське в слов'янській прозі, поезії, драматургії. Проблеми жанрів у слов'янських літературах. Текст і інтертекстуальність у дослідженнях слов'янських літератур. Напрямки в слов'янських літературах; роль і значення іноземних впливів у їх генезі й розвитку, національна специфіка напрямків. Національна міфологія та її художнє конструювання в слов'янських літературах. Пам'ятки слов'янських літератур, текстологія й едиційна практика.

2.3. *Література і релігія.* Проблема літературної взаємодії в рамках Slavia Orthodoxa і Slavia Romana. Конфесійне самовизначення і літературна динаміка. Народна релігійність, канонічні й апокрифічні літературні традиції. Slavia Christiana у віддзеркаленні поетичного епосу слов'янських народів. Синтез фольклору і біблійних традицій у слов'янській культурі. Біблійні переклади. Біблійні алюзії в сучасних слов'янських літературах.

2.4. *Слов'янський переклад і міжслов'янські переклади.* Роль перекладу в становленні старих, нових і сучасних слов'янських літератур. Соціокультурні, естетичні, мовні особливості міжслов'янського перекладу.

2.5. *Література – філософія – ідеологія.* Естетичне й етичне, національне й інтернаціональне в слов'янських літературах Нового часу. Місце письменника в соціально-політичному житті епохи. Національне відродження та його віддзеркалення в слов'янських літературах. Специфіка формування білоруської літератури.

2.6. *Літературна критика й публіцистика.* Літературні журнали в літературному процесі в слов'янських країнах. Естетичне й соціальне в слов'янській літературній критиці. Значення літературних журналів у соціально-історичних змінах у слов'янських країнах: Новий і Новітній час.

2.7. *Проблеми сучасних слов'янських літератур.* Діалог актуального художнього мислення з національною літературною класикою. Література діаспори і зміна літературного канону в слов'янських країнах. Постмодернізм у просторі традиційного суспільства і класичної культури. Слов'янські літератури і кіно. Роль молодіжних субкультур у слов'янській літературі останніх років.

# Рецензії

## НАРОДЖЕННЯ НОВОГО СТИЛЮ

К'юбільє Ж.-М. Порногламур. – К.: Основи, 2009. – 175 с.

Осмилення теперішнього культурного простору перебуває в постійному пошуковому стані. Культурний виток сучасного етапу – це, логічно, породження попереднього. Відтак у світоглядно-стильових параметрах доби мала би посідати відповідне магістральне місце передача традиції. Не беремо до уваги оцінювальний момент такого явища, але культурна сфера сьогодення великою мірою не має цих траншів досвіду, вона позбавлена відчуття віх в історії (кінець історії). Художній твір у сучасному просторі масової культури мусить відбути перевірку не часом, який дав би можливість потрапити до канону, а ринком, що дає перспективи конвертуватись у певну грошову одиницю.

Подібна ситуація зовсім не дає підстави говорити про те, що мистецтво як таке потрапило у процес редукції. Зовсім ні. Прочитання текстів може відбуватись у різних площинах. Ідеться про подвійні коди. Щодо цього, то певні узагальнення робить Кевін Харт у праці “Постмодернізм”: “Візьміть роман Еко “Ім'я троянди”, з одного боку це типовий детективний твір, а з другого – вишукана алегорія інтертекстуальності, яка наголошує: всі книжки мають покликання на інші книжки. Подібне поєднання високого й низького відомо як подвійне кодування” [3, 22]. Наголошую: це лише один із поглядів на теперішні мистецькі феномени та їх сприйняття, вони можуть інтерпретуватись у доволі різноманітних теоретичних парадигмах. Але потрібно пам'ятати, що світогляд постмодернізму має глобалізаційну природу, як, зрештою, і стиль порногламуру, який пропонує осмислити Жан-Марі К'юбільє. Про його поширення він говорить: “Передусім потрібно усвідомити, що в застосуванні сучасної ідеології немає поділу на суб'єкта і об'єкта чи на носіїв і незгодних – її носієм є все суспільство: це перша в історії добровільно-тотальна ідеологія” [1, 163].

Оречевлення Європи, її прагнення до

матеріальної досконалості, до виняткової побутової зручності – ці процеси з погляду метафізичного конфлікту прописав у своїй книжці “Бій за українську літературу” Юрій Липа, і цей історичний досвід ми мусимо чітко усвідомлювати, осмислюючи книжку французького есеїста Жана-Марі К'юбільє “Порногламур”. Книжка останнього – це опис духовно-вольових конфігурацій європейця, але вже нашого часу, своєрідне тематичне продовження роботи Юрія Липи. Назва його праці може викликати досить різні асоціативні ходи – від зневажливого до іронічного, але скажу словами француза, який “закликає до терплячості та до вміння сприймати факти й неупереджено осмислювати їх” [1, 4].

Книжка “Порногламур” має доволі просту структуру. Вона поділена на три розділи, що номіновані промовисто: “Гламур”, “Порно” і “Непомітне народження стилю”. Ідеться про сучасний культурний стан, центром й ідеологом якого етимологічно є Європа. Задля уникання конфлікту термінів “постмодернізм” і “порногламур” автор робить певні уточнення, які водночас дають розуміння процесуальності культурного руху: “Ніякого постмодернізму в якості окремої мистецької та культурної доби

з цілісною системою ознак не було й не могло бути; у світлі нинішньої ситуації постмодернізмом можна назвати хіба що нейтральну полосу, проміжний етап, час остаточного занепаду старої традиції та бродіння і визрівання нового, перехідний період між часами двох повноцінних великих стилів – модернізму і (як ми його назвали, розуміючи, що головне – в жодному разі не назва) порногламуру” [1, 136]. Отже, зіштовхуємось із доволі оригінальним твердженням про те, що період, починаючи з 50-х рр. ХХ ст. по теперішній час (початок 2000-их), був лише часом відмирання старого й водночас становлення нового стилю: “Це стиль маси, яка перемогла, сповнена самовпевненості і, незважаючи на всі виклики доби, з оптимізмом дивиться в майбутнє” [1, 163]. Читаючи подібні рядки, можна думати, що Європа, яку зневажав Юрій Липа, таки сягла свого апогею, розвинулась у високотехнічну постіндустріальну територію, на якій функціонує особливий культурний стиль із власними способами саморефлексії.

Жан-Марі К'юбільє у своїй книжці окреслює коло проблем, яке подає сигнали щодо переоцінок певних усталених останнім часом категорій. Імпонує, що у своїй роботі автор удається до етимологічних, джерельних роз'яснень. Говорячи про гламур, який, поза сумнівом, присутній у сучасному культурному просторі, він намагається дати пояснення цьому явищу, показуючи причини його появи. Те, що в сучасному просторі функціонує як “світ”, “бомонд”, “еліта”, насправді, за твердженням автора, не має нічого спільного з колишньою європейською рафінованою спільнотою, котра переймалась лише інтелектуальною стороною життя: “Після того, як шпаги перетворилися на елемент парадного костюма, єдиною зброєю, котру для аристократії, щоб забезпечити власні інтереси, мало сенс відточувати, лишався розум” [1, 8]. Процес спрощення аристократичного середовища мав кілька етапів, “поступово поняття “світ” змінило своє наповнення” [1, 11]. Одним з етапів редукції була потреба “підхльостування знудьгованої уяви, що спричинило стрімке падіння моральної доброякісності середовища” [1, 11]. Релятивізація

класового розподілу, розжиження чіткої ієрархії соціальних сфер зумовлене Першою світовою війною, де в умовах декласації міг будь-хто, “зірвавши джекпот”, потрапити у вище середовище. Окрім того, кінематограф наблизив “бомонд” до всіх соціальних прошарків: “Зростання індустрії розваг, супроводжуване новітніми технічними досягненнями, дозволило богемі завоювати немислиму доти популярність, виділити з-поміж себе осіб, здатних замінити в масовій свідомості колишні, орієнтовані на аристократичні взірці, архетипи найвищого шику” [1, 12]. Таким чином, відбулося класове злиття, де бомонд перестав функціонувати як самодостатній соціальний сегмент. Автор книжки дає власне уявлення про теперішню “еліту”: “Монархи, замість правити, працюють королями (князями, герцогами) нарівні з підданими. Британська королева, як відомо, відраховує із своєї заробітної плати податки в казну Її Величності, тобто самій собі. Така профанація королівської влади й таке здрибнення її носіїв викликали б жалісливу посмішку, якби не думка про те, як би вжахнулися предки-королі, раптом вставши із поховальних склепів і побачивши нащадків зведеними до становища королівських блазнів” [1, 15]. Єдине, як стверджує К'юбільє, що залишило для еліти буржуазія, це благочинність, яка мала би бути певною імітацією шляхетності. Зі сказаного напрошується висновок, що сучасна еліта – це рід діяльності, який лише позірно нагадує колишні часи: “Етикет, втративши свої підстави у реальній значимості осіб, що його вживають, перетворився на механічне повторення окремих поведінкових та граматичних формул, що викликають враження бутафорності у всіх ознайомих із змістом цих підстав” [1, 15]. Еліта в сучасному її значенні абсолютно залежна (на відміну від колишньої) від ринкових умов, часто постає в іпостасі рекламного додатку до певної продукції. Тут К'юбільє згадує презентації, світські вечірки, де кожен учасник перебуває “на роботі”. Елітарна “гра в бісер” як метафора інтелектуальної свободи перетворюється на утилітарну поведінкову норму, що має забезпечувати представлення людини у “світі”, а

насамперед її успішність: “Двадцять століття поставило всіх у рівні умови, висунувши новий, задовольняючий їх ідеал успішності, що прийшов на заміну ідеалові добропорядності. <...> Так відійшло в непам’ять центральне правило достойної поведінки, що приписувало не запобігати перед вищими, не виказувати зневаги нижчим і бути стримано шанобливими із рівними собі” [1, 19]. Заміна добропорядності успішністю – одна із ключових причин спрощення сучасної еліти: “Успішність, виражена в кількості дорогих речей та інших засобів демонстрації матеріальних можливостей їх власника, означає навіть не визнання, а, скоріше, достойну оплату якостей ефективності, маючих мало спільного з душею” [1, 20]. Розкривши історичні особливості створення, становлення та переформатування уявлень про еліту в суспільстві, автор книжки дає зрозуміти, що гламур, як і гламурне середовище, – це те, що не відповідає глибинним уявленням про поняття еліти, на роль якої це середовище найбільше претендує. Це лише формальна приналежність, поверхнєве подання себе як сегменту високого “світу”.

Книжка К’юбільє місцями читається як енциклопедія сучасного культурного життя. Наголошую: мова саме про те культурне середовище, яке функціонує в режимі масової культури, про розтиражовані ЗМІ артефакти. Не можна відкидати того моменту, що існують практично замкнені елітарні митці (замкнені для тиражів / ксероксів та імітацій), які не керуються поступом до успішності, та вони – лише фрагмент великої культури, які також функціонують у ній, але в іншому статусі. Щодо енциклопедичності книжки “Порногламур”, то в ній подано, на перший погляд, досить очевидні поняття. Але, входячи в історію певного культурологічного терміна, бачиш, що він розкривається у значно ширших як соціальних, так і мистецьких зв’язках. Приміром, зміщення смислу поняття “елегантний” К’юбільє показує так: “На межі XIX і XX ст., говорячи “елегантне товариство”, мали на увазі належність товариства до вищого світу, а не одяг, у який воно вдягнене: слово “елегантність”

мало винятково соціальне наповнення і характер одягу мислився лише як один із атрибутів відповідної соціальної приналежності” [1, 22-23]. (Отже, вислів “елегантний спортивний костюм” абсолютно нелогічний).

Автор також робить спроби пояснити поняття “стильність”, провести чітку межу між визначенням “сексуальність” та “сексапільність”, розкрити сутність “дендизму”. Ці поняття використовуються досить часто, але, пірнаючи в історію їхнього становлення, читач значно глибше розуміє суть цих ознак.

Імпонує те, що, простежуючи мисленнєві ходи сучасної культурної людини, К’юбільє намагається досягнути історичні віхи, на яких формувалась соціальна й культурна свідомість, динаміка зв’язків між чоловіком, жінкою та дітьми, і доходить висновку: “Куди б ми не звернули свій погляд, – на Єгипет, Шумер, Грецію, Індію, – всюди зауважуємо, що плодом цивілізації виступає тип людини, за своїми інтелектуальними та світоглядними ознаками співмірний людині сучасній” [1, 42]. Окрім того, автор дає історичний погляд на створення одягу: показує, як одяг існував у грецькій естетиці, індійській культурі, як підкреслювалась краса тіла у стародавньому світі. З історичних моделей одягу автор робить спробу вивести сучасне його розуміння та функціонування в культурному й соціальному просторах.

Цікаві спостереження бачимо тоді, коли К’юбільє порівнює естетику звичайних побутових речей, які завжди оточують людину. Він дає досить провокативне твердження, яке не спростовує, але змагається з тезою, що у старі часи річ була з виразним присмаком мистецького факту, вона не тиражувалась, а виконувалась ексклюзивно певним майстром, на відміну від сучасного конвеєрного виробництва: “Вони (речі. – Б.П.), демонструючи, як на нинішній смак, занадто велику прямолінійність, вугластість, інколи – пафосність, занадто суху, хоч і наївну, симетричність, ніби відсторонюються від своїх власників, кладуть дистанцію” [1, 72], це – “пам’ятники чиеїсь втіленої мрії” [1, 72]. А ось як осмислено дизайн



сучасного предметного світу: “Ставши високоточним продовженням наших кінцівок, надзвичайно підсиливши органи чуттів, безперервно постачаючи мозок потоками хай однонаправленої та одноманітної, але повсякчас оновлюваної інформації, речі утворили навколо багатьох із наших сучасників своєрідний багатопредметний скафандр, при виході з якого на мешканця чекає вкрай незвична для нього, сповнена незручностей розріджена атмосфера гнітючої нудьги. Зробившись незамінними, речі перетворилися на наркотик” [1, 73]. Саме звідси випливає теза К'юбільє про *речизм* сучасної культури. Європейська людина, за словами автора, у мистецтві орієнтується насамперед на ужитковість, й естетизм – це якість, яка не домінує, а додається. Ідеться не про рекламу, яку К'юбільє також називає художнім твором: “Понад рекламу товару, реклама зробилась самостійним, високо естетичним, популярним (що підтверджує хоча б не спадаюча популярність глянцевого журналістики) товаром, що в час занепаду як “класичних” видів мистецтва, так і інтересу до них, перебрав на себе функцію задоволення естетичних потреб багатьох людей” [1, 85-86]. Звісно, можна говорити про падіння естетичного чуття в людини, що існує на нинішньому цивілізаційному витку. Сучасний німецький філософ Вольфганг Рюд, пишучи про крайній вияви демократії, стверджує: “Соціальна тиранія навіть може бути більш жорсткою, ніж деякі форми політичного придушення, бо їх важче уникнути, вони мають більший вплив на життя окремої людини, проникаючи до її душі як зовнішній примус. Подальша небезпека криється у пануванні посередності. Для сфери культури це має трагічні наслідки, якщо все у ній орієнтується на масу споживачів” [2, 48].

У другому розділі проводяться досить неочікувані порівняння, які водночас стимулюють до роздумів щодо місця порнографії в сучасному та давніх культурах. На думку автора, негативне сприйняття порнографії викликано тим, що сучасна людина перебуває в парадигмі насамперед християнських цінностей, відтак твердження антихудожнього

характеру порно має не естетичну, а насамперед моральну природу: “Багатівікове панування християнської моралі в мистецтві приводить до автоматичної підміни критеріїв: те, що є аморальним, неодмінно уявляється й антихудожнім” [1, 112].

У книжці “Порногламур” відчувається скорбота автора за давньою стрункою та довершеною естетикою прекрасного, але, аналізуючи сучасний стан культури, він прагне показати лінії розвитку, джерела, звідки виникло те чи те мистецьке явище: “Сексуальність” стала такою ж необхідною, як краса, і такою ж чесною, як, скажімо, комунікабельність чи успішність. <...> Відповідно естетика збагатилася новою категорією, категорією сексуального” [1, 106]. Вона в деяких моментах утілилась у порнографії, яка, за словами автора, має певні перспективи в мистецтві. Оголена грецька статуя не викликає етичних хвилювань, водночас, “оживаючи в порно-фільмі, представляючи тут повноту життя, неможливу у власне кінематографії, рухаючись, змінюючи жести, пози, позиції, положення в просторі, додає до цієї безкінечності ще одну – безкінечність безперервного, щосекундного, текучого оновлення краси” [1, 110]. Автор додає (і це в даному випадку досить важливо для етичного розуміння жанру), що “індустрія порнографії і структура моралі є сферами, що постійно розвиваються” [1, 115]. Неможливо передбачити, які виникнуть співвідношення між цими двома структурами далі – адже картина Едуарда Мане “Олімпія” була оцінена свого часу критикою як недопустимий розпусний факт, а тепер сприймається абсолютно спокійно в етичному плані. Автор розмірковує про кризу мистецтва, до якої поволі призводить порнографія, але так чи так цей шлях триває.

К'юбільє подає власне бачення порнографії в мистецтві, проводячи чіткий кордон між нею та сексуальністю: “Відлік градусу порнографічності можна вести там, де твір (незалежно від того, підлягає він під якісь формальні ознаки чи ні) перестає бути окремим замкненим самодостатнім світом і його натура починає вихлюпувати чуттєвість назовні, в реальний світ” [1, 131].

Третій розділ про народження стилю – підсумок, а водночас й активна пропаганда стилю “порногламур”. Дегуманізація мистецтва, яка закінчилась у перехідній добі постмодернізму, повернула автора-творця обличчям до споживача, до його смаків, відповідно мистецтво стало в один рівень із розвагою, відпочинком. Це певною мірою було викликане байдужістю споживача, для заохочення якого вигадувались штучні засоби стимуляції: “Епатаж, ексгібіціонізм, блазненськи-самовбивче вивертання себе навиворіт. Ці засоби виявились надто сильнодіючими, щоб минуться безслідно” [1, 142]. Вони вивели мистецтво у простір, де воно ним не є. К’юбільє дає визначення сучасного стилю: “Порногламур – стиль маси, стиль варварів, але він же й стиль складноорганізованої маси, високоосвічених, високоспеціалізованих, високоефективних варварів, котрі надто багато працюють (і котрим подальша перспектива обіцяє тільки ще більше й більше праці), щоб відмовляти собі в праві на релакс; варварів, котрі щодень виснажують себе в напруженій боротьбі конкурентоспроможностей і розглядають кожну вільну годину як нагоду для відпочинку й розваги; варварів, до того перевтомлених від думання десь у себе в офісі, що вони вже не знаходять сил, а тому – не бачать потреби вдумуватись в роман Толстого, сонату Вентейля, поезію Малларме й винаходять собі власні мистецтво й культуру, прості у використанні й безвідмовні в результаті,

мов кавовий автомат” [1, 171]. Багатьох читачів може обурити подібний хід думки, мовляв, вони відвідують класичний театр, читають німецьких романтиків, періодично високе мистецтво стає предметом їхнього осмислення. Автор книжки передбачливо спростовує ці зауваження тим, що людина, прийшовши додому після відвідин філармонії чи картинної галереї, вмикає телевизор, радіо, переглядає новини в Інтернеті й, отже, поза сумнівами, “жодним чином не є жителем вершин високої культури, а лише вистромлюється кілька разів на місяць / рік із океану порногламуру, щоб вдихнути кілька разів “високого повітря” й повернутися до стихії, мешканцями якої вони є і без якої вони задихнулися б набагато швидше, ніж без “висоти” [1, 150]. Подібне безапеляційне твердження виглядає трохи нав’язливим, але не позбавленим рації...

Із книжкою К’юбільє можна полемізувати й виокремлювати слабкі її місця. Насамперед те, що його робота претендує розкрити цивілізаційний рух, натомість немає жодного посилання на наукові джерела й читач змушений довіряти винятково логіці автора. Книжка читається з інтересом, виконана у блискучій стильовій манері, дає можливість мізкувати про складні речі просто. Можна знаходити в ній певні міркувальні лакуни, але її сила в тому, що вона стимулює до осмислення сучасних явищ, які відбуваються в культурі, відкриває нові грані сучасного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *К’юбільє Ж.-М.* Порногламур. – К.: Основи, 2009. – 175 с.
2. *Р’юд В.* Шлях філософії: XIX – XX століття / Пер. з нім. М.Д. Култаєвої, В.І. Кебуладзе, В. Терлецького. – К.: Дух і Літера, 2010. – 368 с.
3. *Харт К.* Постмодернізм / Пер. з англ. К. Ткаченко. – М.: Фаир-Пресс, 2006. – 272 с.

Отримано 27 травня 2010 р.

Богдан Пастух  
м. Львів





## “ТРАЄКТОРІЯ ДУХОВНОГО ЗЛЕТУ НАУКОВЦЯ”

**Наталія Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму незаангажованої та ідеологічно голобельної критики; спогади / Упорядник, вступна стаття В. П. Саєнко; науковий редактор С. А. Гальченко. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2010. – 574 с.**

Монографії Наталі Борисівни Кузякіної 1960-х – початку 1990-х років значною мірою доступні для відвідувачів наукових бібліотек. Однак неповна бібліографія праць дослідниці, наведена в кінці рецензованого збірника, засвідчує: чимало з її доробку залишається поза увагою науковців. І це аж ніяк не статті й дописи, які прив'язуються якимось чином до тематики чергових конференцій чи ювілеїв тощо. Видання вкотре переконує:

кожна праця Н. Кузякіної, більша чи менша, стала вагомим словом у літературознавстві чи театрознавстві, а головне, залишається актуальною й досі. Тому основним завданням цього збірника було зробити доступним для широкого кола дослідників і просто зацікавлених осіб значний обсяг раритетних раніше текстів Наталі Борисівни з різних галузей науки про літературу, драматургію зокрема, та про театр, розкиданих у журналах, газетах, збірниках та ін. і відомих досі тільки читачам чотирьох-п'яти академічних бібліотек.

Підзаголовок книжки може створити враження, що перед нами – хаотичний набір різноманітного наукового матеріалу, в якому розгублений читач мусить шукати тексти, суголосні до власних наукових зацікавлень. Ближче знайомство зі збірником переконує, що насправді він чітко структурований, навіть більше – має струнку внутрішню драматургію (свідомо чи підсвідомо, це відповідає колу наукових уподобань і композиції праць ученої). Ця драматургія покликана визначити (і, на моє переконання, визначає) основи наукової та людської величі Наталі Борисівни Кузякіної.

Існує твердження, що справжнє літературознавство не може бути українським, польським чи російським, воно є просто літературознавством.

Цілком можливо. Проте матеріал рецензованого збірника переконує в тому, що росіянка за походженням Н. Кузякіна стала одним із найвидатніших українських дослідників літератури, творців саме українського літературознавства. Вона чудово володіла здобутками світової теорії та історії літератури, ширше – мистецтвознавства, від природи була обдарована витонченим естетичним чуттям, що дозволяло дуже аргументовано вибудовувати власну ієрархію мистецько-літературних цінностей, із якою більшою чи меншою мірою погоджувалася абсолютна більшість її читачів. Тому дослідження Н. Кузякіної сприймаються науковцями безвідносно до їхньої національності, хоча за духом вони наскрізь національні. Національні, коли йдеться про естонський, литовський, латвійський, грузинський чи російський театри, про російську літературу. І, безперечно, національні, коли авторка пише про українську літературу, театр, мовні проблеми тощо.

Н. Кузякіна стала дослідником української літератури випадково, про що дізнаємося зі збірника. Рафінована естетка, вона сама зізнається, що спочатку дещо зверхньо оцінювала її здобутки, майже індиферентно ставлячись до Шевченка й високо цінуючи творчість хіба що Лесі Українки. Любод до

поетеси та її творів Н. Кузякіна пронесе через усі подальші свої дослідження. Але професійний обов'язок добре вивчити об'єкт дослідження – українську літературу, театр – відкриває перед науковцем майже не займані поклади естетичних цінностей, які становлять собою здобутки не лише вітчизняної культури, а й світової. Процес становлення *українського* літературознавця постає зі сторінок інтерв'ю дослідниці, з її праць, а також зі вступної статті Валентини Павлівни Саєнко, яка доносить до нас не тільки маловідомі чи невідомі факти біографії Н. Кузякіної, а й потаємні думки, спогади, висловлені у щирому інтимному спілкуванні. Від початку 1960-х років українська культура перестає бути тільки об'єктом професійної діяльності (завжди високого рівня) – з'являється захоплення довершеністю багатьох здобутків цієї культури і, відповідно, безмежна любов. Ця любов не породжує бездумного захвату, притаманного багатьом сучасним дослідникам, коли всі раніше табуйовані імена і твори раптом оголошуються видатними чи й шедевральними. Так, опубліковані праці переконують, що Н. Кузякіна досить критично оцінює твори багатьох "авторитетних" авторів (наприклад, І. Дніпровського, Г. Епіка, "Вальдшнепи" М. Хвильового та ін.). Але на цьому тлі ще ціннішими й незаперечними постають її високі оцінки неперебутних витворів мистецтва. Насамперед це стосується української драматургії ХХ ст., особливо – творчості Миколи Куліша, якого Н. Кузякіна наново "відкрила" для українців і світу, надзвичайно розмаїтого й цікавого мистецтва 1920–1930-х років. Українське бачення літературних явищ і проблем, уписування українського мистецтва у світовий контекст і навпаки, уміння передати українську суспільно-літературну специфіку, навіть певний колорит пронизують праці дослідниці. На довгий час її відлучають від України та українського мистецтва, але за першої ж нагоди, на переломі 1980–1990-х, вона знову повертається до наукової любові всього свого життя – до М. Куліша, до українського театру, до сміливих творчих експериментів 20–30-х років ХХ ст.

В українському літературознавстві двох

останніх десятиліть запанувало суцільне захоплення новомодними методологіями. Ми отримали новаторське прочитання відомих і невідомих текстів, додалися нові грані в інтерпретації класики і некласики, проте все частіше виникає враження переживання старої жуйки. Н. Кузякіна мала дослідницьке обдаровання від природи, тому могла досягти чималих успіхів у такого штибу теоретизуванні. Проте потяг до відкриття незнаного спонукав її до активних пошуків усе нового емпіричного матеріалу, який потім варто би було узагальнити теоретично, а заодно фактами перевірити істинність теорії. Можна лише позаздрити її науковій сумлінності, скрупульозності, більше того, самовідданості улюбленій справі аж до глибини кишені. У цьому переконують поїздки науковця в Олешки-Цюрупинськ у 1960-і роки, щоби встигнути зібрати інформацію від сучасників М. Куліша. А чого варті мандрівки за власний рахунок у роки "перестройки" на далекі навіть від Ленінграда Соловки, прискіпливі пошуки в північних архівах крихт відомостей про українських митців у ґулагівських таборах, про їхню творчість у тих нелюдських умовах! І це в той самий час, коли все розсипалося, одні творили капітали, інші мітингували... Зараз стає соромно, що за десяток років більш-менш стабільного життя майже жодного поступу порівняно з результатами наполегливої діяльності Н. Кузякіної не досягнуто. Мабуть, можна й потрібно через двадцять років полемізувати з дослідницею. Тільки за нею – вагомі аргументи, значну частину з яких вона здобула сама.

Найбільше уваги авторка передмови й укладач збірника В. Саєнко прагне повернути до високих моральних чеснот Наталі Борисівни. Це висока оцінка не лише Кузякіної-людини, а й Кузякіної-науковця. Незалежна й "негнучка" в повсякденному житті, вона виявляла такі ж риси в науковій роботі. Із жорстокістю й бездушністю влади Н. Кузякіна вперше зіткнулась у 13 літ, коли отримала вирок – 10 років таборів. На щастя, таборів удалося уникнути. Про цей факт, який, зрозуміло, старанно приховували в роки радянської влади, авторка передмови повідомляє вперше. Найчастіше після

такого удару, ще й у підлітковому віці, людина або ламається, перелякано уникає будь-яких конфронтацій, або перетворюється на затятого борця задля боротьби. Н. Кузякіна не злякалась і не стала заангажованим ідеологом від літератури. Вона залишилася сумлінним дослідником, який спирається лише на факти й неупереджений аналіз, але сумлінність не давала їй морального права замовчувати, приховувати отримані результати чи пристосовувати їх до панівної ідеології. Так, були спроби прикритися цитуванням Леніна, наводити якісь інші фрази з класики компартійно-радянської ортодоксії (ці вислови не суперечили науковим істинам), однак усе це було намарно: наглядачі від мистецтва дуже легко розгадували наївні “хитрощі” Н. Кузякіної й нещадно били за ці явні та приховані “гріхи”. У цьому легко переконатися, коли перечитати статті “літературознавців” із підрозділу “Contra” в розділі “Рецепція та інтерпретація публікацій Наталі Кузякіної”. Але є й підрозділ “Pro”, який переконує, що дослідниця не була самотньою, що її праця дістала належне поцінування в сучасників, навіть якщо це поцінування подавалося в дуже завуальованій формі. Головний висновок: високі моральні чесноти в людському вимірі переростають у вагомість наукових здобутків, які базувались на сумлінності пошуку й висновків, професійній самоповазі та обов’язковості, відповідальності за кожне слово, сприйнятті роботи, часто рутинної, як покликання. Тому так багато у збірнику цікавих думок, суджень, вагомих аргументів і висновків, а ще більше – спонук до нових шукань. Принаймні особисто читав із олівцем і час від часу відзначав собі “імпульси”, які дають поштовх до власних наукових розвідок. Словам, справді, тісно, а

думкам – розлогий простір.

Збірник, крім усього іншого, можна назвати ще й бенефісом авторки передмови й упорядниці В. Саєнко. Адже маленьким науковим подвигом можна назвати той факт, що вона самотужки, без жодної фінансової винагороди, підготувала оригінал-макет видання, провела скрупульозний збір матеріалу з малодоступних джерел, упорядкувала його, а ще була літредактором, коректором, ілюстратором... Чимало фотографій друкуються вперше з особистого архіву Валентини Павлівни. Видання побачило світ усупереч різним перепонам, насамперед браку коштів. Щоби надрукувати якомога більше текстів, довелося вдаватися до дрібного кегля, тому 570 сторінок збірника можна спокійно множити на півтора. Не може книжка похвалитися особливою пишнотою – яскраві лише палітурки зі світлинами молоді красуні Н. Кузякіної. Але композиція збірника, вишукана й майже довершена, свідчить про те, що В. Саєнко вклала в нього роки праці, натхнення, душу. Довго думав, який заголовок дати для рецензії. І не вигадав нічого кращого, ніж процитувати заголовок передмови до збірника, написаної Валентиною Павлівною.

“Я виконала свій християнський обов’язок перед Наталею Борисівною”, – скромно, але щиро зізналась упорядниця, коли книжка побачила світ. І додала: “А скільки ж залишилося ще неопублікованого зі спадщини Кузякіної...” Можливо, ще знайдуться високоморальні спадкоємці Наталі Борисівни, сумлінні, креативні й безкорисливі, як В. Саєнко. А може, час долучитися й академічним інституціям, закладам, у яких працювала і творила їм високе реноме Н. Кузякіна?

Отримано 23 березня 2011 р.

Микола Васьків  
м. Кам’янець-Подільський



## ОБГОВОРЕННЯ 5-ГО ТОМУ “ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ”

8 лютого ц. р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка відбулося розширене засідання редколегії “Історії української літератури” у 12 томах, на якому обговорювався 5-й том “Історії...” під редакцією І. Дзюби. В обговоренні взяли участь члени редакційної колегії “Історії...”: В. Дончик (головний редактор), Л. Скупейко (заступник головного редактора), редактори томів – Ю. Пелешенко, М. Сулима, В. Сулима, Н. Левчик, Є. Нахлік, С. Гальченко, І. Дзюба, М. Бондар, Л. Мороз, Н. Шумило, Р. Мовчан, О. Поліщук, рецензенти В. Смілянська, Т. Мейзерська, шевченкознавці Р. Харчук, О. Боронь, В. Пахаренко.

Відкриваючи засідання редколегії, В. Дончик повідомив, що робота над проектом “Історія...” виходить на завершальну творчу стадію, тепер практично щомісяця відбуватимуться подібні засідання, на яких обговорюватимуться конкретні томи, після чого передаватимуться на вчену раду Інституту літератури для схвалення до друку. Тож вельми символічно, що цей процес починається з тому, присвяченого Т. Шевченку. Голова редколегії нагадав про принципи структурування томів і способи відтворення літературного процесу, властивим історіям літератури наративного типу, й у зв’язку з цим указав на особливість 5-го тому як “монотому” за предметом дослідження й авторським виконанням.

Члени редколегії та рецензенти були одностайні, що 5-й том – це фундаментальний внесок у вітчизняну літературознавчу науку, певний підсумок у півторастолітньому розвитку шевченкознавства, який окреслює перспективи дослідження на майбутнє. Т. Мейзерська зауважила, що наукове шевченкознавство для І.Дзюби – одна з найважливіших ланок національної гуманітарної культури, своєрідна “система життєзабезпечення”, а також наголосила, що боротьба за Шевченка в усі часи була боротьбою за душу українського народу. У томі розгорнуто широку ретроспективну картину розвитку шевченкознавства в різні періоди української історії (імперський, радянський, доби незалежності тощо), за різних ідеологій; враховано також наукові напрацювання різних територіальних локусів (слов’янський світ, Росія, Казахстан, українська діаспора тощо), кожен з яких своєрідно відгранював й урізноманітнював ті чи ті аспекти шевченкознавчих досліджень. На переконання В. Смілянської, 5-й том “Історії...” під редакцією І.Дзюби – це зразок авторського літературно-критичного нариса з виразними рисами есею, де виклад подій та психологічний портрет Шевченка подається в яскраво-емоційному авторському висвітленні. З погляду концептуального рецензованого праця не просто глибока й переконлива – вона захоплює проникливістю суджень і висновків. Основна, як здається, стильова прикмета й монографії, і цього тому – орієнтація на читача, прагнення передати йому своє ставлення до описаного, переконати його у правоті Шевченка і власній. Нарація в рецензованому томі поєднує різні тональності – і об’єктивний виклад, і патетику, й іронічно-саркастичний памфлет. Висловивши низку загальних зауважень і конкретних посторінкових, В. Смілянська підсумувала, що в томі найбільше приваблює виразна психологічна спорідненість автора й “героя”, суголосність світовідчуття, переконливість психологічної інтерпретації творчості Шевченка. Автор не замовчує гострих моментів і завжди знаходить переконливе пояснення, звертає увагу на ранише не помічені або й не оцінені деталі, виявляє дивовижну ерудицію, віртуозне володіння словом, уміння передати найтонші нюанси смислу.

Учасники обговорення завважили й високо оцінили розлогий історико-соціальний і культурний контекст, що на думку М. Бондаря, є одним із найвагоміших достоїнств праці; він цікавий і самодостатній, окреслює тло літератури першої половини й середини ХІХ ст., підсилюючи водночас аналіз процесу, що охоплюється 3-м, 4-м і 6-м томами “Історії...”. Н. Шумило переконана, що такий контекст допомагає глибше зрозуміти явища ідейні, культурні, мистецькі, філософські, історичні того часу і свідчить про ґрунтовність, вписаність нашої історії, культури, Шевченка в контекст європейської літератури й культури. Погоджуючись із цим, Л. Скупейко додав, що бажано було б ширше окреслити контекстуальне тло й романтизму як типу мислення, як світогляд і особливо як жанрово-стильову систему.

Більшість зазначили, що текст І.Дзюби пройнятий його живою думкою, емоціями, які дослідник цілком свідомо не “втискує” в суворі рамки наукового дискурсу, а Є. Нахлік нагадав, що під час обговорення першого варіанта тому теж схилився до думки, висловленої рецензентами, що “публіцистичний струмінь не мав би розбавляти суто наукового стилю академічної “Історії літератури”. Та тепер, читаючи оновлений варіант тому, я скептично ставлюся до пропонуваного Іванові Михайловичу переробок і цілком підтримую його науково-публіцистичну репрезентацію Шевченкового феномена. Тож масо авторський том “Історії літератури” з індивідуальним підходом і стилем, вироблюваним І. Дзюбою впродовж п’ятох десятиліть і добре упізнаним серед читачів”. Водночас члени редколегії порадили авторові подбати про більшу відповідність побудови тому структурі всього 12-томника.

Є.Нахлік запропонував на основі “Історії...” видати репрезентативну серію з дванадцяти-п’ятнадцяти портретних монографій про найвидатніших українських письменників-класиків. Це мала би бути серія ґрунтовних наукових і zarazом свіжо, жваво написаних монографій, присвячених найрепрезентативнішим творчим індивідуальностям, які визначають обличчя нашого письменства. Зразком таких монографій міг би стати том І. Дзюби про Тараса Шевченка.

Учасники обговорення звернули увагу на докладно проаналізовану жанрову палітру творчості Шевченка, особливості його ліричного та сатиричного стилю, типологію художньої образності та головні національні й загальнолюдські мотиви. На думку М.Бондаря, це дослідження з’ясує багато питань, які останнім часом з’явилися в шевченкознавстві, наприклад, співвідношення кари і прощення, прояснюється теза про багатоперсональність адресата тексту “Послання і мертвим, і живим...”. Є.Нахлік підтримав дослідницьку інтенцію, спрямовану на показ антикріпосницьких, соціально-бунтівних настроїв у Шевченковій поезії, спалахів у ній революційності, довкола якої сьогодні дискутують і яку дехто навіть намагається заперечувати. Іван Михайлович обґрунтовує революційні риси Шевченкової поезії як цілком виправдані і слухні. У Дзюбиному томі поет постає гуманістом, котрий жив потребами народу.

Дискусію викликало питання про релігійні погляди Шевченка, зокрема, Р. Харчук нагадала про крайнощі, до яких часто вдавалися і вдаються дослідники, висвітлюючи це питання; поета характеризують то як атеїста, то як ревного християнина. Релігія, на переконання дослідниці, була для Шевченка насамперед естетичним чинником; у поемі “Марія” поет постає агностиком, обстоює народний погляд на Марію, намагаючись захистити дівчат-покриток. Ю. Пелешенко вважає, що суперечності між християнством і Шевченковою позицією немає, адже поема “Марія” відтворює євангельський сюжет. Є підстави твердити, що Шевченко при написанні “Марії” використовував апокрифи, зокрема апокрифічні євангелія, бо в тексті наявні такі збіги, які навряд чи поет міг вигадати. Шевченко подорожував Україною, а євангелія поширювалися в рукописах, їх, можливо, переказували йому, а можливо, він користувався апокрифами, коли працював у комісії. Щодо поеми “Марія” висловився і В. Пахаренко, зауваживши, що в 5-му томі вона зінтерпретована у традиційному реалізоцентричному ключі як спроба максимального олюднення, цілковитого перенесення Богородиці у цей світ. Тим часом переконливішим видається метафоричне її прочитання – як пошуку гармонії, діалогу посейбічного і потойбічного світів. До речі, зазначив В.Пахаренко, можна подати обидва трактування.

Зауваження Т.Мейзерської, що автор має більше уваги приділити драматургії, підтримала Л. Мороз і додала, що не варто повторювати звичну думку про буцімто неприродний фінал п’єси “Назар Стодоля”, бо тоді це вимога до реалістичного твору, а ця драма – романтичний твір, побудований на умовностях. Варто також звернути увагу саме на християнські мотиви, адже момент каяття Хоми тут не випадковий, його не подано на догоду цензурі. Де йдеться про християнські категорії, варто додати категорію каяття, тоді в зовсім іншому плані прочитується драма “Назар Стодоля”.

Не залишилися поза увагою учасників обговорення й інші питання, зокрема про шевченківські традиції в українській літературі наступного періоду, співвідношення категорії любові й гніву, міфотворчість, “шаманізм”, історію Шевченкової могили. Р.Харчук порекомендувала виокремити уточнені моменти, які колись були викривлені, наголосити на них, наприклад, про викуп Шевченка, адже на сьогодні біографія митця не є чимось незнаним.

Підбиваючи підсумки засідання редколегії, В. Дончик наголосив на високому науковому рівні розмови і щирій зацікавленості всіх учасників у тому, щоб фундаментальний проект 12-томного видання завершився якнайуспішніше. “Маю приємність, – сказав голова редколегії, – подякувати передусім авторові й редактору Івану Дзюбі, що у процесі роботи над 5-м томом підготував чудову монографію “Тарас Шевченко”, яка здобула заслужено високу оцінку наукової і письменницької громадськості. Щира дяка й рецензентам тому – докторам наук В.Смілянській і Т. Мейзерській”.

Дуже важливо, наголосив В. Дончик, що в томі, написаному І. Дзюбою, постали не тільки життя, вся творчість Т. Шевченка в їхній нероз’ємності, а і його естетична, національна, духовно-провіденційна програма і, відповідно, невмируще значення його генія у збереженні і творенні української нації.

Шевченко поданий, як ніде, у найдокладнішому, проникливо дібраному контексті: європейському і світовому, російському й загальнослов'янському; тобто в зовнішньому, у співвіднесенні й сув'язі з поетичними набутками інших народів, і у внутрішньому – у порівнянні різножанрових творів, біографічних фактів і зізнань, щоденникових свідчень, епістолярію, спогадів сучасників тощо. Суспільно-історичні обставини й сам дух поезії та простеження найтонших нюансів окремих віршів – макротекст і мікротекст виступають у їхній природній нерозділеності й взаємопроникненості, не апліковано, не в теоретичних абстракціях, як це часто буває.

Що ж до так званої публіцистичності, В. Дончик зазначив: “Як бачу, всі ми розрізняємо зовнішню полегшеність, “журналізм”, зовнішню пафосність, словесне “підстрибування” (зазвичай саме це мається на увазі, коли йдеться про негативну “публіцистичність”), але в такому випадку це жодним чином не стосується “Історії української літератури” у 12 томах. Натомість існує публіцистичність, споріднена живомовності, особистісності викладу, пережитості, які не тільки не чужі, а й необхідні науковості, посилюють її. А для наукового стилю нашої нарративної “Історії української літератури” необхідні й поготів, бо всі ми прагнемо, щоб це, крім усього, була й цікава “Історія...”, а не затермінологізовані, сухі, вихолощені від духовних струмів, ознак авторської індивідуальності тексти. Тоді й матимемо не лише “орієнтацію на читача”, як сказала В. Смілянська, а й самого читача нашої “Історії української літератури”. Наприкінці засідання редколегії *І.Дзюба* подякував за корисні зауваження й підказки та пообіцяв зробити необхідні корективи.

Надія Бойко  
м. Київ

Отримано 14 березня 2011 р.



## ВСЕУКРАЇНСЬКА КОНФЕРЕНЦІЯ ПРО ЮРІЯ КЛЕНА У ВІННИЦІ

14–15 квітня 2011 року в Інституті філології й журналістики Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського відбулася II Всеукраїнська наукова конференція із серії “Літературні контексти ХХ століття” на тему: “Творчість Юрія Клена і міжвоєнна доба в українській літературі: історичні основи, естетичні контексти, культурні особливості”. Організатори конференції – кафедра української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського і кафедра теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Географія учасників цьогорічної конференції була надзвичайно широка: Київ, Львів, Івано-Франківськ, Дрогобич, Донецьк, Хмельницький, Ізмаїл, Кам'янець-Подільський, Одеса, Рівне, Чернівці, Кіровоград, Ужгород, Тирасполь (Придністров'я), Люблін (Польща) та ін.

Всеукраїнські конференції із серії “Літературні контексти ХХ століття” кафедрою української літератури ВДПУ проводяться вдруге. 2-3 квітня 2009 року тут пройшла I Всеукраїнська наукова конференція “Творчість Леоніда Мосендза у контексті вісниківського неоромантизму: історико-літературні та поетикальні аспекти”, яка отримала значний розголос у науковому світі.

У вітальному слові проректор з виховної роботи Вінницького державного педагогічного університету *О. Криворучко* відзначив науковий потенціал університету та кафедри-організатора, побажав усім учасникам заходу плідної роботи. В. о. директора Інституту філології й журналістики, завідувач кафедри української літератури *І. Руснак* окреслила нові здобутки й подальші перспективи кафедри та інституту, розповіла про заходи конференції та побажала всім присутнім нових наукових відкриттів. На пленарному засіданні було заслухано виступи науковців *І. Бурлакової* “Жанрово-стильові доміанти новелістики Юрія Клена”, *М. Комариці* “Міжвоєнний літературний полілог: “вісниківство” у рецепції католицької критики”, *І. Набитовича* “Літературознавчо-методологічні стратегії Освальда Бурггардта – Юрія Клена”, *М. Васківца* “Український історичний роман міжвоєнного двадцятиріччя”, *Н. Янкової* “Літературознавчі виступи Романа Бжеського на сторінках часопису “Волинь”.

На конференції працювало 5 секцій: “Естетичні концепти, літературно-критичні полеміки, культурологічні теорії української міжвоєнної доби” (кер. *О. Баган*), “Жанрово-тематичне розмаїття і поетика творчого доробку Юрія Клена” (кер. *М. Васків*), “Творчість Юрія Клена і літературні контексти ХХ століття” (кер. *Ю. Мариненко*), “Розвиток української журналістики міжвоєнної доби” (кер. *В. Гандзюк*), “Мовознавчі аспекти творів Юрія Клена. Вивчення творчості письменника в школі” (кер. *І. Завальнюк*).

У межах конференції відбулося кілька презентацій, зокрема повного зібрання творів Богдана Ігоря Антонича (за участю упорядника Данила Ільницького) і другого видання монографії "Знане і незнане про Антонича" (Львів, 2011) Ігоря Калинця.

Віктор Крупка  
м. Вінниця

Отримано 27 квітня 2010 р.



## ШЕВЧЕНКІВСЬКА КОНФЕРЕНЦІЯ В НЬЮ-ЙОРКУ

Наукове товариство імені Шевченка в Америці щороку в березні організовує традиційне наукове шевченківське зібрання. Цьогоріч 5 березня в Нью-Йорку відбулася чергова 31-а Шевченківська конференція, скликана НТШ в Америці за участі Української вільної академії наук та Українського наукового інституту Гарвардського університету. Відкрив конференцію президент НТШ *Орест Попович*, який у своєму виступі наголосив на об'єднавчому значенні постаті Шевченка не лише в Україні, а й далеко поза її межами, зокрема в США, де проживає понад два мільйони українців:



"Тарас Шевченко, його постать, його геній, дух і слово є, мабуть, унікальним чинником, який здатний об'єднати українців з усіх регіонів України. Треба тільки, щоби відданість маєстатові Шевченка не обмежувалася самим лише ритуалом, а спонукала українців вглибитися у слова поета, що завжди служили дороговказом для української нації. Цьому посприяло б поширення по всій Україні патріотичної літератури, невикривленої історії України – завдання, яке прагне виконувати НТШ в Україні..." Крім того, О. Попович докладно розповів про роботу очолюваної ним наукової інституції з підготовки до відзначення 200-літнього ювілею від дня народження поета: серед іншого готується англomовний збірник наукових праць про Тараса Шевченка. Присутні заслухали також листовне привітання директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України академіка Миколи Жулинського.

Доповідь *Григорія Грабовича*, наукового секретаря НТШ, "Параметри ранньої рецепції Шевченка: випадок "Гайдамаків" була присвячена з'ясуванню особливостей сприйняття Шевченкової поеми "Гайдамаки" російською критикою 1840-х років. Інститут літератури представляли Олесь Федорук та Олександр Боронь. У своєму виступі "До історії взаємин Шевченка і Куліша (з маловідомих матеріалів)" О. Федорук зосередився на маловивченому епізоді з біографії обох митців, коли Шевченко був старшим боярином на весіллі Куліша, увівши до наукового вжитку нові документи. О. Боронь у доповіді "Чарлз Діккенс у лектурі та творчій практиці Шевченка: контактні зв'язки і типологічні збіги" зробив спробу документально обґрунтувати обізнаність Шевченка, крім двох ним згадуваних творів Діккенса, також із романами "Домбі і син" та "Холодний дім". Після виступів доповідачів відбулася жвава дискусія, що засвідчила непідробну зацікавленість присутніх творчістю Шевченка. У завершальному слові науковий секретар УВАН *Анна Процик* згадала про плани Української вільної академії наук відродити славнозвісний Інститут шевченкознавства, що має активізувати студії над Шевченковою спадщиною в діаспорі.

Олександр Боронь  
м.Київ

Отримано 3 квітня 2011 р.



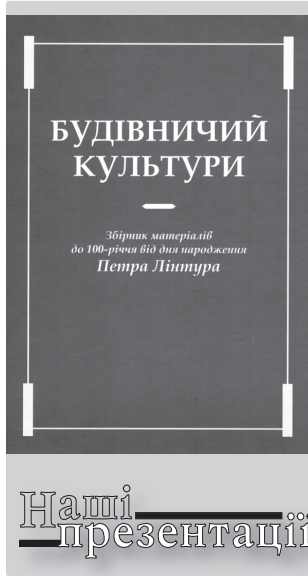


**Історії літератури: Збірник статей / Упоряд.: О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – К.: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. – 184+184 с.**

В основу четвертого збірника серії на пошану Соломії Павличко “Соло триває... нові голоси” лягла лекція Юрка Прохаська “Чи можлива історія “галицької літератури?”” До видання ввійшли статті Марка Павлишина, Андрія Заярюка, Ігоря Юника, Юлії Ємець-Доброносолової, Ярослава Поліщука, Анни Білої, Ростислава Чопика, Петра Рихла, Леоніда Ушкалова. Дві частини книжки присвячені, відповідно, теоретичним пошукам відповіді на питання про можливість і доцільність історії літератури й переглядові ustalених літературних канонів на прикладі галицької, слобожанської та буковинської літературної ситуації.

Видання пропонує також формальний експеримент – пошук нових способів передавання наукових смислів: від численних ілюстрацій до використання тегів і оригінальної системи колонтитулів.

О.Б.



**Будівничий культури: Зб. матеріалів до 160-річчя від дня народження Петра Лінтура / Упоряд. Сенько І. М. – Ужгород: Карпати, 2010. – 352 с., іл.**

До збірника ввійшли матеріали двох лінтурівських читань в Ужгородському національному університеті (травень 1999 і травень 2009), а також спогади тих, хто добре знав П. В. Лінтура – літературознавця, фольклориста, педагога, громадського діяча, сторіччя від дня народження якого (1909–2009) широко відзначав слов'янський світ. Доробок ученого дуже об'ємний, зокрема 15 збірників лише з усної народної творчості. Резонансними були й літературознавчі публікації, цікавими історичні дослідження. Особливу сторінку творчості Лінтура становить висвітлення ролі славнозвісних вихідців із Закарпаття, які брали активну участь у розвитку української, російської та слов'янської філологічної, історичної, філософської, юридичної, економічної наук.

С.С.





Наші презентації

**ВСЕСВІТ. – 2011. – № 1-2**

Рубрика “Поезія” чергового номеру часопису містить “Римський триптих” Івана Павла II та вибрані поезії Енріка Казасеса, Віктораса Руджанскіса та Біруте Йонушкайте. Роман Кармен Ріко-Годой “Бути жінкою і не померти, намагаючись залишитися нею”, оповідання Дилана Томаса “Дитяче Різдво в Уельсі” та “Дерево”, Більге Карасу “Вилів”, “Чоловік, який щовечера пропускав автобуса” та “Середньовічний абдал”, Єлени Іванкової “Лимони” та “Менует” надруковано в рубриці “Проза. Драма”. Рубрика “Письменник. Література. Життя” відкривається публікацією “Сторінки історії. КДБ проти “Всесвіту”. “Таємниці страшної доби” з коментарем Дмитра Павличка. Також зі своїми статтями виступають Іван Дзюба (“Таємниця початку виникає із словом”), Дмитро Дроздовський (Маргарет Драбл: “Я не знаю жодної людини, яка була б абсолютно щасливою...”, “Час для запитань” та “Українські студії в Кембріджі – крок назустріч світові”), Анхель Басанта (“Сучасний іспанський роман: тенденції і групи”), Манфред Шмеллінг (“Літературне порівняння чи порівняння культур?”), Лада Коломієць (“Святкування 80-ліття професора Віктора Коптілова в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка”), Максим Стріха (“Віктор Контілов – перекладач російських поетів “срібного віку”), Сергій Тарадайко (“Перевертаючи навпаки”), Ганна Трегуб (“Таємниця українського спадку по-англійськи”), Марина Павленко (“Метелики не ревнують, або Мишка Зіта стає людиною”), Юрій Міщенко (“Нащадки запорозьких і задунайських козаків у США”), Любов Якимчук (“Чорний театр, який дихає світлом”). На закінчення номера – оповідання Вірджинії Вулф “Герцогиня і ювелір”.



Наші презентації

**ВСЕСВІТ. – 2011. – № 3-4**

У рубриці “Поезія” надруковано вибрані поезії про Чорнобиль Маріо Петруччі “Важка вода”, а також вибрані поезії Вільяма Вордсворта, Елки Няголової. Рубрика “Проза. Драма” містить повість Станіслава Бражника “Війна, Війна”, розділи з автобіографічного роману Мілана Матейчика “Помирати треба натще”, новелу Еріка-Еммануеля Шмітта “Ідеальне вбивство”, оповідання Чжоу Сяофен “Нуль годин на Різдво” та Мішеля Турньє “Мигдалеве тістечко або два садки”. Надруковано статті Богдана Завідняка “Вільям Водсворт”, Олесе Кульчинського “Іранці розуміють, чому Ганнуся стала вбивцею: українська література заговорила на фарсі”, Роксолани Зорівчак “Сприйняття особистості та творчості Тараса Шевченка в Великій Британії”, Віри Річ “Точність і художність перекладу “Гамлета” Григорія Кочура”, Галини Чернієнко “Маєвтика або психоаналіз від Мішеля Турньє”, Кристини Куявінської-Кортні “Новітні сторінки вічної Шекспіріани”, Дмитра Дроздовського “Діалог культур у Єревані: зустріч четверта”, Бориса Шалагінова “Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва”, Катерини Криконюк “Зороастрійський Іран – маловідома іпостась ісламської країни” (рубрика “Письменник. Література. Життя”). На закінчення номера – оповідання відомої американської письменниці-фантаста Урсули К. Ле Гуїн “Істоти моєї уяви” – “Жук”, “Горобець”, “Чайка”.

I.X.



Михайло Стрельбицький  
**Під небом Коновалюка**  
поетії книга

**Стрельбицький Михайло. Під небом Коновалюка: Поезії. Книга 3. – Вінниця: ВНТУ, 2010. – 332 с.**

Поетична збірка Михайла Стрельбицького, навяна творчістю художника Коновалюка Федора Зотиковича (1890–1984), стала діалогом поезії та живопису, бо він вважає творчість митця рятівничою, музою увічнення, а “все написане ним – то один великий пейзаж Батьківщини: пейзаж духовний”. Вірші його створені за мотивами картин художника, розмірковуючи над якими біля експозиції в Меморіальному музеї Ф. Коновалюка при Вінницькому державному технічному університеті, митець вкладає в поетичні рядки власні відчуття.

Ця книжка свідчить про життєдайність і феноменальну невичерпність художника-лірика у своїх настроях і нюансах, який став для поета-інтерпретатора символом незмірності духовно-мистецького потенціалу української культури.

С.С.



Михайло  
СТРЕЛЬБИЦЬКИЙ

ШКОЛА  
ПЕРЕПИТУВАНЬ

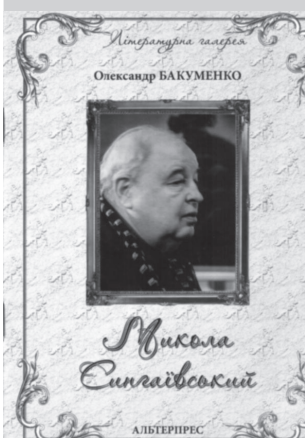


ВІРШІ  
ЦИКЛИ

**Стрельбицький Михайло. Школа перепитувань: Вірші, цикли. – Вінниця: ДП “Державна картографічна фабрика”, 2009. – 320 с.: іл.**

До книжки поета, критика, літературознавця, професора кафедри культурології ввійшли такі розділи: “Вступ” – “Під знаком питального знака” та “Сонети-силуети. Велика галерея”, “З епіграмного зап’ясу”, “Летичівські краков’яки” (так воно було), “Байки вінницькі (так воно є)”, “Йоцемидаесія”, “І знову в Україні”. Авторський самоіронічний ліризм і філософська сатира визначають її стильову палітру, а ідейною домінантою став вимогливий гуманізм: без атеїзму, проте й без спекуляцій на вірі. Наскрізна ідея збірки – боротьба за визволення українців із духовного рабства.

С.С.



Літературна галерея  
Олександр БАКУМЕНКО



Микола  
Сингаївський

АЛЬТЕРПРЕС

**Бакуменко Олександр. Микола Сингаївський. – К.: Альтерпрес, 2011. – 76 с.**

Розповідь про життя і творчість поета Миколи Сингаївського, доповнена бібліографією основних збірок його поезій, пісень, перекладів, творів для дітей та юнацтва, присвячена його 75-річчю. Цією книжкою видавництво “Альтерпрес” започатковує серію “Літературна галерея”, присвячену відомим українським письменникам творчість яких здобула резонансного звучання у широких читацьких колах. Вона розрахована не лише на учнів і вчителів загальноосвітніх шкіл та студентів-філологів, а й на велике коло читачів. Як додаток до “Літературної вітальні” планується друком альманах творів письменників, представлених у цій серії.

І.Х.

## ОЛЕКСАНДР ФЛАКЕР

Відійшов у вічність видатний учений і щирий друг України, людина високої шляхетності, рідкісної ерудиції академік Олександр Флакер / Flaker, Aleksandar (24.VII.1924, Białystok, Польща – 25.X.2010, Zagreb). Видатний хорватський філолог-славист, один із провідних славистів у Європі і світі, літературознавець (теорія та історія літератури, порівняльне вивчення літератур, насамперед слов'янських, співвідношення літератури й мистецтва, зокрема живопису, інтеркультуральність), перекладач, есеїст, із 1975 року академік Хорватської академії наук і мистецтв, Словенської АН та почесний член Угорської АН; багаторічний завідувач кафедри російської літератури філософського факультету Загребського університету й директор Інституту літератури; один із засновників Загребської стилістичної школи, організатор (понад 30 років) щорічних міжнародних симпозіумів (Флакерівських), на які приїждять учені з різних континентів, головний редактор 9-томного "Понятійника російського авангарду" ("Pojmovnik ruske avangarde"), 6-томного "Загребського понятійника культури ХХ ст." ("Zagrebački pojmovnik kulture XX. st.") та ін.; укладач численних антологій і збірників, викладач провідних університетів Європи й Америки, який публікувався в Хорватії та за її межами, багато перекладав, особливо з російської та української мов.

Олександр Флакер – знавець германських, романських і майже всіх слов'янських мов, автор близько тисячі вагомих наукових праць, більшість із яких завдяки його теоретичним постулатам, власним методологічним прийомам, нетрадиційним підходам і висновкам відкрила нові напрямки і стала дороговказом у науці ("Стили і епохи" / "Stilovi i razdoblja", 1964 (у співавт. зі З. Шкробом); "Російські класики ХІХ ст." / "Ruski klasici XIX st.", 1965; "Літературні порівняння" / "Književne poređenje", 1968; "Стильові формації" / "Stilske formacije", 1976; "Поетика заперечування" / "Poetika osporavanja", 1982; "Проза в джінсах" / "Proza u trapericama", 1983; "Російський авангард" / "Ruska avangarda", 1984; "Номади краси" / "Nomadi ljepote", 1988; "Вибрані твори" / "Izabrana djela", 1987; "Слово, картина, місто" / "Riječ, slika, grad", 1995; "Літературні ведути" / "Književne vedute", 1999; "Живописная литература и литературная живопись", 2008; "Autotopografija I", 2009; "Riječ, slika, grad, rat", 2009; "Autotopografija II", 2010 та багато ін.).

Значне місце у працях О. Флакера, поряд із хорватською, російською та іншими літературами, відведено українському письменству. Від статті "Taras Ševčenko – bogas i revolucionar" (1950, журнал "Izvor"), яка дала новий поштовх для осмислення творчості Шевченка в колишній Югославії, він не тільки пропагує українську літературу й мову, а й відстоює їх самобутність. Так, саме в 1964 році, коли в Україні почалися політичні процеси, проф. О. Флакер і проф. А. Менац домоглися відкриття лекторату україністики на філософському факультеті Загребського університету. На Міжнародному конгресі славистів у Києві О. Флакер свою доповідь присвятив творчості Б.-І. Антонича, тоді забороненого (опублікована в енциклопедії "Zapadna duhovna lirika" (1970), а до лексиконів "Strani pisci" (1961, 1968) вніс 14 українських письменників; у книжках "Leksikon stranih pisaca" (2001) і "Leksikon svjetske književnosti" (2005) завдяки О. Флакеру і Р. Тростинській уміщено понад 40 українських письменників; добре подана Флакером українська література у 8-томній енциклопедії ("Orsa enciklopedija", 1977-1982), а особливо широко – Р. Тростинською (150 письменників) – у 11-томній енциклопедії ("Hrvatska enciklopedija", 1999 – 2009-й рр.).

Велика подяка Олександрові Флакеру й за те, що такі пам'ятки давньоруської літератури, як "Повість временних літ", "Слово о полку Ігоревім" та ін., які традиційно пов'язували лише з російською літературою, він визначив передусім як українські, а потім білоруські, російські (це вже зафіксував і "Leksikon svjetske književnosti" / "Djela" (2004), що був одним з рецензентів "Програми української мови і літератури" (1996) для відкриття відділення Україністики. Праці "Ukrajinska književnost u Hrvatskoj: bilješke uz građu iz XIX. st." (1970), "Iz hrvatsko-ukrajinske bilježnice: bilješke s puta" (1980), "Od Taljige do Velikog putovanja" (1982), "О Мукколи Нвълјовом і укrajинској авангарди" (1997) та багато інших, переклади окремих творів і підбірки поезій Л. Костенко, І. Драча, М. Вінграновського, В. Коротича, Р. Лубківського, Є. Плужника, В. Сосюри, прози В. Шевчука, В. Дрозда, О. Гончара та ін. друкувалися в найпопулярніших журналах ("Могућности", "Književna smotra" та ін.), знайомили хорватів з Україною, її культурою, народом, його історією та вічним прагненням до свободи.

Україна академіка О. Флакера нагородила орденом, а в серцях людей залишиться вдячність.

Дорогий професоре! Низький Вам уклін до землі й вічна Вам пам'ять...

З глибоким болем

Отримано 1 лютого 2010 р.

Міленко Попович  
м. Загреб, Хорватія

## АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

*Татьяна Бовсуновская. Смыслорождающая функция контекста*

Контекст является специфическим термином литературной критики, который помогает углубиться в смысловую структуру текста. Известны социальные, культурные, экономические, исторические, литературные, биографические контексты, как и существует множество видов классификаций контекстов. В этой статье предлагается когнитивный подход к описанию контекста.

**Ключевые слова:** контекст, дискурс, когнитивный подход, контекстная критика, аутопоэзис и когниция, эпистемология реальности, контекстная коммуникация, контекстный разрыв, контекстная норма, контекстуализм.

*Андрей Печарский. В литературоведческих лабиринтах психоаналитического метода исследования*

Статья посвящена психоаналитическому методу исследования в литературоведении, который рассматривается с точки зрения духовного пространства христианского богословия. Основная мысль в том, что психоанализ и искусство (художественная литература) по своей сути призваны быть аналитическим и красноречивым «обслуживающим персоналом» Истины – смысла нашего бытия.

**Ключевые слова:** психобиографический метод исследования, Homo Ludens, грех, страсти, эдипов комплекс, двумерная диалектика, текст, автор, читатель, психические инстанции.

*Юрий Бондаренко. Роман-хроника Уласа Самчука "Мария": Украина между космосом и историей*

В статье раскрыты мировоззренческие основы романа У. Самчука "Мария". В частности, исследуется конфликт между космизмом и историзмом как основоположный элемент в тематизировании действительности писателем. Совершено попытку определить концептуальный взгляд художника на украинские реалии первой половины XX века в свете названных подходов.

**Ключевые слова:** космизм, историзм, мировоззренческая система, экзистенциальность.

*Александр Брайко. О некоторых нарративных особенностях ранних романов Владимира Винниченко*

В статье анализируются романы "На весах жизни", "Заветы отцов", "Хочу!", дилогия "К своим" – "Божки". Освещена роль персонажной фокализации как носителя внутрисюжетного действия и дискутируемых идеологических значений. Прослеживается связь нарративных особенностей произведений со стиливым контекстом украинской литературы начала XX в.

**Ключевые слова:** аналепсис, внутренняя фокализация, вставной нарратив, перцептивная точка зрения.

*Владимир Даниленко. Романы "Не-мы" и "Исихия" в литературном наследии Юрия Гудзя*

В статье раскрывается место романов "Не-мы" и "Исихия" в литературном наследии Юрия Гудзя – малоосмысленного явления в украинской литературе конца XX – начала XXI века. Журнал "Критика" упоминает Ю. Гудзя как маргинальное явление украинской литературы, поэтому рассматриваем его творчество в контексте таких писателей, как Ф. Кафка, А. М. Б. Стендаль, Г. Мелвилл, А. Платонов, которые в свое время тоже считались маргинальными, а позже стали магистральными фигурами мировой литературы.

**Ключевые слова:** маргинальная личность, маргинальное явление, колониальное и постколониальное время, код романа, антиколониальный пафос.

*Юлия Логвиненко. Трансформация античных мифов в творчестве поэтов-постмодернистов*

Раскрываются приемы использования античного мифа в творчестве поэтов 90-х г. XX в. Названо и определено три самых концептуально значимых способа ввода мифа в поэзию. Проанализировано основные функции использования мифов в поэтической системе постмодернистов.

**Ключевые слова:** миф, психологизация, символ, художественный образ, художественный мир.

*Анатолий Ткаченко, Дана Ткаченко. Лирика Василя Симоненко: текстологически-стилевые коллизии*

Произведения Василя Андреевича Симоненко (1935–1963) подвергались разнообразным искажениям и деформациям. До сих пор не всегда публикуются наиболее совершенные из существующих вариантов. В основу статьи положен опыт составления ее авторами "Вибраних творів" ("Избранных произведений") писателя и работы над примечаниями, вошедшими в издание в значительно сокращенном виде. Отражены репрезентативные коллизии поисков текстологически выверенного, художественно оптимального корпуса лирики В. Симоненко.

**Ключевые слова:** текст, произведение, стиль, авторская интенция, художественно оптимальный вариант текста.

*Валентина Варчук. "Огородец к богу рыдал...": к проблеме выбора основного текста*

В статье рассматривается история формирования текста сочинения Василя Стефаныка "Огородец к богу рыдал...". Проанализировано семь автографов этого сочинения. Установлено ориентировочное время их написания. Приведены практические рекомендации касательно выбора основного текста сочинения "Огородец к богу рыдал..." в будущем научном издании.

**Ключевые слова:** вариант, редакция, автограф, датирование, основной текст, научное издание.

# CONTENTS

## THEORETICAL ISSUES

- Tetiana Bovsunivska*. On the semantic function of context ..... 3  
*Andriy Pecharsky*. In the labyrinth of psychoanalytic research method..... 13

## THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

- Yuriy Bondarenko*. Ulas Samchuk's chronicle novel "Mariya": Ukraine between cosmos and history..... 25  
*Oleksandr Brayko*. On narration in Volodymyr Vynnychenko's early novels..... 33  
*Volodymyr Danylenko*. Novels "Not-us" and "Hesychia" in Yurko Gudz's literary heritage ..... 48  
*Yuliya Lobvynenko*. The transformation of antique myths in the texts of postmodernist poets..... 54

## TEXTUAL AND SOURCE STUDIES

- Anatolii Tkachenko, Dana Tkachenko*. Vasyl Symonenko's lyric poetry: Textological and stylistic collisions ..... 61  
*Valentyna Varchuk*. Vasyl Stefanyk's "The Gardener Weailed to God...": On the problem of the basic text..... 71

## LITERARY CRITICISM

- Yaroslav Holoborodko*. Dzvinka Matiyash & the construct of textual lotto ..... 82  
*Nadiya Havryliuk*. Arpeggios of Ihor Nyzhnyk's "The Bell" ..... 86  
*Svitlana Shynkaruk*. A Zorro in Ukrainian poetry or The poetic painting of Mykola Luhovyk..... 89  
*Bohdan Chepurko*. It comes and finds or The butterflies over the housetops..... 93  
*Viktor Palynsky*. ...And where is mine? 11 impressions by reading of Nadiya Morykvas' novel..... 95

## CHRONICLE

- General meeting* of the Department of Literature, Language and Art Criticism of the National Academy of Sciences of Ukraine ..... 99  
*Mykola Zhulynsky*. The results of scientific researches produced by the Department of Literature, Language and Art Criticism of the National Academy of Sciences of Ukraine in 2010 and the perspectives of fundamental research ..... 99  
*Lukash Skupeyko*. Lesia Ukrayinka's oeuvre: Canons and perceptive stereotypes (to the 140th anniversary of the writer) ..... 106  
*Themes* of the 15<sup>th</sup> Congress of Slavic Studies..... 110

## REVIEWS

- Bohdan Pastukh*. The birth of a new style ..... 111  
*Mykola Vaskiv*. "The trajectory of the scientist's spiritual rise" ..... 116

## CHRONICLE

- Nadiya Boyko*. The discussion of the 5th volume of "The History of Ukrainian Literature" ..... 119  
*Viktor Krupka*. The all-Ukrainian conference on the works of Yuriy Klen in Vinnitsa ..... 121  
*Oleksandr Boron*. Shevchenko conference in New York ..... 122

- OUR PRESENTATIONS ..... 24, 81, 123

## OBITUARY

- Oleksandr Flacker** ..... 126

- SUMMARIES..... 127

- CONTENTS ..... 128

- BOOK GRAPHICS ..... 3<sup>rd</sup> cover page