

Слово і Час

№2 (650)
ЛЮТИЙ
2015

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

ЗМІСТ

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Барабаш Юрій.* Карпатський вузол: до проблеми етнокультурного пограниччя
(Леопольд фон Захер-Мазох, Станіслав Вінценз) 3
- Брайко Олександр.* Компаративні аспекти становлення експресіонізму
в українській літературі: новели В. Винниченка і мала проза Л. Андрєєва 21

XX СТОЛІТТЯ

- Соловей Олег.* Пародійність роману Ґео Шкурупія “Міс Адрієна” 40
- Григорчук Юлія.* Риси інтелектуалізму в романі Віри Вовк “Паломник” 50
- Мацько Віталій.* Корелятивна модель “автор – буття” в літературно-художній
практиці Ольги Мак (до сторіччя із дня народження письменниці) 57
- Колінько Олена.* Новела рубежу XIX–XX ст.:
традиції жанру чи руйнування канону? 63

ТЕКСТОЛОГІЯ І ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

- Федорук Олесь.* До історії тексту статті П. Куліша “Об отношении
малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к “Черной раде”
(з додатком цензурних документів) 71
- Мірошніченко Лариса.* “Ради Бога не забудь: Чий се романс...” 85

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

- Володимир та Розалія Винниченки: родинне листування (1921–1949 роки)
(Упорядкування, примітки та коментарі Надії Миронець) 97

РЕЦЕНЗІЇ

- Луцій Світлана.* Про діяльність Юрія Лавріненка на радіо “Свобода”
[Лавріненко Ю.А. Літературний світ: Передачі на радіо “Свобода”
з 12.XI.1959 по 01.III.1966] 111

<i>Маценка Світлана.</i> Майбутнє минуле англійського модернізму [Бандровська Ольга. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: Монографія].....	114
<i>Дроздовський Дмитро.</i> Українська література “У сподіваннях і трагічних зламах” [Ковалів Ю.І. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: Підручник].....	117
<i>Омельчук Олеся.</i> Про добу авангарду й довкола неї [Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию Александра Парниса].....	121
<i>Шпиталь Анатолій.</i> Изгой системи [Изгой. Віктор Некрасов у спогадах сучасників].....	124

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

<i>Кіраль С.С.</i> “...Зробити щось корисне для свого рідного народу”: З епістолярної спадщини Івана Чендея: Монографія.....	20
---	----

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

CONTENTS	128
----------------	-----

ГАЛЕРЕЯ СІЧІ

Барикадні бої 18 лютого 2014 року. Київ, Майдан Незалежності. Фото Мстислава Чернова (http://commons.wikimedia.org/wiki/ User:Mstyslav_Chernov) на сайті uk.wikipedia.org	3 сторінка обкладинки
--	-----------------------

Порівняльне літературознавство

Юрій Барабаш

УДК 821.112.2+821.162.1

КАРПАТСЬКИЙ ВУЗОЛ: ДО ПРОБЛЕМИ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ (Леопольд фон Захер-Мазох, Станіслав Вінценз)*

Феномен “карпатського вузла” – австро-польсько-українського літературного прикордоння репрезентований у статті творчістю Леопольда фон Захер-Мазоха та Станіслава Вінценза. Народженням, вихованням, долею, творчими інтересами пов'язані з Галичиною-Гуцульщиною, обидва письменники, австрійський і польський, присвятили значну частину створеного ними (Вінценз – найсуттєвіше з доробку) природі, людям, історії, культурі цього краю.

Ключові слова: людина пограниччя, Чеслав Мілош, діалог, мова, фольклор, етнографія, міт, епос, етнічний тип, ідентичність, толерантність.

Yuriy Barabash. The Carpathian junction: on ethnocultural borderlines (Leopold von Sacher-Masoch, Stanislaw Vincenz)

In the paper, the phenomenon of the so called “Carpathian junction”, that is, of Austrian-Polish-Ukrainian literary frontier, is analyzed on the basis of Leopold von Sacher-Masoch's and Stanislaw Vincenz's works. Deeply rooted in the culture of Galicia and Hutsul region through their place of birth, education, biography and the focal points of their writing, the Austrian and the Polish writer depicted the nature, the population, the history and the culture of this region in many of their texts, which, especially in case of Vincenz, make out the most important part of their literary heritage.

Key words: the man of frontier, Czesław Miłosz, dialog, language, folklore, ethnography, myth, epos, ethnic type, identity, tolerance.

Станіслав Вінценз: “Я дитина карпатського краю...”

Вінценз і Захер-Мазох – земляки-“українці” за місцем народження та дитинства, заочні партнери в українській тематиці. Такий вихідний факт, початковий пункт типологічної подоби. Однак тут-таки й “розвиліна”, початок розходжень, і то аж ніяк не формальних, але сутнісних, засадничих.

Зазначу кілька моментів, обмежившись із необхідності лише тими деталями біографій, які стосуються теми.

Вінценз народився у Слободі Рунгурській – виселку села Рунгури, поблизу від Коломиї, 1888 року, більш як на півстоліття пізніше, ніж Захер-Мазох, і лише за кілька років до його смерті (1836–1895). Тобто це письменники різних генерацій, і належали вони до різних етапів європейської історії, конкретно – історії того регіону, що його ми дещо розпливчато, за усталеною та загальноприйнятою традицією, називаємо Західною Україною.

Галичина доби Захер-Мазоха – це порівняно мирна “коронна земля” габсбурзької імперії, і рух опришків, і відгомони польських революційних подій уже втрачали гостроту й пасіонарність, Віднем була прийнята обмежена, та все ж доста ліберальна як на ті часи конституція, у галицькому краї було запроваджено елементи самоуправління.

Біографія, особиста і творча доля Вінценза пов'язані з Гуцульщиною-Покуттям, історичним та географічним районом, близьким до Галичини, проте відмінним від неї. За часів Вінценза й Гуцульщина-Покуття, і Галичина, і

* Закінчення. Початок див.: Слово і Час. – 2015. – №1.

назагал увесь карпатський край стали ареною політичних струсів та жорстоких воєнних конфліктів, і вони потужною хвилею прокотилися через життя Вінценза: Перша світова війна, крах Австро-Угорської імперії, польсько-більшевицька війна 1919–1920 рр., включення Галичини та Гуцульщини до складу Польщі, “золотий вересень” 1939-го – “визволення західноукраїнських братів” Красною Армією... Вже в жовтні Вінценза та його сина було заарештовано органами НКВД у гуцульському селі Бистрець, далі – в’язниця у Станіславі, допити, агітаційні та “виховавчі” бесіди зі слідчими, звільнення за сприяння советських письменників, котрі на той час були на Західній Україні (“налагодження культурних контактів”), та нелегальний перехід через прикордонний хребет Чорногору на Закарпаття, що тоді означало – в Угорщину¹.

І ще один важливий чинник – національний.

Існує “галицький текст”, автор якого – *австрієць* Захер-Мазох, син свого батька, значного імперського посадовця, вірнопідданий віденської монархії та її апологет як у світоглядному плані, так і в психологічному. Звідси – виразна інтонація “старшого брата” в розмові про Галичину та її людей, інтонація доброзичлива, часом не позбавлена захоплення, та все ж відсторонена, поблажливо-покровительська. Звідси й судження про австро-польські конфронтації в історичному, соціальному, ба й антропологічному аспектах, судження, що вповні збігаються з офіційними трактуваннями Відня.

І є образ Гуцульщини, створений *поляком*. При цьому, властиво “польського” акценту, вузько, поготів на шкоду комусь, витлумаченого й нарочито підкресленого, у змалюванні цього образу немає, натомість гуцульський компонент постає як самоцінний та самодостатній, не залежний від сторонніх впливів, і цим він об’єктивно, без декларацій, без прямої полеміки, протистоїть імперській свідомості.

Тут оприявнюється засаднича особливість “польськості” Вінценза, його ідентичності, для якої є чужими національні зарозумілість і пиha, ксенофобство, прагнення до звеличення “свого” за рахунок “іншого”. Важлива складова цієї ідентичності – чинник “генетичного пограниччя”: польське коріння, до того ж із характерною ментальною схильністю до патріархальної шляхетської традиції, поєднувалося з французьким компонентом. Батькові предки наприкінці XVIII ст., рятуючись від революції, емігрували до Польщі, де поріднилися зі старовинним родом польного гетьмана Яблоновського, потім зі значними дідами Пшибиловськими; додамо румунський “цід”: бабуся Отилія Васильківна належала до “зрумуненого” давнього галицько-волинського боярського роду². А територією та духовною просторонню цього перехрестя-пограниччя була Гуцульщина-Покуття, батьківська Слобода Рунгурська, маєток діда Станіслава Пшибиловського, Криворівня над Черемошем. Тут, у польсько-українському етнічному та культурному середовищі³, проминули

¹ Про перипетії цієї історії Вінценз пізніше розповів у книзі “Діалоги з Советами”, оприлюдненій 1966 року в Лондоні. Див. про це: [5; 10] (щоправда, стаття В. Погребенника подана в достоту монструозному комп’ютерному перекладі з української). Докладне висвітлення цього епізоду знайдемо в найповнішій на сьогодні, фундаментальній та документально насиченій біографії Вінценза, написаній польською дослідницею Мирославою Олдаковською-Куфель [7].

² Була у Вінцезовому генезисі також італійська, щоправда, хронологічно віддалена, складова: графський рід Венсенів мав великі володіння у Венеційській республіці, згадується в історичних джерелах під 1022 р.

³ Після того, як Іван Франко наприкінці XIX ст. обрав Криворівню за місце свого відпочинку, це старовинне, але до того не дуже знане гуцульське село перетворилося на “карпатські Афіни”, “літню столицю” української культури. У Криворівні в різні роки бували Леся Українка, Ольга Кобилянська, В. Стефаник, О.Ю. Федькович, М. Драгоманов, М. Коцюбинський, М. Грушевський, Г. Хоткевич та ін. Гості Криворівні, з правилами, запрошувалися в родини представників місцевої греко-католицької священницької династії Бурачинських-Волянських, із ними був у дружніх стосунках Станіслав Пшибиловський, який часто відвідував культурні зібрання разом зі своїм онуком, Станіславом-молодшим, тут майбутній письменник зазнайомився з Іваном Франком; про це він через багато років розповів у своїх спогадах. 1936 року, до двадцятих роковин від дня смерті Великого Каменяря, Вінценз установив у Слободі Рунгурській пам’ятник І. Франкові (див.: [1]).

дитинство та юність Станіслава-молодшого (Сюни – Стасюна – Стеха), тут він відвідував – утім недовго – Стрийську гімназію, потім Коломийську, що її він і закінчив. Тобто маємо повне право сказати, що саме на Гуцульщині-Покутті сформувалося відчуття себе “дитиною гуцульського краю”, яке збереглося на все життя, сприйняття цього краю як своєї батьківщини; такими визнаннями рясніє особисте листування.

Підкрипімо цю думку свідченням Чеслава Мілоша. У двох есеях, “До Томаша Венцлови” та “Ла Комб”, Мілош розповідає про свої відвідини Вінценза у французькому альпійському містечку Ла Комб. У розмовах із земляком, старшим другом і побратимом на еміграції Мілошеві відкрилася глибинна, сутнісна відмінність між відданістю Батьківщині та громадянством, тобто приналежністю державі. “Держава механічна, – пише Мілош, розкриваючи суть цієї відмінності. – Батьківщина – це Валлія, Бретань, Прованс, Каталонія, Країна басків, Трансильванія, Гуцульщина”. Вінценз мріяв про “Європу батьківщин”, маючи на увазі такі невеликі територіальні утворення, як його улюблена Гуцульщина...”. Мілош визнає, що це допомагало йому “віднайти значення слова “батьківщина”: подібно як Вінценз “був усе своє життя вкорінений у своїх Карпатах, так і я, принаймні моя уява, зостався відданим Литві” (нагадаю, що Мілошеві йдеться про його рідне Вільно, центр польсько-литовського пограниччя, “місто змішаних зон” [6, 70, 30, 33].

Розмови в Ла Комб проходили на початку 50-х. До того, в чому Вінценз допоміг розібратися Мілошеві, сам він прийшов не зразу. Свою “карпатську вкоріненість” він *відчував* завжди, з дитячих літ, але *усвідомив* її, в кожному разі повною мірою і як стимул до літературної творчості, як її фундамент і живильний ґрунт, уже в зрілу пору.

Юність і молоді роки були заповнені навчанням та наукою: Львівський університет (один семестр), потім Віденський, що його він успішно закінчив; широкий спектр інтересів – біологія, право, слов'янська філологія, санскрит, психіатрія, філософія, дисертація з філософії релігії Геґеля. Зацікавленість російською літературою та філософією (осібно Достоевським та Шестовим), Фройдом (недовго), Ніцше, Ганді. Перша світова війна, кілька років військової служби – спочатку в австрійській армії, потім, уже в незалежній Польщі, добровольцем в армії польській. У повоєнній Польщі – “різне”: участь (як автора і як редактора) у громадсько-політичному та культурологічному журналі “Drogі”, навколо якого гуртувалися ті польські інтелектуали, котрі симпатизували Пілсудському; короткочасне перебування на державній службі, на посаді очільника відділу зі справ національних меншин міністерства внутрішніх справ; активне спілкування із широким колом польських та іноземних учених, літераторів, філософів, політиків; відвідування політичних і літературних салонів Варшави та Львова; участь у нафтовому бізнесі батька, одного з піонерів нафтодобування в Рунгурському регіоні.

Літературна діяльність Вінценза починалася на доста віддалених від гуцульської теми рубежах – із перекладів Достоевського (“Сон смішної людини”) та Волта Вітмена. Однак поступово творчою уявою чимдалі сильніше заволодівали гуцульські спогади та враження, у періодиці з'являються Вінцензові нотатки та есеї про Гуцульщину.

Що стимулювало цей процес? Біографи та дослідники називають різні чинники. Часто під цим оглядом звертають увагу, приміром, на альпійські ландшафти, які народжували асоціації з картинами рідної Верховини; там відбулося знайомство зі швейцарським філософом Р.М. Гольцапфелем, учнем і послідовником Р. Авенаріуса, автором концепції так званого “панідеалізму”, котрий був у захопленні від розповідей Вінценза про Гуцульщину й умовляв його надати їм закінченої літературної форми, перенести на папір.

Із приводу цієї версії скажу: це й так, і не так.

Я не виключаю можливості певного інспіраційного впливу. Так, Альпи, поза сумнівом, мали нагадати Вінцензові про Карпати. Так, Вінценз виявляв інтерес до Гольцапфеля та його філософських поглядів, написав про нього кілька статей, тож похвали та поради швейцарця, певно, не були йому байдужі. Та все ж перебільшувати креативну роль подібного окремого епізоду я не бачу підстав.

Якщо говорити про обставини та причини, які визначили поворот Вінценза-літератора від локальних спроб у гуцульській темі до масштабної епічної форми, до зображення Гуцульщини в широкому форматі, у засадничо новому часовому, цивілізаційному та людському вимірі, то слід передовсім здати собі справу в тому, що цей поворот відбувся спершу в психології письменника, в його духовній біографії і вже потім – у літературних заняттях. На кінець 20-х років Вінценз уступив у смугу кризи, причім кризи широкоохопної: неприйняття “травневого перевороту” Пілсудського й політики “санації”, переслідувань незгодних; вихід із редакції та міністерства; гостре невдоволення собою, моральна втома, розчарування у столичному інтелектуальному середовищі – усе це сплелось в один вузол із життєвими та матеріальним негараздами, труднощами в бізнесі, судовими позовами й тяжбами... Особиста криза загострила – так, із правила, і буває – відчуття кризи глобальної, безвиході, у якій, на думку Вінценза, подібно як багатьох європейських інтелектуалів, опинилася людська цивілізація. Конче необхідний був розрив із сучасним Вавилоном, духовний Екзод. І тоді знеможені жагою істини душа та свідомість звертаються до країни дитинства, щоб заново відкрити, осмислити й відтворити сховані в його надрах скарби.

На початку 30-х років Вінценз – він мав тоді вже понад сорок – усамітнюється в гуцульському селі Бистрець і 1931-го починає працювати над першим томом майбутньої тетралогії “На високій полонині”. Книга побачила світ 1936 року з підзаголовком “Правда старовіку”, пізніше (зокрема в перекладі на українську) виходила під спільною для всієї тетралогії назвою – “На високій полонині”¹. Подальші томи були оприлюднені вже після Другої світової війни, причім третій і четвертий після смерті автора, це: “Звада” (1970), “Листи з неба” (1971), “Барвінковий вінок” (1982), на українську вони поки що не перекладені. У цій статті розглядається том перший (з окремими відступами до інших)².

У впроводі до публікації українського перекладу “Полонини” в журналі “Жовтень” (див.: [2]) Вінценз писав, що в цьому творі, “праці цілого свого життя”, він прагнув відтворити “багату гуцульську традицію” як “геніальний міт”. І далі: “Гуцульський епос – це один із небагатьох уже в Європі мітичних переказів, і я, виявляючи свої почуття до українського народу, не можу зробити нічого кращого, як офірувати йому свою книжку. Аби він повернув собі те, що є його власністю і що має тепер далеко не кожен із європейських народів”.

¹ Останнє за часом видання: [3].

² Увагу критики привернув свого часу вже перший том тетралогії, але сталий інтерес до неї означився після публікації наступних томів і після смерті Вінценза. Найбільш активною від початку була, природно, польська критика (Я. Пешахович, С. Козак, А.-С. Ковальчик, Я. Бистронь, З. Кубяк, Я. Хороши, М. Олдаковська-Куфель та ін.). Щодо української критики, то у 30-ті роки на перший том тетралогії відгукнулися М. Рудницький, Оксана Дучмінська, художниця Олена Кульчицька, початок совєтської української “вінцензіани” було покладено переднім словом П. Козланюка до публікації (у скороченому вигляді) першого тому тетралогії журналом “Радянський Львів” (1946) у його ж перекладі (наступним був переклад Б. Сенежака). Дослідження творчості Вінценза в українській критиці пов’язане з іменами В. Полека, В. Погребенника, Р. Єндика, Р. Крохмалюка, І. Прокопів, І. Гречка, Т. Комаринця, А. Павлишина, С. Пушика, С. Хороба, М. Васильчука, Р. Чопика, Ярини Ясної та ін. У Будапешті, Вроцлаві, Любліні, у Львові, на Івано-Франківщині пройшли міжнародні наукові конференції, присвячені Вінцензові. Видано збірник досліджень та матеріалів “Вінцензіана” (Коломия, 2008). Функціонує Міжнародний фонд “Pro Vincenz”.

Звернімо тут увагу на кілька дефініцій, які є ключовими для розкриття задуму тетралогії та його реалізації в тексті. Це: а) “гуцульський міт”, б) “гуцульська традиція”, с) “гуцульський епос” і d) узагальнення – стоп означених трьох компонентів як унікальний для європейського духовно-культурного контексту феномен і, парадоксальним чином, одночасно як свідчення його органічної інтегрованості в цей контекст. Діалектика локального та загального, особного та спільного – і пограниччя як сполучна ланка.

Я спробую розгорнути й доповнити цей письменницький автокоментар, застановившись на деяких вузлових структурно-семантичних моментах складного, багаторівневого тексту, аналіз яких, сподіваюся, дозволить якщо не скласти повне уявлення про твір, то в кожному разі вирізнити й акцентувати основні визначальні характеристики.

Літературне тло. Витоки

Вінценз не був ні першовідкривачем, ні єдиним “розробником” української, зокрема гуцульської, теми в польській літературі. У ній уже склалася чітко окреслена та достоту репрезентативна течія, до якої входили романтики “української школи” (А. Мальчевський, Ю.Б. Залеський, С. Ґошинський, М. Чайковський, М. Грабовський, Т. Падура), Ю. Словацький (драми “Срібний сон Саломеї”, “Мазепа”, “Ксьондз Марек”, поема “Беньовський”), З. Красінський (“Агай-Хан”), Ю. Коженювський (“Карпатські горці”), Є. Бродський (“Опришки в Карпатах”), К.В. Вуйцицький (“Добош”). Активно працювали над “сюжетом України” польські письменники кінця ХІХ ст. (Г. Сенкевич, В. Турчинський) і першої половини ХХ-го (Я. Парандовський, С. Василевський, Є. Стемповський, З. Новаковський та ін.). У 30-ті роки минулого століття, практично паралельно з першою частиною тетралогії Вінценза, виходили присвячені Гуцульщині твори інших польських авторів – Ю. Вітліна, А. Оссендовського, Є. Єнджеєвича, Ю. Лободовського¹.

Поза сумнівом, ця літературна течія – як у літературно-історичному аспекті, так і в сучасному Вінцензові, – була йому добре відома, з деякими її представниками прозаїк був знайомий і навіть приятелював, однак жодних згадок і посилань щодо цього не залишив. Можна припустити (щоправда, лише припустити), що письменник мав свій, відмінний від загальноприйнятого, погляд на проблему, що він усвідомлював, або принаймні відчував, свою особність у рамках традиції. Зрозуміло, Вінценз залишався в цих рамках, передовсім у річищі визначальної тенденції зацікавленого, доброзичливого ставлення до України, яке значною мірою живилося в нього, як і в колеґ, біографічним чинником (польські письменники – “україністи” в більшості були уродженцями західних регіонів України, виховувались і навчались в українському оточенні). Є, проте, суттєвий, концептуальний момент, який вирізняє Вінценза із загальної шереди, виводить його твори на новий рівень художнього осягнення теми. Для Вінценза Україна не є об’єктом спогадів, утім, точніше буде сказати – не є *тільки* таким об’єктом; адже куди подінешся від свого минулого, до того ж спогади та рефлексії містять у собі великий креативний потенціал; так, зворушлива пейзажна лірика Ю. Словацького, присвячена землі дитинства – Волині, – це не менш значуща частина його українського дискурсу, ніж історичні полотна.

У Вінценза концепт України-Гуцульщини також не позбавлений особистісного, виразно ностальгійного та романтичного, забарвлення, ці відтінки посідають своє – і важливе – місце в загальному спектрі художніх засобів, але при цьому концепт закорінений, з одного боку, у фольклорно-етнографічному ґрунті, в народній мітопоетичній свідомості, з другого – в сучасності, в живому спілкуванні з людьми.

¹ Я не заторкую наразі питання про концептуальні підходи та художній рівень цих творів, ідеться про загальне тематичне тло.

Останню тезу підкріплю посиланням на розлоге (за що перепрошую), але примітне свідчення самого Вінценза.

У післямові до останньої частини тетралогії він пише: “Коли йдеться про джерела цієї книжки, то слід згадати насамперед оповідання мого діда і бабусі, няні Палагни, гайових Гната і Ликина, візника Ілька, оповідання незабутнього, прекрасного оповідача Петра Кулика або Марка Білоголового – сусіду з-під Чорногори, а також тих людей, що дожили до цього часу (мається на увазі час написання трилогії. – Ю. Б.): прекрасного, гордого 92-річного Матійка з роду Зеленчуків-Іванкових; напівсліпого, але сповненого гумору 90-річного Федя Шекерика з Перехресного; сповненого приязні і доброти 82-річного гірського мудреця Юрка Фенчука-Гребчука; бідну, але з почуттям людської гідності й чемності 84-літню комірницю Марійку Чорниш та багатьох інших по пляях, полонинах, гуцульських хатах і колибах. Ось такі мої джерела...” (цит. за: [13, 17]).

Т. Комаринець, один з уважних дослідників біографії та творчості Вінценза, доповнює цей перелік ім'ям учителя школи в Криворівні Луки Гарматія, вважаючи його роль в “українізації” польського панича найбільш значущою [13, 27-28]. Вінценз, як бачимо зі щойно наведених висловлювань, імені Гарматія не згадує; про причини цього судити важко, в кожному разі думку біографа слід радше вважати поки що лише гіпотезою, однак вона цікава з іншого погляду. Лука Гарматій – український етнограф та фольклорист, визнаний знавець Гуцульщини, чий праці поцінювали такі авторитети, як В. Шухевич, відомий своїм фундаментальним п'ятитомовим дослідженням “Гуцульщина”, В. Гнатюк, Ф. Вовк. Гарматій підтримував творчі та дружні стосунки з І. Франком, Лесею Українкою, М. Грушевським, М. Коцюбинським (разом із П. Шекериком¹ допомагав авторові повісті “Тіні забутих предків” у доборі матеріалу), Г. Хоткевичем. Усі вони були гостями Криворівні, брали участь у неформальних культурних зібраннях у домі священика Бурачинського, які відвідував разом зі своїм дідом майбутній письменник².

Таким чином, згадка про Луку Гарматія виводить нас на проблему зв'язку “гуцульського міту” Вінценза із близьким за тематикою шаром української літератури. Зв'язок цей, треба одразу зазначити, не контактний, а типологічний, якщо не брати до уваги дитячі “контакти” у Криворівні. Не випадково В. Погребенник, розглядаючи проблему “Франко – Вінценз”, бере в багатозначні лапки словосполучення “гуцульські зустрічі”, підкреслюючи тим самим його метафоричний сенс; дослідника цікавить зіставлення підходів і художніх рішень двох авторів у розробці гуцульської теми. Під таким самим типологічним кутом розглядаються у статті творчі “перегуки”, зокрема у формах і методах освоєння фольклорного компонента, меж тетралогією Вінценза та творами українських письменників, його попередників – М. Шашкевича, І. Вагилевича, С. Устияновича, О.Ю. Федьковича та сучасників – Ольги Кобилянської, В. Стефаника, Марка Черемшини, О. Маковея, особливо уважно – Г. Хоткевича³ та М. Коцюбинського (див.: [11]). (Обидва переліки я доповнив би двома іменами: перший – С. Воробкевича, другий – М. Павлика).

¹ Петро Шекерик-Доників (1889 –?) – гуцульський громадсько-політичний і військовий діяч, письменник, етнограф. Вінценз високо поцінував його роман “Дідо Іванчик”. Репресований 1939 (1940–?) року, засланий на Сибір, місце та обставини смерті не відомі.

² Див. вище примітку 3.

³ Життя та діяльність Гната Хоткевича, старшого сучасника Вінценза (1878), українського письменника, етнографа, мистецтвознавця, бандуриста, культурного та громадського діяча, пов'язані переважно зі Слобожанщиною, з Харковом, але замолоду (1906) він, у зв'язку з політичними переслідуваннями, поїхав до Галичини, жив у Львові, потім у Криворівні (де, імовірно, бачив у домі Бурачинського юного Вінценза), протягом кількох років об'їздив усю Галичину, Гуцульщину, Буковину, наслідком чого були “Гуцульські оповідання”, повість “Кам'яна душа”, п'єси для заснованої письменником гуцульської музично-драматичної трупи та інші твори. Репресований і розстріляний 1938 року.

У всіх названих випадках щодо української літератури йдеться не про *витоки* гуцульської теми у Вінченза, а про *контекст*¹, у якому ця тема формувалася, що акцентує момент українсько-польського пограниччя як літературно-історичного феномену і як визначального чинника творчої біографії письменника.

Один із “маркерів” цього пограниччя – мова тетралогії. Твір написано польською, але в мовній палітрі суттєва сенсо- та структуротвірна функція належить українській складовій, діалектному гуцульському елементу.

Мова. Фольклор. Етнографія

Урок мовного пограниччя дала колись Вінцензові його няня – Палагна Сліпенчук-Рибенчук. “Ще будеш мати час говорити панськими язиками, а тепер говори по-людськи. Та й пам’ятай, донику, аби-сь ніколи людського язика не забував”. “Людський язик” – то означало гуцульська мова, або, як ми скажемо, гуцульський діалект української мови. І пізніше, виряджаючи хлопця до гімназії, няня Палагна знову напучувала його: “Учися, синочку, ой, учися. По-Божому учися і по-людському. І хай би і по-панському. А по-католицьки і по-турецьки, чому ж би ні? І по-лютерському також. Учися по-польськи добре і по-тальянськи, як треба, по-хранцузьки, як вистачить голови. Учись щиро по-руськи, а по-рахманськи² найліпше, і по-гуцульськи, і по-бойківськи”.

Обидва уроки було засвоєно. У Віденському університеті Вінценз старанно вивчає мови, як європейські, так і “рахманську” – санскрит; усього в зрілі літа він вільно читав чотирнадцятьма, поміж іншими й російською, опануванню якої ще замолоду ймовірно сприяли контакти зі студентами з Росії та, особібно, знайомство, потім шлюб (ранній, та не останній) з університетською однокашницею Леною Левентон, уродженкою Одеси. Але застереження няні Палагни не забув, “по-гуцульському” думати й говорити не розучився, і це залишилося на все життя, утвердилось в родині³. А для самого письменника, як він свідчить у листі до свого українського кореспондента професора В. Полека, “гуцульський язик, точніше – український”, став отим “людським язиком”, інструментом і складовою творчого процесу. “Поки писав якусь її (тетралогії “На високій полонині” – Ю. Б.) сторінку, спочатку обдумував її у “людській мові”. І далі: “...Мій твір був задуманий і відчутий по-українськи <...> по-гуцульськи, а вже пізніше написаний після важких зусиль відшукування того оригінального виразу і відтворення [його] по-польськи, тобто він належить <...> і Польщі і Україні разом. Того ніхто не може розірвати...” (цит. за: [13, 12-13])⁴.

¹ До цього контексту деякі дослідники долучають також твори австрійських авторів – повість К.Е. Францоza “Боротьба за право” та монографію історика Р.Ф. Кайндля “Гуцули”, роман І. Ольбрахта “Микола Шугай, розбійник”, книжку шотландської письменниці М.М. Доуї “Дівчина в Карпатах”, нариси швейцарського видавця та журналіста Г. Цібідена й навіть – не без певної натяжки – науково-фантастичний роман Жуля Верна “Замок у Карпатах”.

² Відгомін поширених поміж гуцулами переказів про мітичний “рахманський” народ, у яких християнські вірування химерним чином перепліталися з дохристиянськими легендами та профанними уявленнями про індійських брахманів. На Україні, передовсім у західних її регіонах, відзначали Рахманський Великдень (церковна назва свята – Преполовіння П’ятидесятниці). У масовій свідомості поняття “брахманський” асоціювалося зі східними “райськими” землями, у побуті вживалося у значенні “праведний”, “блаженний”, “добрий”, “мудрий”. Часто зустрічається у Вінченза.

³ Друга дружина, Ірена, корінна варшав’янка, не тільки опанувала гуцульську говірку (за родинним переказом, існувала жартівлива загроза розлучення в разі непокори), а й, за її визнанням, “милувалася нею і із задоволенням розмовляла”. Син Андрій, вихованець Сорбонни, захистив докторську дисертацію, потім видав у Мюнхені книжку про гуцульську антропоніміку і своїм дітям перед сном переказував – подібно як колись батько йому – історії про Довбуша.

⁴ У тому ж виданні вміщена стаття М. Лесюка “Станіслав Вінценз як знавець гуцульського діалекту”, автор наводить численні приклади українізмів і “гуцулізмів” у мові тетралогії, аналізуючи їхні семантичні та стилістичні функції, докладено також чималий за обсягом словник цієї лексики та фразеології в польському (авторському) варіанті й в українській транслітерації.

Чи можна вважати Вінцензову мову бінарною, амбівалентною, “польсько-українською”? Гадаю, що ні. “На високій полонині” – феномен далеко складніший, це факт мовного *пограниччя*: польська мова, “зустрічаючись” із українським елементом, виявляє в собі нові сенсові та стилістичні конотації. Це жодною мірою не бінарність, оскільки польська мова не роздвоюється, вона залишається самою собою. І не амбівалентність, бо поміж польською та українською складовими в мові тетралогії немає конфронтації, поготів конфлікту. Це взаємодія, збагачення, розширення горизонту.

Вінцензові “людська мова” – гуцульська говірка допомогла не тільки відкрити світ Гуцульщини, а й органічно ввійти в цей світ. Із дитинства майбутній письменник перебуває в атмосфері легенд і переказів – про опришків, мольфарів, рахманів, фей та відьом, навколо лунають вівчарські пісні, коломийки, “співаночки”, співають трембіти й флюяри. Няня Палагна незрідка бере його із собою до храму¹, на службу Божу, до своїх родичів і знайомих на свята – Різдва, Трійці, Юрія Змієборця, Івана Купала, Маковія. Перед очима чутливого, сприйнятливого хлопчика розгортається багатокольорова мозаїка гуцульських обрядів, звичаїв, побуту, одягу. Все це стає близьким, своїм, частиною життя, усе накопичується в душі й пам’яті, щоб через багато років вихлюпнутися на сторінки творів.

Примітно, що відкриває “Полонину” овіяний поезією опис трембіти, яка спершу постає як атрибут повсякденного гуцульського *побуту* на полонині Козій під Чорногорою, а потім виростає в багатозначний символ гуцульського *буття*. “З грому, з лісу, з шуму вод, з урочної ночі почата, вона розриває перешкоди. З неї вихлюпуються світанки, радісні і сумні урочистості, з неї виливаються пори року, роки і віки”. Трембіта провіщує “розлучіння” вівчарів із полониною, завершується попас вівці, люди повертаються з отарами донизу, ґазди й ґаздині розраховуються зі старшим вівчарем і навантажують на свої вози дерев’яні бербениці з бринзою та маслом. На той самий день припадає і врочистий початок широких запросин “всього народу полонинського” на весілля старшої дочки шанованого діди́ча із Криворівні, а весілля ж це свято навіть іще більше, ніж розлучіння, воно-бо буває лише один раз і завжди інакше, від весілля “ведеться лік часу”...

Обидві ці події є знаковими в житті гуцульської спільноти, з кожним пов’язана своя система послідовних ритуальних слів і дій, предками встановлених звичаїв, традиційних обрядів. Письменник занурює нас у цю фольклорно-етнографічну стихію, не випускаючи деталей та подробиць, – якщо йдеться про весільні музики, то уточнюється, що гуцульські приїдуть із Жаб’я, циганські з Буковини та сусідніх Мадярів, а музика “жидівська для панів аж із Коломиї”²; якщо згадується обряд погашення ватри, то обов’язково буде розповідь про те, що таке є гуцульська ватра, яка її роль у житті горян. І що значить для гуцула його кінь, і що являє собою гуцульська ґражда, і як на Святий вечір вівчар чинить обряд “пригощення” домашньої худобини, потім викликає на вечерю й таємну бесіду душі померлих, своїх і чужих, потім відчиняє навстіж ворота і двері хати, запрошуючи гостей, і як приходять колядники та починається колядування...

¹ Імовірно, то була церква Різдва Пресвятої Богородиці в Криворівні, один із найстаріших (заснований на початку XVIII ст.) дерев’яних храмів Гуцульщини. Звернімо увагу: храм греко-католицький, а Сюна виховується в католицькій родині; так закладаються підвалини конфесійної – і не тільки – толерантності, що залишилася на все життя.

² Не лякаймося “ненормативних” означень. У польській мові “*żyd*”, також у старій (і не тільки старій) українській розмовній, та певною мірою і в літературній, практиці “жид” – це нормальна форма, адекватна первинному етноніму (лат. *judaicus*, івр. *יְהוּדִי* – “юдей”), позбавлена тих нашарувань, які закріпилися в російському мовному вжитку.

Подібні приклади можна множити й множити, цей шар становить левову частку текстового корпусу. Та головне, звичайно, не в кількісному критерії, не в життєвій прагматичі. Проблема виходить на вищий, мітичний рівень.

“Міт Гуцульщини”

Сучасник і знайомий Вінценза, так само уродженець Коломийщини, згадує [4, 72], як він одного разу висловив письменникові сумнів у точності, ба правдоподібності епізоду, де гуцул керує сплавною дарабою зі семи талб, – мовляв, таких талб не було, бо одному керманичеві з нею на гірській річці не впоратися. Вінценз вислухав, але нічого не змінив. Для нього важливим було щось, що виходило за рамці правдоподібності у віртуальну просторінь, де домінують не інформація та точний опис, домінує правда міту. Питання засадниче для розуміння мітологізму Вінцензової гуцульської тетралогії.

Ключовими є два поняття. По-перше, *mit*, “міт Гуцульщини”, який кореспондує, дарма що на рівні індивідуальної свідомості, з давньогрецьким Мітом (μῦθος), за Алексеем Лосєвим (“Діалектика міту”) – “категорією свідомості й буття взагалі”. По-друге, код, когерентний міту як семіологічній системі, “метамові” (Р. Барт, “Міт сьогодні”), яка у Вінценза вбирає в себе етнографічні архетипи та згустки особистого досвіду письменника, досвіду життєвого та інтелектуального. Кожне з двох понять (“міт”, “код”) є відносно автономним, обидва означають різні часові та епістемологічні аспекти, водночас вони внутрішньо поміж собою пов’язані, позаяк семіологічна концепція Барта закорінена в уявленнях давньогрецьких авторів, отже, опосередковано сходиться до давньогрецького міту.

Останнє стосується міту Вінцензового. Його “міт Гуцульщини” будується на засадах, які корелюють із грецьким мітом. Ми впізнаємо ці засади на прикладі низки складових “міту Гуцульщини”, таких, як розповіді про виникнення та історію краю, про легендарних “велетнів-воїнів”, котрі з’явилися з вод і з лона землі й поклали початок Часів, про героїв “старовіку”. Загальнолюдські за своєю структурою і за суттю уявлення, що виростають із давніх шарів мітологічного мислення, надають цьому міту універсального характеру.

Подібні характерологічні особливості Вінцензового міту природним чином пов’язуються в нашій свідомості з тим, що письменник зі студентських років і протягом усього життя мав ексклюзивний інтерес до давньогрецьких авторів, осібно – до Гомера та Платона (до цього ряду приєднувався Данте, ймовірно, як ренесансний нащадок античної класики; кажуть, що “Іліада” та “Одіссея” до кінця днів були неодмінною лектурою Вінценза). На цю обставину звертають увагу деякі коментатори, підкреслюючи її вплив на формування світосприйняття письменника, зокрема на задум тетралогії. Це, як на мене, загалом слушно. Інша річ, у чому вбачати цей вплив і як його тлумачити. Висловлювали думку, що знайомство Вінценза з Гомеровим епосом та захоплення ним стали *безпосереднім* імпульсом до створення епосу гуцульського. Із цим не можу погодитися. Гадаю, що *post hoc non est propter hoc*, і це, між іншим, іще з античних часів відомо.

Якщо й існує якийсь зв’язок між лектурою письменника й подальшим, а чи синхронним, творчим актом (він, певно, таки існує, от тільки простолінійного та надто жорсткого формулювання проблеми краще уникнути), то цей зв’язок у кожному разі не є прямим, причиново-наслідковим. Можна говорити радше про рівень асоціативний, про певну схожість (більшу чи меншу – інше питання) психоемоційних особливостей світовідчуття обох авторів. Зрештою, Гомера знали та напевно цінували, захоплювалися ним також інші письменники, що писали на гуцульську тему, проте саме Вінценз побачив у Гуцульщині риси й ознаки, які підказали йому асоціації та аналогії з доісторичними “пастушими”

цивілізаціями, з епохою, відтвореною в Гомеровому епосі¹. Гуцульщина Вінченза не топологічний простір, це мітологічна просторінь, окремий “гуцульський світ”, трансцендентальний *часопростір*. У ньому (це стосується передовсім першої частини тетралогії) час особний, “гірський”, який не може узгоджуватися із “чужим”, іншим часом, він цілісний, недискретний, у його стихії факти й події існують одномоментно, “не відсуваються в минулі часи”; з другого боку, для гуцула сто років “зовсім не багато, а двісті – також нічого особливого”, “турецькі часи і навіть час війни зі Сироїдами², з татарською неволею” здавалися гуцулові недавніми. Тому в його свідомості, а отже й в оповіді Вінченза, немає чіткого розмежування між “було” та “є”, “довго” та “скоро”, “зараз” і “потім”. Тому так неквапливо тече життя гуцулів, такий уповільнений темп їхнього спілкування одне з одним – обмін традиційними взаємними привітаннями, ритуальне розкурювання файок, грічні розпитування про здоров’я, родину, господарство, докладний переказ “байок”, чуток, пліток, новин сільського та світового масштабу...

В останньому прикладі наочно виявляється як глибинний зв’язок, так і генетична та функціональна відмінність поміж давнім мітичним праобразом і бартовським “мітом сьогодні” – семіотичною системою, комунікативною “надбудовою”, що виступає носієм нових мітичних повідомлень і прихованих у цих повідомленнях сенсів. У Вінчензовому гуцульському міті це розгалужена й різнорівнева множинність фольклорних та етнографічних одиниць – від дитячої “гри в Діда” до магічних засобів захисту від ворожих людині сил, від неписаних правил “домарства” та вибору вбрання на різні випадки життя до обрядів і ритуальних дій, які супроводжують церковні й поганські свята, христини, весілля, похорони, будівництво хати та облаштування вівчарської колиби.

Ця множинність – не компендіум, не скрупульозне наукове зібрання. Автор наведеного вище спогаду про “помилку” Вінченза в описі дараби³ слушно зауважив, що фахівець-етнограф, який спробує досліджувати Гуцульщину “за Вінчензом”, піде хибним шляхом. Для науковця дараба – профанний етнографічний об’єкт, знаряддя для трудової діяльності, для мистця вона є сакральним фактом, буттєвою міфологією, що промовляє про місце й роль гуцула в карпатському природному та цивілізаційному ареалі, ширше – взагалі в гірському континуумі, ще ширше – в універсумі.

Те саме й з іншими етнографічними та фольклорними фактами у Вінченза: зберігаючи в абсолютній більшості випадків реальну вірогідність (епізод із дарабою по-своєму повчальний, та все ж лише епізод), вони постають не як автономні *елементи*-“екзотизми”, а як *компоненти* цілісної картини, уписаної (і цим структурованої) у чіткі координати архетипної тріади “дерево–вода–вогонь”. Маємо тут, сказати б, карпатський варіант глобальної мітології “вертикаль–горизонталь”: смерека, сосна, бук – “дерево”, Черемош, Бистриця – “вода”, гуцульська ватра – “вогонь”. Це читається, з одного боку, як мітопоетичний “код Гуцульщини”, з другого – як локальна модель просторової структури цілого всесвіту.

Композиція. Структура. Жанр

Фольклорно-етнографічна складова в тексті “Полонини” функціонує в кількох параметрах: мітологічному – як бартівський “міт сьогодні” (з прихованою конотацією міту класичного), семіологічному – як знакова система,

¹ Як мотто до скороченого видання “Полонини” письменник узяв цитату із “Законів” Платона, де Афінянин (у ньому вгадується однодумець автора) на підтвердження своїх міркувань про давнє “гірське плем’я верховинських пастухів”, яке збереглося від усесвітнього потоку й не зачеплене цивілізацією, наводить (утім не зовсім коректно) рядки 110-115 з розділу IX “Одіссеї” Гомера.

² Сироїди – мітичні напівлюдські істоти в гуцульському фольклорі.

³ Це був Ростислав Єндик, український антрополог і літератор на еміграції.

метафоричному – як образ “міт Гуцульщини”. Є ще одна функція – поетологічна, тобто така, що в ній фольклорно-етнографічний компонент виступає художнім формотвірним чинником. Це наочно видно на прикладі композиції твору.

Слід зазначити, що маємо справу (мова зараз про першу книгу першої частини тетралогії) з нетривіальним випадком, який не підпадає під звичні для нас уявлення про композицію як певний – тією або тією мірою сталий – комплекс хрестоматійних засобів побудови твору. Відсутній, приміром, такий найважливіший елемент цього комплексу, як сюжет у традиційному розумінні цього терміна – з послідовністю подій і розгортанням дії; власне кажучи, самі події та сама дія перебувають тут не на прагматичному, а на асоціативному рівні й не вкладаються у класичну схему “зав’язка – конфлікт – кульмінація – розв’язка”. Чимось схожим на сюжет може видатися мотив Фоки Шумеїва, що виникає в першій книзі й далі переходить у лейтмотив, однак насправді це лише подоба сюжету, радше ланцюжок розрізнених епізодів з участю, часом навіть просто із присутністю, персонажа, чий образ подано методом опису, але не в розвитку. Оповідь становить собою мозаїку різножанрових одиниць-“повідомлень” – пейзажні замальовки, авторські рефлексії, історичні відступи, описи обрядів, звичаїв, убрання, картинки побуту, тексти пісень тощо, які цементуються (достоту умовно) етнографічним дискурсом, що, власне, виступає у функції своєрідного композиційного конструкту. Цементуються, зрозуміла річ, настільки, наскільки це взагалі можливо в мозаїці; втім це все ж можливо, мозаїка-бо – не хаос, у ній є своя міра і своя форма організованості.

Подібну картину спостерігаємо й у двох інших книгах першої частини – “Лісові люди” та “Історія свободи, або кінець опришкам”. Хоча в обох віхи життєвих долі центральних героїв (у другій це Олекса Довбуш, у третій – опришок Дмитрик із роду Василюків, так само реальний історичний персонаж) подані в подієвому контексті, проте все ж і цей контекст, і самі долі, стилізована манера викладу замкнені в легендарних рамцях, основою побудови тексту є не принцип сюжетної динаміки, а засіб зміни фольклорних матриць.

Зайва річ розводитися про те, чи добра, а чи погана подібна композиція, вона така, яка є, такі її особливості, вони відповідають авторському задуму та жанровій природі твору.

Тож про жанр.

У критиці, присвяченій “Полонині” та тетралогії в цілому, привертає увагу розкид жанрових означень. Називають і роман, і епопею, і сагу, й епічні роман та поему, фольклорний епос, і навіть просто “книгу”. Стало повторюється, як легко помітити, момент епічності, чим підкреслюються притаманні оповіді масштабність охоплення народного життя, мітогероїчна домінанта. Трапляються формулювання, які зближують тетралогію з Гомеровим епосом (“Гомер Гуцульщини”, “Гуцульська “Одіссея”).

На мою думку, найбільш адекватна жанровій реальності Вінцензового твору запропонована Г. Цбінденом паралель із “Калевалою”¹. Маю на увазі передовсім характерну як для тетралогії, так і для фінського епосу мозаїчну композицію, відсутність наскрізного сюжету. Подібно до Еліаса Льоннрота, збирача та обробника фінських рун, фактичного творця “Калевали” як цілісного епосу, Вінценз будує оповідь у вільній манері, спираючись не на причиново-наслідкові зв’язки, а на “логіку” фольклорного дискурсу та мітологічного мислення. В обох випадках є підстави говорити про жанр фольклорно-етнографічного епосу як

¹ Швейцарський видавець і журналіст Ганс Цбінден (1893–1971), ім’я якого вже згадано вище, 1932-го року здійснив подорож у Карпати, після чого надрукував у журналі “Der kleine Bund” сімнадцять нарисів під спільною назвою “Подорож по гуцульським горах” (український переклад: “Наша батьківщина”. – 1938. – № 1-12).

про метажанр, який синтезує множинність жанрових одиниць – таких, як міт, легенда, героїчне сказання, пісня, історичний (або позірно історичний) екскурс, опис обряду тощо. За всіх відмінностей між творами – генетичних, історичних, етнопоетичних, – саме композиція як важливий жанротвірний чинник становить собою очевидний момент зближення¹.

Якщо говорити про відмінності, то один із пунктів – авторське начало, практично відсутнє в “Калевалі” й широко представлене у Вінценза. Коментарі (поміж ними й полемічні) до фактів, подій і характеристик, додаткові відомості, лірична нота в описах природи – це важливі жанротвірні складові композиції. У деяких випадках роль цих компонентів виходить за рамці композиції, вони набирають значення структуротвірного чинника.

Структура і композиція, як відомо, поняття пов’язані між собою, проте далеко не тотожні. Різні вони як об’єкти розгляду, різні й ракурси цього розгляду: в першому випадку маємо справу з “твором”, у другому – з “текстом”. Композиція – це побудова, структура – це стосунки. Композиція є очевидною, реальною, структура прихована, віртуальна. Композиція – розташування об’єктів, структура – стосунки між ними, протистояння, опозиція, зіткнення.

У тетралогії першорядне семантичне значення належить виявленій через авторське начало бінарній опозиції “правда старовіку – нові часи”. Її означено вже в першому розділі “Полонини”, що має, згадаємо, підзаголовок “Правда старовіку”: серед строкатої фольклорно-етнографічної мозаїки, між побутовою картинкою та описом передріздвяного Святого вечора з колядою якимось несподівано, немотивовано (ми пам’ятаємо, втім, що відсутність звичної мотивації в дусі композиції всього твору) “спливає” авторський відступ під заголовком “Нові часи”. Це розповідь про те, як у гуцульських горах виникли та з наростанням набрали розвитку промислові вирубки заповідних лісів, які зміни вони принесли в соціальні та виробничі стосунки. Гроші раніше мало цінувалися у традиційному гуцульському світі, тепер вони визначають устрій життя гуцула та його долю. В пошуках заробітку газда чимдалі частіше залишає свою грядку, вівчар – мирну тишу полонини, щоби стати лісорубом або керманичем сплавної дараби на гірській бистрині.

У “Полонині” цей мотив іще не дістає розвитку. Тут Вінценз виявляє своє ставлення до “нових часів” стримано, обмежуючись посиланням на нові гуцульські пісні, присвячені загибелі сплавника. Опозиція “старовік – нові часи” поки що залишається своєрідною заявкою, зародком масштабного задуму, реалізованого в другій частині тетралогії з промовистою назвою “Звада”, де опозиція перетворюється на макроструктурний сенсотвірний чинник. Загибель гуцулів на вирубках подано в мітологічному ключі – це своєрідна помста людям із боку знищуваного ними пралісу, але за цією метафорою вгадується ще інше, реальне й актуальне тлумачення: і ліс, і люди – це жертви глобального конфлікту між “старим” і “новим” часами, і розгортається він на порубіжжі двох епох, двох цивілізацій, двох суспільно-економічних формацій. Структурний чинник, бінарна опозиція “старовік – нові часи” вносить в оповідь про близький Вінцензові традиційний гуцульський світ драматичну ноту, імпліцитний, однак уповні відчутний мотив “передчуття Атлантиди”. Фольклорно-етнографічна панорама втрачає найменші ознаки самодостатності, тепер вона постає в новому освітленні, розкривається в історіософську просторінь.

¹ Маємо в “Полонині” мотиви, що кореспондують зі скандинавськими сагами. Такою є легенда про пасіонарне плем’я велетнів, які в найдавніші часи “з’явилися тут (у Карпатах. – Ю. Б.) з-під вод чи з лона землі, покоління велетів-воїнів, борців світловолосих...”. Із цією легендою пов’язані роздуми письменника про походження гуцулів – очевидний відгомін норманської теорії.

Олекса Довбуш і Бааль Шем Тов. Та інші

Вінценз переповідає таку легендарну історію.

...Довбуш, зайшовши одного разу до кам'яної комори на Сокольській скелі, побачив зануреного в задумливість єврея. Це був Бааль Шем Тов, “великий пророк жидівський”, очільник хасидського братства. На окрики Довбуша він не озивався, і рознервований опришок уже “підніс топір уверх”. “І тоді святі очі, які пломеніли любов'ю до світу, таким сильним світлом вдарили в нього, що занесена рука зависла в повітрі. Він зрозумів, що зі святим чоловіком має справу, і, відступаючи, як присоромлений хлопчисько, шапку дукатів висипав йому на кам'яний стіл”. В етикеті опришків то був знак високої поваги. “Відтоді стало побратимство єднало ватажка з віщуном”.

Свій переказ Вінценз закінчує зауваженням: “Ніхто цього не розумів, досі ніхто не розуміє”, – зауваженням, треба сказати, несподіваним як для нього, воно-бо якщо й справедливе, то тільки не стосовно гуцулів, і, їй же право, Вінценз розумів це краще за будь-кого.

Бааль Шем Тов (“Добра людина, яка знає ім'я Бога”; справжнє ім'я – Ісраель бен Еліезер (1698 [?]-1760) був засновником хасидського руху в Карпатському краї. Легенда про побратимство Довбуша та Бааль Шем Тоба, яка зближує в народній пам'яті імена єврейського цадика та українського національного героя, багато про що промовляє, така легенда могла виникнути й набути поширення лише в атмосфері особної поваги, яку рабі Бешт (так його скорочено, за першими літерами імені, називали) мав у гуцулів, вони вважали його спасенником, святою людиною¹.

Справа, слід завважити, не тільки в хасидах і не тільки в Бешті, питання стоїть ширше – назагал про добросусідські стосунки гуцулів та євреїв. І ще ширше (і глибше): про традицію толерантності, що склалася на Гуцульщині, цьому етнічному, релігійному, культурному пограниччі.

(Не без вагань й остороги вимовляю я це слово – толерантність...

Ледь-ледь увійшовши в нас до сучасного мовленнєвого вжитку, воно сливе відразу опинилося між молотом і ковадлом – стало модним брендом в устах деяких легковажних коментаторів і разом об'єктом праведного гніву наших північно-східних сусідів, невтомних войовників проти чужоземщини...

А слово ж не винне. Бусурманське походження не робить його більш чужим і менш прийнятним для вуха, ніж, скажімо, “нафта” (перськ.) і “газ” (нідерл.). Слово “толерантність” нічим не гірше й небезпечніше, ніж предковична “стерпність” (рос. “терпимость”), щоправда, у ньому більшою мірою акцентовано конотацію поваги до Іншого, розуміння Іншого, а не просто вимушеного примирення з ним).

Отож, усе-таки толерантність.

Вінценз, “дитина гуцульського краю”, виховався в цій традиції, всотав її та залишався вірним їй усе життя. Його толерантність була з юних літ сформована оточенням, поліетнічним та багатоликим світом Гуцульщини, де відмінності між ідентичностями, зберігаючись, не перетворювалися на нездоланні бар'єри. У своїй тетралогії він прагне відтворити цей світ і вже на самому початку, в першій книзі першої частини – “Полонини”, моделює його через містку, художньо адекватну метафору.

¹ Ізраїльський професор-фольклорист Ной Дов (до речі, уроджений у Коломиї) вказує на народну гуцульську легенду, в якій йдеться про передвизначеність зустрічі та побратимства Довбуша і Бааль Шем Тоба, які будімо народилися під однією зіркою, та на широку присутність образу Довбуша в єврейському фольклорі. Про це пише також А. Полякова, реконструюючи на базі багатого фактичного матеріалу мітичну біографію Довбуша в єврейській культурі (див: [14]).

У Гоголя такою метафорою-моделлю була панорама сорочинського ярмарку, в австрійця Леопольда фон Захер-Мазоха (в його “галицькому” циклі) – також ярмарок, у Коломиї. У Вінценза це картина весілля в Криворівні.

Фока Шумеїв, узявши на себе обов’язок запрошення гостей на весілля дочки діди (це його особна місія на пам’ять про власну дочку, нещодавно померлу), малює картину майбутнього свята: “Будуть великі музики гуцульські з Жаб’я, з Ясенова і Голів. І будуть три музики циганські з Буковини і Мадярів. І жидівська для панів аж із Коломиї. Буде відправа і Служба Божа, будуть забави і комедії всякі, і такі вогні будуть у повітрі, як звізди або квіти світляні. Будуть священики з цілих гір і польські ксьондзи з Косова і самої Коломиї. Будуть панове зі Львова, з Відня, з Варшави, зі Слободи-Ропи¹, з Мадярів, з Англії і з Америки. І будуть жида з цілих гір, сам рабин приїде з Косова. Будуть ґазди звідусіль, люди багаті і бідні... Кожна віра за старою правдою, відповідно мірі, кожна на своєму місці, як годиться у родині”.

Тут подано зріз пограниччя в чотирьох ракурсах: 1) “музичному”, за яким постає не тільки географічна та жанрова, а й етнокультурна різноманітність; 2) релігійному (священики, ксьондзи, рабини), 3) соціальному – елементи старосвітських патріархальних стосунків, які ще зберігаються в гуцульському соціумі (“за старою правдою”), та 4) соціопсихологічному, моральному (“як годиться у родині”).

Це, суттю, семантичне мотто до всієї тетралогії.

Спектр етнічних типів, що їх ми в ній надибуємо, широкий: українці, поляки, євреї, молдовани, угорці, вірмени, цигани, німці, австрійці, італійці, французи, англійці... Різною є міра репрезентативності того чи того типу, різне й авторське ставлення до кожного. За першою ознакою безальтернативно, відповідно до відпочаткового задуму, перше місце посідає українець, гуцул; таке ж саме однозначно позитивне ставлення до нього з боку автора, що не виключає, зрозуміла річ, характерологічних нюансів. Поляк трапляється значно рідше, і то, властиво, найчастіше не як етнічний тип, а просто як персонаж, авторську симпатію до котрого не акцентовано, ми лише вгадуємо її з тональності, з окремих штрихів і деталей, що їх навряд чи випадково наводить автор (побратимство Фоки Шумеїва зі Пшибилівським, участь шляхтича Осьвенцімського в опришківському русі).

У такому ж ракурсі, тобто не етнічному, а функціональному, зображені – тільки дзеркально щодо поляків – представники австрійської сторони, це, властиво, не австрійці як етнос (чи існує взагалі такий етнос?), це імперські посадовці, чиновники “мандраторії” – управління австрійського комісара, жандарми, жовніри, поміж якими можуть опинитися і рекрутовані до цісарського війська “сини родів ґаздівських”, але всі вони представники чужої гуцулам влади.

З австрійським чинником пов’язаний іще один, так само імперський, – російський. Серед “ґазд”, вівчарів, опришків поширюється чутка, що на Гуцульщину насувається “військо сироїдів”, яке йде від москалів на поміч цісарському війську. Певно, це відгомін-спогад про російсько-австрійсько-пруські поділи Польщі (“три чорні орли проти орла білого”) наприкінці XVIII ст., наслідком яких була втрата Польщею Галичини і включення її до складу Австрії. Текстуально віддаленим, але семантично явним опозитом мотиву ворожих гуцулам політичних сил виглядає епізод, де польський король у розмові з Довбушем (чи то історично реальний, а чи уявний – наразі це не має значення) висловлюється на тему “широких прав народу”. Маємо в ледь прихованому вигляді мотив польсько-австрійського протистояння. Виглядає, що й толерантність має свої межі...

¹ Ропи – тут нафта. У Слободі Рунгурській, де народився Вінценз, було сімейне нафтовидобувне підприємство.

Осібне місце у створеній Вінцензом поліетнічній картині Гуцульщини належить євреям. Попри те, що в загальному складі населення регіону євреї посідали третє місце (близько 10 %), у тетралогії вони за репрезентативністю ідуть одразу слідом за українцями, перед поляками¹, причім у тональності, яка дає підстави говорити навіть не лише про толерантність автора, а про його виразні філосемітські симпатії. Дослідник питання (див.: [9]) означає три причини, що сприяли формуванню цих симпатій. По-перше, об'єктивна обставина – вельми значуща реальна роль єврейства в регіоні, насамперед у сфері економічних стосунків. По-друге, наявність, на думку письменника, спільних рис у світобаченні та віруваннях гуцулів та євреїв, зокрема хасидів. По-третє, моральне потрясіння, що його пережив Вінценз від трагедії євреїв у Другій світовій війні, і як наслідок – його підвищена увага до долі цього народу². До цього я додав би такі чинники, як виховання в родині Пшибиловських, традицією котрої було дружнє ставлення до українців і толерантне – до євреїв, шкільні друзі-євреї та, пізніше, співпраця з євреями, передовсім з адвокатами, у нафтовому бізнесі.

У Вінценза євреї зображені як хоча й самодостатня, значною мірою автономна, однак при цьому невід'ємна й органічна частина автохтонної спільноти, гуцульського світу. З одного боку, євреї, котрий має якесь “діло”, – людина для гуцула дуже потрібна, це, сказати би, його найближчий “банк”; щоправда, залежність од цього “банку” – нелегкий тягар, і гуцул часто-густо бурчить незадоволено, а то й гнівається: “жид робить з нами, що хоче”. Та все-таки у важку хвилину куди, окрім цього “банку”, податися ґазді по допомогу – так, аж ніяк не благодійну, але таку необхідну й невідкладну. З другого боку, далеко не кожний євреї – крамар, той ремісник, є такі, що вівці розводять або на землі працюють, цей – найближчий сусіда гуцула, зчаста приятель, природний та незмінний учасник усіх – буденних і святкових, пересічних і форс-мажорних – подій у його житті. Ось, наприклад, Етик, орендар віддаленої від села корчми під назвою “Чердак”, він і його родина живуть не прибутками від цієї корчми, а звичайною селянською працею, бо гості тут рідко бувають, а коли приходять, то не по горілку (її Етик не держить, хіба пиво, та й то лише на великі свята) і не по бринзу чи мамалигу (вони є в кожній хаті). Натомість у корчмі можна поспілкуватися, послухати, як Етик читає давню газету, що якимсь дивом потрапила в цю глушину, можна сховатися від зливи чи заметілі, переночувати, якщо затримався в дорозі, й за все це Етик гроші не візьме³. Ми знайомимося з корчмарем, коли він разом із родиною із “усім полонинським народом” збирається на весілля до Криворівні. На весіллі, як ми пам'ятаємо, буде знаменита, “із самої Коломиї”, єврейська музика – незмінна культурна складова гуцульського свята. Незабаром надійде й Різдво, колядники ходитимуть із хати в хату, не обминуть і євреїв, і ті, як завжди, щиро радітимуть таким гостям, вони “забували про свою серйозність, відкидали сумні і квасні міни, пили до старшого брата <...> по-християнськи раділи <...> всі разом плескали у долоні <...> просили ще тої чи тої коляди”. А на єврейське свято

¹ Утім, у деяких районах, передовсім у містах, євреї превальювали, у Стрії, приміром, наприкінці 30-х рр. вони складали понад 36 відсотків населення.

² До теми нацистського геноциду Вінценз повертається на еміграції, в есеїстиці 50-х років: “Жертва в Коломиї. Спогади про коломийських євреїв” та “Жертва” Стефанії Загорської” (український переклад у: журнал “І”. – 2009, № 58). Жанна Герш, яка знала Вінценза в цей період, згадувала в *Gazette de Lausanne* (1971, 20.02): “Його проймав безмежний розпач з приводу знищення [європейських] євреїв. Я ніколи не бачила, щоб він говорив про євреїв інакше, ніж зі сльозами на очах <...>.” (цит. за: [8]).

³ Відгомони історії про Етика та його корчму знаходимо в оповіданні “Лісовий жид” (журнал “І”, там само). Колишній плотар-керманіч Фунт зізнається, що прізвище Ротшильд йому мало що говорить, властиво, взагалі нічого, а от прізвище Микола Галамасюк – дуже багато, бо Галамасюк його близький приятель, ще й сусіда.

гуцули зазвичай приходили до Етика, і той серйозно та врочисто розповідав легенди про гірських євреїв, про хасидів і, звичайно, про Бааль Шем Това.

Чим могли зацікавити гуцула такі розповіді? Священних книг і таємних хасидських текстів він, звісно, не читав, про суть і подробиці хасидського вчення навряд знав. Зате гуцул добре знав те, що бачив поруч із собою, що спостерігав у повсякденному спілкуванні нехай не із самим рабином, так із його послідовниками, в хасидів гуцула приваблювали містичний дух, езотерична спрямованість ритуалів, різного роду психодуховних та психоделічних практик; як провісникові, ворожбитові, зцілителю Бештові вірили безумовно. Релігійний пантеїзм хасидів ініціював відмову від ортодоксального аскетизму, молитовний екстаз – незрідка на межі одержимості – тлумачився як “радісне осяяння” і химерним чином поєднувався з оптимістичним сприйняттям життя, відчуттям його повноти й “смаку”.

Ці риси певною мірою корелювали з такими особливостями світовідчуття гуцула, як пантеїстичне, містично забарвлене сприйняття природного довкілля, мітологізм мислення, віра в потойбічні сили, у добрих і злих духів. Релігійна свідомість гуцула синкретична, християнські образи та постулати, до того ж зчаста трансформовані в дусі народних традицій та фольклорної мітології, поєднані з дохристиянськими уявленнями, що надавало духовному світові гуцула універсальних рис; це обумовлювало, як ми бачимо у випадку з хасидами, його (гуцула) терпимість і відкритість до інших символічних систем, до усвідомлення “іншості” як принципу свого життєбудування.

Означені риси складають основу такого соціопсихологічного, морального, поведінкового феномену, як притаманна гуцульській ментальності та гуцульському світові загалом толерантність, що є маркером і знаком його пограничності. У цьому світі природні – як генетичні, так і ті, що встановилися протягом віків, – межі поміж етносами й людьми, поміж колективними та індивідуальними ідентичностями зберігаються та оберігаються, але це лінії відмінностей, а не розмежування, або, в кожному разі, не неунікного розмежування. “Осібні” та неповторні духовні світи існують поруч, спілкуються, взаємодіють і тим збагачують себе, збагачують одне одного.

Вінцензові – за його природою, вихованням, долею – близький цей світ. Поляк аристократичного роду з глибоким європейським корінням, він цінує та оберігає свій живий зв’язок із гуцульською землею та її людьми, відчувається своїм на високій полонині, серед вівчарів. Інтелектуал, ерудит і поліглот, він пам’ятає напучування няні-гуцулки, плекає в дитинстві засвоєну “людську” мову – українську (в гуцульському діалектному варіанті), включає її, поряд із польською, до своєї творчої палітри. Вихований у римо-католицькій традиції з її строгою духовною та канонічною дисципліною, він не інфікований конфесійною замкненістю, спілкується і приятелює з вірними та служителями церкви східного обряду – греко-католицької, одним зі своїх творів (“Відлуння з Чердака”) вшановує пам’ять предстоятеля цієї церкви Андрія Шептицького, сприяє беатифікації митрополита.

Перед нами – “людина пограниччя”.

P. S.

Щойно після завершення харківської дискусії про Мілоша та проблему прикордоння (її згадувалося на початку цієї статті) на офіційному сайті Харківського історико-філологічного товариства був розміщений допис професора Ігоря Михайлина під назвою “Ми всі – люди порубіжжя” (<http://hi-phi.org.ua/novyny/igor-mykhaylyn-my-vsi-lyudy-porubizhzhya>). Це текст невідомого виступу автора на дискусії з короткими завагами щодо процедурних питань. Інтерес становлять не останні, а критика

І. Михайлиним дискусії в цілому, її напрямку та змісту. Коротко сказавши, на його думку, обраний ракурс дискусії був відпочатково “хибним”: організатори виходили з того, що “порубіжжя справді міститься на рубежах і кордонах”, тоді як нині, в умовах глобалізації, воно “перетворилося в універсальну модель людського життя”. Стосовно ж, конкретно, України проблема порубіжжя міцно пов’язана з колоніальним минулим і постколоніальним сучасним станом країни, організатори ж і, слідом, учасники дискусії цей аспект обминули.

Як поставитися до цієї критики? Відповідь не є однозначною.

Гадаю, що висновок про “хибний підхід” надто категоричний і безпідставний. Організатори дискусії обрали для обговорення аспект культурологічний та літературно-історичний, цей підхід цілком правомірний, він відбиває прагнення гуманітарної думки до більш поглибленого, діалектичного аналізу явищ і процесів у всій їхній складності.

Разом із тим вважаю доречними та своєчасними міркування І. Михайлина про необхідність розглядати проблему пограниччя (автор віддає перевагу терміну “порубіжжя”) в широкому плані, в актуальних контекстах – гео- та соціополітичному, соціопсихологічному, націологічному. Під цим оглядом можна пошкодувати, що ці міркування не пролунали на дискусії, вони внесли б у неї екстравагантні акценти й тим означили б орієнтації на подальшу, поглиблену наукову розробку проблеми пограниччя / порубіжжя.

А така розробка, я переконаний, на часі.

P. P. S.

Нагадаю тему харківської дискусії: “Пограниччя – зона великих єресей?”. Це трохи змінена назва фундаментальної монографії польського поета й літературознавця Єжи Фіцовського “Регіони великої єресі та околиці”, присвяченої Бруно Шульцу – видатному польському письменнику світового визнання. Шульц від народження до смерті (він загинув у рідному Дрогобичі 1942 року від руки гестапівця) був пов’язаний із Галичиною, його творчість стала знаковим явищем австро-угорсько-польсько-українсько-єврейського пограниччя з усіма “дивними зближеннями”, історичними зсувами та парадоксами, притаманними цьому регіону.

(Тільки один приклад. За свій недовгий вік – 50 років – Шульц устиг побувати мешканцем кількох держав і державних утворень. Це були: Австро-Угорщина; Польща; недовговічна ЗУНР; по суті, віртуальна Західна область УНР; УССР, тобто СРСР; нарешті підпорядкований Третьому Райху так званий Distrikt Galizien... І все це – практично не покидаючи Галичини, рідного Дрогобича).

Під оглядом “галицького чинника” доробок Бруно Шульца корелює з розглянутими вище творами Леопольда фон Захер-Мазоха та Станіслава Вінценза, і це, зізнаюся, видалося було достатньою підставою для об’єднання всіх трьох в одному “триптиху”. Проте пильніший аналіз питання змушує скорегувати цей задум. Так, кореляція не викликає сумнівів, однак її обсяг обмежений, поряд із нею очевидними є відмінності, і то вельми суттєві. Вони стосуються передовсім образу (мотиву, теми) Галичини. У Захер-Мазоха та Вінценза цей образ постає в реальних абрисах, в “одязі” ландшафтних, фольклорних, етнографічних, почасти й мовних ознак. Цього немає в Шульца, що не означимо ні як мінус, ані як плюс, тут інше – від початку різні ракурси. Галичина в Шульца радше вгадується, ніж присутня, або, так скажу, вона присутня в прихованому вигляді, це не “текст”, а затаєний у глибинах метафорики та мітології **претекст** – у сенсі передування. Шульців Дрогобич не схожий ні на Коломию Захер-Мазоха, ні на Криворівню Вінценза, він зіставний із Прагою Кафки, Дубліном Джойса, Вітебськом Шагала. Подібно як “вулиця Крокодилів” з однойменної новели – це не ярмарок у Коломиї та навіть не дрогобицька Стрийська вулиця, попри впізнавані поверхові її ознаки; це фантазмагорична метафора потворностей провінційно-міщанської “цивілізації добробуту”. Ключовий концепт пограниччя в Шульца не замкнений у регіональні етнокультурні, поготів геополітичні, рамці, він виходить на рівень соціально-філософський, мітологічний, у сферу нетривіальних уявлень про час

Це вже інша тема, вона потребує спеціального розгляду.

1. Васильчук М. З вірою в силу духу. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gig.if.ua/898/>
2. Вінценз С. На високій полонині // *Жовтень*. – 1969. – № 7.
3. Вінценз С. На високій полонині. Пер. Т. Прохаська. – Івано-Франківськ, 2011.
4. Єндик Р. Станіслав Вінценз – співець Гуцульщини // *Наукові записки Українського технічно-господарського інституту*. – Мюнхен, 1971. – Т. XXIII.
5. Комафинець О. Діалоги продовжуються... // *Дзвін*. – 1999. – № 2.
6. Мілош Ч. Велике князівство літератури. Вибрані есеї. – К., 2011.
7. Олдаровська-Куфель М. Станіслав Вінценз: письменник, гуманіст, речник зближення народів. Біографія / Пер. О. Герасима. – Чернівці, 2012.
8. Павлишин А. Гомер гуцульського універсуму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/962>
9. Пилипейко І. Гуцульсько-єврейські відносини в епопеї Станіслава Вінценза “На високій полонині” // *Вінцензіана*. Статті, листи, фрагменти творів. За редакцією Миколи Васильчука. – Коломия, 2008.
10. Погребенник В. Десакралізація идеологеми “золотого сентября” 1939 г. в “Діалогах с Советами” Станіслава Вінценза [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/3797-desakralizatsija-ideologemi-zolotogo-veresnja-1939-r-u-dialogah-iz-sovetami-stanislava-vintsenza.html>
11. Погребенник В. Іван Франко та Станіслав Вінценз: “гуцульські зустрічі” життєтворчості // *Вінцензіана*. Статті, листи, фрагменти творів / За редакцією Миколи Васильчука. – Коломия, 2008.
12. Погребенник В. Фольклоризм тетралогії Станіслава Вінценза “На високій полонині” в контексті української прози про Гуцульщину // *Там само*.
13. Полєк В. Калевала Гуцулів // *Там само*.
14. Полякова А. Когда горы сходятся [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://madan.org.il/node/673>

м. Москва, Росія



У коментарях до листів І. Чендея до професора І. Денисюка та літературознавця Л. Коваленка подано інформацію про події і факти, згадані в листах, а також подано окремі листи І. Денисюка до І. Чендея і Ф. Білецького та листи І. Чендея до А. Турчинської, О. Гончара, опубліковано дарчі надписи письменника згаданим адресатам, а також К. Волинському, В. Дончику, Б. Олійнику, П. Вороньку та ін.

Слово і Час. 2015 • №2

**КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ
ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
НОВЕЛИ В. ВИННИЧЕНКА І МАЛА ПРОЗА Л. АНДРЕЄВА**

У статті шляхом зіставлення поетикальних особливостей новел В. Винниченка "Ланцюг" і "Глум" з оповіданням Л. Андрєєва "Прокляття звіра" й повістю "Червоний сміх" проаналізовано експресіоністичні тенденції в доробку українського письменника. Висвітлено як можливі контактено-генетичні зв'язки творів обох авторів, так і споріднені типологічні риси, реалізовані у творах незалежно від прямих міжлітературних запозичень. Водночас приділено увагу стильовому синкретизму аналізованих зразків.

Ключові слова: гомодієгетичний наратор, деталь, експресіонізм, імпресіонізм, російська література, українська література.

Oleksandr Brayko. Comparative aspects of the formation of expressionism in Ukrainian literature: short stories of V. Vynnychenko and short prose of L. Andreyev

Through the comparison of the poetological peculiarities of short stories by V. Vynnychenko ("The Chain", "The Scorn") and L. Andreyev ("The Curse of Beast", "The Red Laughter"), the paper explores the expressionist tendencies in the works of Ukrainian writer. The author analyzes possible genetic and contact relations between the works of both authors, as well as typological parallels between them which might have arisen without any direct contacts. On the top of that, the paper focuses on the syncretism of styles typical of the texts under scrutiny.

Key words: homodiegetic narrator, detail, expressionism, impressionism, Russian literature, Ukrainian literature.

Експресіонізм належить до вже достатньо ідентифікованих у своїх реалізаціях і ґрунтовно вивчених явищ російської й української літератур (див., напр.: [13; 16; 22; 29; 31; 32]). Водночас варто зазначити, що дослідницька реконструкція стильових домінант, тенденцій чи парадигм у доробку конкретних авторів подекуди становить певні труднощі або ж навіть залишається поза увагою відповідних студій. Виокремлення й інтерпретація літературних моделей, дотичних до цього стилю, включення їх у контекст національного й загальноєвропейського художнього розвитку потребує скрупульозної філологічної обробки значного масиву текстів і пошуку проблемно-тематичних і поетикальних відповідників у різних письменствах. Для реконструкції експресіоністського дискурсу, наприклад, в українській літературі, варто брати до уваги "дифузійність" цього стилю у вітчизняному літературному процесі, тобто його відгомони в явищах, пов'язаних з іншими художніми домінантами індивідуальних практик, впливом національного літературного контексту чи значущих культурних дискурсів. Пошукувані стильові тенденції можуть оприявнитися в окремих елементах чи й наскрізних структуротворчих компонентах поетики, пафосі, світоглядно-естетичних складниках творів, які дають змогу співвідносити вітчизняні феномени з усталеними дослідницькими моделями мистецького напрямку чи відповідними визнаними артефактами.

Ю. Кузнецов указує: "В українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. <...> майже не існували стилі в "чистому" вигляді. <...> Синкретизм стилів спостерігається не тільки в межах певного художнього напрямку, а й у творчості кожного письменника, ба навіть в окремому творі. <...> Найчастіше <...> письменникові притаманний певний кут світобачення, звідси нахил до того чи того стилю, а відтак – до сукупності характерних прийомів" [14, 226]. На думку Т. Гундорової, в українській літературі цієї доби "новий модерний стиль оформлявся за допомогою елементів різних образних структур – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо" [10, 168]. Отже, експресіоністична поетика була показником рецепції актуального художнього досвіду, виразником "стилю доби" й "духу часу", навіть свідомою альтернативою

чи корективом узвичаєних мистецьких моделей і проблемно-тематичних практик.

Ці елементи функціонували у складі неоднорідних художніх структур. Виходячи з “еклектизму стилів” [14, 228] у вітчизняному письменстві межі століть, Ю. Кузнецов, зокрема, пропонує “розглядати імпресіонізм в українській літературі як своєрідне *“розлите” явище, певні відблиски якого помітні в прозаїків із різними стильовими домінантами*” [14, 228-229]. Вочевидь, для інтерпретації артефактів, пов’язаних із *генезою* експресіонізму, становлення якого в європейському мистецтві відбувалося в цей період (починаючи, найвірогідніше, з останнього десятиліття XIX ст.; див., напр.: [28, 78-79]), варто врахувати виразні й показові елементи образної тканини творів, суголосних відповідним тенденціям літературного розвитку чи й новаційні, провокаційні своїм естетичним змістом у контексті національного письменства.

М. Моклиця зазначає: “Експресіоніст – людина з трагічним світовідчуттям, адже світ емоцій зумовлюється зовнішніми подразниками. Експресіоніст <...> завжди імпульсивно реагує на негативне, вороже. <...> Експресіоністові світ трансцендентно ворожий. Він гостро відчуває тиск суспільства, <...> це людина волі” [18, 89]. Виокремлені дослідницею риси експресіоністичного світогляду дають підстави вбачати в його виявах симптоматичне мистецьке явище межі століть, яке корелює з дискурсами естетської й волюнтаристської критики зужитої позитивістсько-гуманістичної, омасовленої культури, декадансом, елітаристськими концепціями літератури. Завдяки суголосності моделювальних настанов експресіонізму світогляду інтелігенції початку XX ст., а також акцентованим і найхарактернішим особливостям його образної мови він органічно вписувався як стильова тональність у художні пошуки, пов’язані з вибудовуванням універсальних моделей соціально-культурної чи екзистенційної кризи, новітніх есхатологічних міфів та риторики й естетики межового досвіду в його літературній репрезентації, в інтенцію самовираження автора-розповідача. Полемічність (інколи визивно-демонстративна) щодо усталеного пересічного й раціонально врівноваженого бачення актуальної цивілізаційної й екзистенційної проблематики, пророчо-апокаліптичний пафос орієнтовані в експресіонізмі як на викриття тогочасних суспільних суперечностей, драматичних і трагічних конфліктів доби, так і на гротескне, алегорично-символічне моделювання проблем людського буття (наприклад, у деяких новелах В. Стефаника). Ці риси яскраво виявлені у творах Л. Андрєєва й В. Винниченка.

О. Колінько розглядає експресіонізм як мистецтво активного впливу на довколишню реальність, підпорядковане завданню виражати життя “задля проникнення в потаємний смисл. Це передбачало експліцитну позицію автора, а способом впливу ставали відвертість і безкомпромісність <...>” [13, 172], які подекуди справляли шоківий ефект.

Т. Анц пов’язує експресіонізм початку XX ст. з рецепцією здобутків психоаналізу: “Зображення суб’єктів, які разом з автономністю втратили цілість, розпавшись на два, а то й три суб’єкти, ми знайдемо однаковою мірою і в психоаналізі, <...> і в літературному модерні. Оскільки частини дисоційованого “я” незрідка діють усупереч одна одній, то йдеться про зображення боротьби, ареною якої стає душа людини” [3, 19-20]. Дослідник говорить про “ототожнення імперсональних й інтраперсональних конфліктів за посередництвом метафор боротьби, до чого після 1900 р. вдаються автори, які стикаються з психоаналізом” [3, 14-15]. Саме ця проблематика визначає художню структуру Винниченкових новел “Ланцюг” і “Глум”, поєднуючись з іншими художніми засобами, характерними для поезики експресіонізму. О. Черненко наголошує на своєрідному візіонерстві

цього стилю: “Образ світу, незфальшований (так у публікації. – О. Б.) і в чистій формі, є лише в нас самих. Тільки такий образ повинен мистець показувати в своїх творах. Таким чином вся творчість митців-експресіоністів стає візією” [31, 15]. У Винниченка й Андрєєва (“Червоний сміх”, “Прокляття звіра”, “Ланцюг”, “Глум”) також маємо справу із суб’єктивним конструюванням картини світу чи психічного стану героя – тенденційною авторською моделлю зображеного. Ця суб’єктивність визначена кутом зору персонажа-наратора й подає своєрідну художню проекцію напруженого почуттєво-мислительного стану візійнера – важливого компонента жанрової структури творів, який актуалізує традиції романтизму з його патетичним і символічним осмисленням людини і світу.

Г. Яструбецька теж вважає візійність (езотеричне одкровення) рисою експресіоністичного тексту й висновує, що в ньому “метаісторичне проривається в історію. Оскільки це стосується духовного досвіду, а він не може оформитись у поняття, не може отримати визначення, то залишається... шлях інтуїтивного осягнення та описання цього процесу завдяки символістичній природі слова (феноменальний світ, даний у відчуттях, відступає перед подіями ноуменального, того, що осягається розумом)” [32, 22]. Цю рису знаходимо в повісті “Червоний сміх” й оповіданні “Прокляття звіра” Л. Андрєєва, які апелюють до християнського міфу про гріхопадіння й відповідної есхатології. З огляду на секулярні й деміфологізаційні джерела Винниченкового художнього мислення образна проекція межових станів і ситуацій у його доробку – аналог об’явлення – унаочнює владу несвідомого й архетипні риси психіки, спільні для всіх людей.

Пророко-апокаліптичний пафос в експресіонізмі викриває індивідуальну й соціальну гріховність і має на меті виявити суть зображуваного. Художні засоби зорієнтовані на емоційне потрясіння публіки, розкриття в образному дискурсі одухотворених екзистенційних й онтологічних універсалій, значущість яких належить актуалізувати у свідомості читача на рівні інтуїтивного осягнення драматичної історії чи ситуації. М. Моклиця вважає прикметою цього стилю схематизацію й алегоризацію. “Кожен образ людини стиснено до сукупності кількох найважливіших рис, збільшених до максимального прояву, а кожне явище має ту яскравість і чітку вичерпність змісту, яка властива алегорії” [18, 92]. “Експресіонізм продемонстрував широкі можливості алегорії не лише для об’єктивації максимальних емоцій, а й для створення власного міфосвіту, для посилення емоційності штучних конструкцій, які неминучі при постановці глобальних проблем” [18, 194-195]. “У творчості експресіоністів, – на думку дослідниці, – будь-яке абстрактне поняття тяжіє до алегоричного образу” [18, 198].

В аналізованих творах Винниченка й Андрєєва прикметна більша чи менша схематичність образів, їх відповідність певній ідеї (невинної краси, соціальної верстви, праці чи навіть кохання). Водночас виклад фіксує сильні емоційні реакції наратора й персонажа на описувану особу чи ситуацію, недвозначну оцінку зображуваного, котра додатково акцентує алегоричність авторської манери. Ця риса суголосна естетиці експресіонізму, художнім тенденціям початку ХХ ст.

У Л. Андрєєва схематизм бачення, поданий як кут зору персонажа, одивнює цивілізаційні реалії, зорієнтований на критичну інтелектуальну ревізію героєм і читачем їхньої соціальної ідентичності. Оцінна активність персонажа-фокалізатора витворює інтелектуальний парадокс, який уможлиблює ціннісне дистанціювання від зображеного й актуалізацію викривальної жанрової матриці. Натомість у Винниченка погляд Миколи (а також гомодієгетичного наратора, віддаленого в часі від описуваної історії) в алегоричному сприйнятті

ним другорядних дійових осіб упроваджує агітаційний дискурс і насамперед узгоджується з пафосом викривальних промов героя.

Експресіоністичні тенденції прози і драматургії Л. Андрєєва вже висвітлені дослідниками (див.: [13; 16; 18; 19; 21; 27]). Натомість пошук та інтерпретація відповідних стильових елементів у прозі В. Винниченка досі залишається актуальним завданням. Н. Шумило вказує: “У літературних експресіоністичних творах переважає лірико-суб’єктивне або гротесково-фантастичне начало. Час втрачає межі, максимально узагальнені образи заступають живі характери, виникає концентрація світла та тіней, надзвичайної ваги набуває принцип бачення внутрішньої “суті” явищ “крізь” зовнішньо-позірне” [31, 305]. Вочевидь, названі риси (принаймні деякі з них) значною мірою конституують художню тканину творів Л. Андрєєва й В. Винниченка. Проте згадана дослідниця віднаходить відповідні тенденції в ранньому доробку українського автора, який “окремими епізодами” “наближається” до експресіонізму, “зокрема тоді, коли ставить у ситуацію вибору голодних селян (“Голод”), зображує нервовий зрив голодного хлопчини (“На пристані”), зіштовхує компанію панків з нужденною юрбою (“Контрасти”)” [31, 321]. З такою атрибуцією погодитися доволі складно. Вищезгадані твори 1904–1907 рр. позначені радше впливом натуралізму, почасти імпресіонізму й, вірогідно, української літературної традиції (див.: [6, 128-132, 189-192]), виразними елементами нарисовості, докладною фіксацією яскравих і водночас типових фактів, детермінованих соціально-історичною ситуацією. Трактовка сюжетної взаємодії персонажів як художнього аналізу (чи й ілюстрації) суспільного розшарування й відповідний добір художніх засобів, обмежена роль авторської уяви як в образотворчому, так і в риторичному аспектах тексту засвідчують міметичну природу авторського стилю.

На нашу думку, виявити й дослідити експресіоністичні тенденції у прозі Винниченка можна шляхом компаративного зіставлення з відповідними творами інших літератур, стильова своєрідність яких визначена й закріплена в дослідницькому дискурсі. Зокрема, новели “Ланцюг” (1907) і “Глум” (1907) засвідчують проблемно-тематичну й функціонально-поетикальну спорідненість із тогочасними творами Л. Андрєєва “Червоний сміх” (1905) і “Прокляття звіра” (1908).

Експресіоністичні тенденції у структурі твору чи в контексті літературного процесу можна вирізнити завдяки підвищеній емоційності викладу, гіперболізму, гротеску, які в різних митців тяжіють до символіко-міфологічного чи алегоричного, ба навіть пропагандистського, наповнення. І. Московкіна без вагань зараховує твір Л. Андрєєва до цього стилю: “Ступінь експресивності образу Міста й усієї ідейно-художньої структури “Прокляття звіра” такий великий, що дає змогу говорити <...> про домінування цього художнього методу” [19, 62]. Компаративний аналіз виявляє схожі елементи естетики й поетики митців і визначає типологічні риси відповідних прозових разків.

Новелу В. Винниченка “Ланцюг” (1907) й оповідання Л. Андрєєва “Прокляття звіра” (1908) поєднує оцінна активність гомодієгетичного наратора (головного героя) з характерною акцентованою експресією викладу. Ця риса художньої структури формує читачьке сприймання дії. Критичний пафос українського й російського письменників, засвідчений позицією розповідачів, спрямований проти класової експлуатації у В. Винниченка й оманливих принад сучасного міста в Л. Андрєєва, актуалізує відповідні дискурси як рецептивні фрейми.

У Л. Андрєєва наратор, оцінюючи вчинки героя, конструює часопростір самовідчуження, одивнює бачення цивілізаційного хронотопу суб’єктивним

кутом зору порівняно з узвичаєною реалістичною об'єктивністю викладу, акцентує критичну дистанцію щодо описуваного й водночас маркує внутрішню мікроподію. Остання вносить у сюжет елементи романтичного дискурсу двійництва й актуалізує як антицивілізаційний пафос пізнього Л. Толстого, так і модерністську риторичку, спрямовану проти влади юрби й мас: "И целый час, быть может, больше, я наслаждался, как никогда; что-то вроде семейной гордости испытывал я при мысли, что я похож на всех людей, <...> что я тоже принадлежу к этому великому и славному семейству. <...>

Неприятное началось <...> с того, что эти общность и сходство, которым я радовался, стали проникать несколько глубже, чем я бы хотел. Выразилось это первоначально в очень неопределенном и смутном чувстве, что я не совсем тот, каким был и каким желал бы остаться; а вскоре целый ряд маленьких поступков, которые я начал совершать давно уже, <...> привели меня к открытию, что воля моя, равно как и желания мои, потеряли свою самостоятельность и в значительной степени подчинены воле и желаниям других людей" [2, 21].

У Винниченка гомодієгетичним наратор, апелюючи до експліцитних слухачів, описує перманентну колізію героя: "Ви думаете, легко було од тих довірчивих (так у публікації. – О. Б.) поглядів, якими мене стрічали там "внизу", не знаючи, що я був там "вгорі"? Ці (робітничі. – О. Б.) погляди були тими цвяхами, що рвали мені душу" [8, 180]. Указані в цитованому фрагменті ціннісні пріоритети впродовж дії не зазнають критики. Гострота колізії, зафіксована в наративному коментарі, визначає ідеологічний фрейм оцінки сюжетних перипетій. Виразна драматична домінанта, порівняно з епічним аналітизмом Л. Андрєєва, унаочнює дихотомічну картину зображеного світу ("угорі" і "внизу"), яка актуалізує моделі вертепного й алегоричного дійства й тим увиразнює у викладі риси сакралізованого авторитетного ідеологічного претексту.

У викривальній риторичці гомодієгетичного наратора "Ланцюга" помітні як вплив агітаційного марксистського дискурсу й апеляція до демократичних симпатій української класичної літератури, закладених іще Шевченком і підтримуваних, наприклад, А. Тесленком. У показовому фрагменті повісті "Страчене життя" персонажна фокалізація зі включенням елементів невластивої прямої мови героїні унаочнює оцінку дійових осіб: "Усатий щось про Персію балакає почав. Голос його такий противний Оленці. А пики у всіх страх осоружні які! І таке все їй вороже, чуже: і банка з варенням, і зелений балкон, і білі двері, що йдуть у покої. А повітря так воняє панамми" [25, 113]. Зіткнення публіцистичної настанови з модерністською міфологією краси в "Ланцюгу" дає змогу перевести традиційну для вітчизняного письменства тематику й риторичку в річище новітніх інтелектуальних рефлексій, пов'язаних із "філософією життя" з її поцінуванням естетизму й непересічного емоційного й інтелектуального досвіду та елітарним спрямуванням. Скепсис Л. Андрєєва щодо міських принад також витворює оцінну дистанцію наратора, яка уможливорює подальший експресивний викривальний пафос автора й ревізію уявлень читачів про цей цивілізаційний хронотоп.

Важливим елементом образної мови в обох творах ("Ланцюг" і "Прокляття звіра") постають деталі, які тяжіють до алегорії й символу та унаочнюють наративну візію описуваного, котра концептуалізує зображену ситуацію, вносить у неї емоційно-експресивні, настроєві чи метафорично-моделювальні й риторичні акценти.

Наскрізна деталь "ланцюг", яка фіксує стосунки пролетаря й панни, а також інші пейзажні деталі, котрі посилюють враження від патетичної промови Миколи, своєю повторюваністю увиразнюють як можливий перебіг настрою головного

героя, так і чітку оцінку ситуації. Предметна образність, насичена ідеологічними і психологічними конотаціями, вирізняє індивідуальну поетику Винниченка від стильової манери Л. Андрєєва, основаної передусім на оцінювальній активності розповідача й експресивних порівняннях. Структуротворча вага деталі в українського автора близька до художньої манери М. Коцюбинського (див.: [6, 127-153; 15]). Проте пластичні аналогії описуваних ситуацій як елемент риторичного впливу на читача властиві обом письменникам. Ці компоненти поетики стають джерелом експресії стилю, патетичного, “нервового” тону розповіді.

Деталь “ланцюг” – структурний аналог внутрішньосюжетної теми, яка вносить метафоричну оцінку в перебіг новелістичної дії й маркує нюанси психологічного стану героя, його реакцію на сюжетні обставини. На початку твору мікрообраз позначає сублімовану пристрасть, унаочнюючи вагу екзистенційних стимулів, культивованих “філософією життя”. Маркування влади “ланцюга” конструє модерний міф переможної краси й водночас тему гріховної спокуси оспалого світу. Констатація приголомшливого впливу жіночої вроди на героя й відповідне навіювання читачеві мотивів непереборної влади еротичного почуття й можливого опору йому конструюють часопростір благодаті, альтернативний звичним повсякденним детермінантам поведінки, винятковість якого увиразнюють наративно-оцінні маркери: “Часто, скінчивши лекцію з Петрусем, <...> ждав її на розі улиці. Я не міг не ждати її, бо був прикутий вже до неї тим ланцюгом, який рветься тільки з шматками серця” [8, 178]. Розповідач конкретизує екзистенційний потенціал комунікативного зв’язку відповідно до романтичних топосів туги, жадання ідеалу і просвітницького й неоромантичного тлумачення ролі краси як символу гуманістично витлумаченого блага: “Я дивився на неї і, як завжди близ великої краси, невідома туга за чимсь бажаним, за чимсь безмірно далеким і великим і боляче і солодко ссала мені серце. В душі здійсвалось щось невиразне, незрозуміле й дуже кликало кудись, кликало щось побідити, здійснити щось хороше, велике” [8, 179]. Ця психологічна конкретизація дії “ланцюга” стає ціннісним мірилом сюжетних перипетій і водночас утверджує потенціал екзистенційного досвіду (споглядання краси). Так підтверджено самоцінність переживань героя.

Надалі ж деталь-символ постає в річищі агіографічної матриці, актуалізуючи тему вольового подолання спокуси. Уведення мікрообразу, з одного боку, у метафоричний опис ідеологічної колізії, а з другого, – в елемент ініціаційної схеми – навернення потенційної прозелітки має сакралізувати місію головного героя. “Ці погляди (довірливих робітників, прихильних до революціонера. – О. Б.) були тими цвяхами, що рвали мені душу.

Але я не міг уже, не мав вже сили розірвати той ланцюг, яким так міцно був прикутий. <...>

І я ходив, не бажаючи <...> тягнутись за ним. Я хотів сам тягнути його. І мені здавалось, що я це зможу, бо й вона так задумливо й уважно слухала, коли я оповідав їй про Життя, про боротьбу, про страждання й радощі її” [8, 180]. У такому контексті деталь набуває амбівалентних чи й негативних конотацій, стає полем проєкцій раціоцентричних етичних дискурсів. Образ ланцюга як джерела колізій пов’язаний із переосмисленням класичної філософської традиції. Прагнення героя керувати власною пристрастю актуалізує фіксовану І. Кантом і суголосну “філософії життя” візію добра, в якій “чеснота й щастя мисляться як необхідно сполучені <...>” [12, 126]. Водночас філософ вважає прикметною рисою свободи (знаряддя реалізації морального закону) “незалежність від схильностей, принаймні як визначальних <...> спонукальних причин наших жадань <...>” [12, 131] і висуває вимогу діяльного й усвідомленого

“панування <...> над своїми схильностями, <...> отже, і незалежності від них <...>” [12, 132]. У світлі цієї класичної етичної позиції фінал “Ланцюга” доводить, що “схильності <...> завжди залишають після себе ще більшу порожнечу, ніж та, яку ми гадали [ними] виповнити” [12, 131] і проблематизує вихідну позицію головного героя-наратора й етичний сенс його сюжетної поведінки.

Образ “ран від цвяхів” доволі прозоро асоціюється з темою хресних мук Спасителя – спокутування гріхів людства. Позаяк у цьому контексті він символізує докори сумління перед народом-страдником – пролетаріатом, аналогом Месії-мученика в марксистській історіософії, то акцент на душевних стражданнях унаочнює сакральний часопростір історичної містерії – класової боротьби. З погляду цього ціннісного контексту захоплення Миколи красою постає аналогом потенційної Юдиної зради, від якої звільняють муки сумління.

У фінальному епізоді кількаразове повторення деталі “ланцюг” унаочнює руйнування колишніх чарів краси і приязні в контексті ситуації, зорієнтованої на культурні фрейми співчуття чи євангельські епізоди Христової допомоги стражденим та обтяженим і відповідні їм секулярні гуманістичні дискурси. Деталь – маркер розбіжності між ціннісними настановами попередньої дії, зокрема прагненням “здійснити <...> велике”, і болем героя, пов’язаним з утратою екзистенційного стрижня.

У Л. Андрєєва структурним аналогом мікрообразу можна вважати згадки гомодієгетичного наратора, ототожненого з героєм, про кохану. На початку твору вона виступає як співрозмовниця героя (не так реальна дійова особа, як символічне втілення любові, стурбованості долею нерозважливого персонажа, жіноча іпостась його душі – аніма). Натомість у пізнішій згадці образ коханої зіставлено з інформацією про принади міста: “...Возлюбленная моя!

Почему я не поехал прямо к ней, – я ведь так хотел? Не знаю. Но, как только я сел удобно в мягкое, широкое ландо, <...> я вдруг повеселел, внутри опять забегала, погоняя, маленькая секундная стрелка, и я понял, что нужно ехать в ресторан обедать, что я очень хочу есть. Не скажу, чтобы я действительно хотел есть, но был тот час, когда все обедают, и нужно было торопиться, чтобы не опоздать. Потом пришлось бы брать блюда по карте, что стоит дороже и вообще считается почему-то неудобным” [2, 28].

Можливе й виправдане сюжетне зрушення (зустріч із коханою) пов’язане з багатозаровими асоціаціями, маркує як піднесене почуття, так і чуттєву втіху. Натомість згадка про ресторан, демаскована розповідачем-коментатором, нівелює екзистенційні колізії. Конфлікт двох спонук, переведений у площину вільного перебігу думок героя – колекціонера вражень у міському часопросторі подорожі-споглядання, розгортає руссоїстську схему цивілізаційної спокуси. Проте згодом показовий контраст образу коханої як рятівниці (котрий уможливорює символічні проекції її патетичного опису наратором) і незбагненої поведінки її прихильника оприявнює ситуацію, подібну до мандрів поцейбічним пеклом – джерело трагічного досвіду, набуття якого – умова подальшого остаточного вибору на користь добра: “...Возлюбленная моя! Одиноко ждущая меня, чтобы дать покой моей исстрадавшейся мысли и открыть последнюю великую тайну. Ограждающая от зла! Творящая благо и жизнь! Возлюбленная моя...

И опять я не поехал к ней, как хотел первоначально. Та странная нерешительность и безволие, которые овладели мною с первых шагов по улице города, продолжали удерживать меня в саду, хотя я взял от него самое лучшее, и более хорошего ждать не мог. И действительно, уже вскоре я наткнулся на зрелище, которое наполнило меня отвращением и гневом” [2, 35] (далі описано страждання тварин у зоопарку, зокрема рев тюленя – “прокляття звіра”).

У фіналі оповідання Л. Андрєєва згадка про кохану символізує набуття вищої мудрості – морального імперативу праці як заміни втраченого раю, розв'язку екзистенційної колізії: “Город! Город!”

...К тебе иду я, моя возлюбленная! Встреть меня ласково. Я так устал! Я так устал!” [2, 47]. Отже, образ набуває виразного символічного підтексту, алюзії до модерністської “релігії любові” й експресіоністичного топосу страждання.

У Винниченка ж колізія героя пов'язана зі гностичною дихотомією цивілізаційного часопростору як зіткнення двох світів – царства світла, добра, котре потребує допомоги й порятунку, та царини соціального зла – експлуатації. Водночас яскрава та пластична метафоричність в описі колізії, риторичний пафос подібні до сповненої символічних і навіть містичних алюзій патетики Л. Андрєєва. Ці засоби в обох авторів актуалізують також декадентську чуттєвість з її культом страждань, літературність персонажних афектів у письменницькому моделюванні психологічного малюнка й відповідні топоси, підвищуючи експресію зображення.

Спільний елемент поетики обох творів – супровід розгортання дії елементами пейзажу з його цілком модерним художнім наповненням. У Винниченка деталі пленеру у сцені розмови революціонера-пролетаря з панною витворюють настроєве тло й водночас ціннісний контекст, який визначає пріоритетну ідеологічну позицію, алюзійно зорієнтовану на ідеальних глядачів-інтерпретаторів дії – робітників та їхніх оборонців. Романтизована експресія з доволі прозорим акцентуванням соціального пафосу в деталях водночас унаочнює публіцистично заангажований кут зору героя – моральний імператив, покликаний надати вищого сенсу описуваній ситуації й контрастний щодо песимістичних медитацій героя Л. Андрєєва. Експресивний виклад в обох авторів увиразнює підтексти, які за винятковими переживаннями героїв дають змогу сприйняти глибинні дискурсивні й інтерпретаційні моделі – аналоги новітніх культурних міфів.

Один з елементів пейзажу в “Ланцюгу” – сонце – унаочнює паралелізм до позиції героя й у системі інших візуальних образів акцентує ідеологічно заданий фрейм соціального протесту. Показово, що солярна символіка в українській літературній традиції (Т. Шевченко) означає сакральне об'явлення, історичний і культурний поступ (“сонце правди”; “Сонце йде / І за собою день веде” [30, 362]) чи навіть есхатологічне випробування (“Чи буде правда меж людьми? / Повинна бути, бо сонце стане / І осквернену землю спалить” [30, 363]). У Винниченка цей образ маркує мікроподію можливої ініціації героїні соціально-історичним досвідом. “Сонце, червоне і гнівне, сідало на небосхилі. Внизу за прірвою немов розсипане велетенською рукою шуміло місто. Чорні фабричні димарі, як загрубілі пальці Праці хмуρο й перестерігаючи здіймались до неба й неначе грозились комусь” [8, 186].

Показовий перегук гротескно-алегоричних образів (“пальці Праці” і “кам'яні пальчаті руки”) у В. Винниченка і Л. Андрєєва стимулює розгляд відповідних елементів художнього викладу. У “Ланцюгу” деталь стає показником кульмінації конфлікту двох альтернативних дискурсів. Моралістична й агітаційна риторика промови Миколи перед Єленою дістає зображальний корелят – пейзажні деталі місця дії. Ці мікробрази підсилюють пафос декларованих закликів, на противагу радше іронічним конотаціям опису згаданої сцени в інших моментах епізоду. Так акцентовано позицію гомодієгетичного розповідача, сумірну із пророцькою етичною свідомістю, натхненою новітнім соціальним міфом.

Натомість у “Проклятті звіра” гротескна деталь уводить у часопростір міфологізованого урбаністичного дискурсу. Символічний образ міста-

спокусника з “кам’яними пальчатими руками” постає в контексті метафоричного й навіть сповненого символічної загадковості називання його мешканців і самого цивілізаційного ландшафту, наділеного рисами живої істоти: “И я боюсь города, его каменных стен и людей его, у которых маленькие, сжатые, кубические души, имеющие так много дверей и ни одного свободного выхода. Но бывает иногда, – и причину этого явления знает только таинственная душа моя, – но бывает иногда: вдруг очарует меня далекий город. Так далек я от него, что даже зарева ночных огней его не вижу; так далек я от него, что даже не слышу его грохота – и вдруг он кажется мне близким, вдруг он протягивает ко мне свои каменные пальчатые руки и зовет с величавым укором” [2, 17].

Гіперболічна урбаністична образність у “Ланцюгу”, подібна до вступного медитативного фрагмента Л. Андрєєва, утверджує харизму ідеальної спільноти – робітничого класу і його визвольної боротьби, надаючи викладу героїчної патетики з позитивними конотаціями публічного часопростору. Пафос епізоду суголосний інтенціям пізнього Шевченка – очікуванню “святої воленьки” й вірі в досяжність “правди на землі”, а також замилюванню класика жіночою красою як своєрідною еманациєю божественної довершеності та благодаті (медитативна елегія “І станом гнучим, і красою...”). Протиставлення інтимного і публічного вимірів особистості як підсумок мікроподії і своєрідний аналог зустрічі закоханих у “Проклятті звіра” утверджує параболічний елемент сюжету – антропологічну владу краси й потенційної естетично-гедоністичної спокуси. Остання модифікує вихідну ідеологічну матрицю суто модерними конотаціями приватного досвіду, зокрема екзистенційною вагою потреби в досконалому втіленні Аніми як психологічного індикатора ідеального світу – об’єкта замилювання й бажань, альтернативного повсякденню.

Місячна символіка в Л. Андрєєва (епізод зустрічі закоханих) натомість акцентує спершу “камерний” естетизований часопростір приватного світу й інтимну атмосферу побачення (і можливу владу несвідомого лібідозного потягу): “Все дальше и дальше шли мы, обвеянные лесною свежестью, и мы хотели проникнуть в самое сердце тишины и мягкого света. Здесь, в глубине леса, где не видно уже было станционных огней, луна сияла царственно и мощно. И так священна была светозарная тишина, что казался святотатством каждый легкий звук, хруст сучка под ногами, легкий шелест платья” [2, 39]. Вечірній пейзаж витворює цілком імпресіоністичну картину зі світлотіньовим унаочненням глибини природного часопростору, сповненого краси й настроєвих підтекстів: “Перед нами тянулись длинные тени деревьев, а когда я взглянул назад – росистая трава отливалась дымчатым серебром, и по ней тянулись такие же дымчатые, длинные, тающие тени. И так по всему лесу неподвижно лежали они, далеко, до той неуловимой взглядом грани, где все вдруг становится непонятным: тени и свет, и чернь и серебро, и дымчатость прозрачной хвои, и все сливается в одну молчаливую, серебристо-черную тайну” [2, 39].

У Винниченка пейзажні деталі спершу підтримують пафос промови, водночас алюзіjno витворюючи ідеальну аудиторію героя й гомодієгетичного наратора, заангажовану соціалістичним гуманістичним міфом. Подальші ж ремарки-мікрообрази засвідчують як очікувану невдачу утопічного проекту навернення, так і настроєві нюанси ситуації: “Сонце, не бажаючи більше слухать нас, розгніване, червоне, зайшло за темну смугу лісу й тільки край неба немов засоромлено палав і червонів над містом. Ворони, занудившись мабуть слухати нас, замовкли й чорними плямами стирчали поміж віттям” [8, 187]. Проте суголосність семіотики деталей “Ланцюга” ідеологічній домінанті викладу робить цей складник дії й відповідний ціннісний контекст визначальними в інтерпретації сюжету. Та обставина, що вірогідні рецептивні

очікування не справджуються ні в цьому епізоді, ні в розв'язці (про що сигналізує пуант-метафора “ланцюг”), засвідчує, що декларована позиція Миколи не може бути універсальним інтерпретатором екзистенційного досвіду.

Гармонізація деталей міського ландшафту з перебігом сцени, унаочнюючи публіцистичну домінанту епізоду, надає мікрообразам ригористичного пафосу, який уможливорює також їх іронічне трактування і скептичне ставлення до зусиль героя. Натомість у Л. Андреева вечірнє освітлення в контексті викриття огидного підглядача-еротомана контрастує зі змістом епізоду. “...И навсегда я запомнил эту картину: лес, полный лунного дыма, ее, широко открывшую испуганные, оскорбленные глаза, и скользящую по серебристой траве воровскую тень сгорбившегося господина в котелке и с приподнятыми руками. И навсегда я запомнил это чувство тяжелого оскорбления, невыносимого отвращения, близкого к тошноте, и холодной, смертельной скуки, убивающей желание жить” [2, 41]. Такий настроєвий зображальний елемент актуалізує імпресіоністичну поетику як засіб психологізму. Фрагменти пленеру узгоджуються з початком ситуації (апологією жінки й кохання), проте вписані в несподіваний підсумок – реалізацію міфологічної схеми всеохопної гріховності світу, у зіставленні з якою лісові враження вдало віддають високий рівень почуттєвої культури героя й водночас маркують момент стороннього втручання – приголомшливу подію, яка реалізує міфологічну схему всевладдя цивілізації над особистістю, засвідчену контрастом прекрасного з огидним.

Показово, що в обох письменників образи сонця й місяця повторюються в перебігу епізоду й тим набувають ваги настроєвого акомпанементу дії й символічного втілення ідей, визначальних у розумінні відповідних ситуацій. Повторення образу сонця в момент невдачі агітаційних планів Миколи підтримує сюжетну значущість ідеологічного ціннісного контексту як своєрідного мелодійного супроводу сцени. Персоніфікація пейзажної деталі співвідносить її з універсальним сумлінням – утіленим у зоровому образі аналогу античного хору – й індивідуальними почуттями протагоніста. Своєрідна ідеологічно-драматична насиченість, театральність епізоду з відповідною настроєвою рамкою навіть у контрасті з вибором героя на користь дівочої “ручки” (чарівної краси) своїм виражальним потенціалом демонструє вагу публічного виміру особи нарівні з її приватним світом, психологічну й ліро-епічну сюжетність відповідного досвіду.

Натомість у Л. Андреева образ місяця, наново актуалізований у сцені розпачу, має негативні конотації, пов'язані з романтичною темою світової скорботи чи декадентського песимізму й вірогідними міфологічними ремінісценціями. “Помню еще тот печальный вид, какой приобрело небо за эти часы. Оно затуманилось, сплошь задернулось белесой, тусклой, расползающейся дымкой; и луна, уже опустившаяся низко, светила скупой и унылой, как фонарь сквозь синюю промасленную бумагу. И в лесу уже не было ни ярких пятен света, ни теней: он весь молча стоял в этом тусклом, безжизненном свете и не дышал. Потом почти сразу наступила такая же безжизненная темнота, и впечатление было такое, будто луна не взошла, а погасла, как фонарь, в котором иссякло последнее масло” [2, 45].

Асоціація з присмерками антитетична щодо сповненого таємничості лісового пейзажу й унаочнює минуність любовного зачарування. Ліхтар без олії як символ безвиході, беспорядності душі в міському часопросторі – вірогідна модерністська алюзія на євангельський образ світильників, погаслих із вини нерозумних дів (Мт. 25: 1-13) [4, 36-37]. Деталь “місяць” унаочнює топос розпачу, актуалізуючи й переосмислюючи імпресіоністичну чутливість до візуальних

вражень і настроєвий психологізм, включені у драматичне розгортання сюжету з універсальним культурологічним наповненням, – рисами, властивими радше експресіонізму.

Тема смерті як риторична метафора, вияв оцінної наративної позиції й водночас означник екзистенційного вакууму, незворотної втрати сенсожиттєвих орієнтирів споріднює твори обох авторів. У Л. Андрєєва песимізм і плач героя своєю видовищністю апелює до декадентської чутливості, “життя нервами”, яке в наративній подачі автора із психологічного діагнозу межі століть перетворюється якщо не на штучну позу, то на самонавіювання героя: “И когда нашел (пень для спочинку. – О. Б.), то так же решительно, как бы и это имея в виду, отдался самой безутешной скорби. Сидел согнувшись, как бы над гробом умершего, и плакал продолжительными обильными слезами и платок держал у лица. <...>...По каким-то загадочным причинам я очень старательно, очень точно и искренно имитировал человека, который только что потерял кого-то горячо любимого и в присутствии друзей и близких изливает горе свое над его прахом. И уже не вслух, а только про себя я повторял эти безутешные слова: – Умер! Да, да. Умер!” [2, 45].

Появу підглядяча, котра викликала розчарування закоханого, можна трактувати як антитезу всевидючого Ока Божого й алюзію на біблійну історію гріхопадіння перших людей. У цьому контексті плач героя сприймається також як алюзійний маркер утрати раю. Євангельський образ “плачу і скреготу зубів” пов’язаний із пеклом як протилежністю раю (особливо виразно це протиставлення демонструє притча про гостей весільних у викладі Матвія (Мт. 22: 1-13) [4, 32]), отже, з утратою благодаті, яку для героя втілюють кохання й надія на душевну гармонію, зруйнована втручанням еротомана. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Російській православній церкві побутував, судячи з нотаток П. Тичини (див.: [26, 218]), досить відомий хоровий твір “Седе Адам прямо рая” з таким початком: “Седе Адам прямо рая, и свою наготу рыдая плакаше: увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу и окрадену и славы удалену! Увы мне, простотою нагу, ныне же недоуменну!” [23]. Л. Андрєєв моделює схожу ситуацію розчарування у принадах міста й відкриття героєм власного безсилля перед усюдисущими виявами цивілізації. Наративні вказівки, комбінуючи “щирість” з імітацією скорботи, також унаочнюють своєрідну гру з літературними й риторичними конвенціями – досвідом психологічного реалізму в його російському варіанті, біблійною темою світової марноти й “утрати душі”. Цей акцент на літературній топіці й жалю дистанціює позицію героя від авторської, унаочненої всім розгортанням дії, зокрема у фінальному епізоді, і прикметної експресіоністичною візіонерською домінантою. Органічне занурення в сучасний художній і світоглядний досвід водночас контрастно увиразнює у фіналі мотиви протесту й вольовий культуротворчий імпульс – закорінений у біблійному міфі і просвітницькому дискурсі імператив праці, актуалізований зустріччю з візником і собакою.

Натомість у Винниченка порівняння колишньої красуні з мерцем віддає насамперед актуальні почуття героя – гомодієгетичного наратора, демаскуючи його поверховий естетизм, але водночас сигналізує про стан зневаженої дівчини, котрий потребує сюжетної зміни, аналогічної до попередньої сцени й сумірної із трагічним катарсисом чи християнським міфом спасіння: “Було щось дике, щось безглузде, страшне у всьому цьому. Було схоже на те, ніби ми посадили мертвяка між собою, втиснули йому в руку ложку й балакали про його ж” [8, 190]. Нагнітання метафоричних деталей унаочнює кризовий стан свідомості героя, співвідносний як з експресіоністичним топосом болю, так і з модерною ревізією вихідного ідеологічного комплексу твору. Акцент на

непідробності й силі почуттів, на противагу скептичним наративним реплікам у Л. Андрєєва, подає екзистенційну драму героя як модель ініціаційного досвіду, у котрій авторське й розповідне дистанціювання від позиції героя зумисне не експліковане.

Відомо, що експресіоністичне письмо завдяки характерному нагнітанням потужних емоцій метафорично визначають як естетику “крику”. Цьому прислужилася однойменна картина Едварда Мунка (1893), котра стала емблемою аналізованого стилю. Остання подія – розв’язка оповідання Л. Андрєєва – зустріч героя з візком, який тягне собака, і їх власником – постає пуантом у нагнітання негативних емоцій з їхньою декларативною й недвозначною артикуляцією: “И снова молча шагали мы трое: он, я и собака, вдруг так тесно связанные общностью каких-то страданий, что как будто и всю жизнь, и еще раньше, до жизни, всегда было так: прямая дорога, он, собака и я, шагающие молча к далекому городскому зареву. <...> Что это? Последний сон, последний дикий кошмар засыпающего города?” [2, 46]. Пряма мова героя (чи то уявна, чи то реалізована) у поєднанні з наративним коментарем – рецептивним кутом зору персонажа – своєю театральністю, сценічним резонерством вносить елементи риторичної пози, патетичної літературності, які підтримують і посилюють вихідну песимістичну настанову: “Но было что-то в голосе этого старого раба, от чего вдруг захотелось безумствовать, кричать, побежать к тому несчастному, умирающему зверю, разбудить его дикими словами:

– Послушай, старик! <...> Кричи, громче кричи! <...> ...Кричи об опасности, кричи об ужасе этой жизни, кричи о смерти! И проклинай, проклинай, и к твоему проклятию зверя я присоединю мое последнее проклятие человека. Город! Город!” [2, 46-47].

У Винниченка аналогом “крику” постає докладний виклад утрати колишнього почуття з експресивним повторенням деталі “ланцюг” у контексті негативних емоцій: “Ланцюг рвався, одпадав з таким гострим, рвучим болем, що хотілось кричати” [8, 191]. Це нагнітання теми розпачу, болю, незворотної й невідшкодованої втрати розбіжне з раціоналістично-гуманістичними чи й морально-дидактичними (ідеологічно опосередкованими) установками, визначеними елементами попередньої дії. В експресіоністичних новелах В. Стефаника (“Сама-саміська”, “Скін”) гротескні образи передсмертних страждань переводять описувану ситуацію в міфологічний вимір, актуалізуючи християнський дискурс як інтерпретаційний код новітньої художньої мови з її увагою до сугестивних знаків несвідомого. У Винниченка напруга викладу моделює межову ситуацію зі гностичним змістом страстей душі. Експресивно-метафоричний корелят фабульного епізоду, навіюючи страждання як патетичний жест, унаочнює безблагодатний психологічний часопростір, подію втрати сакрального виміру в повсякденному житті – маркер болісного трагічного світовідчуття, показник його деміфологізації, змодельованої в екзистенційному ракурсі й у річищі новітніх версій сповідального жанру.

До компаративних зіставлень надаються також інші твори Л. Андрєєва й В. Винниченка – “Червоний сміх” і “Глум”. Повість Л. Андрєєва “Червоний сміх” (1905) мала неабиякий читацький успіх і значний літературно-критичний резонанс (див.: [5, 515-518]). На думку В. Терьохіної, цей твір “випередив сутність літературного експресіонізму і явив приклад спільності цього типу світосприйняття” [24, 6]. С. Яблонівський іще 1905 р. назвав повість експресією жаху, який вимотує душу читача (див.: [5, 517]). Згаданий відгук підтверджує історико-літературну роль еталонного зразка російського експресіонізму й бодай частково вирішує питання про стильову природу творів українського

митця, пов'язаних із нею контактено-генетичними зв'язками чи типологічними відповідностями.

Новела В. Винниченка "Глум" (1910) драматизмом ситуації (очікування страти), наративними прийомами (виклад подій свідком) й експресією художнього мовлення перегукується з повістю "Червоний сміх". Провідний образ твору Л. Андрєєва, на думку І. Московкіної, "швидко минає стадію уособлення й уже наприкінці другого уривка постає як *гротесково-символічний і міфологічний*" [19, 120]. Образ переживань межової ситуації у Винниченка, позначений словами "щось", "воно", "Чорне", також натякає на гротескне страхіття, він включений у домінуючу песимістичну тональність викладу і змодельований через відчуття в'язня-смертника.

Початок повісті "Червоний сміх" прикметний оцінною позицією персонажа – гомодієгенетичного наратора, яка закладає матрицю витлумачення подальшої дії: "И тут впервые я почувствовал это. Я ясно увидел, что эти люди, молчаливо шагающие в солнечном блеске, омертвевшие от усталости и зноя, качающиеся и падающие, что это безумные. Они не знают, куда они идут, они не знают, зачем это солнце, они ничего не знают. У них не голова на плечах, а странные и страшные шары" [1, 23]. Це перше враження в шостому уривку доповнює сцена стрілянини між двома частинами однієї армії, свідком і жертвою якої стає персонаж-розповідач: "Что-то произошло, что-то затемнило взоры, и два полка одной армии, стоя в версте один против другого, целый час взаимно истребляли друг друга, в полной уверенности, что имеют дело с неприятелем. <...> Я сам до сих пор не могу вполне уверенно сказать, как началось это странное недоразумение, так как одинаково ясно видел сперва нашу, красную форму, а потом их, оранжевую" [1, 40]. Апеляція до чужого погляду, колективного сприйняття має на меті прояснити ситуацію; натомість застосовані наративні форми, зокрема коментар наратора-свідка, породжують відчуття абсурдності, руйнуючи попередні (визначені реалістичною традицією) читацькі очікування щодо розгортання дії.

Початок новели Винниченка моделює психічний процес як фантастичну історію появи невідомої загрози станові душі. Уособлення абстрактних понять і проективний виклад дії схематизує описувану ситуацію, надає їй універсального змісту новітньої параболічної моделі. Дублюючи фінал твору, образна репрезентація психоаналітичного дискурсу з імперативною розповідною риторикою витворює модерний антропологічний міф, аналог євангельських притч про відступників (напр., Мт. 13: 4-9, 18-23; Мт. 22: 1-14): "А ось прийде воно непомітно і неждано, <...> і ти з жадливим дивуванням, з огидою будеш робити те, що воно скаже. А свідомість твоя безсила, з повислими руками стоятиме й дивитиметься на нього. А Воля, як заляканий цуцик, заб'ється в найтемніший куток душі і жалібно скавучатиме там. А все те, що ми зовемо святим і високим, як іней розтане від гарячого, смердючого його дихання" [7, 30]. Вигаданий образ уможливорює пластичне уособлення психічних станів, яке своєю наочністю породжує драматичну сцену, розраховану на увагу та збудження читача; художня візія абстрактних понять накреслює межову екзистенційну ситуацію, а також полемізує із просвітницьким і романтичним етичним оптимізмом, орієнтує читача, заангажованого риторично-публіцистичними очікуваннями, сформованими й на основі актуального літературного досвіду ("Божеське і людське", "Воскресіння" Л. Толстого, "Оповідання про сімох повішених" Л. Андрєєва¹), витворюючи метафоризовану й узагальнено-експериментальну модель розгортання дії.

¹Порівняння творів "Божеське і людське", "Оповідання про сімох повішених" і "Глуму" становить окремих компаративний сюжет, тому згадані прозові зразки тут не розглядаємо.

У новелі “Глум” можливі структурні запозичення з повісті Л. Андрєєва – активність персонажа-наратора й сюжетно-композиційна вага символіко-алегоричного образу-домінанти (Чорне) – визначають експресивні особливості тексту та драматичний модус читацького сприймання. Проте варто зазначити, що виклад новелістичної дії з погляду персонажа-свідка – характерна риса прози Винниченка (див.: [6, 196-210; 17, 248-256, 324-328]). Використання повторюваного мікрообразу в описі внутрішнього світу персонажа – ефективний прийом тогочасної поетики, засвідчений, наприклад, у новелістиці М. Коцюбинського (див.: [15]). Тому перегуки чи типологічні відповідності між творами Андрєєва і Винниченка не можна однозначно трактувати як вияв прямого запозичення українським письменником досвіду російського колеги.

Один з елементів сюжетної ретроспекції в обох авторів виявляє показову схожість, залучаючи в дію спогади персонажа на протигагу описуваній межевій ситуації. Гротескну картину в “Червоному сміху” перебиває думка розповідача про залишену родину: “И тогда – и тогда внезапно я вспомнил дом: уголок комнаты, клочок голубых обоев и запыленный нетронутый графин с водою на моем столике – на моем столике, у которого одна ножка короче двух других и под нее подложен свернутый кусочек бумаги. А в соседней комнате, и я их не вижу, будто бы находятся жена моя и сын. Если бы я мог кричать, я закричал бы – так необыкновенен был этот простой и мирный образ, этот клочок голубых обоев и запыленный, нетронутый графин” [1, 23]. У контексті гіперболізованих вражень від війни ці спогади акцентують її протиприродність, несумісність із людським призначенням і тим посилюють апокаліптично-есхатологічну спрямованість викладу. Натомість у Винниченка в новелі “Глум” спогади про кохану в контексті модельованих стороннім свідком переживань в’язня-смертника, з одного боку, подібно до повісті Л. Андрєєва, символізують віднайдення й утвердження людської моральної сутності в межевій ситуації:

“Ворухнулось щось забытое, родное...”

Невеличка річка... Уважно щось слухає вмерзлий в лід очерет. Лід, порізаний коньками, матово блищить, а за темним силуетом церкви, в блідосинім небі сходить місяць... Білий пухастий комір шубки, муфта, холодні щоки, легкий памороз на промінястих віях. Тихо... Самотно і сумно... <...> Пахне льодом, очеретом...

“Холодно?”

Бере за руку і тягне до себе в муфту, між свої ручки, теплі, любі, найдорожчі...” [7, 39]. З другого – ця картина постає елементом своєрідної гри із читачем, моделювання вірогідного розвитку подій, значеннєво контрастного щодо межевої ситуації й напрочуд насиченого сенсорними враженнями й позитивною емоційністю, а тому сповненого вітальної семантики й підтекстової символіки – пафосу життєствердження, який визначає романтичний і реалістичний горизонти очікування читачів. Імпресіоністична техніка налаштовує на елегійно-споглядальну тональність, яка поглиблює психологізм образу й почасти суголосна поетиці М. Коцюбинського, увиразнює сенсову багатшаровість і пластичність художньої структури, її зв’язок із попередньою традицією й іншими стильовими системами міметично-аналітичного плану.

У Л. Андрєєва брак експресивності у фрагментарному враженні-спогаді, контрастуючи з фантазмагоричною картиною війни, своєю феноменологічною фактичністю та безобразністю доводять ціннісну перевагу прозаїчного повсякдення над романтичною чи героїчною візією збройного конфлікту. Натомість у Винниченка ідилічна сценка-спогад, витворюючи альтернативу драматичним переживанням в’язня-смертника, водночас навіює стихію

позитивного емоційного й сенсуалістичного досвіду, влади Еросу й тим надає дії катарсичного звучання, залучає читача до чуттєвого моделювання ситуації.

В українській літературі межову ситуацію героїчного очікування смерті зафіксовано у драматичній поемі М. Старицького “Остання ніч” (1899), яка зображає історичну особу – поета й повстанця Данила Братковського – напередодні страти. Удаючись до ретроспекції, автор, як зазначала Л. Дем’янівська, знаходить “теплі емоційні барви, глибоко людську тональність для змалювання любові й відданості подружжя Братковських. Цим послабляється зайва пафосність, піднесеність образу...” [11, 26]. Вихідна романтична матриця у Винниченка набуває особливої імпресійної інтимізації, котра унаочнює протистояння Еросу і Танатосу як міфологічних символів індивідуального досвіду. Контрастне вирішення сцени апелює до засадничого культурного міфу. Згідно з Піснею над піснями (8: 6) “сильне кохання, як смерть” [4, 680].

У Л. Андреєва брак емоційності у фіксації враження-спогаду унаочнює жажливу сутність війни, безумство її учасників, деклароване героєм-фокалізатором. У “Глумі” контрастний до поточного настрою й ситуації фрагмент досвіду персонажа, вибудовуючи рівнозначний за силою впливу складник внутрішньої дії, наближає описувану ситуацію до ціннісного “емпіричного обрїю” читача, надаючи їй рис імпресіоністичної стилістики, “типовості” й відчутності, а не алегорично-символічного міфологізму, властивого російському авторові.

Переживання бойових дій у сприйнятті героя-наратора [1, 27-28] ведуть до образного узагальнення духу війни як “червоного сміху”. Йому передуює фіксація чужого страху, котра інтегрується в есхатологічну картину, вносячи у виклад ірраціональний струмінь містичної письменницької візії. Натомість у В. Винниченка фінальний образ в’язня з обличчям, спотвореним болем, у сприйнятті персонажа-свідка, навпаки, подає цілком натуралістичний опис божевілья, унаочнює психологічну істину (вагу негативних подразників), у світлі якої попередні гротескно-фантастичні образи постають символізацією роботи несвідомого.

Клінічний випадок як антитеза й водночас можливий наслідок переживань смертника, змодельованих персонажем-свідком, демістифікує межову ситуацію в річищі жанрових канонів новели (несподівана розв’язка напруженої дії) та відповідно до експресіоністичної трактовки людського існування і його мистецької візії як розпачливого крику.

У Л. Андреєва ланцюг божевіль, зокрема передсмертний екстаз літератора, скаліченого на війні, тримає сюжетно-композиційний ритм повісті, надаючи їй рис модерного апокаліптичного дискурсу, символізуючи есхатологічне випробування – безнадійний стан людства в умовах соціальних катаклізмів. Фінальна поява трупів, викинутих землею, у помешканні асоціюється як із хворобливим маренням персонажа-оповідача, так і з темою Страшного суду і спокути гріхів. Ці образи актуалізують архетипний культурний дискурс – кінцесвітню модель Апокаліпсису Івана Богослова, зокрема сюжетні й концептуальні складники християнського міфу. Основний символ твору цілком надається до асоціацій із дияволом чи Антихристом, уособлюючи в експресивній і навіть відразливій формі торжество безумної сваволі – концепт, близький світоглядним інтенціям початку ХХ ст., пов’язаним із філософією Шопенгауера й Ніцше.

Натомість у Винниченка божевілья (чи муки, подібні до нього за психологічною вагою), постулювання незбагненого в оцінках спостерігача й “дикого жаху” у фінальній репліці наратора нівелюють – попри моделювальну й оцінну

активність розповідача-очевидця – інтерпретаційну й антропологічну вагу великих релігійних і гуманістичних дискурсів. Демонстрація граничної напруги індивідуальної психіки в межовій ситуації й песимістичний висновок наратора підносять експресивний зміст описаних переживань.

Фінальний епізод “Глуму”, увиразнюючи можливі симптоми неврозу і психологічні аспекти болю як альтернативу патетично-героїчним фреймам трактовки межового досвіду, мотивує песимістичні медитації персонажа-наратора, які обрамлюють виклад і підносять страх смерті, страждання, самотність до рівня визначальних чинників людської поведінки. Герой новели в кульмінації постає модерністською альтернативою біблійного Йова. Візит коханої дівчини і свідка в супроводі співчутливого дозорця до засудженого на страту революціонера може непрямо асоціюватися із приходом трьох друзів до враженого проказою старозавітного персонажа.

Драма Йова – архетипна модель теодицеї; водночас автор поеми вустами головного героя декларує втрату сакральних імперативів у суспільстві, відмежування (бодай тимчасове) Бога від долі несправедного світу. М. Рижський зазначає: “...Якщо опоненти (друзі невинного страдника. – О. Б.) посилаються передусім на авторитет традиції, на те, що “мудрі донесли та від батьків своїх не затаїли того” (15: 18; пор. 8: 8-10) (переклад цитати подаю за: [4, 516]. – О. Б.), то Йов бере свої докази з дійсності, із життєвої практики своєї й інших людей <...>” [20, 55]. У новелі Винниченка роль вагової традиції відведено закріпленням літературною практикою уявленням про гідну героїчну смерть і силу кохання, що ними визначена романтично-патетична матриця сприймання ситуації, свідомо “розіграна” письменником як робота уяви сторонньої особи – другорядного персонажа-свідка. Натомість реальні враження від психічного стану в’язня-смертника, руйнуючи наперед заданий рецептивний фрейм, уводять профанний досвід і закріплюють його значущість прикінцевими репліками наратора, розширюючи тим вихідний читацький досвід. Обличчя, спотворене болем, у фіналі новели – вірогідна ремінісценція з повісті Л. Андрєєва – деміфологізує дію, висуваючи психоаналітичний досвід на противагу великим гуманістичним наративам.

Витоки експресіоністського світогляду вбачають в осмисленні соціально-політичної ситуації початку ХХ ст. В. Терьохіна зазначає: “Твори, що випереджали експресіонізм, виникли в обстановці системної кризи, яка почалася в країні на межі століть і посиленої поразкою в російсько-японській війні й розгромом революції 1905–1907 рр.” [24, 5-6]. Цю тезу, на нашу думку, не можна тлумачити як констатацію прямого чи бодай опосередкованого впливу згаданих історичних подій на генезу відповідних стильових явищ в аналізованих національних письменствах. Однак описана соціально-політична ситуація визначала читацьке сприйняття поточних літературних артефактів, тематично пов’язаних з актуальними подіями, формувала відповідні очікування щодо пафосу й жанрово-стильових рис творів, котрі апелювали до суспільної заангажованості й емоційного налаштування публіки. Міметично-аналітичне чи символіко-алегоричне відображення революційних реалій у доробку Максима Горького, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Л. Андрєєва, М. Арцибашева, Андрея Белого, О. Плюща й самого В. Винниченка доводить комунікативну значущість вищевказаного чинника в контексті інших, більш тривких і вагомих світоглядно-естетичних і стильових тенденцій тогочасного літературного процесу. Отже, аналізовані тут автори, вочевидь, виходили із пресупозиції читацького сприйняття як емоційно заангажованої ситуацією, алюзійно чи міметично окресленою у творах (див. також: [5, 510, 515]).

Докладний компаративний розгляд дає підстави констатувати, поряд з експресіоністичними тенденціями чи домінантами, і стильову неоднорідність творів, зокрема Винниченкових. Г. Яструбецька слушно вказує на характерне явище в українській літературі – “зрощеність імпресіонізму та експресіонізму” [32, 28]. Дослідниця вважає, що експресіонізм у вітчизняному письменстві “став “особливою” формою імпресіонізму” [32, 28]. “Молодший” стиль прикметний “наявністю спільних (з імпресіонізмом. – О. Б.) істотних стильових атрибутів та інтенцій” [32, 25], наприклад, сугестивності чи розщеплення “Я”.

Як зазначає дослідниця, “експресіоністський текст має екстатичну природу на відміну від елегійно-спокійної імпресіоністичної” [32, 23]. Викривальні інтенції та прозелітизм героя “Ланцюга” та гротескне моделювання межового досвіду очікування смерті в новелі “Глум” демонстративно заперечують розважливо-споглядальну домінанту “старшого” стилю за формальної подібності художніх засобів (нюансування візуальних вражень чи мінливих настроїв). На думку згаданого науковця, експресіоністична свідомість “рефлексує з приводу дезінтеграції світу і самої себе <...>” [32, 26]. Ця риса становить проблемну конфліктотворчу й сюжетотворчу домінанту аналізованих творів і дає змогу відстежити продуктивну стильову тенденцію у прозі В. Винниченка. Зауважені Г. Яструбецькою онтологізація смерті, культ страждання, абсолютизація болю, ноуменальна візія, у котрій “виявляє себе подвійна воля (воля того, кому одкривається істина, і того, хто її здобуває через слово)” [32, 22-23], також добре узгоджуються зі структурами й інтенціями Винниченкових новел.

Розгляд творів російського й українського письменників засвідчує їхню певну типологічну близькість, яка дає підстави вбачати в аналізованих новелах Винниченка феномен, дотичний до становлення експресіонізму в українській літературі. Прозаїків зближує патетичний виклад як елемент впливу на публіку, оснований на новітніх стильових ресурсах. Свідома міфологізація дії в Л. Андрєєва, особливо помітна в повісті “Червоний сміх”, суголосна універсалістським інтенціям тогочасної російської літератури. У В. Винниченка ж зображення загалом тяжіє до сповідальної матриці, традиції “людського документа”, нових антропологічних дискурсів та їхнього загострено-емоційного художнього моделювання у світлі актуального читацького досвіду.

Риторична стратегія у В. Винниченка з її орієнтацією на міфологізовану тему класової боротьби, схемою навернення прозелітів, імперативом гідного застосування “дарів життя”, антитезою двох світів – гріховного і наділеного харизмою історичної обраності, апелює до євангельських мотивів, чудес та історії взаємин Христа із жінками. У Л. Андрєєва викриття спокус цивілізації, оплакування героєм утраченого душевного раю й тотальної приреченості головного героя на конфлікт із дегуманізованим містом актуалізує радше жанрові матриці старозавітних пророцьких книг та їхній пафос, викривальний і песимістичний щодо грішних сучасників.

Ідеологічно-риторична семіотика деталей у Винниченка унаочнює переконувальний складник художньої моделі як джерело конфлікту, схематизації дії й метафоризацію психічних станів, котра забезпечує експресію й недвозначні емоційні акценти викладу. Натомість у Л. Андрєєва імпресійні й настроєві варіації мікрообразів реконструюють “камерний” психологізм, романтизований світ приватного досвіду. Це нюансування внутрішньої дії, зближуючи письменників, виражає інтенції художнього мислення початку ХХ ст., зокрема тяжіння до синтезу мистецтв, засвідчує риси подібності в пошуку експресії зображення й викладу. Драматична сконденсованість предметної образності у Винниченка й епічна мальовничість сцени в Андрєєва пов’язані

насамперед із жанровою природою творів. “Ланцюг” завдяки парадоксальному розгортанню дії й несподіваному фіналу можна однозначно класифікувати як новелу. Натомість у “Проклятті звіра” докладність описів міста надає викладу рис оповідання, утім не позбавленого елементів новелістичної гостроти.

Публіцистичний елемент у Винниченка (“Ланцюг”) включений у саму дію як чинник її драматизації. Натомість у Л. Андрєєва оцінні акценти гомодієгетичного наратора породжують ефект наповнення дії моторошним змістом, витворення напруженої атмосфери й експресії викладу в описі пересічних ситуацій задля унаочнення модерністського модусу жанрово-стильової структури твору.

У Л. Андрєєва розгорнуті порівняння стають елементом епічного аналізу ситуації як фатального стану гріховного світу й апелюють до біблійної, риторичної й літературної матриць спокуси. У Винниченка ж аналогічні за впливом на читача вияви оцінювальної активності наратора становлять собою послідовне розгортання експресивних метафор, підтримують пафос викладу й водночас орієнтують читача на прийняття такої політично маркованої настанови. Отже, у розповідній структурі настроєвий компонент експресивної номінації заміщує аналітичні складники викладу в описі соціального тла новелістичної дії й увиразнює панівну оцінну позицію героя-“естета” й революціонера. Ідеологічно заангажований кут зору персонажа накладає впізнавану інтерпретаційну матрицю на обставини дії.

Спільна риса “Червоного сміху” і “Глуму” – деструкція раціоналістичних фреймів в уявленні зображених подій, а натомість уведення гротескних образів як джерела приголомшливого емоційного впливу на читача, форми поетичного візіонерства ситуації, котре акцентує експресію наративного малюнка. У гротеску “свідомо порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протиставляються реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються у фантастично-перебільшуваному, загостреному вигляді”. Водночас цей засіб “не створює ніякої нової реальності, залишаючись лише ірраціональним вкрапленням у раціональному в цілому змісті”; важливий “сам момент переходу ймовірно реального в фантастично нереальне, смислова невмотивованість якого й розкриває естетичну значущість гротеску” [9, 105-106]. Гротеск Л. Андрєєва насамперед апелює до християнського есхатологічного міфу й тим тяжіє до символістського художнього дискурсу. У Винниченка гротескні образи вмонтовані в опис цілком актуальної, закріпленої романтичною й реалістичною традиціями ситуації, зафіксованої для тогочасної української читацької свідомості, наприклад, в імпресіоністичній новелістиці М. Коцюбинського. Використання наскрізної деталі, скоригованої з розгортанням психологічної дії, та нюансування останньої в короткому драматично насиченому проміжку художнього часу також наближають манеру Винниченка (почасти і її структурні аналогі в Л. Андрєєва) до імпресіоністичної поетики, надають викладу своєрідної міметичної тональності, яка засвідчує певний стильовий синкретизм художнього мислення письменників і його орієнтацію на життєвий і літературний читацький досвід.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрєєв Л. Красный смех // Андрєєв Л. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 22-73.
2. Андрєєв Л. Проклятие зверя // Андрєєв Л. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1994. – Т. 3. – С. 17-47.
3. Анц Т. Психополітика після Фрейда в літературі експресіонізму й авангарду // *Експресіонізм*: Зб. наук. пр. / Упорядник Тимофій Гаврилів. – Л.: ВНТЛ Класика, 2004. – С. 13-28.
4. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м, б.в., 1994. – 959, 296 с.
5. Богданов А. Комментарии // Андрєєв Л. Собр. соч. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904 – 1907 / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Жезловой; Коммент. А. Богданова. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 503-558.

6. *Брайко О.* Проза Володимира Винниченка 1902–1910-х рр.: проблеми поетики. – К: ВД “Стилос”, 2011. – 301 с.
7. *Винниченко В.* Глум // *Винниченко В.* Твори. Вид. 3-є. – К.: Рух, 1930. – Т. 3. – С. 29-48.
8. *Винниченко В.* Ланцюг // *Там само.* – С. 175-191.
9. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
10. *Гундорова Т.* Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) // *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст.*: 36. наук. праць. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 166-191.
11. *Дем’янівська Л.* Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: Гол. вид-во вид. об’єднання “Вища школа”, 1984. – 160 с.
12. *Кант І.* Критика практичного розуму / Пер. з нім., прим. і післямова І. Бурковського. – К.: Юніверс, 2004. – 240 с.
13. *Колінько О.* “Цілий світ у краплі води...”: Компаративний дискурс української і російської новели кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія / Олена Колінько. – Бердянськ: БДПУ, К., 2012. – 326 с.
14. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.
15. *Кузнецов Ю.* Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наук. думка, 1989. – 266 с.
16. *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.
17. *Мацевко-Бекерська Л.* Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології. Монографія. – Л.: Сплайн, 2008. – 408 с.
18. *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. – Луцьк: Ред.-вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
19. *Московкина И.* Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Л. Андреева: Монография. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
20. *Рижский М.* Библейские вольнодумцы. – М.: Республика, 1992. – 236 с.
21. *Румянцев М.* Стиль прозы Леонида Андреева и проблема экспрессионизма в русской литературе начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Литературный ин-т. – Москва, 1998. – 16 с.
22. *Свербілова Т.* Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики): Монографія. – Черкаси: ТОВ “МАКЛАУТ”, 2011. – 566 с.
23. *Текст песни Седе Адам прямо рая, Хор Московского Сретенского монастыря* [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://webkind.ru/text/6322531_99287724p954653396_text_pesni_sede-adam-pryamo-aya.html
24. *Терёхина В.* Путиями русского экспрессионизма // *Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика* / Сост. В.Н. Терёхина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 3-48.
25. *Тесленко А.* Страчене життя // *Тесленко А.* Прозові твори; Драматичні твори; вірші; Листи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В.Л. Смілянської; Ред. тому Є. П. Кирилюк. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 88-124.
26. *Тичина П.* Із щоденникових записів. – К.: Рад. письменник, 1981. – 430 с.
27. *Филоненко Н.* Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898 – 1908 годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина. – Елец, 2003. – 18 с.
28. *Хороб С.* Джерела та функціонування принципів і поетики експресіонізму // *Хороб С.* На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 77-112.
29. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 280 с.
30. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12-ти т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 2. Поезія 1847–1861. – 784 с.
31. *Шумило Н.* Під знаком національної самотності: Українська художня проза і літературна критика к. ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
32. *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму: Монографія / Г.І. Яструбецька. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2013. – 380 с.

Отримано 8 січня 2015 р.

м. Куїв

Олег Соловей

УДК 821.161.2-3. 09.

ПАРОДІЙНІСТЬ РОМАНУ ГЕО ШКУРУПІЯ “МІС АДРІЄНА”

Стаття присвячена пародійному аспекту останнього, вимушено “підсумкового” роману “Міс Адрієна” (1934) Гео Шкурупія, одного з найпереконливіших українських письменників-авангардистів 1920-х років. Роман до сьогодні лишається фактично невідомим широкому загалу й не досліджений фахівцями, як і решта багатожанрового доробку Гео Шкурупія. Автор статті пропонує розглядати останній роман письменника за принципом інверсійного прочитання; до цього спонукає, зокрема, пародійний ефект, що постає з відверто алегоричного змісту твору, його езопової мови із глибоко прихованими алюзіями та латентною опозиційністю до тогочасного ідеологічного дискурсу. Це лише друга публікація в сучасному українському літературознавстві, цілком присвячена роману “Міс Адрієна”.

Ключові слова: пародія, алегоризм, езопова мова, латентна опозиційність, тоталітаризм, інверсійне тлумачення тексту.

Oleh Solovey. Geo Shkuriy's novel "Miss Adrienne" as a parody

The paper explores the parodist nature of the last, unwittingly summarizing novel “Miss Adrienne” by Geo Shkuriy, one of the most promising representatives of Ukrainian literary avant-garde of the 1920s. The novel still remains pretty much unknown to the general public and, not unlike the rest of Geo Shkuriy's experiments with various genres, underrated by literary scholars. The author proposes a sort of inverting interpretation of the novel, propelled by its parodist effects which are produced by the combination of allegoric form and the indirectness of speech with wide-ranging allusions and latent opposition to the ideological discourse of that time. It is only the second publication in contemporary Ukrainian literary studies which deals with Shkuriy's last novel.

Key words: parody, allegorical language, indirectness of speech, latent opposition, totalitarianism, inverting interpretation.

Вимушене блазнювання українських письменників в умовах утвердження авторитарного сталінського режиму неабияк актуалізувало у другій половині 1920-х рр. так звану езопову мову, якщо взагалі не окрему повноцінну *поетику прихованого вислову*, яку можна порівняти з тактикою партизанської боротьби проти значно сильнішого окупанта. Загальноприйнято вважати, що в українській літературі 1920-х рр. цим займались найопозиційніші до режиму письменницькі сили, об'єднані в літературну організацію ВАПЛІТЕ. І це, зрештою, так. Ось як завершує, приміром, М. Хвильовий свій коротенький лист до А. Любченка після розгрому ВАПЛІТЕ: “Привіт всім “бувшим”. Вмерла Вільна Академія Пролетарської Літератури – Хай живе Державна Літературна Академія!” [25, 884]. Здавалося б, навіть найменші підстави для жартів відсутні. Однак... Алегоричний зміст і приховані підтексти цього листа (а інакше й бути вже не могло, враховуючи тотальну перлюстрацію паперів та формуляр, заведений на Хвильового компетентними органами [див.: 16]) доволі прозорі, хоча й відверто сумні, навіть із теперішньої історико-літературної перспективи. Це своєрідне “без надії сподіваюсь” колишнього неформального лідера ВАПЛІТЕ; можна припустити, що він уже мав наступні конкретні ідеї щодо форм і засобів подальшого опору національної культури й літератури зокрема, той же зухвалий у своїй мистецькій розкутості та самодостатності “Літературний ярмарок” або й пізніший, значно більш конформістський, але

все ще *український національний ПРОЛІТФРОНТ*. Передсмертні записки М. Хвильового з їх відверто невідповідними його життєвій ситуації мажорними закликами [див.: 25] так само є всі підстави вважати “нещирими”, метою яких було бажання зберегти недоторканими рідних і друзів письменника. Поготів, що попри вдаваний мажор, зміст записки, адресованої товаришам-письменникам часом набуває звучання оксюмору. Прекрасний сонячний день та улюблене число 13 увійшли у фатальне протиріччя з неможливістю жити далі в умовах винищення найяскравіших представників української нації: “Страшенно боляче. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія” [25, 889]. Привертає увагу той факт, що останні три речення-гасла не містять у пунктуації знаків оклику. Утім перспектива суїциду одного з визнаних лідерів генерації 1920-х рр. уже містила неабиякий знак оклику й алегоричну емблематику близького в часі знищення-розгрому всього українського національного життя – не лише культури.

Роман Гео Шкурупія “Міс Адрієна” (1934), виданий свого часу в популярній видавничій серії й досить великим накладом (10 000 прим.), українськими науковцями до сьогодні майже не розглядався; немає нічого, окрім короткої принагідної згадки в передмові А. Тростянецького до вибраних творів Гео Шкурупія 1968-го р. [21, 17] і поодинокій статті Ю. Данькевич [див.: 3]. В іншій своїй статті [див.: 4] ця авторка, по суті, повторює раніше вже викладені думки. О. Ільницький у ґрунтовній монографії про український футуризм, у розділі, присвяченому прозовому доробку Гео Шкурупія, згадує лише про два перші романи [7, 324], чомусь повністю ігноруючи творчість письменника після 1930-го р., а отже, і роман 1934-го р. “Міс Адрієна”. Існує згадка про цей твір письменника й у збірнику “3 порога смерті” [13, 466]. Цим рецепція роману “Міс Адрієна” на сьогодні фактично й вичерпується.

Один із найпомітніших творців українського модерного літературно-мистецького дискурсу в ХХ ст. І. Костецький у невеличкій, але програмовій для себе праці “Тло поетичної місії Езри Павнда” (1960) вирізняв три етапи (або тут же, його ж словами: стилі, ступні, щаблі) становлення світового модерного мистецтва: “Модерне мистецтво нашого часу розпочало свою основну працю з деталі і доходить вершини синтетичного. Три ступні належалося йому здобути на цьому шляху” [11, 387]. Першим зі ступенів модерного мистецтва І. Костецький вважає експресіонізм: “Револьюцію деталі відбув той з-поміж модерних стилів, якому першому судилося набрати на певний час універсального значення: *експресіонізм*. З пут типового він звільнив виняткове, поодинокому надав автономного значення, а надавши – звів значення в новий тип. Мистці навчились екстатично випинати те, в чому екстаза менш усього підозрювалася. Права громадянства здобув символ неповторного. <...> Технічно це досягалося деструкцією звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси. Зовнішню заслугу експресіонізму становило те, що з’явилися нові художньо-технічні терміни: *учуднення* і *зсув*” [11, 387-388]. Для більш-менш фахової людини цілком зрозуміло, що йдеться, зокрема, і про українську художню теорію і практику першої третини ХХ ст. та передовсім про третю декаду, про плідні для українського мистецтва 1920-ті рр., в які остаточно ствердив себе чи пак “здобув права громадянства” в усіх актуальних видах мистецтва (література, театр, кіно, фотографія, скульптура, графіка, живопис, архітектура тощо) український експресіонізм як мистецтво *питомо національне*, котре спирається на власні середньовічні та барокові засадничі джерела.

На наступному етапі модерне мистецтво, на думку І. Костецького, не задовольняючись універсальністю власного бачення, остаточно прощається

з минулим, прагнучи водночас багатоплановості бачення й вираження, сягаючи ще більш упевненої універсальності й синтезу. Дозволю собі досить розлогу цитату, бо концепти й положення, викладені в ній, мають принципове значення для розмови про пародійний аспект у розглядуваному мною романі Гео Шкурупія “Міс Адрієна”: “Наступний щабель у становленні сьогочасного модерного мистецтва, явила праця в напрямі багатопланового виразу. Для такого виразу автор цих рядків пропонує “учуднений” термін: *пародія*. Термін береться у первісному значенні слова: “рівнобіжний спів”, “спів допарі”. Пародія розвиває способи створювати відстані до предмета, бачити предмет відразу з кількох пунктів. Це вироблення техніки симультанного сприйняття. Головне завдання пародії – створювати можливості для поновного переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено. Пародія спмагається привернути увагу до забутого, поставити його в новому світлі. Витворюючи інші дистанції до існуючого мистецького явища, зводивши навколо нього риштування, пародія дає явищу черговий старт, відроджує його несподіваним робом. Як правило, пародія посередить труднодоступне легшим, “жвавішим” для сприйняття способом. Якоюсь мірою пародія тотожна з тим, що в акторському мистецтві називається “відношенням” або “ставленням”. Називане звичайно пародією (тобто: сміхотворний виворіт явища) становить, отже, тільки незначну частину спроможностей пародіювання. Усвідомлення пародії як мистецької відстані, як монтажу різних планів породило в мистецтвознавстві нові важливі робочі терміни: *оголення засобу* і *пакувальний матеріал*” (курсив І. Костецького. – О. С.) [11, 388].

Пародія густо присутня в мистецькому арсеналі 1920-х рр., особливо вагома і плідна в умовах згортання художнього плюралізму і становлення авторитарного більшовицького політичного режиму. Треба окремо наголосити на тому, що більшовицький режим від самого початку поставився з недовірою до діяльності авангардистів, і то не лише до оточення Михайля Семенка. Режим не тільки позбавляв футуристів фінансової підтримки (із чим, зокрема, пов’язаний занепад Асоціації панфутуристів і перехід учасників цього угруповання (окрім М. Семенка) до цілком легітимної й підтримуваної режимом літературної організації “Гарт”), а й уживав безпрецедентні як на 1921-й рік репресивні заходи, заборонивши в Києві літературно-мистецьку групу Гео Шкурупія “Комкосмос”, яка проіснувала один тиждень. Ось як про це повідомляє О. Ільницький: “У Києві 25 червня 1921 року Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій і Микола Терещенко разом із художником Олегом Шимковим утворили організацію “Комкосмос”. <...> “Комкосмос” так і не спустився на землю, відразу ж потрапивши під тиск політичного керівництва. Колегія головполітосвіти при Народному комісаріаті освіти 5 липня 1921 р. анулювала дозвіл на діяльність групи, заявивши, що програма комфутів суперечить принципам партійної організації і що вони навряд чи зможуть бути використані з точки зору культурного будівництва” [7, 77]. Зауважу лише, що подібних заходів не вживали навіть до відвертих “попутників” на кшталт письменників із групи неокласиків або літературної організації МАРС. Про небажання режиму співпрацювати з авангардистами яскраво свідчить відсутність державної підтримки аж до пізньої осені 1927-го р., коли після фактичного розгрому ВАПЛІТЕ влада нарешті надала кредит довіри футуристам і саме так уможливила створення Семенком і Шкурупієм надпотужної “Нової Генерації”, яка успішно та переконливо провадила свою діяльність упродовж трьох років, демонструючи власну гідність і незалежність, наприклад, від “лівих” письменників Росії [див.: 34]. Утім режим укотре помилювся: націоналістичні інтенції одного лише Гео Шкурупія перевищили, як видається сьогодні, усіх ваплітян та марсівців разом узятих. Чого варт

одна лише повість “Штаб смерти” зі збірки “Переможець дракона” (1925), що присвячена темі Холодного Яру й повстанському селянському опору супроти більшовицького режиму. Крім того, Гео Шкурупій у подальших перевиданнях цього твору (у збірках “Штаб смерти”, 1926; “Новела нашого часу”, 1931) увиразнив і підсилив звучання фактично антирадянської теми, змінивши назву повісті на “Чучупак” (за прізвиськом одного з найвідоміших отаманів Холодного Яру), тим самим доволі специфічно і сміливо розставляючи акценти у свіжих для тогочасного українського читача подіях.

Не випадково, авторитетний критик 1920-х рр. О. Білецький, говорячи про дебютну прозу Гео Шкурупія (дві збірки новел 1925-го рр.) називає його “вундеркіндом нашої літературної сучасності” [1, 80]. Не складно наразі збагнути, про що саме говорив шановний метр. На тлі комуно-утилітарної прози, яку досить проблемно взагалі вважати художньою, себто автентично-авторською вигаданою мистецькою нереальністю, Шкурупій уже в дебюті категорично відмовився від наслідування життю. Мистецтво має свою суверенну територію і власну конституцію, свою етику і своє розуміння потворного та прекрасного. Шкурупій це збагнув ще в ранньому віці, звідси й “вундеркінд”. Якщо перші критики Шкурупія не спромоглися, а радше не побажали, як Майк Йогансен (вірогідно, через перманентну хатню війну між тогочасними літературними угрупованнями) розгледіти сутнісні координати таланту та ідеології поета, то наприкінці 1920-х рр. ситуація в літературно-критичній рецепції радикально змінилася [див.: 9]. Утім констатуємо, що й М. Йогансен визначив вагомий момент у творчості тоді ще поета-початківця з футуристичних лав. Зокрема, рецензент зауважив, наскільки далекий молодий поет від пролетарської ідеології (візьмемо це до уваги!): “Певно жоден панфутурист не стане заперечувати, що “виробництво” їх не для робітника... а для міщанина! Що правда, воно з того міщанина знущається, воює його, та за теж тільки до нього звертається. Хатня революція, так сказати!” [8, 303]. Дивно сьогодні спостерігати за таким вдумливим критиком, як Йогансен, котрий, проте, не артикулював, що Шкурупій піддав деструкції тогочасного міщанина, тобто, у реаліях початку 1920-х рр. – *російського* або, у ліпшому випадку, *малоросійського російськомовного міського обивателя*, національно несвідомого та, головне, байдужого до процесу національного українського відродження. Це знущання з міщанина, помічене критиком, є крайнім виявом пародійного дискурсу, що, напевно, був іманентно близький Шкурупієві ще на початку його творчої діяльності. Крім того, Шкурупія насправді не цікавила соціальна більшовицька революція та роль у ній пролетарів. А також український зиск у наслідках революції. Або інакше: революційні швидкі та радикальні зміни цікавили молодого українського поета й теоретика футуризму остільки, оскільки мали значення для вивільнення саме *українського духу* з-під імперської кормиги та відкривали перспективу для повноцінного розвитку національного мистецтва. Про стан української культури, її ареал і підґрунтя чітко висловлювався наприкінці 1925-го р. М. Хвильовий: “До революції українська інтелігенція ідеологічно жила виключно з села і скоріш із незаможницького, ніж із глитайського, оскільки серед неї було багато вихідців саме з цієї прослойки. З пролетаріатом і міською буржуазією вона мала слабенькі зв’язки. На сьогодні ситуація приблизно та ж. Але з тією різницею, що на завтра вона має тенденцію змінитись. Ми маємо на увазі українізацію” [24, 452]. Якщо наприкінці 1925-го р. ситуація з містом лише “мала тенденцію змінитись” на ліпше, то що вже говорити про рецепцію Шкурупія цього міста зразка початку 1920-х рр.? На наш погляд, Гео Шкурупій – один із найпослідовніших національних поетів, і то не лише в контексті так званого українського футуризму. Варто лише згадати його принципіву,

гостру й аргументовану відповідь новолефівському критикові Треніну [34] або суть закидів усе того ж Хвильового на адресу роману Шкурупія “Жанна батальйонерка” (головні звинувачення зводились до націоналістичних ухилів романіста й усієї “Нової Генерації”) [див.: 26; 28].

Є. Старинкевич у своїй чималенькій розвідці про фактуру та ідеологію українського футуризму, по суті, викладає тези, що вже звучали щодо лірики Шкурупія у відомій рецензії В. Ковалевського [див.: 9]. І це лише свідчить про слухність щодо припущення про використання Шкурупієм техніки пародійного зображення як у віршах, так і в романній прозі. Говорячи про роман “Двері в день”, дослідниця, зокрема, зауважує цікаву річ: “Тим часом у напрямі стилістичного оформлення, портрета, пейзажу, розвитку дії та ін. Шкурупій лише в деяких місцях дає щось свіже, в решті ж випадків настільки наближається до шаблону, що виникає думка про *пародіювання* певних стилів. Втім, для пародії виклад Шкурупія надто мало загострений, а інколи і надзвичайно розтягнений, та й дуже мало відмінностей можна помітити в стилі окремих новел, які входять до роману. Доводиться визнати, що просто у сфері стилю автор показав себе доволі консервативним” [20, 533]. Утім, як бачимо, у підсумку доходить висновку про консервативність прозаїка на рівні стилю. Твердження відверто дискусійне, не інакше. Бо Шкурупія, як і більшість авангардистів, досить складно запідозрити в консерватизмі, зокрема в питаннях стилю. “Те саме, – стверджує Є. Старинкевич, – стосується роману “Інтелігент” Л. Скрипника – роману, від якого, попри його екранізовану форму, віє затхлою літературщиною. Справді, Л. Скрипник, маючи намір створити монтаж з кадрів, дав монтаж з літературних шаблонів. І тут можна було би сприйняти його “авторські ремарки” і зауваження, ліричні відступи і розмови з читачем (уявним глядачем кінокартин) як пародію на літературні жанри кепського смаку, якби в них було більше гостроти і менше наївної претензії на власну літературну творчість” [20, 533].

У романі “Жанна батальйонерка” маємо наскрізь пародійний дискурс із відштовхуванням від психологічного спадку імперії та дещо притлумлений трагізм українського інтелігента Бойка, людини без ґрунту й навіть без своєї суверенної території. Насамперед культурної території. Хоча і зрозуміло, що культурний простір неможливий без усвідомленої політичної ідентичності, яка й забезпечує всі інші можливості та ресурси, включно з освітніми, а отже, і культурними. Цікавими видаються спостереження дослідниці О. Пуніної, яка доходить висновків стосовно “ситуаційної пародійності”, що й визначає творчий метод письменника в межах цього конкретного роману: “Конструюючи (якісно стилізуючи) за зразком окремих художніх прийомів (сюжетних чи позасюжетних), класів (роман-епістолярій) і форм (авантюрний, історичний, психологічний та ін.) роману літературну річ, Гео Шкурупій обирає, умовно кажучи, стратегію ситуаційної пародійності: дати фрагмент загальної події роману в тій чи іншій формі (у широкому розумінні – і тематичний, і оформлюючий пласти), одночасно оголивши доцільність цієї форми за рахунок подачі ситуації (становища) як недієвої (в плані того, що умови й обставини, які мають утворити ситуацію, виявляються напрочуд стриманими, аби ситуація трактувалась як повноцінна)” [17, 100-101]. Шляхом відвертої пародійності письменник піде й далі, незважаючи на несприятливі обставини тогочасного суспільного й літературного життя.

Роман “Міс Адрієна”, виданий, і це треба пам’ятати, трагічного для України 1934-го р., на позір присвячений соціальній боротьбі робітників у капіталістичній Франції. (Саме так трактує задум письменника дослідниця Ю. Данькевич у дисертаційному дослідженні: “Доведено, що композиційну

домінанту роману становить соціальний конфлікт, викликаний класовим розшаруванням капіталістичного суспільства кінця 20-х – початку 30-х років минулого століття” [5, 11]. Водночас вона помічає “навмисно абстраговану назву країни”, слушно говорить про “полеміку” й “алегоричне зображення Європи”, але не помічає наскрізної пародійності в цьому романі Ґео Шкурупія. Міркуючи про заголовок роману, авторка помітила невідповідність пісні про Адрієну тематиці роману, однак і тут не доходить логічних висновків щодо причин цього явища [5, 13]). Їх обрій сподівань виповнює досвід робітників із країни соціалізму, зокрема українських радянських робітників. Україна після геноциду 1933-го р. вже не здатна бути взірцем для робітників капіталістичних країн – це було до снаги зрозуміти будь-якому українському читачеві цього роману. Напевно, для всіх ще пам’ятними були річної давності самогубства М. Хвильового й М. Скрипника, а також численні арешти й навіть уже перші розстріли української інтелігенції впродовж 1933–1934 рр. Роман “Міс Адрієна” за таких умов наближається до жанру соціальної утопії з одночасним (симультанним) і потужним ефектом її викриття й заперечення-спростування, себто можна в цьому випадку говорити навіть про елементи експресіоністичної антиутопії. До того ж антиутопії абсолютно своєрідної, нетипової, алегоричної, завуальованої самою пародійною фактурою (зміст, форма, матеріал [див.: 18]), та акцентованою синтетичним характером твору, котрий за незначного обсягу (лише 64 сторінки) кваліфікується його автором як роман.

Іманентна інтенційність пародії – це пониження та нівеляція явищ та образів; ураження об’єктів, на які скерована пародія, є її сутнісним змістом. Деструкція (у випадку тактики футуристів – деструкція старого, усталеного, канонічного й невідповідного новим ідеологічним та економічним умовам) як фундаментальна настанова модерних мистців, цілком успішно реалізувалася через застосування пародії. Утім деструкцією такі футуристи, як Шкурупій, не зловживали; ще М. Йогансен у 1923-му р. зазначав, що мовні експерименти Шкурупія не видаються аж надто радикальними: “Нам траплялося вже зазначати, що деструкція панфутуристів, їхня руйнація мистецтва не так страшні, як вони їх малюють” [8, 303]. У художній прозі – і поготів, деструкція виявляла себе передовсім у пародійному ефекті, у дозованій критиці тогочасного політичного режиму та міського обивателя. І навіть у ситуації, коли Л. Скрипник визнавав свій роман “Інтелігент” “романом невдалим” [19, 556], то і в цьому випадку можна відчувати все ту ж пародію на рецепцію партійної критики. Про деструкцію було, як на мене, значно більше теоретизувань, ніж реального застосування її як технологічного прийому в художній практиці. Тому застереження, що його висловила 1929-го р. Є. Старинкевич, виглядає (принаймні сьогодні) щонайменше факультативним, мовляв, “самою деструкцією ні в прозі, ні в поезії не проживеш” [20, 535].

Навіть такий цікавий і проникливий критик, як О. Гриценко, дивувався на початку 1990-х відносно того, що “Майк Йогансен – міг створити таку глибоку й формально-вишукану річ, як “Подорож доктора Леонардо” й чи не водночас – видати поверхово-епатажний “теоретичний” трактат “Як будувати оповідання”” [2, 136]. Не помічаючи в письменницькій поведінці моменту стратегічного, імпліцитно скерованого, можливо, не стільки до читача кінця 1920-х рр., скільки до нас, теперішніх. І замість епатажу (бо кого можна було епатувати так у 1928-му р., коли й з’явився трактат “Як будується оповідання”?) варто бачити іронію та пародійність подібних письменницьких зусиль. До того ж зовсім не поодиноких. Квазінауковий трактат М. Йогансена та його ж останній роман 1930-го р. витворюють в українській літературі разом з іншими багатьма творами доволі масштабний контекст (або ж ледве чи не суцільний мегатекст),

в якому остаточно запанувала пародія. Романи Д. Бузька “Голяндія” (ніби-то присвячений колективізації) і Л. Скрипника “Інтелігент”, повісті А. Любченка “Образ” й “Вертеп”, трагікомедії М. Куліша “Народний Малахій” та “Мина Мазайло”, редакційна політика журналу “Веселий ярмарок”, поетичні збірки П. Тичини “Чернігів” і “Партія веде” і, можливо, навіть діяльність Е. Стріхи (але не В. Жукової й не К. Буревія). У середині – наприкінці 1930-х рр. більшовики про всякий випадок знищують майже всіх і матимуть свою диявольську рацію, так для них, звичайно, безпечніше. Бо розбиратися, про що саме йшлося в інтермедіях “Веселого ярмарку” або в мало знаній збірці П. Тичини “Ку-ку” (1934) занадто обтяжливо, а в історичній перспективі тоталітаризму ще й небезпечно; простіше позбутися всіх, хто звертався до езопової мови, пародії й барокового алегоризму.

Топоси роману довільні й відносні у своїй географічній невизначеності. Попри очевидні натяки на те, що події відбуваються у Франції, у романі присутні фашисти (К. Буревій, використовуючи псевдонім, іще 1930-го р. бомбардував футуристів на сторінках журналу “ПРОЛІТФРОНТ”, люб’язно наданих для цього М. Хвильовим, “досліджуючи” кореляційний аспект фашизму і футуризму [див.: 6]), які лише б’ються з комуністами й зазвичай перемагають, бо мають підтримку поліції (влади) і нагадують не політичні партії, а вуличні бандитські угруповання. Мотори, які закупає для своїх потреб радянська сторона, натякають, що, швидше всього, умовна країна є Німеччиною, а не слабко розвинутою Італією або віддаленішою Францією. Романний топос виглядає змішаним, “зібраним” задля презентації всього найгіршого, що лише є в західному світі, для контрастного протиставлення країни соціалізму й умовного “загниваючого Заходу”. У цьому сенсі окрема іронія полягає в тому, що саме Радянський Союз закупає в Європі мотори для свого господарства, а не навпаки, як мало би бути, якщо на Заході насправді все так погано, а в країні звільнених робітників і селян усе добре.

Пародійний ефект виникає вже на самому початку роману, зокрема завдяки авторемінісценції, у сцені, коли голодний і виснажений Франц Каркаш мовчки “молиться” ковбасам і поросяті, виставленим у вітрині м’ясної лавки. Подібна картина присутня в поезії, що відкриває поетичну збірку Шкурупія “Барабан” (1923). Читач, який знає творчість письменника, не може не зауважити цього разючого збігу або радше свідомої автоцитації. Порівняймо ці сцени. У романі: “Франц Каркаш незабаром порівнявся з вітриною. Тоді його мимоволі потягло до неї і він не спинився доти, поки його обличчя щільно не притиснулось до холодного скла. Так він стояв досить довго, нічого не відчуваючи, крім голоду, не відчуваючи гомінкої вулиці в себе за спиною. Кишені його пальта розкрили свою порожнечу, як голодні роти удавів, як порожні бочки, що чекають на небесну манну. Та це була марна надія” [33, 5]. І в поезії: “Мій товариш / до скла приплюсне носа, / і фанатично молиться / гладкій ковбасі, / цій богородиці нашого храму, / де ладаном / курить автомобіль” [30, 7]. Усе було б добре, якби не разюче одне “але”. Перша поезія зі збірки “Барабан” відображає реалії в Україні часів нової економічної політики, коли соціалізм ще боровся за своє існування. Цілком ідентична сцена в романі показує стан робітника в капіталістичній Європі початку 1930-х рр. Натомість читач у реальному часі вже знав про страшний і штучно інспірований владою голодомор в Україні 1932–1933 рр. Пародійність сцени і становища робітників (але передовсім селян, якщо мати на увазі реальну ситуацію в Україні 1934-го р.) полягає в можливості або й потребі інверсійного тлумачення, що водночас призводить навіть до появи викривального патосу. Спадає на думку “Автоекзекуція” К. Буревія, коли він, ніби-то прагнучи покаятись за минулі свої розваги, вдався (можливо, навіть

несвідомо, а за своєю стилістичною звичкою) до пародії на встановлений від початку 1930-х (або й раніше) партійний канон так званої самокритики [див.: 15; 31], на що звернув увагу ще 1953-го р. Ю. Шерех: “Виступ у “Літературному Ярмарку” був останнім вільним виступом Стріхи. Його спроба видати 1930 р. книжку “Пародези” не вдається. Дарма Едвард Стріха пише передмову, в якій твердить, що його пародії спрямовані тільки й виключно проти футуризму. Дарма він назву поезії “Дніпрельстан” замінює на “Як “Нова Генерація” уявляє собі Дніпрельстан”. Цензура (Головліт), повертаючи видавництву рукопис “Пародези”, пише: “Повертаючи при цьому книжку Едварда Стріхи “Пародези”, Сектор Літконтролю рекомендує видавництву не видавати її.” <...> 1930 р. Едвард Стріха змушений, лишивши пародійний тон осторонь, виступити в офіційно-партійному журналі “Критика” (1928–1931, Харків) з самокритикою. <...> А все-таки, всупереч усьому, і тут проглядає старий Стріха, і чим ближче читач до кінця статті, тим сильніше враження, що він має справу з пародією теж, тільки на новий об’єкт – на стиль офіційної комуністичної критики. Насамперед це виявляється в не позбавленій двозначності й алюзійності назві статті – “Автоекзекуція”, а далі в солідаризуванні з найтупішими заявами “пролетарських критиків” Овчарова, В. Сухино-Хоменка й Б. Коваленка” [29, 705].

Ось як характеризує Ю. Шерех атмосферу другої половини 1920-х рр.: “Це був час, коли були спалені “Вальдшнепи” Миколи Хвильового і розгромлено Вапліте, а опозиційні течії української літератури мусили переходити в УСРР до Езопової мови” [29, 704]. Направду, можна погодитись із висновками Ю. Шереха: “Пародія показалася занадто небезпечним жанром в умовах 30-х років в СРСР” [29, 706]. Слушна також думка критика, що пародії Стріхи “цікаві тим, що не обмежуються на літературній пародії, а заховують за нею жало політичної сатири, прихованого, але гострого виступу проти політичної системи на Україні, за що, в числі інших “злочинів”, справжній автор Едварда Стріхи і заплатив трохи згодом своїм життям” [29, 702]. Однозначно пародійною виглядає у п’єсі “Народний Малахій” (1927) М. Куліша сцена “перевиховання” божевільного Малахія Стаканчика зусиллями робітників заводу, додана на вимогу чиновників від культури: “Восени 1928 р. з’являється друга редакція п’єси (і вистави), а навесні 1929 р. – третя. Перші дві редакції не мали суттєвих розбіжностей, у третій же з’явилася сцена (дія 4), коли Малахій Стаканчик потрапляє на завод, і ідейні робітники дуже швидко кількома не позбавленими патетики репліками “побивають” цього пророка-дивака” [14, 27-28].

Що це за назва “Міс Адрієна” і хто така ця міс Адрієна? Висловлю свої міркування із цього приводу. По-перше, така назва мала до певної міри заколисати цензуру, відсилаючи рецепцію змісту твору в безнадійні реалії капіталістичного закордоння, Західної Європи. По-друге, у романі це ім’я пов’язане з пісенькою легкого розважального жанру, тим часом як люди в романі неймовірно бідують, зокрема й епізодичний персонаж із таким же ім’ям, дівчина-циркачка. Щось подібне можна сприймати як алюзію на те, що радянські бравурні пісні (також вірші, газетні репортажі, виробничі романи, кінострічки – не лише художні, а й навіть хроніка, яка апіорі покликана бути правдивою) так само не відповідають страшній дійсності 1933–1934-го рр. На фабульному рівні наймасштабніша подія в романі – підготовка до страйку, його перебіг і наслідки. Усі інші відгалуження безпосередньо пов’язані зі страйком, навіть найінтимніші з них, як-от стосунки Франца із Жакеліною, смерть дитини Жакеліни, спроби суїциду з боку Франца й Жакеліни тощо, – усе це безпосередньо стосується причин страйку. Ідеться або про нелюдські умови

праці, або, найчастіше, про безробіття. Усі біди робітників у капіталістичній країні – наслідок відсутності праці. Навіть пересічний читач у Радянській Україні міг спостерегти подиву гідний факт: радянський робітник не страждає від безробіття (не говорячи вже про українських селян, які працюють від ранку до ночі), а життя за соціалістичного режиму таке ж убоге, голодне і безправне, як і життя в умовах капіталістичного безробіття. У чому ж тут справа? Наступне питання могло би бути на кшталт “хто винен”? Але таке питання вже не було кому ставити. Українське селянство значною мірою було фізично винищене в 1928–1933-му рр. колективізацією й геноцидом, а інфіковане страхом на довгі десятиріччя. Натомість на останній сторінці роману звучить як знущення, і водночас (другий план оповіді) як закид режимові, голос члена МОДРівського осередку Назарчука: “Всі ми члени МОДРівського осередку, у нас на заводі є модрівські бригади, які частину свого заробітку віддають на справу міжнародної пролетарської допомоги. В наших підшефних колгоспах є теж бригади, які засівають понадпланово цілі лани і урожай з них іде на допомогу закордонним робітникам в їх революційній боротьбі” [33, 64].

Наскрізна пародійність роману “Міс Адрієна” є очевидною, позаяк цей текст живе “подвійним життям”: “За планом твору стоїть другий план, який піддається стилізації або пародіюванню” [22, 201]. Водночас пародійність цього роману Гео Шкурупія досі не була ніким зауважена. Так буває. Особливо, у суспільствах, позбавлених рецептивної свободи. Ю. Тинянов у 1919-му р. присвятив спеціальну статтю специфічній пародійності одного з відомих романів Ф. Достоєвського (“Село Степанчикове”), сказавши наприкінці: “Якщо пародія не зауважена, твір змінюється; так, власне, змінюється будь-який літературний твір, відірваний від плану, з якого він виокремився” [22, 226]. Роман Гео Шкурупія “Міс Адрієна” виявився у принципі ґрунтовно забутим не лише кількома поколіннями читачів, а й науковцями, адже тривалий час не вводився до літературного обігу (ця прикрийсть була виправлена лише напередодні 110-ї річниці від дня народження письменника [див.: 32]). Другий план, з якого постає реальний опозиційний зміст роману Шкурупія – це, ясна річ, радянський тоталітаризм. Латентна опозиційність або й відверта зухвалість письменника полягають в абсолютизації пародійних прийомів, розпізнавання яких дає змогу інверсійно трактувати образи й події (безвідносно до пошуку конкретних літературних першоджерел, бо в нашому випадку такими джерелами є і література соціалістичного реалізму, і вся практика побудови соціалізму в окремо взятій радянській державі). Не говорячи вже про залучення цілих текстових фрагментів із власної поетичної творчості автора, які в романному творі починають жити новим життям, працюючи задля втілення нового пародійного задуму письменника. Ю. Тинянов у своїй пізній праці “Про пародію” (1929) переконливо довів, що найбільшого успіху зазнає та пародія, яка “ошукала, спромоглась ошукати” сучасників, які “прийняли її за направду серйозний твір і лише потім *змушені* визнати свою помилку” (курсив Ю. Тинянова. – О. С.) [23, 288]. Подібна помилка може мати своє просте пояснення, яке полягає в направленості конкретного твору, в якому має місце пародійність: “Справа в тому, що ця направленість може стосуватися не лише визначеного твору, а й певного ряду творів, до того ж їх об’єднуючою ознакою може бути – жанр, автор, навіть той чи той літературний напрямок” [23, 289].

На жаль, мені не відомі приклади рецепції роману “Міс Адрієна” в українській критиці 1930-х або пізніших років, але навіть сама їх відсутність схиляє до думки про непомічену або, хай як дивно це звучатиме, *відтерміновану* пародійність твору. Однією з вагомих причин (суто літературною, пов’язаною радше з національною літературною традицією, а не з тогочасними політичними

реаліями, хоча й вони відігравали неабияку роль) є розуміння пародії, ґрунтоване на комічно-травестійному переспіві “Енеїди” І. Котляревського. Після яскравого бурлеску “Енеїди” масова українська свідомість надалі міцно пов’язувала пародійність передовсім із комізмом. Водночас “доросле” розуміння пародії та пародійності, яке присутнє, скажімо, у вже згадуваній пізній праці Ю. Тинянова “Про пародію”, слушно наголошує на тому, що “є пародія некомічна” [23, 292], і варто про це пам’ятати. У чорнових нотатках до цієї праці науковець був іще категоричнішим: “Некомічність пародії; чим помітніший комізм, тим слабша пародійність” [10, 539]. І хоча це твердження про факультативність комізму в пародії викликало бурхливу полеміку, що тривала зо три десятиліття, його опоненти, урешті-решт, були змушені визнати, що комізм “не є основною жанровою ознакою пародії” [див.: 12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // *Білецький О. Літературно-критичні статті*. – К.: Дніпро, 1990. – С. 51-90.
2. Гриценко О. Харківські едіпи та московський сфінкс // *Сучасність*. – 1992. – Ч. 1. – С. 136-164.
3. Данькевич Ю. Динаміка сюжетно-композиційної побудови роману Гео Шкурупія “Міс Адрієна” // *Актуальні проблеми слов’янської філології*. – 2006. – Вип. XI. – С. 215-225.
4. Данькевич Ю. Концепт міста у творчості футуристів (на прикладі творів Гео Шкурупія) // *Актуальні проблеми слов’янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. ст. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. II. – С. 352-357.
5. Данькевич Ю. Художня проза Гео Шкурупія: проблеми поетики: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2008. – 20 с.
6. Жукова В. Фашизм і футуризм // *Пролітфронт*. – 1930. – № 3. – С. 205-228.
7. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
8. Йогансен М. [Рецензія]: Гео Шкурупій. “Барабан”, вітрина 2-га. – К., 1923. Король футуропрерій. Гео Шкурупій, “Психетозі”, вітрина 3-тя. – К., 1922 // *Червоний шлях*. – 1923. – № 2. – С. 303-304.
9. Ковалевський В. [Рецензія]: Гео Шкурупій. Для друзів поетів сучасників вічності. – К.: ДВУ, 1929 р. Ст. 172 + 4, тир. 2000, ц. 2 крб. 20 коп. // *Життя й революція*. – 1929. – № 9. – С. 179-181.
10. Коментарі // Тинянов Ю. Поетика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 397-572.
11. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Павнда // *Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори* / Упоряд. М.Р. Стех. – К.: Критика, 2005. – С. 381-389.
12. Морозов А. Пародия как литературный жанр // *Русская литература*. – 1960. – № 1. – С. 60-62.
13. Никанорова О. Гео Шкурупій // *З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій*. – К.: Рад. письменник, 1991. – Вип. 1 / Упоряд. О. Мусієнко. – С. 464-468.
14. Панченко В. Арки і шибениці (Драматургія Миколи Куліша). – Кіровоград, 1997. – 40 с.
15. Поліщук В. Лист до редакції // *Комуніст*. – 1929. – 14 грудня. – С. 4.
16. Полювання на “Вальдшнепа”. Розсекречений Микола Хвильовий: Науково-документальне видання / Упоряд. Ю. Шаповал. Передмова: Ю. Шаповал, В. Панченко. – К.: Темпора, 2009. – 296 с.
17. Пушкіна О. До творчої методи Гео Шкурупія (Роман “Жанна батальйонерка”) // *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. збірник*. – Вип. 14. – Донецьк: Дон НУ, 2010. – С. 94-105.
18. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходнової доби (Панфутуристичний маніфест) // *Хроніка–2000*: Вип. 65-66.: Документи українського авангарду / Упоряд. М. Сулима. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. – С. 519-525.
19. Скрипник Л. Поезія (Фрагмент) // *Семенко М. Вибрані твори* / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 555-559.
20. Стафінкевич Є. Український футуризм (Його фактура й ідеологія) // *Семенко М. Вибрані твори*. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 514-535.
21. Тростянецький А. Жарини слів // *Шкурупій Гео. Двері в день: Вибране*. – К.: Радянський письменник, 1968. – С. 5-18.
22. Тинянов Ю. Достоевський і Гоголь (к теорії пародії) // *Тинянов Ю. Поетика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 198-226.
23. Тинянов Ю. О пародии // *Тинянов Ю. Поетика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 284-310.
24. Хвильовий М. Думки проти течії // *Хвильовий М. Твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 444-514.
25. Хвильовий М. Листи до Аркадія Любченка // *Хвильовий М. Твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 882-884.
26. Хвильовий М. Кричуще божество // *Хвильовий М. Твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 713-718.
27. Хвильовий М. Передсмертні послання до пасербиці Любові Уманцевої та до друзів письменників // *Хвильовий М. Твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 888-889.

28. *Хвилювий М.* Чим причарувала “Нова Генерація” тов. Сухино-Хоменка? // *Хвилювий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 719-747.
29. *Шерех Ю.* Історія однієї літературної містифікації // *Українське Слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття: У 4 кн.* – К.: Аконті, 2001. – Кн. 4. – С. 702-708.
30. *Шкурупій Гео.* Барабан: Вітрина друга. – К.: Panfuturysty, 1923. – 64 с.
31. *Шкурупій Гео.* Без полеміки // *Літературна газета.* – 1931. – № 8 (28 лют.).
32. *Шкурупій Гео.* Вибрані твори / Упор. О. Пуніна, О. Соловей. – К.: Смолоскип, 2013. – 872 с. – (Серія “Розстріляне Відродження”).
33. *Шкурупій Гео.* Міс Адрієна: Роман. – К.: Радянська література, 1934. – 64 с.
34. *Шкурупій Гео.* Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога // *Нова Генерація.* – 1928. – № 11. – С. 327-334.

Отримано 14 грудня 2014 р.

м. Вінниця



Юлія Григорчук

УДК 821.161.2 Вовк

РИСИ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗМУ В РОМАНІ ВІРИ ВОВК “ПАЛОМНИК”

У статті виокремлено й проаналізовано риси інтелектуальної прози, притаманні роману Віри Вовк “Паломник”. Визначальні з-поміж них: концептуальна ідея – релігійно-філософське осмислення феномену людини та її екзистенції; самобутній образ героя – інтелектуала-мандрівника, оповідь якого структурує твір; мозаїчна композиція, основана на поєднанні розділів-новел; тяжіння до притчевих форм, метафоричність та афористичність мови. Усі ці ознаки окреслюють інтелектуальну природу художнього мислення Віри Вовк, яскраво виражену в аналізованому романі.

Ключові слова: інтелектуалізм, інтелектуальний роман, концептуальна ідея, герой-мандрівник, притчевість, афористичність, стиль.

Yuliya Hryhorchuk. Intellectualism in Vira Vovk's novel “The Pilgrim”

The article analyzes Vira Vovk's “Pilgrim” as an intellectual novel. Its main features are: conceptual idea (religious and philosophic comprehension of the phenomenon of human being and its existence); unique main character (travelling intellectual whose narration serves to structure the text of the novel); mosaic composition based on the combination of separate short stories; parabolic imagery; metaphoric and aphoristic language. All these parameters stress the intellectual nature of Vira Vovk's literary thinking which found its vivid expression in the novel under scrutiny.

Key words: intellectualism, intellectual novel, conceptual idea, travelling character, parabolic imagery, aphoristic language, style.

Щільне письмо, лаконічний стиль, небуденний погляд на щоденне і звичне, неугасне саяво думки, що прагне дедалі нових форм художнього вираження, пильна увага до архаїчного, зосередженість на непроминальному – усе це органічні риси творчого почерку Віри Вовк (Віри Остапівни Селянської) – української письменниці, яка вже понад півстоліття живе і творить у Бразилії. Мистецький світ авторки помітно вирізняється на тлі сьогочасного літературного простору яскравою культурологічною спрямованістю, архетипною поглибленістю й універсальною семантичною наповненістю тексту, а ще невписаністю у вузькі межі конкретного напрямку, на чому акцентує сама письменниця, окреслюючи свою творчість “десь посередині між традицією й модернізмом” [2, 28]. Різновекторні й багатогранні, ці ідейно-естетичні пошуки мають усе ж єдине спільне джерело – інтелектуально-художнє осягнення світу. Власне, інтелектуалізм (особлива “філософічна поглибленість” [5,

173]) – іманентна риса прозового доробку Віри Вовк, зауважена багатьма дослідниками її белетристики (Вал. Шевчуком, Т. Ткаченко, М. Овчаренко, І. Коровицьким, Н. Козиною) і яскраво виражена в сучасному творі “Паломник” (2013).

За Ю. Боревим, інтелектуалізм – це “змістово-стилістичні особливості літератури, які виявляються завдяки надзвичайно вагомому проникненню у твір філософського начала” [1, 105]. Домінантна риса такої літератури – превалювання змісту над формою, коли “сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток сюжету” [6, 214]. Це й зумовлює низку основних типологічних ознак інтелектуальної прози, з-поміж яких наявність концептуальної ідеї, проведеної крізь увесь текст; схематичність героїв, які резонують думки автора; моделювання умовних ситуацій, що логічно підтверджують основну тезу твору; параболічність; фрагментарність, пропуски сюжетних елементів і перебивання часових відтинків; деєпізація й дефабуляція; використання поетики парадоксу, різних видів інтертекстуальності, мовних експериментів [детальніше див.: 7, 77-80]. Наведені риси органічно притаманні твору Віри Вовк “Паломник”, що дає змогу окреслити його як інтелектуальний роман.

У об’єктиві цього ідейно насиченого й композиційно неоднорідного твору – мандрівний шлях науковця-інтелектуала. Уже сама назва роману містить у своєму концептуальному полі семантику мандрівки, подорожі чи радше дороги до святині, оскільки паломництво – це цілеспрямована подорож до святих місць. Сюжет твору, власне, і побудований як мандрівка: ретрансльована у спогадах головного героя проекція динамічної кінострічки його життя, геокультурна топіка якої охоплює майже двадцять країн різних континентів, а екзистенційний контекст виражає багатогранність людського буття. Варто зазначити, що тип героя-пілігрима й художня проекція його життя як подорожі незмінно актуальні в белетристиці Віри Вовк. Це виразно ілюструють повісті “Вітражі”, “Каравела”, “Останній князь Звонимир”, в яких мандрівний шлях персонажів алюзійно віддзеркалює життєвий досвід письменниці, її подорожей різними країнами Європи, Південної й Північної Америки. Хронотоп мандрівки, полісемантичний та універсальний, дає можливість авторці панорамно показати географічне тло, залучити широкий культурологічний контекст для розгортання магістральних ідей. Так формується інтелектуальна канва оповіді, особливо виразна в романі “Паломник”. Щоб розкрити художню специфіку цього твору, розглянемо докладніше притаманні йому риси інтелектуальної прози.

Концептуальною ідеєю роману виступає філософське (релігійно-екзистенціальне) осмислення феномену людини на тлі культурної панорами епох, людини в її величч і слабкості, в її одвічному пориві самотвердження, окресленому не в конкретних соціально-історичних координатах, а висвітленому немовби зсередини, з видноколів душі. Саме внутрішній світ особистості, “нерозгадана, нерозглядна людська душа” [3, 41] постає в центрі уваги письменниці. У резюме до роману Віра Вовк так визначає змістове ядро твору: “У пошуках краси й істини по світу, паломник, разом із своїми супутниками, переживає різні стадії душі: розчарування, недолю, несподіване щастя, гріх, покуту, роздоріжжя різних ідей... Це – дорога через вершини й яруги життя до миру” [3, 136]. Пошук краси й істини в людині й у довколишній дійсності визначає цільову спрямованість подорожі героя-мандрівника, шлях якого здійснюється водночас в ідеальному (душа) і реальному (світ) просторі. На запитання, що кличе його в мандри, паломник відповідає: “Цікавість, ота прикмета конкістадорів, мореплавців, що здобували континенти. Я також їх здобував, але без зазіхань якогось присвоєння... Мені вистачало бачити, загорнути в душу їхню красу, пережити її. Я – вічний паломник” [3, 122-123].

Кожен із розділів роману відображає окремий етап цього шляху пошуків, окремий щабель осмислення полівалентної людської екзистенції. Непроста дорога до розуміння людини трансполюється в низку конкретних сенсубуттєвих запитань, які постають перед героєм під час подорожей, зокрема: “яка мета людського життя?”; “який зв’язок між любов’ю і відповідальністю, любов’ю і жертвою?”; “чи існує вроджене зло, кара за гріх, детермінованість долі?”; “чи повинен геній служити істині і до чого призведе протилежне?”; “яка моральна вага помсти і прощення?”; “на чому заснована спадкоємність поколінь, тривкість культур, міць цивілізацій?”; “що, загалом, є вічним, непроминальним?”. Своєрідна відповідь на кожне із цих запитань – це окрема подорож героя, спроектована в конкретну топографічну реальність (зазвичай один із відомих цивілізаційних осередків світу), що поглиблює масштабність і вагомість порушених проблем. Так, тема гріха і кари, профанації сакрального в сучасності осмислюється в контексті подорожі героя до старовинного міста Дерінкую (розділ “Малюнки на видмах”), опосередковується через мандрівку до колишнього осередку цивілізації ацтеків і майя в Мехіко (розділ “Сонце з кукурудзяними зубами”) або ж інтерпретується як паломництво до “колиски християнства” – Святої Землі (розділ “Хресна Дорога”). Тема любові і жертви розгортається в сув’язі з висвітленням древньої культури інків, яка відкривається паломнику під час мандрівки до Мачу-Пікчу в перуанських Андах (розділ “Сад над Тихим океаном”). Натомість осмислення теми геніальності, її позитивних і негативних полюсів здійснюється через інтерпретацію яскравих епізодів із життя відомих постатей – Леонардо да Вінчі, Ейтора Вілла-Лобоса, Григорія Сковороди. Наведені факти свідчать про широкий культурологічний контекст подорожей героя, а водночас створюють рафінований, інформативно насичений стиль письма, притаманний інтелектуальній прозі.

Оригінальне втілення концептуальної ідеї та її інваріантних проєкцій репрезентує форма роману. Незважаючи на те, що роман написаний в оповідній манері, за композицією він радше нагадує великий симфонічний твір із багатоголоссям поєднаних мотивів і невеликими віршованими лібрето до розділів-новел. Так виявляється синкретизм художнього мислення авторки, його закоріненість у музично-поетичній стихії. Зокрема, кожен із 28 розділів книжки розпочинається ліричною мініатюрою, яка у вільновіршованій формі виражає його зміст, акумулює в зародку домінантний мотив, що згодом поглиблюється в новелістичній оповіді, апробується в конкретній життєвій ситуації й наприкінці розділу увиразнюється в афористичному фіналі. Прикметно, що й сам роман теж має поетичний вступ, в якому письменниця спонукає до вдумливого прочитання тексту, до пильної роботи інтелекту: “Нам треба читати життя між рядками, / розуміти намічену істину, / відгребати коштовності в попелі” [3, 3]. Так уже з перших слів артикулюється філософське, морально-етичне спрямування твору, символічність його підтексту.

Об’єднує поліфонічну структуру роману образ героя-оповідача. Як і в творах інтелектуальної прози, це інтелігент, “вихоплений з плину життя й перенесений у духовно насичену атмосферу, – носій філософської концепції” автора [7, 77]; а ще самотник, мандрівник, людина, “відчужена від звичайного оточення, звичної круговерті”, яка “пристрасно прагне до тривких людських цінностей, до істини, свободи, мудрості” [7, 78]. Саме такий головний герой роману: у минулому “непомітний студент історії”, італійський емігрант-українець, згодом відомий професор, якому “була дана ласка підвестися по професійних щаблях до професури в Болонському, а потім Падуанському університетах” [3, 6], і, врешті, паломник, самотній філософ-сковородинівець, який під впливом францисканської духовності позбувся всього, щоб “жити, як польові лілеї й небесні птахи...” [3, 126]. Віра Вовк не подає жодної характеристики, яка

б окреслювала риси зовнішності чи характер цього персонажа: він постає немовби прозорим, присутньо-відсутнім; його погляд на світ органічно зливається з поглядом авторки. Єдине, що увиразнює постать паломника, – це семантика імені. Письменниця називає його Джованні – перелицьованим на італійський лад варіантом імені Іван (“божа милість, божа благодать” [8, 143]), поширеним в українському фольклорі, зокрема в чарівних казках. Асоціативно герой справді нагадує біблійного чи казкового персонажа виразною “інакшістю”, невписаністю в довколишню матеріально-емпіричну дійсність, що засвідчує навіть його помешкання – “один зі старих замків Тоскани” [3, 6]. На цій тезі вже з перших рядків твору засновується конфлікт ідей – антагонізм ідеалістичних поглядів авторки, позицію якої репрезентує Джованні, та звичних суспільних стереотипів, які втілює його товариш із Львівського університету Володимир Ясінський. Власне, увесь роман побудований як низанка спогадів, якими Джованні ділиться з Володимиром. Їхня зустріч у Львові розпочинає й завершує (циклічно обрамлює) твір, в якому кожен із розділів – це окрема подорож героя, окрема зустріч, окремий духовний досвід пережитого й побаченого. Тим-то, на перший погляд, панорамний сюжет, насправді, поєднує два хронотопи: реальний – звужений, мінімізований до простору кімнати, в якій відбувається діалог чи радше монолог-сповідь паломника, та ідеальний – об’ємний, максимально розширений географічно й темпорально світ спогадів героя, його мандрівок світами, його екзистенційних рефлексій.

Строката географія твору охоплює майже двадцять країн різних континентів: Україну, Італію, Перу, Туреччину, Норвегію, Йорданію, Марокко, Францію, Ізраїль, Грецію, Аргентину, Єгипет, Японію, Палестину, Індію, Бразилію, Мексику, Тибет. Описана з науковою достовірністю, вона може бути подана як своєрідна карта подорожей Джованні. Віра Вовк докладно розглядає мистецьку палітру цих країн (адже в багатьох із них побувала особисто), звертає увагу на специфіку архітектури, природний ландшафт, ментальні особливості етносів, наводить історичні факти, називає відомих осіб різних епох. Це державні діячі й воєначальники (Володимир Великий, Нерон, Діоклетіян, Франциск I, Педру II, Ернан Кортес), митці (Ієронімус Босх, Марія Примаченко, Леонардо да Вінчі, Сальвадор Далі, Йоганн Себастьян Бах, Поль Клодель, Анна Ахматова, Ейтор Вілла-Лобос, Григорій Сковорода), боги і святі різних релігій (Ісус Христос, Марія, Франциск Ассізький, Будда, Аллах, Тупан, Вішна, Шіва, Індра та ін.). Усе це панорамне культурологічне панно найменувань інтертекстуально репрезентує невід’ємний інтелектуалізм письма Віри Вовк. Водночас у творі воно слугує лише тлом для висвітлення й оприявлення одвічної “загадки людини” й парадоксальності її долі.

Саме парадоксальність як одна із приметних рис інтелектуальної прози стає сюжетотвірною домінантою всіх новелістичних розділів роману, наскрізним алгоритмом їх ідейно-змістової організації. Настроєва тональність цих екскурсів базована на принципі здивування, об’єктом якого постають або сам мандрівник, або екзотичні реалії іншої дійсності. Загалом у прозі Віри Вовк цей прийом досить поширений і є одним з імпліцитних маркерів художньої репрезентації сакрального, оскільки втілює незбагненність (акаузальність) керованого Божим провидінням людського життя. У романі “Паломник” саме парадокс (і породжене ним здивування) виступає одним із ключів до осмислення феномену людини, котра завжди є лише “проектом бути людиною” (С. Кримський), трагічним “канатоходцем між ангелом і звіром” (Ф. Ніцше). У світі глобалізації, швидкого темпоритму та модерних стандартів, у всесвіті різних культур герой-пілігрим Віри Вовк, подібно до Діогена, шукає Людину чи радше сакральне, незмінне в ній.

У цьому напрямку розгортаються центральні колізії складових новел роману. Передусім це парадокс між зовнішнім (поверхневим) сприйняттям

людини та її внутрішньою (істинною) сутністю. “Гігантам зайві контури, / вони помітні / без корони й медалей” [3, 48], – стверджує авторка й інтерпретує цю істину в різних буттєвих контекстах. Так, ті, кого цивілізація вважала нижчими верствами суспільства, насправді виявляються творцями її культури (музикант Вілла Лобос, нащадки племені майя в Мехіко), а ті, яких нарекла геніями й авторитетами (Леонардо да Вінчі, Сальвадор Далі, учитель кабали) в моральному аспекті не завжди близькі до ідеалу. Ті, кого людська думка затаврувала клеймом грішників (Марія Магдалина, астроном Петрос Космас) у світлі покаяння виявляються праведниками, а той, чия зовнішність імітувала праведність, насправді спритний лицедій (віфлеємський сліпеч). Так само ті, кого вважали “оспіваними велетнями”, у реальності постають “надмуханими карликами” [3, 48] (Османова шайка, мусульманин-колій), а та, яку нарекли божевільною, насправді пророчиця (стара індіанка). Наведені парадокси виявляють не тільки філософське осмислення авторкою феномену людини, а й організовують твір композиційно: на них базуються пуанти розділів-новел, тримається художня напруга роману.

Прийом одивнення стосується не тільки постатей, а й буттєвих колізій. Письменниця стверджує: “Чудеса належать до будови всесвіту, навіть, коли вони рідкісні” [3, 108], насправді “вони бувають частіше, ніж ми собі уявляємо, бо кожен раз намагаємось пояснити їх розумово, тоді, коли вони існують у надприродний спосіб” [3, 81]. Диво в реальності й реальність дива, здивований погляд на світ, що відкриває небуденні грані щоденності – ось та невидима орбіта, якою незмінно рухається творча думка Віри Вовк. Відчуття присутності дива, сподівання на диво притаманне і її персонажам. Саме воно допомагає у відчаї не втрачати надії й побачити “охоронну небесну руку” [3, 99] навіть у безвиході (розділи “Північне світло”, “Колядники вовків”), бо “ми не забуті в цьому світі” [3, 40], а “світ – повен див, / щасливий, хто прозрів” [3, 37]. Безкорисливий, щирий, сповнений довіри погляд на довкілля дає змогу помітити у звичному й непоказному сокровенне (розділи “Слідами Григорія Савича”, “Старі церковці”), відкриває дітям таємниці, заховані від дорослих (розділ “Пошук самоцвітів”), і дає подорожньому можливість збагнути, що важлива не тільки ціль, а й шлях до неї, а те, чого найбільше прагнемо, насправді, уже маємо (розділ “Млинок молитов”). Ці й подібні “освячення” наповнюють життєву дорогу героя-паломника, визначають її духовний вимір. Не поєднані між собою каузальними зв’язками, вони репрезентують радше асоціативний шлях думки авторки, аніж логічну схему подорожей героя.

Умотивованість колізій, плавність часових і просторових переходів не важливі для письменниці. Головне – маніфестація ідей, висловлення особистого екзистенційного досвіду. Насправді важко повірити, що стільки перипетій, карколомних пригод, інтенсивних переживань може випасти на долю однієї людини. Водночас художня реальність твору засвідчує протилежне. Віра Вовк свідомо переносить героя у дедалі нові й нові топоси, ставить перед ним щоразу важчі моральні дилеми. Так формується властива інтелектуальній прозі деепізація й дефабуляція тексту. Ситуації, учасником чи свідком яких стає подорожній, а чи пригоди, які йому переповідають інші, сюжетно не пов’язані одна з одною – усі вони “працюють” на висвітлення певної тези, апробацію певної моральної максими, маніфестацію гуманістичних поглядів письменниці. Їхньому художньому втіленню в романі сприяють притчеві елементи у структурі оповіді, розгорнуті метафори, афористичність тексту.

Зокрема, деякі з розділів (“Хресна Дорога”, “Божий Перст”, “Млинок молитов”, “Пошук самоцвітів”) виразно нагадують сучасні притчі. Параболічна дуга думки, морально-етичний фінал, актуальний контекст розгортання відомих колізій дають змогу авторці по-новому показати стереотипне, знане, звичне. Так,

у розділі “Хресна Дорога” сукупно інтерпретовані біблійний образ Хресного Шляху і сучасна подорож на Святу Землю – одна з найпоширеніших, які пропонують нині паломницькі центри. В основі сюжету реальна біографічна канва – відвідини Вірою Вовк Єрусалима у 2012 році [див.: 4, 38-39]. Утім під пером белетристики реальний факт набуває притчевого переосмислення. Авторку хвилює проблема дедалі більшої секуляризації сакрального у глобалізованому світі, де не існує норм і заборон. Відображений у її спогадах образ Хресної Дороги, що “серед метушні продавців, туристів і пілігримів, тратить своє сакральне обличчя” [4, 39], переростає у творі у фантасмагоричне видіння старого торговця Леві, яке він переповідає паломнику Джованні. Власне, візія не що інше, як “оголена реальність”, побачена в сучасності очима віри: “Я бачив, нібито під гору, ще не по сходах, а прямо витоптаною стежкою, спинається на Голготу кишнява людей: купа озброєних харцизів, з кавулями й горпанами, підганяє, наче скаженого пса, якусь людину, на сміх одягнену в багрянцю, що вже стала катраном...” [3, 58]. Віра Вовк свідомо не називає Божого імені, а кількаразово підряд уживає евфемізм “людина” на означення Ісуса. Цим авторка маніфестує гуманістичну проблематику, апелює до глибинних моральних первнів, властивих всім, незалежно від віровизнання, акцентує зриму сьогочасність біблійної трагедії. Побачена візія кардинально змінює світогляд Леві. Він не може більше використовувати “на сенсацію й на купецький успіх... кров страждальної людини, хто вона не була б” [3, 59], і з торговця стає хліборобом. Життєвий вибір персонажа втілює ідейну позицію Віри Вовк, увиразнену у притчевому фіналі: “Так хочеться, щоб очистили Хресну Дорогу від усіх тих гендлярських наметів... і дали наказ, що на Хресній Дорозі не дозволено ні говорити, ні співати, ні вголос молитися, хіба подумки...” [3, 59]. У цих словах віддзеркалено авторське розуміння оповитої тишею таємниці сокровеного.

Може скластися хибне враження, що в романі відображена всуціль ідеалістична, відірвана від життя філософія. Однак Віра Вовк не оминає гострих проблем сучасності, а її перо, як сейсмограф, відчуває найболючіші рани суспільства. Це яскраво репрезентує розділ “Божий Перст”, який у притчевій формі викриває жахливі злочини цивілізації: сектанство (сатанізм), продаж дітей “на органи”, міжнародну корупцію, загалом “втрату відчуття гріха” як одну з найбільших загроз духовності сучасної людини. Промовиста назва розділу вдало поєднує кілька семантичних пластів. У реалістичному контексті Божий Перст – назва однієї з вершин скелястого гірського пасма в Ріо-де-Жанейро, де відбуваються події. У символічному – це пересторога-пригадування людству про всеприсутність Бога й торжество його справедливості. “Божа кара не спішиться” [3, 89], але вона існує, стверджує Віра Вовк. Сплячу совість мешканців узгір’я знезацька потрясає буря. Вона руйнує дорогі вілли сатаністів, приносить сотні жертв, велику матеріальну шкоду. Природна стихія символічно втілює справедливую кару, що спала на грішників, адже “Божий Перст високо виднів для всіх жителів: вони могли вибрати” [3, 91]. Дидактичний фінал розділу циклічно обрамлює думку, висловлену у вступі: “Молімося, щоб боязнь Бога / поселилася в грішниках, бо його кара може звалитися / також на праведних” [3, 87]. У наведених рядках сконденсовано притчевий сенс оповіді.

Такі екзистенційні екскурси, логічно не пов’язані між собою, утворюють романну канву подорожей героя, а водночас висвітлюють різні грані людського ества, його явні і приховані глибини. У творі цю тонку й філігранну фактуру людської душі художньо відображають глибокі метафори, утілені в образах “замку”, “обсерваторії” й “лабіринту” та розгорнуті в розділах “Йорданський замок”, “Обсерваторія Метеори”, “Нитка Аріядни”. Так, людська душа з її незбагненими потенціями асоціюється із замком із потаємними кімнатами,

ключами до яких часто стають доброта і щирість. Саме вони дають змогу Джованні збагнути істинну сутність королеви Самари й вийти живим з її володіння – Йорданського замку. Притаманна душі естетика поривань і стремлінь до надземного створює асоціативне підґрунтя для порівняння її з обсерваторією, в якій у земному віддзеркалюється небесне. Таким постає з розповіді Джованні його друг, астроном, а згодом чернець у Метеорах – Петрос Космас. Цікавою метафорою на означення складного, часто заплутаного світу душевних переживань, виступає образ лабіриту. У розділі “Нитка Аріядни” це лабіринт Мінотавра, заблукавши в якому, Джованні починає аналізувати своє життя і зненацька усвідомлює: “Весь той туго завузлений лабіринт – тільки в моїй душі” [3, 95], – і знаходить вихід. В аналогічному метафоричному річищі розгортаються сюжети розділів-новел “Танцівниця бога Індри”, в якому через метафори ритуального танцю і “священного вогню” [3, 84] передано сакральне розуміння мистецтва і творчого горіння, та “Індіанка над водоспадом”, в якому водоспад Ігуасу (“Велика Вода – вічно та сама / і вічно інша” [3, 65]) метафорично виражає незмінність національних прикмет у плінності поколінь.

Віддзеркалені у притчевих і метафоричних формах філософські роздуми Віри Вовк, мабуть, найконденсованіше відображені в афористичних сентенціях. З-поміж них чітко виокремлюються афоризми релігійного й морально-етичного спрямування, якими щедро інкрустована мовна палітра роману, зокрема: “Молитва – не позичка і не обмін. То – дар” [3, 124], “Бог не приймає краденої офіри” [3, 102], “Слід прощати те, що ображує твою плоть, але не те, що оплюгує твоє Свята Святих” [3, 74] та ін. Не оминає письменниця й екзистенційно-філософського осмислення людського буття, зокрема категорій темпоральності, вічності, взаємозв'язку сущого. Це ілюструють сентенції на зразок: “Ніщо не станеться, що не має статися, що не записане в книзі вічності” [3, 39], “Все на світі так упорядковане, мов у найскладнішій машині, де не можуть існувати винятки” [3, 108], “Вічне. Це те, що не минає, що завжди діє, що не зуживається... Серед людей воно має назву: Любов” [3, 76]. Інкорпоровані в текст роману, ці афористичні вислови формують лаконічні епіграфи і промовисті пуанти новелістичних розділів, увиразнюють їхню ідейну спрямованість, загалом виражають глибокий інтелектуалізм письма авторки.

Отже, жанрово поліфонічний і тематично розмаїтий роман “Паломник” є самобутнім зразком сучасної української інтелектуальної прози. З різних філософських ракурсів і в різних культурних контекстах Віра Вовк обсервує в ньому одвічну загадку людини й незбагненну таємницю її душі. Інтелектуалізм її письма вже засвідчує оригінальна форма твору – мозаїка новелістичних розділів, кожен з яких виражає конкретну подорож героя, а метафорично – конкретну грань осмислення гуманістичної проблематики. Кристалізації думки сприяють афористичні поетичні епіграфи до всіх частин роману, розгорнуті метафори, притчеві елементи у структурі оповіді. Своєрідним засобом естетичного “пересотворення” чи інтелектуального переосмислення світу у Віри Вовк стає поетика парадоксу, реалізована як свідоме одивнення реальності чи усвідомлення реальності дива. Саме на цьому художньому засобі тримається вістря емоційної напруги кожного з новелістичних розділів твору. На ідейно-концептуальному рівні інтелектуальну природу роману увиразнюють інформативно місткі культурологічні деталі: численні назви міст і країн, в яких побував герой (більшість із них – древні цивілізаційні осередки світу), імена відомих діячів історії й мистецтва, міфологічних і релігійних постатей, з якими асоціюється той чи той топос, той чи той екзистенційний контекст. Спільним центром, що об'єднує різні художні сегменти й різні контексти, виступає образ оповідача-паломника Джованні – науковця-інтелектуала, своєрідного *alter ego* Віри Вовк, резонатора її ідей. Зіткана зі споминів сповідь головного

героя циклічно обрамлює роман і структурує його змістове наповнення, що відображає стереоскопічне, інтелектуально-філософське бачення авторкою незмінної духовної сутності людини у вічно мінливому калейдоскопі світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бореv Ю. Интеллектуализм в литературе // *Словарь литературоведческих терминов* / Ред.-сост. Л. Тимофеев и С. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 105-107.
2. *Вовк Віра*. Мережа. Спогади. – Львів: БаК, 2011. – 152 с.
3. *Вовк Віра*. Паломник. – Львів: БаК, 2013. – 136 с.
4. *Вовк Віра*. Човен на обрію. Спогади 2010–2013. – Львів: БаК, 2013. – 136 с.
5. *Гординський С.* Віра Вовк. Елегії // *Київ*. – Філадельфія, 1957. – № 4. – С. 173.
6. *Павличко С.* Теорія літератури. – Вид. 2-ге. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2009. – 679 с.
7. *Синицька Н.* Характерні ознаки інтелектуальної прози // *Слово і Час*. – 2003. – № 11. – С. 75-80.
8. *Трійняк І.* Словник українських імен. – К.: Довіра, 2005. – 509 с.

Отримано 9 грудня 2014 р.

м. Київ



Віталій Мацько

УДК 82.09: 821.161.2 (Мак Ольга)

КОРЕЛЯТИВНА МОДЕЛЬ “АВТОР – БУТТЯ” В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЬГИ МАК (до сторіччя із дня народження письменниці)

У статті розглянуто корелятивну модель “автор – буття” крізь призму естетичної діяльності, світоглядної позиції й біографії Ольги Мак. Прозовий та епістолярний дискурс розкриває художню інтерпретацію дійсності, авторка дає їй власну оцінку, суть якої полягає в зображенні людини в центрі буття, центрі світу – світу матеріального й духовного. Образ буття невіддільний від діяльності людини, яка прагне знайти своє щастя в удосконаленні світу.

Ключові слова: проза, лист, образ автора, образ буття, корелятивність образу, наратор.

Vitaliy Matsko. The correlative model “author – being” in literary praxis of Olha Mak (to the 100th anniversary of the writer’s birth)

The article explores the correlative model “author – being” through the prism of aesthetic activities, worldview and biography of Olha Mak. Prose and epistolary discourses manifest the artistic interpretation of reality. The woman writer gives her own appraisal, the essence of which lies in the figure of a human being standing in the middle of existence, in the center of material and spiritual world. Therefore, the form of being is inseparable from the activities of a human who seeks to find happiness through improvement of the world.

Key words: prose works, letter, author’s figure, form of being, correlativity of images, narrator.

Постать Ольги Мак (1913–1998) досі перебуває поза науковою рефлексією через відсутність її творів в Україні. З усієї спадщини завдяки зусиллям Д. Чередниченка й Г. Кирпи ще за життя письменниці в Києві перевидано лише повість “Каміння під косою”. У 2009 р. вийшла друком моя монографія “Українська еміграційна проза ХХ століття”, де проаналізовано її повісті “Чудасій”, “Каміння під косою”, історичну казку для дітей “Як Олег здобув Царгород”. Прочитавши книжку, професор І. Качуровський у листі до мене 14 лютого 2011 р. писав: “Дуже добре, що Ви приділили належну увагу творчості Ольги Мак. Її фактично (як і мене) не пускали в літературу, адже вона була непримиренно наставлена проти Хвильового (з якого роблено “найбільшого українського прозаїка”)”. У наступному листі від 9 березня 2011 р. повідомляв: “Що перевидано з творів Ольги Нилівни Дорошенко? Бандерівці мали намір перевидати “Бог вогню”, але дочка заборонила. Я підказав нашим ніжинцям, щоб зацікавилися її творчістю... З Ольгою Мак ми жили в одному місті. Це Філлах у Каринтії – я в таборі, вона з чоловіком, двома дівчатками-підлітками і

малям (від другого чоловіка, що називався пан редактор Гец) – “на приватці”. З Ольгою Мак я листувався. Але – здається – лише пізніше, вже тоді, як опинився в Мюнхені. Чи мав листи з Бразилії? Мабуть, ні...”.

Проблема автор–буття нерозривно пов’язана із філософським визначенням дихотомії “людина–світ”, де центральні просторово-часові моделі світу Ольги Мак прочитуються в ідеї універсального синтезу. Останній виявляється через антонімічне – минушість–вічність, кінечне–безкінечне. Така дихотомія знаходить відображення в часовій моделі – космічний і людський. Вічний (космічний) час є циклічним, безкінечним і в нашій уяві графічно позначений колом. Час людини обмежений – початок життя (народження) і його завершення (смерть). За такий обмежений відрізок часу людина прагне реалізувати себе у світі, залишити свій слід на Землі. Миттєвість людського буття визначили античні філософи Геракліт (“Все тече, все минає”), Горацій (“Ми тільки порошок і тінь”). Перефразовуючи останнього, Оксана Лятуринська в поезії “З Ісаїної езотерики” риторично запитує: “Чи ж бачив хтось душу? / Чи встав хтось із мертвих? / То вигадка, бредні. Кажи недоумкам! / Живеш тільки з дихом. / А диху не стане, / Ти порошок, ти порошок – ніщо!” [5, 27].

Для Ольги Мак земна циклічність завершилася 18 січня 1998 р. (Торонто, Канада). Її малою батьківщиною стало місто Кам’янець-Подільський, де 21 липня 1913 р. побачила світ у родині інженера (проектував будівництво мостів) Нила Семеновича Петрова і Марії Михайлівни Зуб. Тут закінчила семирічку. Тут зустріла своє перше кохання. Письменниця залишила велику духовну спадщину, яку ще належно не досліджено. Її перу належать спогади “3 часів єжовщини” (1954), повісті “Бог вогню” (1956), “Чудасій” (1956), “Куди йшла стежка” (1961), “Руслом угору” (1973), “Каміння під косою” (Торонто, 1973), романи “Проти переконань” (1960), “Жаїра” (дилогія, 1957–1958), казки та оповідання для дітей “Як Олег здобув Царгород”, “Призабуті казки”. Вона розуміла, що світ – це все суще, що є в людині та поза нею, а буття людське неподільне, але сповнене контрастів. Маючи вищу освіту, зазнавши поневірянь як в радянському просторі, так і на емігрантських шляхах і роздоріжжях, прозаїк розуміла, що результатом мислення є знання і набутий досвід – мудрість життєва. Тому центральні персонажі творів письменниці сповнені оптимізмом, любов’ю до життя й у боротьбі за справедливість, свободу завжди є сміливцями, одчайдухами, відтак перемагають. Сенс життя для них, як і для авторки, осмислюється відповідно до свого призначення. Центральні персонажі й Олексій Ухо (“Чудасій”), і підліток Андрій (“Каміння під косою”) у боротьбі зі злом ніби “самовиправдовують” свою життєдіяльність. Образ буття центральних персонажів Ольга Мак моделює крізь призму поведінки людини, для якої мають сенс мета, ідеали, установки, умонастрій.

Повість Ольги Мак “Чудасій” 1958 р. було подано до списку лауреатів на Нобелівську премію (нагороду тоді отримав Б. Пастернак). Письменниця не одержала премії, бо повісті закидали неприпустимий знак – наявність критики нації. Насправді ж Ольга Мак захищала право реального зображення в кожній нації рутинного, руйнівного, аморального світу. Для неї ідеал людини – досягнення успіху завдяки честі, гідності, совісті. Але не нагородою переймалася письменниця, а вподобанням читачів.

Скажімо, дивак Олексій Ухо, за версією прозаїка, знає, що сенс буття не даний йому одвічно; юнак змінюється у зв’язку зі змінами в суспільних відносинах, в особистому житті, формах життєдіяльності, а відтак разом із ними формуються нові парадигми, новий сенс життя. Її герой, студент-мрійник Олексій, у роки війни не гине, а опиняється за кордоном, іде в монастир, де прибирає чернече ім’я Онисифора. Так, Ольга Мак розкриває буття як багатовимірний феномен, адже людина існує у багатьох формах буття. Прикметно, що водночас прочитується й

образ самої авторки, котра наділяє свого героя вольовими рисами; її персонаж не гине у жакливному пеклі сталінського режиму, а виривається з нього завдяки своїй “дивакуватості”. Хоча образ автора завжди опосередкований суб’єктно й позасуб’єктно). Образ автора споглядається у стилі, манері оповіді, добору лексики, структурі повісткування, характеристиці літературних персонажів, зображенні пейзажу, кольористики, предметного ряду тощо.

Літературний персонаж Павло Омельченко, товариш Олекси, помітив, як той “у скрутну хвилину завжди міг позичити грошей; він знав підпільних торгівців, у яких можна було купити матеріал на убрання, черевики чи кальози; він міг просидіти кілька ночей біля ліжка хворого, міг допомогти підшукати мешкання і на власних плечах переносити речі; він, нарешті, міг побілити кімнату, направити вікна, двері...” і разом з тим швидко входив у стан афекту: “тому з ним завжди треба було бути щирим, бо, відчувши найменшу фальш чи лицемірство, Олекса відразу вибухав гнівом і тоді не рахувався зі словами” [7, 19]. Образ прочитується в характеристиці персонажа: “чудасієм у теперішні часи найвигідніше бути. Бо нормальна людина – що? Нормальна людина тепер зі своїм розумом зовсім дурна і не знає, куди його приткнути...” [7, 78]. Олексій Ухо в роки минулої світової війни, за версією автора, працював у таємній фізичній лабораторії, готувався стати видатним астрофізиком, однак час вніс корективи: астрофізиком не став, проте подався у монахи. Отже, прозаїк за допомогою гротеску, що виводить образ за межі можливого, деформуючи його, “наближаючи далеко та поєднуючи взаємовиключне” [9, 120], викриває манію величчя героя. Центральний персонаж, яким є чудасій Ухо, прагне отримати “божественний знак” і тому опиняється за кордоном, у вільному світі.

Наратор ніби репрезентує письменника, упорядковує текстову структуру повісті, а відтак, як слушно зауважує Лідія Мацевко-Бекерська, “виявляється спроба досягнути внутрішньопсихологічного порозуміння спочатку автора з його історичністю, а згодом читача з цілісним культурним середовищем. Гра наратора з читачем – це своєрідне запрошення до комунікації, спроба примирити всезнання та всеправність автора із прагненням до самопривласнення чужого досвіду читачем” [8]. Зустріч автора й читача відбувається в естетичній діяльності, яку М. Бахтін називає “активністю того, що відкривається” (письменника) й “активністю того, хто розуміє” (реципієнта). Останній стає “творцем форми”, читач сприймає художній твір через власне “я”, через прекрасне, або він захоплюється майстерністю автора, надає йому смислу або відкладає твір і швидко про нього забуває. Таким є етап завершення сприйняття художнього тексту.

Образ буття Ольга Мак передає через оповідача, якого наділяє двома різновидами: в одних випадках – героєм, в інших – спостерігачем. Перший наділений ступенем активності як центральний персонаж: оповідач-герой викладає авторові-розповідачу історію власної долі, а другий – це оповідач-спостерігач, що виступає свідком. Він переповідає історію чужої долі, перебуваючи на периферії подій. Аналізуючи повісті “Чудасій”, “Каміння під косою”, спостерігаємо характерне авторське “втручання” в розповідь у вигляді позафабульних відступів (загальних міркувань про буття, довкілля і людину в ньому, звичаї, мораль, які прямо чи опосередковано пов’язані з історією персонажів). Так письменниця висловлює погляд на світ. Іноді такий “погляд” виноситься за дужки, у примітки. Авторка, наділяючи своїх персонажів певними рисами характеру, виявляє ставлення до предметів і явищ суспільного характеру через власне “я”. Така позиція зумовлена антропоцентризмом її світогляду: вона і фіксує дійсність, і висловлює інтерпретацію, дає їм оцінку, суть якої полягає у зображенні людини в центрі буття, у центрі світу – світу матеріального і духовного. Тому образ буття невіддільний від діяльності людини, яка прагне віднайти своє щастя в удосконаленні світу. Саме через

діяльність людини письменника художніми засобами виводить, вибудовує, моделює цілісну раціональну концепцію світу.

Мартін Хайдеггер в образі буття визначав дихотомію “буття – час”, бо, на його думку, “сенсом буття сущого, яке ми називаємо присутністю, виявляється часовість” [10, 17]. Ольга Мак у назві твору “Каміння під косою” розкриває авторське розуміння часу – ідеться ж бо про роки голодомору 1932–1933 рр. в Україні; вона спромоглася майстерно трансформувати події українського буття цього жахного лихоліття у простір текстів, вибудувати відповідну структуру словесно-образного мислення, що виразно постає у предметно-функціональній залежності авторової зосередженості на історико-психологічних факторах. “Каміння під косою” – зразок соціально-психологічної прози. Головний герой повісті – підліток Андрій – комфортно почувається в натовпі; події розгортаються в колишній столиці України Харкові.

Хлопчик Андрій тікає з дитбудинку і дістається до міста в пошуках харчів, порятунку від голодної смерті. Персонажі саморозкриваються в дії, напружених ситуаціях. Повість висвітлює жахливі картини голодомору в Україні. Відбувається це через внутрішній, психологічний світ підлітка, якого письменника наділяє позитивними рисами характеру. Водночас герой надзвичайно вразливий. Бездушному прорабові, який не хоче прийняти хлопця на роботу без документів, навертаючи знову до села, відповідає: “А ви ж чому до колгоспу не вступаєте?... Чому до міста тулитесть?”. З такими сповідальними одкровеннями пов’язані, поза сумнівом, здобутки психологічного письма. Правду про смерть людей письменника “відтворює” мовчанням. Так наголошується, що в тоталітарній державі було заборонено вголос говорити про штучний голод 1932–1933 рр.: “Обидвоє знали правду, й обидвоє не згадували про неї ані словом” [6, 124]. Паралінгвістичний, невимовлений текст передає інформацію й тоді, коли нічого вголос не вислюється: Лідія Сергіївна “навіть “до побачення” не сказала, лишень кинула йому такий промовистий погляд, що Андрій зрозумів його краще за всякі слова...” [6, 93].

Повість Ольги Мак багатогранна, сповнена несподіванок і таємниць. Центральний персонаж “творить нові й нові чудеса... який грає зі смертю, який доводить собі й людям, що немає таких... меж, перед котрими відступила б звільняюча сила мистецтва” [2, 498] і виходить переможцем у борні зі смертю. І тут, отже, автор як текстовий суб’єкт вбудований у твір (імпліцитний автор) і водночас носій авторської свідомості. За логікою Наталії Бонецької, у процесі художньої комунікації читач, усвідомлюючи “сконструйованість” твору, неодмінно відчуває авторську “присутність” і може вбачати волю митця за кожним елементом художнього цілого, а тому у процесі сприймання постає “образ автора” (як читачка інтенція, що є “обов’язковим моментом естетичного переживання”), який “вбирає в себе суму усіх художніх прийомів і усю повноту смислу твору”, віддзеркалюючи “внутрішню особистість” художника слова [1, 253].

Відтак автор не може бути вилучений зі сфери художньої комунікації. Категорія автора виступає актуальною і продуктивною не лише в дослідженні окремого літературного твору, а й може розглядатися в межах усієї художньої спадщини. Образ автора – “конструктивний елемент” як окремого літературного твору, так і циклу чи творчості письменника загалом [див.: 3, 155]. Оскільки повість “Каміння під косою” є соціально-психологічним твором, то, певна річ, прочитується корелятивність образу автора і буття, особливо в художньому співвідношенні політики і моралі як регуляторів суспільного життя. Позатекстово авторка з’ясовує причини трагічного в історії українського народу, відповідно зацентровує на концептуальному: розрив між політикою держави і мораллю, адже вони мусять бути у взаємодії як форми суспільної свідомості і практики. Насправді ж влада блокувала таку єдність, що призвело до трагічних наслідків

на селі. Дихотомія добра і зла перебуває на передньому плані. Авторська версія така: безчесний політик, безсоромний політикан, для якого понад усе егоїстичні інтереси – це тимчасова персона на політичній арені, що неодмінно потерпить поразку, ім'я ж зітре час й історія. В образі ж Андрія Ольга Мак вивела етичні поняття, що вбирають у себе добро, справедливість, чесність, порядність.

Поза суспільством людина не існує. Вона там, де її діяльність, у системі суспільних відносин. Для головного героя повісті “Каміння під косою” соціалізація виступає процесом засвоєння певної системи знань, норм, цінностей, що дають змогу функціонувати йому як повноправному члену суспільства. А найважливішою формою соціалізації є звичаї і традиції. Аби справді бути повноправним членом суспільства, за авторською версією, Андрієві довелося пройти випробування голодом, і лише щасливий випадок, надія порятували хлопця від наглої смерті. Юнак наділений добротою, гуманним ставленням до ближнього.

Образ автора, як і образ буття, виразно прочитується й у листах до мене: від “незнайомої” землячки з Канади перший з них надійшов двадцять років тому, 10 листопада 1992-го, на адресу редакції газети “Кам'янець-Подільський вісник”, в якому я працював. Регулярніше кореспонденція почала надходити до мене після того, як письменниця разом із дочкою Вікторією наприкінці вересня 1993 р. відвідала Кам'янець-Подільський, цілувала одвірки третьої школи, в якій колись навчалася, виступила перед студентами місцевого педагогічного інституту, а 1 жовтня – у Спільці письменників України. Ольга Мак підтримувала мене не лише морально, а й матеріально, надіславши дві продуктові посилки із припискою: “Дуже Вам дякую про все, що Ви там про мене написали, а ще була б радіша прочитати. Вишліть, будьте добрі, у заміну на гречану крупу, яка прийде в пакунку, що його моя донька обіцяла вислати ще на цьому тижні. Понад стандарт додаю трохи солодошів”.

У розлозі листі від 8 жовтня 1993 р. мені як редакторові часопису Ольга Мак детально розповіла про свій життєвий і творчий шлях. У ньому оповідь від другої особи (second person limited), наче від імені читача, його вустами. Отже, між системою мови (текстотворенням автора) й адекватною проекцією тексту у свідомості читача, котрий сприйняв цей лист, повинна бути мова-посередник. Ця “мова в тексті і водночас мова тексту є кодом тексту” [4, 130], під яким розуміємо систему подання інформації та систему її перетворення. Інші листи задресовано від першої особи.

Власне шифрований текстовий код в автобіографії письменниці саме завдяки листуванню став дешифрований і доступний читачам. Адже для того існує спілкування на відстані, щоб з'ясувати недомовлене, розкрити приховане, потаємне. А для цього, як нас колись навчав декан факультету журналістики професор Д. Прилюк, треба вміти розговорити співбесідника. Як і яким методом, то вже справа суто індивідуальна. Влітку 1996 р. надіслав Ользі Мак вирізки друкованих матеріалів про неї, серед яких була й моя стаття, в якій проаналізовано повість “Каміння під косою”. У публікації письменниця завважила неточну деталь з її біографії. Відтак у листі від 6 жовтня 1996 р. вирішила емоційно дати “прочухана” кореспондентові: “Давно вже одержала Вашого листа з вирізками, але не спішила з відповіддю, щоб знайти відповідний тон і слова, які б не завели мене задалеко, бо я дуже не люблю ранили людей. Але й неподобств також не дарую. Ви блукаєте на кожному кроці, наосліп, шукаючи виходу з ситуації, намагаючись позбутись конкретних фактів загальниковими фразами, які нікому нічого не кажуть... і вийшло “Іван сім верст по коліна”. Ви ж і в моєму життєписі частину списали з Д. Чередниченка, а решту наплутали. Наприклад, чому Ви написали, що мої сестри і тато померли з голоду? Я не згадувала всього в подробицях, бо

**НОВЕЛА РУБЕЖУ ХІХ–ХХ ст.:
ТРАДИЦІЇ ЖАНРУ ЧИ РУЙНУВАННЯ КАНОНУ?**

Стаття має полемічний характер. Авторка намагається довести, що модерністська новела рубежу ХІХ–ХХ ст. продемонструвала значний динамізм і здатність до жанрових трансформацій, руйнуючи традиційні канони. Це ставить під сумнів зарахування новели до канонічного жанру і спонукає до наукових дискусій із цієї проблеми.

Ключові слова: модернізм, модерністська новела, традиції, канон, психологізм, ліризм, синестезія.

Olena Kolinko. Short story at the turn of the 20th century: traditions of genre or destruction of the canon?

The article is polemical in its nature. The author argues that the modernist novel at the turn of the 20th century has shown extraordinary dynamism and tendency toward genre transformations which destroyed traditional canons. This fact prejudices the take-over of short stories into genre canon and stimulates scientific debates on this issue.

Key words: modernism, modernist novel, traditions, canon, psychology, lyricism, synesthesia.

Кожний культурний період різними шляхами повертається до минулого; період порубіжжя ХІХ–ХХ ст. сприймається як епоха, коли традиції сягають глибоких історичних пластів культури, вибираючи з них усе необхідне для нових художніх рішень, намагаючись проникнути в таємниці культурної пам'яті, що синтезує індивідуальний досвід із пам'яттю віків. Думки вітчизняних і зарубіжних учених сходяться на тому, що "хоч би яким приголомшливим і бентежним було "народження нової ери" для її сучасників, воно є не справді новим, а кульмінацією досягнень, які характеризували ціле ХІХ ст., мали корені навіть у попередніх епохах [25, 7].

В. Силантьєва висвітлює "межове мислення", "домінанту конвергентності", яка передбачає синтез, що мислиться "не так у значенні засвоєння традиції й оновлення, як зближення полярностей", а також "вражаюче різноманіття зведень", при якому відбувається перерозподіл домінант: збираючи уламки й фрагменти колишнього мистецтва, автори через заперечення й поляризацію творять нове, ще невідоме для них явище. У цьому й полягає ідея синтезу, як спроба об'єднати "світ уламків" і звести "об'єкти, що не перетинаються" [17, 27-28]. Відбувається нібито паралельне співіснування традицій із тенденціями нового літературного періоду. Німецький філософ Г.-Г. Гадамер у праці "Істина і метод" інтерпретує традицію не тільки як елемент минулого, а і як важливий чинник формування теперішнього: "Адже там, де панує традиція, старе й нове завжди утворюють живу єдність, причому жодне з них не відділяється від іншого з цілковитою визначеністю" [4, 284].

В українському письменстві рубежу ХІХ–ХХ ст. паралельно з новаторськими тенденціями існувало тяжіння до традицій, однак превалювало оновлення всіх сфер життя й "художнього мислення – аж до виникнення такого явища, як модернізм" [23, 14]. Та вроджений артистизм, мистецькі ігри, пошук нових стильових прийомів і відтворення нюансів людської психології, долання канонів були більш стишеними порівняно з європейським письменством, тому український етап *fin de siècle*, окреслений Соломією Паличко 1897-98 – 1902-03 роками [15, 203], перетворився на *commencement de siècle* (фр.: початок століття). Традиційне і нове йшли поряд, і чимало письменників, які вирости на класичних зразках літератури ХІХ ст., суттєво оновлювали свою манеру письма, поєднуючи індивідуальне художнє бачення з історично сформованим; тому має рацію М. Легкий, уважаючи, що "український модернізм постав унаслідок

взаємодії двох традицій: новітньої, “чисто модерної”, та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами” [10, 86]. На думку Д. Затонського, модернізм сприймається не лише як першовідкривач, його вирізняє ще й синтез традиційного і новаторського [7, 28].

Пов’язані між собою діалектичною єдністю, категорії “традиція” і “новаторство” в українській літературі не викликали категоричної відмови від естетичного досвіду попередників, вони радше переосмислювалися. І. Франко описав типологічні риси модерної поетики, які були спостережені в європейських літературах та українському письменстві; “нова генерація” письменників змінила кут зору наратора-спостерігача на децентровий виклад матеріалу крізь призму світобачення персонажів: “Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин, <...> то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають увагу на нього лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати” [21, 108].

Дихотомія “традиція – новаторство” як одна із центральних структурних основ модерністського дискурсу позначилася й на генологічній системі, де відбувалися значні зміни в її внутрішній організації, запроваджувалися нові засоби відображення дійсності. Як зауважував М. Храпченко, “літературні рухи вносять посутньо нове в розвиток жанрів. Вони не тільки поширюють на жанри трансформаційний вплив, а й певним чином головують над ними...” [22, 476]. “Нова мистецька техніка” (М. Зеров) сприяла трансформації наявних жанрових систем, бо жанр – категорія рухома і, з погляду М. Бахтіна, “відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури й у кожному індивідуальному творі даного жанру” [1, 142]. Традиційна генологічна система, виконуючи роль з’єднувальної ланки між естетикою напряму й формуванням жанрів, зазнавала великих змін, особливо в малих формах, засвідчуючи досить цікаві повороти жанрового руху. “Такі періоди глобальних змін у жанровій системі незворотні у літературному процесі, вони також становлять закономірність розвитку літератури” [3, 55], – слушно зауважує Т. Бовсунівська.

Особливо активним цей процес був на межі XIX–XX ст., коли криза класичних для XIX ст. жанрів обернулася напруженими пошуками нових форм для відображення світоглядних і художніх відкриттів, спостерігалася тенденція до поширення “малих форм”, жанрового синтетизму. Малі епічні жанри відчули на собі відповідальність у пошуках нових можливостей літератури, подальшого оновлення та збагачення прийомів і засобів художнього осягнення дійсності. Цілком природно, що в такий “рухливий” і “нестабільний” час на перший план виходить новела як “найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті” (І. Франко) [20, 524]. Лаконізм зробив новелу мобільним жанром, а чітка внутрішня організація надала змогу оперативного осмислення злободенної ситуації. Перетворюючись в експериментаторський жанр, новела рубежу XIX–XX ст., руйнуючи генологічні канони, ставала своєрідною ареною для апробації нових ідей і художніх принципів.

Новела найбільше відповідала світовідчуттю модерністів своєю будовою за найвищими точками напруги, часто психологічно вмотивованими, створенням особливої емоційної атмосфери, можливістю показати драму / трагедію особистості через самотність і нерозуміння її в абсурдному світі. В “індивідуально-авторську епоху” (М. Гіршман) жанри із “просто форм”

перетворюються на “основні способи розуміння життя і світобудови” (Ж. Женнет), концентруючи в тісних рамках твору величезний за значущістю моменту подієвий і чуттєвий матеріал.

В українській літературі епічно широкі і пластичні форми стали поступатися експресивним і динамічним. Писати “енергійно” й “імпровізовано” (І. Франко) або “коротко, сильно і страшно” (М. Горький) змушував письменників суттєво змінений світ і людина в ньому, бо час ніби прискорив свій рух, став більш насиченим і більш змістовним, а життя стало “схожим на коловорот” (Л. Долгополов). Мотив “зламу” як головний культурний концепт досліджуваного періоду найчіткіше співвідноситься з переломним моментом, пуантом, основним складником новелістичної композиції, відтак домінування новели на межі ХІХ–ХХ ст. – явище закономірне й логічне. Руйнуючи жанрові канони, вона зосереджувалася на винятковості події, але вже містичного чи психологічного характеру, найбільше відповідаючи вимогам нового, модерного погляду на суспільну й літературну ситуацію.

На жанровому русі новели наголошував В. Фащенко: “Можливо, що в самій історії розвитку новели найвиразніше демонструється змінність жанрових ознак, способів аналізу протиріч дійсності: затверділе плавиться на вогні нових явищ і мінливого світорозуміння, нове тут швидко кристалізується, твердіє” [19, 6]. Обстоюючи ідею змінності, рухливості жанрів, учений твердив, що у співвідношеннях структурних елементів зберігається щось “загальне, тривке”, “понад загальне”, що споріднює прадавні усні оповідання й новели О. Стороженка, новели Дж. Боккаччо й усмішки Остапа Вишні, невеликі твори Максима Горького й О. Довженка та ін., хоч би якими далекими чи близькими між собою вони були. Питання про жанрову трансформацію новели порушували І. Денисюк, Н. Копистянська, Д. Лихачов, Г. Поспелов, М. Утехін. Ю. Лотман, заглиблюючись у семіотичну сферу мистецтв, розглядав жанр новели з його постійними злетами і падіннями, піднесеннями і згасаннями, занепадами і відродженнями. У жанровій теорії Н. Тамарченка визначальним моментом постає також мотивація поділу жанрів на канонічні й неканонічні задля охоплення в них стійких та змінних компонентів.

Багато українських митців у річищі модерністського дискурсу розгортали свої пошуки в жанрі новели, експериментували, апелюючи до стислого й лаконічного письма, знаходили родзинку, здавалося б, у цілком звичайному й буденному, вибирали із сили-силенної деталей найбільш разючі, а з тисячі слів – найбільш виразні й потрібні, які часто ставали символами, тяжіли до філософських узагальнень. Тож не випадково в рубіжний період ХІХ–ХХ ст. відбувалося руйнування канону й активне формування поетики *модерністської* новели, в якій найвиразніше розкривався процес дії й переживання в кульмінаційному моменті життя, що виявляв злам, поворот у долі героя “як метонімічному вираженні суперечностей світового масштабу” (М. Пащенко), зберігаючи ворожість світу до героя, “парадоксальність відношень людини і світу”. Така масштабність і буттєвість ускладнює форму, не збільшуючи її обсягу, а “дефабулізація” / “редукція” фабули сприяє відходу на маргінес подієвості, яку заступає процес думання, почуттєвості й поведінки в окремому моменті життя. І. Денисюк зміни у структурі новели пов’язує насамперед із перенесенням уваги із зображення сфери зовнішнього світу на внутрішній (психологічний) із пріоритетом у ній внутрішнього монологу [5, 113–116]. Розкріпачення мови літературних героїв, внутрішнє мовлення, потік свідомості в модерністів стає провідним стильовим прийомом, своєрідною філософією напряду; ліризовані описи природи, суголосні душевному стану персонажів; промовисті художні деталі, які часто набували значення символу, – усі ці прикмети виходили

за межі традиційного новелістичного канону і ставали означниками нового модерністського жанру рубежу ХІХ–ХХ ст.

Манера викладу (лаконізм, експресивність, філософське світосприйняття довкілля й життя; зосередження на екзистенційних колізіях особистості, концентрація уваги на її думках і переживаннях) також не відповідала канонічним законам жанру й характеризувала вже мобільну новелу нового типу згідно з викликами “нервового” часу. За аналогією з висловом І. Франка, “невротичною” назвала європейську культуру зламу віків і С. Павличко [15, 238]. Відтак поява в модерністській новелі невротичних, божевільних героїв, схильних до суїциду, цілком закономірна. У новелах українських авторів трапляються “дивні” персонажі, які через абсурдну буттєву ситуацію зробили (або мали намір зробити) вибір знищення самих себе як вихід із ситуативної екзистенційної кризи: В. Стефаник у новелі “Стратився” зосередився на проблемі добровільного відходу із життя через неприйняття навколишнього світу; М. Яцків у новелі “Жінка Сарданапала” порушує проблеми життя і смерті; герой Марка Черемшини в новелі “Дід” здійснює свій вибір самотужки піти із життя. Кожний митець зумів самотужки (штрихово, фрагментарно, через символ чи художню деталь) розкрити трагічну невлаштованість людського буття на межі трансцендентного, коли самогубство вважалося єдиним виходом із “межової” ситуації. Екзистенційна проблематика модернізує й новели В. Винниченка, що в них суїцид зображено як трагічний і єдино можливий вихід з екзистенційної фрустрації (“Дрібниця”, “Студент”, “Таємність” та ін.). Новели Б. Лепкого (“Образ”, “Босий”, “Ювілей”, “Філософ”, “Мій товариш” та ін.) з динамічними, внутрішньо неочікуваними фабулами, у центр яких поставлена людина та її екзистенція, новелістично несподіваним тлумаченням героя й колізії у фіналі, що обертається новим баченням персонажа, також демонструють модерністську поетику й відхід від традицій жанру.

Новий рівень художнього психологізму (жанровий канон новели не передбачав психологічних колізій, визнаючи лише “нову незвичайну подію”, “глибоку і значну, характерну і типову” [12, 47–48]) знаменує появу й зображення нового літературного героя, людини неспокійної, розгублено-стривоженої, зі складною й суперечливою психікою. Психологізм як стрижень основного змісту літературно-естетичного оновлення зумовив суттєві зміни в композиційному та образному оформленні новели: зовнішньо-подієве тло зображення звужується, композиція стає інтенсивною, відкритою, мінімалізується кількість персонажів, сюжет будується на вирішенні особистих проблем із динамікою внутрішнього світу героя. Один наріжний смисловий компонент викликає появу складних композиційних прийомів, що дають можливість якомога точніше відтворити певний епізод чи навіть миттєвість психологічного життя героїв. Як приклад можуть правити новели В. Винниченка, позначені аналізом суспільної психології, психології мас, а також “самозаглибленістю у найпотаємніші куточки конкретної людської душі” [9, 21]. В. Винниченко зображує людину, вивертаючи назовні “її душу з потворно-збабленим обличчям, душу, що корчилась у муках і насолодах. І ця оголеність одних чарувала, а інших дратувала і шокувала” [14, 12]. Ідеться про такі твори, як “Заручини”, “Честь”, “Таємна пригода”, “Стелися, барвінку, низенько”, “Момент”, “Ланцюг”, “Рабині справжнього” та ін. Найвиразніше засвідчують поглиблений психологізм модерністської новели зразки малої прози М. Коцюбинського (“Лялечка”, “Поєдинок”, “Цвіт яблуні”, “Невідомий”, “В дорозі”, “Persona grata”), В. Стефаніка (“Виводили з села”, “Побожна”, “Новина”, “Злодій”, “Такий панок”, “Багач”, “Діточа пригода”, “Сама-саміська”, “Діти”, “Скін”), С. Коваліва (“Завіщанє”, “Кум з маленької хати”, “На Дрімайловім пустарищу”, “Добрий заробок”, “Пригісник з Борислава”)

та багатьох інших митців рубежу XIX–XX ст. Приклади можна множити, аналізуючи новелістику представників “нової генерації”, що потверджує, по-перше, рішучу відмову від “традиційних стереотипів”, коли, нарешті, почали говорити правду про сокровенне людське “я”, про “себе”, пропустивши її крізь призму життєвого, ба навіть особистого чи інтимного досвіду; по-друге, інтеріоризації жанру новели, тобто його переорієнтації в напрямку від зовнішньої описовості й зовнішньої дії до відкриття внутрішнього світу людини.

Переформатування художнього відображення на поглиблену психологічну характеристику зумовило зміну наративної конфігурації тексту новели, що також було ознакою її модернізації. Літературний герой витісняє “автора-всезнавця”, має свій голос, часто відокремлений від позиції письменника. Як слушно зазначає Л. Мацевко-Бекерська, “не навколишній світ породжує певний особистісний тип і спрямовує фокус зору митця, а навпаки, окремий герой, посідаючи визначене місце у наративній структурі і будучи активним учасником комунікативного процесу, визначає рецепцію та інтерпретацію світу” [13, 18]. Автор так дистанціюється від персонажа, показує його “зсередини”, тільки зрідка задає певні аксіологічні орієнтири. Відомо, що наративна стратегія модерністської новели досить складна, утім переважає гомодієгетичний наратор (імпліцитний чи експліцитний). Серед його промовистих прикмет вирізняється “тяжіння до автобіографічного відтворення фактів та подій особистого життєвого досвіду, переконлива компетентність, самопрезентація світогляду, окремі подробиці соціально-побутового статусу” [13, 29]. Нову викладову стратегію, центром якої стає гомодієгетичний наратор, репрезентують новели Т. Бордуляка (“Гаврило Чорний”), О. Маковея (“Нещасна пригода”, “Як я продавав свої новели”, “Самота”), В. Винниченка (“Малорос-європеєць”, “Зіна”, “Момент”), А. Тесленка (“Дід Омелько”, “Прощай, життя!”) та ін. Однак через невизначеність меж між автором, персонажем та оповідачем важко сказати, чий кут зору превалює у творі, найчастіше відбувається постійна зміна суб’єктів свідомості. Таку складну фокалізацію, услід за Е. Авербахом, варто назвати “множинним суб’єктивізмом”.

Усеохопний ліризм стає також суттєвою ознакою модерністської новели. Вона тяжіє до експресивно-стильових форм вираження авторського ставлення до зображуваного. Епічні елементи (події, характери) розчиняються в потоці асоціацій, ліричних відступів, які переміщуються нібито всередину розповідної свідомості та обрамлені нею. Суб’єкт нарації як композиційний центр уваги впливає на новелістичну структуру. Вона як “сукупність чинників художнього враження” (М. Бахтін) прикметна “виходом у незавершену дійсність” (Н. Шумило), фрагментарністю, непослідовністю побудови елементів зовнішнього, подієвого та внутрішнього, емоційно-чуттєвого плану, несподіваним початком (навіть кульмінацією), абруптивним кінцем чи взагалі відкритим фіналом. Для українських письменників порубіжжя XIX–XX ст. ліризм був не тільки одним із прийомів нової техніки письма, а й складником “колективного несвідомого”, ментальною й національною прикметою. “Модель ліричного світовідчуття дійсності” (Т. Гундорова) у структурі модерністської новели відстежуємо на матеріалі новел С. Коваліва, Г. Хоткевича, О. Авдіковича, Є. Мандичевського, С. Васильченка та ін.

Модерністського новаторства новелі рубежу XIX–XX ст. надає неоміфологізм та інтертекстуальність. Версії міфу стають більш авторськими, індивідуалізованими. Однією з важливих тенденцій у цьому випадку стає переосмислення міфу, він трактується як потужна ідея, котра володіє здатністю охороняти людську свідомість від неминучого “шоку”, що виникає

при спробі осмислити будь-яку неординарну проблему. Неоміфологізм із його основними принципами: зв'язком із психологією підсвідомості, акцентуванням універсальних архетипів і міфологем, варіюванням класичних міфів у зіставленні із сучасністю – стає ознакою модерністських новел О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Л. Старицької-Черняхівської, Дніпрової Чайки, М. Яцкова та ін. Їм притаманне освоєння культури античності, переосмислення образів Музи, Прометея, Ікара, Антея, Геї та ін. Митці у “своїй індивідуальній міфотворчості, порушуючи проблеми долі героя й народу, митця й народу, зв'язку людини з природою та цивілізацією, здобуття волі як світу, проектували “вічні теми” на сучасність, пов'язували їх з долею України” [18, 164-166].

Для модерністської новели характерна трансформація традиційних уявлень про час, який піддавався творчим експериментам, митці вільно його моделювали в межах твору. Письменники-модерністи “розтягують і стискають час, розривають часову послідовність і по-своєму її монтують, поєднуючи віддалене у реальному часі й просторі за принципом інтелектуального монтажу, лишають деякі відрізки порожніми, зупиняють час стоп-кадром, накладають часові плани один на одного, вводять перебивний час, використовують циклічність, часові повтори, перемешують образ часу інформацією про час і т. д.” [8, 16]. Література в добу Модерну більшою мірою, ніж будь-який інший вид мистецтва, стає мистецтвом часу. Час – його суб'єкт, об'єкт і спосіб зображення. Усвідомлене відчуття руху та плинності світу в різноманітних формах часу пронизує літературу [11, 210].

На межі ХІХ–ХХ ст. з'явилися різні концепції часу і простору (М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, В. Дільтей; згодом ці проблеми висвітлювали М. Бахтін, Д. Лихачов, Ю. Лотман, П. Рікер та ін.). Ідеї внутрішнього тривання, творчої еволюції, обмеженості людського знання та спроможності інтуїтивного осягнення світу, висунуті А. Бергсоном, також вплинули на трактування категорії часу поч. ХХ ст. Учений твердив, що в межах людської свідомості існує часова цілісність, в якій переплітаються минуле, теперішнє й майбутнє. Але моменти часу здатні до нанизування й підсилення один одного. Цю думку філософ увиразнює порівнянням життя з намотуванням нитки на клубок, але в цьому процесі домінує минуле, бо воно “збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою”. Філософська концепція “тривалості” часу А. Бергсона щільно пов'язана з інтуїцією, бо “наше тривання дано нам безпосередньо в інтуїції”, коли “входимо у тривання, то це можна зробити тільки завдяки інтуїції” [2, 77]. Отже, митці рубежу ХІХ–ХХ ст., заінтриговані новими темпоральними концепціями, відмовилися від традиційного, конкретно-історичного сприйняття часу, для них він поставав передусім категорією суб'єктивно-особистісною, міг набувати довільних ознак і сприйматися і як мить, і як вічність. Тому вони вдавалися у творах до певного експериментування із часом, нерідко наділяли героя здатністю самостійно творити “художній простір”. Категорія часу набула особливо важливого значення для імпресіонізму (за дільтеевською теорією йому належить грандіозність відкриття теперішнього – неповторність миті та її імпліцитних зв'язків із минулим і майбутнім [6, 136]), зазнала принципових змін найбільше в цьому стилі, а серед жанрів, які розвивалися в напрямку оформлення імпресіонізму, найпоширенішою була новела. Вона хоч і мала часову тривалість, часовий вимір, певний діапазон співвідношення теперішнього з минулим і майбутнім, проте найчастіше складалася зі швидкоплинних, миттєвих вражень, фрагментів, епізодів життя, які постійно змінювалися, цілком у дусі бергсонівської концепції “тривалості” часу, за якою “немає двох ідентичних моментів у житті того самого свідомого єства” [2, 75].

Ще одним критерієм жанрової трансформації канонічної новели стає “факт

кореляції структури твору, окремо взятого її елемента троповими формами і відповідно принципом метафоризації” [16, 7]. У низці творів (“Жебрачка” Т. Бордуляка, “Гуси” О. Авдіковича, “На нові гнізда” В. Потапенка, “Дора”, “Вона” М. Жука, “За півдня” А. Шабленка, “Згуба” М. Могилянського, “Сміх”, “Коні не винні” М. Коцюбинського та ін.) метафорі відведено першорядну роль у процесі формування художнього узагальнення, зіставлення метафори з основними законами новелістичної композиції, зумовленість метафоризацією часопросторового обмеження, характерного для новели, функціональність нової ролі метафори як новелістичного пуанта.

Намагання вийти за межі канонічного жанру модерністська новела демонструє через рівень кореляції з різними видами мистецтв, зокрібно музикою та малярством. Відкриття нових можливостей образності принесло яскраві й цікаві результати: у модерністській новелі важливого значення набувають живописно-лінгвістичні засоби виразності, як-от: особлива техніка кольору, тону, напівтону, коли вербальне відтворення кольорової палітри надавало особливого ефекту, викликало асоціативні враження, навіювало певний настрій без додаткових пояснень. “Живописний” складник у творах кожного митця має свої якісні характеристики та свій рівень функціональності, що залежить як від особливостей художнього мислення окремого письменника, так і від культурної свідомості доби. Митці вдавалися до синестезії, активізуючи різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку та ін., шукали “вираження одного й того ж суб’єкта, одного й того ж емоційного ладу різними засобами, розглядаючи кожне як потенційний символ іншого” [24, 424], робили це дуже індивідуально, маючи у своєму арсеналі улюблені тони, кольори, світлові ефекти, віддаючи перевагу то колориту, то малюнку. Руйнування жанрового канону новели викликала й музика та її елементи, які виконували роль важливих чинників психологічного аналізу, передачі пейзажу, інтер’єру, мови персонажів, а також створення загального тла твору, аури, в якій перебуває той чи той образ.

Отже, новела рубежу ХІХ–ХХ ст. своєрідно відобразила загальні тенденції розвитку літератури модернізму. Попри існування деяких канонічних композиційних форм, вона продемонструвала динамічність і здатність до активних трансформацій. Структура модерністської новели змінювалася в напрямку стислості поглибленого психологізму, котрий заявляє про себе не тільки як засіб розкриття внутрішнього світу особистості чи надособистісних духовних процесів, а і як дієвий сюжетовизначальний і структурнотворчий фактор; усеохопного ліризму, підвищеної чуттєвості, викликаній суб’єктивними рефлексіями; збагачення міфопоетичної й символічної образної системи; синтезу зображально-виражальних засобів, запозичених з інших видів мистецтв, що неминуче вело до зміни генологічних характеристик.

Модерністська новела окреслила виразну тенденцію до переосмислення жанрового канону: вона не тільки суттєво збагатила жанр новими прикметами, а й докорінно розхитала й певною мірою зруйнувала його канонічні умовності. Зміст запропонованої розвідки доводить цю думку і спонукає до розмислів: чи варто взагалі новелу вважати канонічним жанром? Є сподівання на подальші їх студії та дискусії із цієї наукової проблеми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963.
2. Бергсон А. Вступ до метафізики // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. – Вид. 2-ге, доп. – Львів: Літопис, 2002. – С. 73-86.
3. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т.В. Бовсунівська. – К., 2009. – 519 с.
4. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: У 2 т. / Пер. з нім. О. Мокровольський. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.

5. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – початок XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 216 с.
6. *Дильтей В.* Наброски к критике исторического разума // *Вопросы философии.* – 1988. – № 4. – С. 135-142.
7. *Затонский Д.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств (от сочинений Умберто Эко до пророка Еклезиаста). – Х.: Фолио, 2000. – 256 с.
8. *Копистянська Н.* Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві // *Радянське літературознавство.* – 1988. – № 6. – С. 11-19.
9. *Кудрявцев М.* Драма Володимира Винниченка “Пророк”: антиутопічний дискурс // *Література. Фольклор. Проблеми поетики:* 36. наук. праць – К.: Акцент, 2007. – Вип. 27. – Ч. 2. – С. 13-23.
10. *Легкий М.* Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] // *Франкознавчі студії* / Ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. – Випуск перший. – Дрогобич: Вимір, 2001. – 256 с.
11. *Лихачёв Д.* Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
12. *Мартич Ю.* Путь новели. – К.: Держлітвидав, 1941. – 199 с.
13. *Мацевко-Бекерська А.* Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX ст.): Автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.06, 10.01.01. – К., 2009. – 39 с.
14. *Ожоган Л.* Морально-філософські антиномії у драматургії Володимира Винниченка / Лілія Ожоган // *Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії* / Голов. ред. А. Залеська Онишкевич. – Нью-Йорк: Видавнича комісія УВАН у США, 2005. – С. 11-16.
15. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2 вид., перероб. і доп. – К., 1999. – 447 с.
16. *Пащенко М.* Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація): Монографія. – Одеса: Астропринт, 2009. – 296 с.
17. *Силантьєва В.* Художественное мышление переходного времени литература и живопись: А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса: Астро-Принт, 2000. – 352 с.
18. *Турган О.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння. – К., 1995. – 175 с.
19. *Фащенко В.* Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
20. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471-529.
21. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35. – С. 91-112.
22. *Храпченко М.* Познание литературы и искусства: Теория. Пути современного развития. – М.: Наука, 1987. – 575 с.
23. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика к. XIX – поч. XX ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
24. *Munro Th.* The arts and theirs interrelations. – N.Y., 1951. – P. 424.
25. *Sockel W.* The Writer in Extremist Expressionism in Twentieth-Century German Literature. – Stanford: Stanford University Press, 1959. – 251 p.

Отримано 29 червня 2014 р.

м. Бердянськ

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– єдиний академічний

літературознавчий журнал

про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423.

Електронний варіант

на Web-сторінці за адресою:

www.ilan.gov.ua/sich.htm



Текстологія і джерелознавство

Олесь Федорук

УДК 801.82:821.161.2-311.6КулішП.

ДО ІСТОРІЇ ТЕКСТУ СТАТТІ П. КУЛІША

“ОБ ОТНОШЕНИИ МАЛОРОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ К ОБЩЕРУССКОЙ. ЭПИЛОГ К “ЧЕРНОЙ РАДЕ”

(з додатком цензурних документів)

У статті на підставі документів з архівних сховищ Москви й Петербурга досліджено історію тексту статті П. Куліша “Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпилог к “Черной раде”. Розглянуто текстологічні питання, зокрема проходження статті через цензурне відомство, цензурні втручання в текст, виправлення тексту редактором журналу “Русская беседа” О. Кошельовим.

Ключові слова: цензура, Петербурзький цензурний комітет, Головне управління цензури, “Чорна рада”, текстологія.

Oles Fedoruk. On the history of the text of Kulish's article “On relationship between Little Russian and Great Russian literatures. The epilog to “The Black Council” (With a supplement of the censorship documents)

Based on the censorship documents from the archives of Moscow and St. Petersburg, the paper investigates the history of the text of Kulish's article “On relationship between Little Russian and Great Russian literatures. The epilog to “The Black Council”. The author examines a specific question of textual criticism – the censorship committee's review of Kulish's article, the censor's interference in the text, and the emendations to the text made by the editor of the literary magazine “Russkaya Beseda” (“Russian Conversation”) O. Kosheliov.

Key words: censorship, St. Petersburg Censorship Committee, General Censorship Directorate, “The Black Council”, textual criticism.

Стаття П. Куліша “Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпилог к “Черной раде” – одна із центральних у його літературно-критичній творчості. Значення цієї праці у процесі національної самоідентифікації українців влучно означив Г. Грабович: “В історії української критики це є своєрідним вододілом – текст, який встановлює нову планку у процесі національного самоосмислення взагалі й українсько-російського співіснування зокрема. Розвідка – багатогранна. Вона є історичним оглядом тих літературних стосунків <...> й автобіографічним коментарем на своє власне писання, і полемічним виступом, і в першу чергу чи не першою програмовою артикуляцією того згустку проблем, що їх обіймає питання українсько-російських стосунків. І через це, і через свою блискучу інтелектуальну і стилістичну насиченість, вона заслуговує на окреме й детальне дослідження” [2, xlix]. Один з аспектів такої студії – текстологічний, і про Кулішів есей у цьому ракурсі йтиметься у пропонованій розвідці.

Статтю високо оцінили сучасники, та й сам автор розумів, що для української літератури вона знакова й закладає нову парадигму осмислення української словесності, зокрема в її стосунку до російської. Ось що 27 березня 1856 р., через тиждень після створення есею, П. Куліш писав своєму родичеві

М. Білозерському: “Попросите Колю (М. Білозерський, брат Кулішевої дружини. – О. Ф.) взяти у Тарновського и скопировать для Вас *немедленно* мою статью: “О духовном соединении Южной Руси с Северной”. Настоятельно просите, а то не сделает под самыми ничтожными предложениями; а это статья великой важности и, если не ошибаюсь, составит эпоху в русской и малороссийской литературах” [6, 350]. Тут ідеться про статтю, яка згодом отримала назву “Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к “Черной раде”. Властиво, після публікації роману в “Русской беседе” (3-тя книжка за 1857 р.) і потім в окремому виданні, також у кінці книжки, цей текст було оприлюднено. Епilog друковано лише разом із російськомовною версією роману, україномовна версія, що з’явилася того ж 1857 р., подана без нього.

Як знаємо з листування П. Куліша, статтю він написав досить швидко. 16 березня 1856 р. критик інформував С. Аксакова: “Теперь я готовлю статью о свободном, т. е. неполитическом соединении южной Руси с северною, которая будет напечатана в виде предисловия при подлиннике “Черной рады” (ідеться про український текст роману. – О. Ф.), но, кажется, может занять сперва место в “Русской беседе” [6, 342-343]. Це найраніша з відомих згадка про те, що П. Куліш працює над статтею. А в наступному листі до цього адресата, від 20 березня 1856 р., він заявив: “Статью “О духовном соединении Южной Руси с Северной” я кончил вчера. Теперь она переписывается и немедленно будет отправлена в Ваш Археопар” [6, 345]. Отже, статтю П. Куліш завершив 19 березня в Петербурзі, куди він приїхав не раніше 5-го й не пізніше 7-го березня.

Виношував статтю П. Куліш, проте, досить довго. Зі сходженням на престол Олександра II й наступним послабленням цензури, письменник побачив перспективу опублікувати обидва тексти роману “Чорна рада” – українською і російською. Властиво, вужче, функціональне призначення статті треба було пояснити, мотивувати позицію автора: чому він твір під одною й тою ж назвою друкує українською і російською мовами. І, щонайважливіше, дати розуміння, чому тексти одного й того ж роману співвідносяться не як оригінал і буквальний його переклад, а як тексти, що містять суттєві відмінності, похідні “от различия духа обеих словесностей” [5, 248]. Відтак автор доводить нині очевидне: мова і словесність кровно пов’язані, народ мусить мати свою словесність, створену його мовою, котру він сприймає найповніше, а не чужомовний еквівалент. Окремі наскрізні судження П. Куліша в аналізованій статті про співвідношення української та російської словесностей, про те, що росіяни зазвичай ігнорують проблему вивчення української культури, і що письменникові природніше висловлюватися рідною мовою, і що його писання сприйматимуться в рідномовному світі органічно тощо – ми вже спостерігали у великому, багатому думками листі П. Куліша до С. Аксакова від 1 січня 1856 р. [6, 320-324]. Основне, що єднає лист і статтю – це загострена патріотична тональність; у них узяті високий регістр національних культурних проблем, які постають перед українцями у процесі їхнього розвитку. Проте у статті вони розвинуті розлого, доказово, на прикладі творчості визначних українських письменників. За висловом П. Куліша, стаття пред’являє “права нашей отдельной национальности” [13, 327].

П. Куліш, завершивши епilog, поспішив розіслати текст своїм приятелям, щоб вони висловили зауваження. 27 березня 1856 р. він надіслав рукопис В. Тарновському-старшому (спонсорів “Записок о Южной Руси”, перший том яких щойно отримав цензурний дозвіл) із проханням, щоб твір зачитали в колі знайомих качанівського поміщика, який тоді мешкав у Києві: “С этой почтой посылаю Вам страховым письмом статью мою: “О духовном соединении

Южной Руси с Северною. Предисловие к “Черной раде”. Прочитайте ее сперва в своем семействе, а потом на вечере у себя, у Галагана или Юзефовича, не обращая внимания на то, какие тут случатся люди и будут ли или нет у них стриженные волосы. Потом не поленитесь сообщить мне без всякой утайки, что будут говорить о ней ученые мужи и простые смертные. Если бы даже все сказали в один голос, что это вздор, то так прямо и напишите мне, прибавив и свое собственное мнение, каково бы оно ни было. Частные замечания также нужны мне. Еще не знаю, скоро ли будет и будет ли напечатана эта статья, но она может быть во многом исправлена сообразно суждениям киевского Ареопага. Киевские отзывы для меня в этом случае всего важнее, ибо здесь вся раздробленная литературная деятельность Южной Руси приведена к сознанию, и указан ей путь, по которому она должна идти отныне. Если моя статья не окажется чепухой, то сперва будет напечатана в “Русской беседе” в виде объявления об издании подлинника “Черной рады”, а потом – при самой “Черной раде” в виде предисловия” [6, 350].

Наступного дня, 28 березня 1856 р., аналогічне прохання письменник адресував С. і К. Аксаковим: “Прочитайте мою статью (которой переписка оканчивается) сперва дома, а потом в кругу литературных Ваших приятелей, и если я пишу пустяки, то напишите почему. <...> Статью мою в случае надобности всю измарайте поправками и пришлите мне для переделки. Очень, очень буду благодарен!” [6, 352]. За якийсь час, у листі від 16 травня, він знову звернувся до К. Аксакова: “Статью мою в свободное время поправьте карандашом, кое-что просто зачеркните, кое-где поставьте нотабенки и возвратите мне; я ее переделаю и усовершенствую” [3, 85].

Почався тривалий процес шліфування тексту. Зауваження надходили, з одними П. Куліш погоджувався, інші відхиляв. Наприклад, у листі до В. Тарновського-старшого від 8 травня 1856 р. він дякує за висловлені думки, які визнає слушними: “Спасибі Вам, друже коханий, що не полінувались посписувати речі своїх гостей про моє писання, а найбільш спасибі за лист пана Павлова (професор Київського університету. – О. Ф.), примазаний грецьким язиком, наче паляниця сметаною. Казать, да й нічого! бо розумна голова його писала; а треба, бачу, вернуться ще раз до старосвітських книжок, та поміжувати добре над їми, щоб із нас люде не сміялись. Коли ж нічого не врадимо, то, мабуть, чи не ліпше буде надруковати “Чорну Раду” так, як вона єсть, без мудровання” [15, 356].

В іншому листі до цього адресата, від 6 червня 1856 р., П. Куліш висловлюється про сприйняття статті польським письменником М. Грабовським, а також критикує міркування приятелів щодо оцінки творчості Г. Квітки (Основ’яненка): “Написав же до мене й пан Грабовський про передмову до “Чорної Ради”. Сей каже, що праведно возніс я Квітку, а от коли б не пересолить на Тарасові. А про Гоголя, то аж дивується, як ми можемо ізглаголати праведний суд про такого чоловіка серед такої літературної заверухи. <...> А про Квітку мої райці не в силах були мені добре пораяти, коли читали його тільки в московських журналах” [15, 358-359].

Який був первісний текст статті, відомостей немає. Можна лише здогадуватися, що він відрізнявся від опублікованого. Наприклад, у листі від 24 жовтня 1856 р. до В. Тарновського-старшого П. Куліш сповістив про перешкоди, які чинила цензура на шляху до публікації його роману, а також про те, як “Чорну раду” й супровідну статтю сприйняли земляки-українці із цензурного відомства: “О “Черной Раде” идет дело с Главным управлением цензуры. Очень обнадеживают. Земляки, прочитавши ее, пришли в неописанный восторг, т. е., те земляки, которые прикосновенны к сему правлению; а предисловие повторяют тирадами наизусть”. І далі письменник висловив прохання, яке свідчить, що на той час текст уже зазнав чималих

змін: “Не давайте вашего списка никому; в нем многое сказано не так, как следует” [14, 124].

Крім епістолярних матеріалів, у науковому обігу донині не перебували інші джерела для аналізу історії тексту Кулішевої статті, а отже, і саму проблему дослідники оминали. Проте, як з’ясувалося, в архіві редактора “Русской беседы” О. Кошельова зберігся рукопис, який проходив через цензуру і служив набірним для публікації в журналі [12]. Для повнішого розкриття означеної теми необхідно було звернутися й до архівних джерел із фондів Петербурзького цензурного комітету [18] і Головного управління цензури [17] – ці структури санкціонували публікацію есею.

Рукопис статті – це писарська копія з дописками і правками П. Куліша й О. Кошельова. Назву написано рукою П. Куліша на титульній сторінці: “Об отношении малороссийской словесности к общерусской”. Заголовок має продовження, яке перекреслили червоним олівцем: “Предисловие П. Кулиша к изданному им историческому роману на малороссийском языке под заглавием Чорна Рада”. Усі аркуші, починаючи з титульної сторінки, пронумеровані від 226 до 256 (усього 31 аркуш, тобто 62 сторінки). Як цілком зрозуміло, стаття була частиною іншого тексту, який мав 225 аркушів, імовірно, українського тексту “Чорної ради”, нині не відомого. Угорі на титулі стоять помітки: дві зліва (“№ 1223”, “№ 1445. Декабря 29, 1856”) й одна справа (“№ 611. Июня 12^{го} 1857 года”). На звороті титулу цензурний дозвіл: “Печатать позволяется с тем, чтобы по отпечатании предоставлено было в Ценсурный Комитет узаконенное число экземпляров. С. Петербург, 17^{го} июня 1857. Ценсор И. Лажечников”. На кожному аркуші (на непарній сторінці), починаючи із третього, цензор наскрізно розписався: “Цен- / сор / Ив. / Ла- / жеч- / ни- / ков”.

Як уже було сказано, стаття спершу заповідалася як передмова до українського роману “Чорна рада”. Властиво, початок статті, котрий іде після своєрідного “вступу”, відділеного від решти тексту ризикою, виразно пов’язаний з українським романом. Стаття ще мислилася ввідною до нього: “Книга моя, появясь в свет не на общепринятом литературном языке, может ввести многих в заблуждение на счет понятий и цели автора. Вообразят, пожалуй, что я пишу под влиянием узкого местного патриотизма и что мною управляет желание образовать отдельную словесность, в ущерб словесности общерусской. Для меня были бы крайне обидны подобные заключения, и потому я решился предупредить их объяснением причин, заставивших меня избрать язык южнорусский для художественного воссоздания летописных наших преданий” [5, 249].

У рукопису стаття спершу починалася із цитованої фрази “Книга моя, появляясь на свет...”, а вгорі був заголовок: “Предисловие”, котрий було перекреслено червоним олівцем, позаяк П. Куліш дав нову назву (“Об отношении...”), винісши її на титул. У процесі доопрацювання автор власноруч дописав початок – один абзац, який робив не таким явним зв’язок статті з українським текстом роману (“Черная рада” написана мною сперва на южнорусском, или малороссийском языке” і до слів “в читающей южнорусской публике”). Цей “вступ” містить виправлення, зроблені під час його написання, отже, це первісний чорновий варіант, який одразу набув завершеного вигляду. Після “вступу” була помітка редактора, звернена до набірника: “NB Печатать вслед за этим 2^ю страницу” (між закінченням “вступу” та початком наступного тексту утворився чималий проміжок, розрив, який редактор розпорядився усунути). Текст “вступу” й решти есею відділяє ризика, наявна й у публікації. Наприкінці статті власноручний підпис автора: “П. Кулиш”.

Рукопис містить дописки і правки рукою О. Кошельова. До речення “польский язык не только беднее народными произведениями, но и моложе

южнорусского; и если мы находим в нынешнем малороссийском языке слова польские, то это значит, что они были заимствованы самими поляками у южных руссов и сделались общими обоим племенам” редактор дописав таку примітку: “Без сомнения, читатели, да и сам автор, не может принимать эти слова в строгом, исключительном смысле, ибо есть в малороссийском языке слова, перешедшие, очевидно, из Польши, хотя, может быть, в позднейшее время. *Изд.*”. У публікації замість примітки редактора йде Кулішева примітка-пояснення: “Разумею слова, составляющие красоту, а не безобразие языка, – слова, которыми любят выражаться наши народные песни и поэты, а не те, которые случается слышать от людей, носящих на себе иногда очень грустные отпечатки чуждой национальности”. Заміна одної примітки (редакторської) іншою (авторською) свідчить, що П. Куліш читав коректуру – про це також далі – і вніс у ній свої виправлення.

До фрази “заслуга г. Соловьева как критика летописи Конисского велика” О. Кошельов як редактор дописав ще одну примітку: “С удовольствием помещаем такой справедливый отзыв о г. Соловьеве, тем более, что читатели в этой же книге найдут опровержение многих его ошибок. *Изд.*” Ця примітка залишилася й у публікації (з уточненою правкою: “в этой же книге Р. Беседы”). Принагідно зазначу, що в одному з найавторитетніших (з огляду на те, що його готував знаний текстолог М. Гончарук) і тиражованих нині видань творів П. Куліша (наклад 90000 примірників), а отже, і в найчастіше цитованих, цю примітку помилково приписано П. Кулішеві [7, 466]. У найновішому виданні “Тарас Шевченко в критиці”, в якому вміщено Кулішеву статтю повністю, авторство примітки зазначено правильно – як редакційної [5, 255].

О. Кошельов уніс також декілька правок у тексті, які П. Куліш, в основному, прийняв. У фрагменті тексту “те из наших *ученых*, которые <....> ограничивают круг специального изучения народа и его речи так называемым *настоящим русским человеком*, отчуждая <...> от участия в деле самопознания и самовыражения тринадцать миллионов южного русского племени” редактор зробив зміну, запропонувавши замість точної цифри абстрактне формулювання: “самовыражения многих миллионов” (у друці “самовыражения многие миллионы”). Коли йшлося про М. Гоголя, О. Кошельов виправив останнє слово у фразі “в его стремлении к велико-русским элементам жизни вижу счастливейший инстинкт таланта” на виразніше – “гения”. Вислів щодо Г. Квітки (“Малороссия не позабыла первых повестей его и, несмотря на неизвестность его в России, ставит его наряду с величайшими живописцами нравов и страстей человеческих”), завдяки О. Кошельову, отримав коректніше прочитання після виправлення слова “неизвестность” на “малоизвестность”. Точнішого вислову набула й думка, яка стосувалася Шевченка: “В языке малороссийском он образовал, или, лучше сказать, отыскал формы”. Раніше було: “В языке малороссийском он создал, или, лучше сказать, отыскал формы”. І, нарешті, одна граматична правка редактора в реченні “Душа чувствует здесь сильное начало народной жизни <...> продолжающее жить сами в себе и сами для себя” виправлено на “само в себе и само для себя”.

Авторських виправлень і дописок у рукопису також порівняно небагато. Крім дописаних назви і “вступу”, П. Куліш завершив одну примітку, яку почав раніше. Було: “Укажу на некоторые места в рассказе Основьяненка “Солдатский портрет”, на те сочинения Гребенки, в которых являются действующими лицами великороссияне, и, наконец, на самые “Мертвые души” Гоголя, в которых русские мужики изображены, по-моему, *карикатурно верно*”. Далі П. Куліш дописав фразу, яка дещо пом’якшує гостру оцінку “русских мужиков”: “Но далеко не удовлетворительно со стороны глубокой внутренней связи,

какая должна существовать между писателем и народом". Посутню правку П. Куліш вніс у реченні: "Она (Південна Русь. – О. Ф.) не чуждается того, что в этой литературе есть чисто славянского, одинаково родственного каждому племени, но, чувствуя в ней односторонность развития и недостаточность своенародных, чисто русских форм, усиливается выработать из своей нравственной почвы слово полное, сильное, истинно русское, способное выразить южнорусского человека в глубоких и тончайших чертах его характера". Тут П. Куліш закреслив слово "русское", яке вже двічі траплялося в реченні ("русских форм", "южнорусского человека") і дописав "самобытное". У фразі "при всем том, я печатаю свою книгу" автор змінив граматичну форму на "при всем том, я напечатал свою книгу". У реченні "Волею и неволею, я должен был оставить общий литературный путь и сделать поворот на дорогу, едва проложенную и для такого произведения, как исторический роман, представляющую множество трудностей" письменник дописав слово "ужасающих": "Представляющую множество ужасающих трудностей". Крім того, у рукопису П. Куліш усунув декілька механічних помилок, які зробив писар (їх тут не зазначаю).

Рукопис містить також пару закреслень. У цитаті з універсалу І. Брюховецького, запозиченого з "Истории Малой России" Д. Бантиша-Каменського, "полем и морем славы у всего света добыло" [1, 192] після слова "света" закреслено "себе" (слово відсутнє й у самому першоджерелі; характер закреслення, уточнення цитати, свідчить про те, що його зробив автор). Ще одне закреслення в реченні "нет человека в Малороссии, сколько-нибудь грамотного и расположенного к поэзии, который бы не повторял их наизусть и не хранил в душе, как драгоценное достояние", після слова "драгоценное" було "её".

Як уже було сказано, П. Куліш читав гранки статті. Крім примітки, котру автор написав у гранках, тут він зробив іще низку лексичних змін, урахуваних у публікації. Посутній характер цих правок дає підстави атрибуувати їх більшою мірою П. Кулішеві, ніж редакторів журналу, хоча редактор також міг докласти до них руку. У рукопису – "в Русской Беседе напечатан вольный перевод", у публікації – "здесь напечатан вольный перевод"; "пища подлинник" – "сочиняя подлинник"; "отреклись от материнского языка своего" – "отреклись от природного языка своего"; "вбирать в себя пищу из особенной народной почвы" – "вбирать в себя пищу из собственной народной почвы"; "Здесь опять малороссияне сожалеют" – "Здесь опять многие из малороссиян сожалеют"; "против простодушных неудовольствий малороссиян" – "против простодушных неудовольствий некоторых малороссиян"; "в цветистой и фантастической одежде народной песни" – "в цветистой и сияющей одежде народной песни"; "не переставала выражать себя в более и более определительных формах" – "не переставала выражать себя в более определенных формах".

Як бачимо, текст статті повсякчас шліфувався, поліпшувався. Цей процес відбувався й на етапі створення статті та першої її критики Кулішевими приятелями, і на завершальному етапі публікації, коли автор правив у гранках (що цензура не вітала). В одному місці П. Куліш, однак, зробив принципову зміну, характер якої, без сумніву, зумовлений утручанням цензури або міркуваннями автоцензури. Щоб пояснити це, необхідно заглибитися в цензурну історію публікації статті.

З Кулішевого листування знаємо, що цензурне проходження українського тексту "Чорної ради" було досить непростим, й особливу увагу цензура звернула на статтю-передмову. Описуючи свої митарства, 25 листопада 1856 р. письменник скаржився О. Бодянському: "Разів по п'ять на тиждень їжджу з поклонами, щоб дозволили "Чорну раду" на світ появити, і чого вже з нею не

було? Була вона і в злодіяка Срезневського в руках, да насилу вирятовав. Тепер уже певне обіцяють пропустити, да ще Бог знає: казав пан – кожух дам, да й панське слово тепле!” [16, 308]. Пишучи це, П. Куліш ще не знав, що того ж дня, 25 листопада, цензор І. Лажечников дозволив роман до друку (позначено на звороті титулу). Цензурний дозвіл, проте, стосувався лише роману, а стаття потребувала окремого дозволу. І тут із нею виникла затримка.

26 грудня 1856 р. П. Куліш сповістив М. Білозерського: “Об предисловии до “Черной ради” веду гірку волокиту по цензурних судах” [10]. 23 січня 1857 р. П. Куліш писав до дружини: “<...> предисловіє взяв князь Вяземський читати до себе, щоб іще раз перечитати” [8]. Уже і книжку надрукували, а дозволу на публікацію передмови ще не було. 9 лютого 1857 р. письменник поінформував Г. Ґалаґана: “Чорна рада” напечатана вже вся, а предисловіє цензура ще придержує. І хочеться, і мати не веліла – оттак і тій цензурі!” [19, 348]. А через кілька днів, 14 лютого, до М. Білозерського: “Книжки мої понапечатувані (другий том “Записок о Южной Руси” й “Чорна рада”. – О. Ф.), да одна без хвоста (супровідні статті М. Грабовського й П. Куліша до так званого універсалу Острянці. – О. Ф.), а друга без голови, то й жду – не хочу так випускати. Хвіст головне правління пропустило, да щось цензор загаявсь у Москві з підписом, а голову іще оглядують, чи не кусатиметься. Голова же сія єсть предисловіє до “Черної ради” [11].

Щоб простежити процес проходження Кулішевої статті через цензурне відомство, варто звернутися до його архіву. 4 січня 1857 р. в Петербурзькому цензурному комітеті, унаслідок подання цензора І. Лажечникова, було розпочато справу “О рассмотрении рукописи “*Черная Рада*, Историческая хроника на южно-русском языке. Соч. П. Кулиша”. І. Лажечников доповів, що він отримав від П. Куліша на цензурування статтю, яка його бентежить: “Получил я из Ценсурного Комитета для ценсурования, написанное на русском языке, “Предисловие к Черной Раде, хронике 1663 года”, написанной на малороссийском языке, соч[инение] Г[осподина] Кулиша. Находя, по собственному выражению автора, что в этом сочинении рассуждается о внесении “примирительного начала между двух племен, связанных материально и отчасти духовно, но разрозненных старыми недоразумениями и недостатком взаимной оценки”, я полагаю, что столь важный предмет требует рассмотрения его Высшею Ценсурою. Тем более нахожу это необходимым, что автор объявил мне, что, желая поместить это же самое “Предисловие к Черной Раде”, вместе с самою “Хроникою”, писаною на русском языке, в московском журнале “Русская беседа”, он условился с редакцією его исходатайствовать на то дозволение Главного Управления Ценсуры”. Укінці цензор висловив прохання передати статтю на розгляд Головного управління цензури [18, 1-1 зв.].

До Головного управління Кулішева стаття потрапила наступного дня, 5 січня, і тут теж було заведено справу “О Предисловии к исторической хронике под заглав[ием] *Черная Рада*. Соч[инение] П. Кулиша”. Розглянувши подання Комітету на своєму засіданні, що відбулося 12 січня, Головне управління вирішило: “Рукопись сочинения г. Кулиша на русском языке, под заглавием: *Предисловие к исторической хронике (1663 года) на южно-русском, под заглавием “Черная Рада”*, передать на предварительное рассмотрение члена сего Упр[авления], Т[оварища] М[инистра] Н[ародного] П[росвещения], Т[айного] С[оветника] Князя Вяземского” [17, 3-4].

На час, коли стаття потрапила на експертну оцінку до П. В’яземського, П. Куліш уже мав із ним пертрактації щодо цензурного проходження фрагмента другого

тому “Записок о Южной Руси” (“О причинах взаимного ожесточения поляков и малороссиян в XVII веке” – статей М. Грабовського і самого П. Куліша щодо псевдоуніверсалу Остряниці, справжність якого обоє вони не піддавали сумніву). П. В'яземський у Головному управлінні цензури розглядав ці статті на подання московського цензора М. фон Крузе. У цитованому вище Кулішевому листі до М. Білозерського від 14 лютого йдеться про цензурний дозвіл саме цих текстів. 16 грудня 1856 р. П. Куліш поінформував П. В'яземського, що відповідно до його зауважень він “смягчил некоторые выражения” й написав “несколько предварительных слов” [20, 207-208]. Відтак П. В'яземський розпорядився: “По моим замечаниям автор сделал изменения в своей рукописи и в настоящем виде она может быть напечатана” [20, 208].

Однак, якщо пояснювальні статті до історичного документа, що стосувалися українсько-польського минулого, П. В'яземський, хай із зауваженнями, але дозволив друкувати, то з дозволом передмови до “Чорної ради”, яка заявляла право української культури на самобутній розвиток та порушувала питання духовного співіснування України і Росії – вочевидь, проблему набагато складнішу й пікантнішу – він зволікав. Минуло кілька місяців після того, як І. Лажечников подав Кулішеву статтю на розгляд Головного управління цензури, а справа з її дозволом, по суті, не просувалася. 9 березня 1857 р. П. Куліш поінформував дружину, висловивши сподівання на допомогу обер-прокурора Священного синоду графа О. Толстого: “Был я у графа Толстого (обер-прокурора). Он с сокрушением сердца узнал о колебании князя Вяземского и обещал употребить вновь свое влияние. Доверенность его ко мне, или, лучше сказать, – уверенность во мне, необыкновенна. Он не жалуется современной литературы и называет себя гасильником; но говорит: “Уж если я, гасильник между ними (верховными цензорами), желаю видеть ваше предисловие в печати, то что же им думать!” Все, однако же, он призадумался над замечаниями Вяземского и сказал, что, видно, нельзя его поколебать, если он так говорит. По крайней мере он обещал привести дело в ясность, т. е. чтобы сказали *нельзя*, и тогда я выпущу “Чорну раду” без предисловия” [9].

Проте минув місяць, а результату так і не було. Зволікання із цензурним дозволом у П. Куліша, цілком зрозуміло, викликало неабиякі роздратування. Так, у листі до П. Плетньова від 20 квітня 1857 р. він гостро нарікав на теперішню цензуру в Росії й різко висловився про П. В'яземського: “Наши цензоры – это собаки, которые не дают человеку спокойно пройти на улице, а их начальники тяжелые колоды поперек дороги... Прежде нами цензура правила, как строгий, необразованный барин, воображавший, что арапникъ есть лучший жезл правосудия; а теперь она превратилась в строгую, глупую, подозрительную и неугодную барыню, которая за одно то уже считает нас врагами своими, что мы не чиновники, а печатники, даже не литераторы. Я к Вам писал о князе Вяземском, что он кое-что для меня сделалъ; но это он сделал по просьбе графа Толстого; а теперь он даже его изумляет своею старушечью неподвижностью. Государь поставил его главным лицом в цензуре с тем, чтоб нашу литературу очеловечить, а он отдал нас под начальство своим канцелярским, без которых он не смеет сделать шагу, и теперь нам вдвое хуже прежнего” [13, 284].

Минув, однак, ще місяць, поки дозвіл таки було дано. В архівній справі Головного управління цензури міститься клаптик паперу із власноручною резолюцією П. В'яземського: “Измененную по моим замечаниям статью г. Кулиша под заглавием *Предисловие* && передать снова на рассмотрение цензуры” [17, 5]. На його основі 24 травня з Головного управління цензури

до Петербурзького цензурного комітету вийшло розпорядження за підписом П. В'яземського: “Ныне автор, по моим указаниям, переделал эту статью, носящую новое название: *Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Предисловие П. Кулиша к изданному им историческому роману на малороссийском языке под заглавием: Чорна Рада*”. І далі висловлено побажання: “Препровождая при сем эту статью, в рукописи, покорнейше прошу Ваше сиятельство предложить С. Петербургскому Цензурному Комитету рассмотреть оную вновь, на основании общих цензурных правил” [18, 3-3 зв.; 17, 6-6 зв. (відпуск)]. Формальний дозвіл на публікацію статті І. Лажечников дав щойно 17 червня 1857 р.

За уважного вивчення цензурної історії “Об отношении...” можна дійти кількох текстологічних висновків. Цитата фрагмента статті з доповідної І. Лажечникова – “примирительного начала между двух племен, связанных материально и отчасти духовно, но разрозненных старыми недоразумениями и недостатком взаимной оценки” – частково збігається з текстом рукопису, де йдеться (від початку речення): “Назначение Гоголя было внести начало глубокого и всеобщего сочувствия между двух племен, связанных материально и отчасти духовно, но разрозненных старыми недоразумениями и недостатком взаимной оценки”. Отже, можна думати, що до І. Лажечникова спершу потрапив текст, в якому це речення було таким: “Назначение Гоголя было внести примирительное начало между двух племен, связанных материально и отчасти духовно, но разрозненных старыми недоразумениями и недостатком взаимной оценки”. Цілком імовірно, що для Головного управління цензури П. Куліш виготовив білову копію статті¹, яка згодом слугувала набірною для публікації в “Русской беседе”. У фінальному рукопису цю фразу маємо зміненою, і вже в ній автор зробив ще одну правку, – закреслив слово “отчасти”. Унаслідок цього закреслення в публікації з'явився текст із цілковито іншим змістом: “Двух племен, связанных материально и духовно”. І якщо заміну словосполучення “примирительное начало” на “начало глубокого и всеобщего сочувствия” можна мотивувати авторським наміром поліпшити текст (хоча гострота вислову в новому варіанті дещо послаблена, у першому варіанті виразний натяк на протиставлення двох народів), то усунення з тексту слова “отчасти” пояснюється лише цензурним утручанням. Адже одна з тез, на яких базовано статтю П. Куліша, та, що між “двух племен” існує не повна, а часткова духовна спорідненість. На мою думку, у майбутній критичній публікації статті це слово варто поновити.

У розпорядженні Головного управління цензури за підписом П. В'яземського, як уже було зазначено, ішлося: “Ныне автор, по моим указаниям, переделал эту статью, носящую новое название: *Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Предисловие П. Кулиша к изданному им историческому роману на малороссийском языке под заглавием: Чорна Рада*”. Постає питання: як саме автор переробив статтю, наскільки істотні були внесені зміни?

Впадає у вічі, що “новое название” статті, яку навів П. В'яземський, повністю збігається з тою назвою, яку автор дописав у рукопису. Перед тим, як автор її створив, про це я вже зазначив вище, стаття називалася лише “Предисловие”. Й у своєму поданні до цензурного комітету І. Лажечников також указав, що він отримав “Предисловие к Черной Раде, хронике 1663 года”, іншої назви цензор не вжив. Цілком очевидно, що початкова назва, яку

¹ Про те, що І. Лажечников розглядав інший примірник статті (автограф або копію), свідчить посилання цензора на конкретну сторінку – 19, на якій міститься ця фраза.

П. Куліш придумав, щойно написавши статтю “О духовном соединении Южной Руси с Северною”, того часу (пізньої осені 1856 р.) уже не фігурувала¹. Але тоді ще не існувало й нової назви, яка визріла, імовірно, під час спілкування з П. В'яземським.

Крім назви, П. Куліш дописав також короткий “вступ”, про це також уже йшлося, і цей “вступ”, без сумніву, зробив статтю стрункішою, усунувши пряму, дещо недоречну прив'язку до українського тексту роману, тоді як статтю було друковано окремо від нього. Можна припустити, що й назву, і “вступ” створено в один період, який П. В'яземський означив фразою: “Ныне автор, по моим указаниям, переделал эту статью”². Тут варто ще раз провести аналогію, як П. Куліш кількома місяцями раніше під впливом П. В'яземського вніс деякі зміни до закінчення другого тому “Записок о Южной Руси”. У згаданому вже листі до російського поета і критика від 16 грудня 1856 р. П. Куліш писав: “Я исправил, по указаниям вашего сиятельства, мою рукопись, смягчил некоторые выражения (для большей видимости красными чернилами) и прибавил на стр. 246 несколько предварительных слов, в которых приписываю нам, русским, готовность выслушать терпеливо и внимательно мнения иноплеменных и иноверных писателей для полного уразумения истины” [20, 207]. Згадані тут “несколько предварительных слов” – це вступна нотатка до “Замечаний М.А. Грабовского”, яку було вміщено у виданні під назвою “Несколько предварительных слов от издателя” й так само, як Кулішів “вступ” до “передмови”, була відділена від тексту М. Грабовського рисою. Нині ця нотатка сприймається природньо, як органічна частина всієї публікації “універсалу” Остряниці, так само невід'ємну частину “Об отношении...” становить дописаний у ній “вступ”.

Контакти автора із цензурним відомством як із контролюючо-репресивним органом мали не тільки характер сковування творчої волі, ці зв'язки могли бути і продуктивними, якщо цензор був освіченою, ерудованою людиною й висловлював автору слушні зауваження або побажання. Наприклад, князь М. Шаховський, майбутній начальник Головного управління у справах друку, так відзначив позитивний вплив цензора М. Гілярова-Платонова на П. Куліша як редактора Гоголевих творів, виданням яких той займався того-таки 1857 р.: “Нам довелось прочитать также письма Кулиша к Гилярову по поводу этого дела, из коих нельзя было не усмотреть, что цензор оказывал сильное влияние на пылкого издателя, торопившегося с изданием, даже в ущерб совершенству самого дела” [20, 194].

Вивчення рукопису дає підстави говорити, що П. В'яземський як верховний цензор поблажливо поставився до тексту статті, і заручившись його відгуком, І. Лажечников дозволив статтю без змін. Отримавши цензурний дозвіл, П. Куліш 18 червня 1857 р. поділився із дружиною радісною новиною: “<...> получаю я из цензурного Комитета пакет. Распечатываю и что же? Предисловие к “Чорной раде”, пропущенное без всякой помарки” [13, 327]. Те саме він підтвердив і в листі до сестер М. і О. Милорадович від 19 липня

¹ Ця назва ще трапляється в Кулішовому листі до К. Аксакова від 3 травня 1856 р. [3, 83].

² Це припущення має одне вразливе місце, яке наразі я пояснити не можу. Рукопис, як уже було зазначено, має пагінацію аркушів (не сторінок) із 226 по 256, до того ж пагінація йде від титульної сторінки. Якщо це саме той рукопис, який розглядало Головне управління цензури, і якщо П. Куліш дописав титул і вступ, то коли ж аркуші було пагіненовано? Після розгляду Головного управління? Але тоді на його експертизу надійшов примірник без пагінації. А може, то якийсь інший примірник? Бентежить також, що в рукопису немає жодних поміток П. В'яземського, який так довго тримав текст у себе й потім зробив якісь зауваження, на які П. Куліш відреагував. Треба також сказати, що коли я вивчав рукопис, на жаль, не звернув уваги, як перші два аркуші (на яких дописано титул і вступ) скріплено з іншими. З огляду на теперішню ситуацію в країні, виправити цей мій недогляд непросто.

1857 р.: “Тепер воно (“предісловіє”. – О. Ф.) печатається в “Руській бесіді”, без усякої переміни” [4, 74].

В особі П. В'яземського, поета і критика, друга О. Пушкіна, а також П. Плетньова, з яким в особливих, майже родинних, стосунках був П. Куліш у 1840-х рр., цензура не так змінила текст, як зумовила велику затримку в його публікації. Понад півроку забрав цензурний розгляд статті, і за цей час український текст “Чорної ради” вийшов друком і поширювався без “передмови”. Намір видати роман із “передмовою” так і не вдалося здійснити. Отримавши цензурний дозвіл, П. Куліш деякий час снував думки вмістити статтю на початку третього тому “Записок о Южной Руси”, однак і цей намір, як і плани з підготовкою наступних томів “Записок...”, був нереалізований¹.

Оскільки П. Куліш у цензурних справах виявив властиву йому енергію, наполегливість і винахідливість, з одного боку, і що від Головного управління цензури експертною оцінкою статті займалася така людина, як П. В'яземський, а цензором був російський романіст І. Лажечников, із другого, стаття з'явилася такою, якою автор написав.

ДОДАТОК

У додатку публікую п'ять документів із Російського державного історичного архіву – з фондів Петербурзького цензурного комітету (ф. 777. – Оп. 2. – Спр. 5. – 1857 р.) та Головного управління цензури (ф. 772. – Оп. 1. – Спр. 4027. – 1857 р.). Документи Петербурзького цензурного комітету містяться у справі “О рассмотрении рукописи “*Черная Рада*, Историческая хроника на южно-русском языке. Соч. П. Кулиша”. Їх подано під № 1 – подання цензора І. Лажечникова до Комітету (арк. 1-1 зв.) і № 2 – відношення міністра народної просвіти кн. П. В'яземського до куратора Петербурзької шкільної округи й водночас голови Петербурзького цензурного комітету кн. Г. Щербатова про те, що П. Куліш урахував зауваження, висловлені щодо його статті, і її можна знову дати на цензурний розгляд Комітету (арк. 3-3 зв.). Один документ-відпуск (арк. 2-2 зв.) із цієї справи не друкую, оскільки він повністю відповідає оригіналові, уміщеному тут під № 3. Документи Головного управління цензури взято зі справи “По представлению СПбургского Ценз[урного] Ком[итета] о *Предисловии к исторической хронике под заглав[ием] Черная Рада Соч. П. Кулиша*”: № 3 – подання Петербурзького цензурного комітету до Головного управління цензури про потребу розгляду Кулішевої статті вищою цензурною інстанцією (арк. 1-2); № 4 – резолюція засідання Головного управління про те, що Кулішеву статтю варто передати на попередній розгляд кн. П. В'яземському (арк. 3-4), і № 5 – резолюція кн. П. В'яземського у вигляді нотатки на окремому аркуші про те, що П. Куліш статтю змінив відповідно до висловлених зауважень і що її тепер можна знову передати на цензурний розгляд Комітету (арк. 5). Із цієї справи також не друкую один документ-відпуск (арк. 6-6 зв.), оскільки оригінал знаходиться у справі Петербурзького цензурного комітету (№ 2 у цій добірці). На відміну від оригіналу цей відпуск скріпив своїм підписом директор А. Берте й завірив помічник секретаря.

¹ У листі до дружини від 18 червня 1857 р. П. Куліш писав: “Скажи Николаю Данил., что ту рукопись, которая послана при книге, я ему дарю теперь совсем, но распространять ее не надобно. Третий том “Записок о Ю. Р.”, о котором я помышляю, откроется этой статьею, представляющею права нашей отдельной национальности” [13, 327]. Рукопис, про який ідеться, – це стаття “Об отношении...”. Судячи з того, що автор просить її не поширювати, текст відрізнявся від опублікованого (див. також вище цитату із цього листа, продовження якої становить дана). Ще один рукопис П. Куліш надіслав сестрам Милорадовичам разом із листом від 19 липня, в якому писав: “Послав Вам пан Андрій (Маркевич. – О. Ф.) моє предисловіє до “Чорної ради” [4, 74] (див. також вище цитату із цього листа). Про список В. Тарновського-старшого автор писав йому в листі від 24 жовтня 1856 р. (див. цитату і поклик вище). Отже, окрім цензурного набірнього примірника, існувало ще принаймні два автографи або списки статті та один список, який був у Тарновського.

Д е л о

С. Петербургского Ценсурного Комитета
О рассмотрении рукописи "*Черная Рада*,
Историческая хроника на южно-русском языке.
Соч. П. Кулиша"

Началось 4^{го} января 1857^{го} года

Кончено 17 апреля 1886 года

В сем деле номерованных листов 16

№ 1

Его Сиятельству,
Господину Исправляющему должность Попечителя
С. Петербургского Учебного Округа
Цензора Лажечникова

П р е д с т а в л е н и е

Получил я из Ценсурного Комитета для ценсурования, написанное на русском языке, "Предисловие к Черной Раде, хронике 1663 года", написанной на малороссийском языке, соч[инение] Г[осподина] Кулиша. Находя, по собственному выражению автора, что в этом сочинении рассуждается о внесении "примирительного начала между двух племен, связанных материально и отчасти духовно, но разрозненных старыми недоразумениями и недостатком взаимной оценки" (стран. 19), я полагаю, что столь важный предмет требует рассмотрения его Высшею Ценсурою. Тем более нахожу это необходимым, что автор объявил мне, что, желая поместить это же самое "Предисловие к Черной Раде", вместе с самою "Хроникой", писаную на русском языке, в московском журнале "Русская беседа", он условился с редакцією его исходатайствовать на то дозволение Главного Управления Ценсуры.

И потому имею честь покорнейше просить Ваше Сиятельство предоставить прилагаемое при сем "Предисловие к Черной Раде" на рассмотрение Главного Управления Ценсуры.

Ценсор И. Лажечников

№ 2

Министерство
народного просвещения.
Канцелярия
Министра.
24 мая 1857 г.
№ 966

Господину
Исправляющему должность Попечителя
С. Петербургского Учебного Округа.

С. Петербургский Ценсурный Комитет, 4^{го} января сего года за №11, представил в Главное Управление Ценсуры рукопись на русском языке: *Предисловие к исторической хронике (1663 года) на южно-русском языке под заглавием "Черная рада"*, П. Кулиша, сочиненной на малороссийском языке.

Ныне автор, по моим указаниям, переделал эту статью, носящую новое название: *Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Предисловие П. Кулиша к изданному им историческому роману на малороссийском языке под заглавием: Чорна Рада.*

Препровождая при сем эту статью, в рукописи, покорнейше прошу Ваше Сиятельство предложить С. Петербургскому Ценсурному Комитету рассмотреть оную вновь, на основании общих ценсурных правил.

Товарищ Министра
Народного Просвещения
Директор

К[нязь] Вяземский
А. Берте

Помітка про отримання: 26 мая 1857

Помітка: в Ценсурный ком[итет]

Д е л о

По представлению СПбургского Ценз[урного] Ком[итета]
о Предисловии к исторической хронике под заглав[ием]
Черная Рада Соч. П. Кулиша

Начато января 5^{го} дня, 1857 года

Окончено 24 мая 1857 года

На 6 листах

№ 3

Министерство
Народного Просвещения
Сенктпетербургский
Цензурный Комитет
С^т Петербург.
4 января 1857 года
№ 11

В Главное Управление Ценсуры

На рассмотрении С. Петербургского Ценсурного Комитета находится рукопись, на русском языке: *Предисловие к исторической хронике (1663 года) на южно-русском языке, под заглавием "Черная Рада", П. Кулиша*, сочиненной на малороссийском языке.

Г. Ценсор Лажечников, рассмотрев означенную рукопись, нашел, по собственному выражению Автора, что в этом сочинении рассуждается о внесении "примирительного начала между двух племен, связанных материально и отчасти духовно, но разрозненных старыми недоразумениями и недостатком взаимной оценки" (стр. 19); а потому Г. Ценсор Лажечников полагает, что столь важный предмет требует рассмотрения его высшею Ценсурою, тем более, что автор объявил ему, что, желая поместить это же самое "Предисловие к Черной Раде", вместе с самою "Хроникою", писаную на русском языке, в московском журнале "Русская беседа", условился с редакцией этого журнала исходатайствовать на то дозволение Главного Управления Ценсуры.

С. Петербургский Ценсурный Комитет, находя мнение Г. Ценсора Лажечникова уважительным, имеет честь представить о том, вместе с поименованною рукописью, на благоусмотрение Главного Управления Ценсуры и присовокупить, что упомянутая "Хроника Черная Рада", на малороссийском языке, уже одобрена Г. Ценсором Лажечниковым к печатанию.

Председатель К[нязь] Щербатов
Секретарь А. Ярославцов

Помітка про отримання: 5 января 1857

Помітка: №139

Помітка: вследствие приказанія Г. министра о другой статье П. Кулиша¹, полагаю, что и эту нужно внести в Глав[ное] Управ[ление] Ценсуры.

Помітка: 24 мая

№ 4

Зас[едание], 12 января 1857.

Статья 11^я.

О сочинении Кулиша
"Предисловие к исторической
хронике 1663 года"

Слушали представление Спб[ургского] Ценз[урного] Ком[итета] от 4 сего января за № 11, в коем значится, что на рассмотрение сего Комитета находится

¹ Ідеться про закінчення другого тому "Записок о Южной Руси" – супровідні статті М. Грабовського і П. Куліша до так званого універсалу Острянці.

Гл[авное] Упр[авление] Ц[ензуры] определило: рукопись сочинения г. Кулиша, на русском языке, под заглавием: *Предисловие к исторической хронике (1663 года) на южно-русском, под заглавием “Черная Рада”*, передать на предварительное рассмотрение члена сего Упр[авления], Т[оварища] М[инистра] Н[ародного] Просвещения], Т[айного] С[оветника] Князя Вяземского.

Измененную по моим замечаниям статью Г. Кулиша под заглавием *Предисловие* && передать снова на рассмотрение цензуры.

ΛΙΤΕΡΑΤΥΡΑ

м. Київ



“РАДИ БОГА НЕ ЗАБУДЬ: ЧИЙ СЕ РОМАНС...”

Текстологічний сюжет про італійський романс у драмі Лесі Українки “Блакитна троянда”. За автографами, рухом тексту, стало можливим наблизитися до розуміння одного з домінантних мотивів п’єси, носієм якого був затаєний музичний твір.

Ключові слова: рукопис, текст, любов, музика, осягання.

Larysa Miroshnychenko. “For heaven’s sake do not forget whose romance it is...”

The paper reconstructs a textological plot concerning Italian romance mentioned in Lesia Ukrayinka’s play “The Blue Rose”. Autographs and the motion of the text make it possible to understand one of the dominant motifs of the play carried by this hidden musical work.

Key words: manuscript, text, love, music, comprehension.

За схвильованістю, яку важко не помітити в таких фразах, як оця, у листах Лесі Українки зазвичай приховуються пристрасні творчі пошуки. Текстолога в таких висловах вабить якась затаєність і часом, як виявляється, несподівано глибока. Незмінний крок до осягнення непізнаного – повільне читання тексту. Насамперед рукопису, якщо він зберігся. Автографа, того достовірного живого тексту, в якому вже й візуально передчуваємо таку незвіданість.

“Ради Бога не забудь: Чий се романс “Posa la mano sul mio cor”?¹ Имя автора і названіє романса!!”. У цих заключних словах із листа письменниці до сестри Лідії Шишманової від 20 (ст. ст.) вересня 1896 р. – якась нетерпляча настійність прохання, невідкладна потреба душі. Леся Українка питає про романс, який увійшов до двох сцен тільки-но написаної “Блакитної троянди”. Тоді, у Колодяжному, вона за своїм рукописом, мовби у творчому “лабіринті” (як пише), програвала свій твір: “Перечитувала я вчора в сотий раз свою драму і медитувала над нею до пізньої-препізньої ночі, врешті, настав час, коли і поетові і музі захотілося спати <...>. Ну... сниться мені, що іде моя драма на сцені і головну роль граю я сама...”².

Не випадково письменниця, така чутлива до музики, раз у раз вдається в цій драмі до музичного вияву вкрай складного внутрішнього життя героїні, неординарної особистості, над якою нависає страшна спадкова недуга. Може, саме на ті епізоди, де Любов Гоцинська співає, письменниця й поклала чи не найбільші надії в передачі бурхливих борінь серця хворої людини, яка палко кохала. Вочевидь, крайня потреба в нових знаннях про романс та його автора у процесі медитування над текстом дедалі загострювалась.

Текстологічний сюжет про невідомий італійський романс у “Блакитній троянді” спочатку нам вимальовувався у двох аспектах: 1) романс “Posa la mano sul mio cor” в автографах “Блакитної троянди”, рух мінітексту; 2) музика і текст романсу – наближення до розуміння психології героїні. Проте несподівано пильнішу увагу привернув уривок листа Лесі Українки, де йдеться про романс, та коментар до нього. З’явилася нагальна потреба з’ясувати достовірність цього друкованого епістолярного мінітексту, оскільки оригінал листа письменниці не відомий.

Примітка про романс в останній публікації цитованого листа Лесі Українки вразила крайньою неточністю (радше сказати – неправдивістю): “Цей романс

¹ Поклади руку на моє серце (італ.)

² Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд 2. – Од. зб. 1548. Далі посилання у тексті: Ф. – Од. зб. Підкреслення належать авторові цитованого тексту, наше – подається жирним шрифтом. – А. М.

згадується в одному з варіантів драми Лесі Українки “Блакитна троянда” [9, т. 10, 508]. Так прокоментовано рядки про музичний твір, який не лише в чорнових варіантах, а й в остаточному тексті твору (і в автоперекладі російською мовою) двічі не просто згадується, а й співається. Авторка вводить його в дію п’єси музикою і словом, співом і відгуком героїні.

Хоч як дивно, цей казус у коментуванні до листа, де письменниця цікавиться не відомими їй даними про романс, виявився неймовірно **живучим**¹. Прикрий випадок із коментарем зумовив неочікуваний поворот пошуків до максимально уважного прочитання насамперед фрагмента епістолярного тексту про романс. Принаймні хоча б спробувати наблизитися до автентичного тексту листа, автограф якого не зберігся.

Удамося до вивчення всіх доступних копій листа, пильно досліджуючи, зокрема, текст про романс. (З огляду на майбутнє наукове видання листів Лесі Українки, без сумніву, такі уточнення текстів копій втраченого оригіналу конче бажані).

Уперше публікуючи 1956 року тексти листів Лесі Українки до Драгоманових, М. Деркач пише у примітці про драматичну долю автографів цих листів. Вона зауважує, що 46 листів письменниці до Драгоманових друкуються (процитуємо далі примітку без скорочень) “не з оригіналів, оскільки вони загинули у Варшаві під час Другої світової війни, а з подвійних копій. Ці листи зберігалися в архіві М. П. Драгоманова, який перебував у Варшаві в т. зв. “Інституті українському”. Ці листи скопіював Гліб Лазаревський, а з його копій – Ольга Косач-Кривинюк. У 1944 році О. Косач-Кривинюк передала М.Д. Деркач ці копії листів для роботи над життєписом Лесі Українки з тим, щоб після використання передати їх до Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН Української РСР (де вони зараз і зберігаються)” [4, 153-154].

Отож наближення до оригіналу листа почнемо, на жаль, лише із другої копії його тексту, бо доля першої – “Рукопису” Г. Лазаревського, “виготовленого з оригіналів”, – досі не відома. Другі копії листів Лесі Українки до Драгоманових (103 арк.), які в січні–лютому 1944 р. з “Рукопису” Г. Лазаревського переддруковувала на машинці її молодша сестра Ольга – цей вдумливий і надзвичайно ретельний біограф письменниці, – безперечно, позначені особливою скрупульозністю [Ф. 2. – Од. зб. 1548].

А наскільки точно були скопійовані листи Г. Лазаревським? Щось про це могла сказати й О. Косач-Кривинюк. Можна думати, що на першому етапі свого копіювання з “Рукопису” Г. Лазаревського в напружених умовах війни Ольга Петрівна намагалася швидко й максимально точно переддруковувати тексти. А от уже у процесі перенесення їх до “Хронології життя і творчості Лесі Українки” пильно вчитувалась у зміст, вдивлялась у правопис скопійованих її автографів. І нерідко виявляла, фіксуючи у “Хронології”, недопустимі втручання переписувача в тексти, у мовну систему письменниці, особливо в її правопис. Спростовувала сестра Лесі Українки ще й деякі суперечливі та необ’єктивні тлумачення переписувачем окремих фактів біографії письменниці. З неодмінною твердістю й підкресленою коректністю О. Косач-Кривинюк послідовно вдавалася в таких випадках до уточнень та обґрунтованих спростувань. Так, у зв’язку з виявленням у “Рукопису” довільної заміни авторського правопису, вона зауважує: “Починаючи з цього листа, наведені в копіях у Рук[опису] Лаз[аревського] Лесині листи до М.П. Драгоманова і членів

¹Така примітка про романс з’явилася з першодруком листа [див.: 4, 76]. Згодом її повторено в багатотомних виданнях творів письменниці [див.: 9, т. 10, 508; 10, т. 9, 492].

його родини писані “драгоманівкою”. ОКК (Ольга Косач-Кривинюк. – Л. М.)” [3, 69]. У таких випадках, як цей, Ольга Петрівна не наважувалася поновлювати авторський правопис тексту листа (а втім, саме їй, і тільки їй все ж таки можна було вдатися до відтворення авторського правопису). За її спостереженнями, Г. Лазаревський дозволяв часом при копіюванні цілком непоправні втручання: суцільно перекладав оригінальний текст письменниці (з російської мови українською), до того ж без жодної вказівки на те, що текст ним перекладено. О. Косач-Кривинюк безпомилково помічала найдрібніші втручання в рукопис сестри (хоча і вживала, спростовуючи, промовисте слово “напевне”). Як-от: “Лазаревський подає цей лист (взявши з Архіву Драгоманова) в перекладі, бо написаний він напевне по-російському. ОКК” [3, 61].

Чи змінювався мінітекст про романс у листі Лесі Українки в копіях та публікаціях? Простежимо за цими фразами. Ось так їх передруковано О. Косач-Кривинюк із “Рукопису” Г. Лазаревського: “Ради Бога не забудь: Чий се романс “Posa la mano sul mio cor”?” Имя автора і названіє романса!!”.

Далі за цим машинописом Ольга Петрівна неодмінно розписувала тексти за роками на картках (чвертках аркуша) для майбутньої “Хронології” (ця унікальна рукописна картотека збереглася [Ф. 107. – Од. зб. 1]). За карткою (до 1896 року) фрагмент листа про романс переписано вже рукою Ольги Петрівни. Ця третя копія мінітексту виглядає так: “Ради Бога не забудь: Чий це романс “Posa la mano sul mio cor”?” Имя автора і названіє романса!!”.

А ось і четверта копія цього фрагмента, що ввійшла до повного рукопису “Хронології життя і творчости Лесі Українки”: “Ради Бога не забудь: Чий се романс “Posa la mano sul mio cor”?” Имя автора і названіє романса!!” [Ф. 107. – Од. зб. 161]. Ми прочитали її на 516-й сторінці авторизованого машинопису “Хронології” (1263 арк.). Цю книжку О. Косач-Кривинюк уважала головною працею свого життя. Без сумніву, тут вона зважила кожне слово. І для нас він – орієнтир у пошуках достовірного тексту письменниці.

Зазначимо, що в картці, складеній 1944 року, Ольга Петрівна переписала фрагмент тексту про романс із “Рукопису” Г. Лазаревського за нормами правопису того часу: “застарілу” форму вказівного займенника “се” записано як “це”, а початковий голосний “и” у слові “имя” замінено на нормативне “і” (ім’я). Найімовірніше, текст переписувався на картку-заготовку машинально. А згодом із такою перебудовою фонем у тексті листа письменниці сестра Ольга жодною мірою не погодилася: сама була носієм фонетики Лесі Українки, і добре знала, як вона відтворювала її письмово. Тому, вносячи фрагмент тексту листа до “Хронології...”, цього разу саме в копії, зробленої Г. Лазаревським, вона впізнавала автентичну орфоєпію Лесі Українки. Тому й повернула займенник “се” (замість “це”) та початкову фонему “и” у слові “им’я” (замість “ім’я”). Показовим є звукозапис саме останнього слова, стверджений Ольгою Петрівною 1944 р., за 30 літ після смерті Лесі Українки. Адже ще в 1921 р. з “Найголовнішими правилами українського правопису” Академії наук почався етап скасування написання *и* на початку слів. Це означало, за Ю. Шерехом, “перебудову фонемної структури української мови в пристосуванні до фонемної структури російської мови”, в якій “звук відповідний до українського *и* ніколи не виступає на початку слова <...>. Тим самим зліквідовано шестифонемну систему голосних української літературної мови, приписано їй п’ятифонемну систему, тотожну з російською...” [11, 238-239]. Сестра Ольга дозволила собі єдине втручання у правопис Лесі Українки – написання апострофа у слові “им’я”. За безсумнівною вимовою авторки.

А тепер погляньмо на фрагмент епістолярного тексту про романс в останній публікації листа (1978 р.): “Ради бога, не забудь: чий се романс “Posa la mano sul mio cor”? Ім’я автора і названіє романсу!!” [9, т. 10, 356].

Перше “виправлення” в цьому друці, яке відразу впадає в око, – неодмінне і звичне для редактора радянського часу: слово “Бог” із малої літери. Після приходу до влади більшовики ж розгорнули нищівний атеїстичний наступ на заборону саме цього слова. Доречно буде навести рядки з листа К. Квітки до Олени Пчілки, датованого 3 грудня 1922 р., в якому йдеться про бодай якісь можливості надрукувати тексти її дитячих п’єс. Він наголошує, що може йти мова про публікацію лише творів “невтральних по змісту і без заборонених слів (Бог і т. д.)”. Всевидат не дозволяє в дитячій і педагогічній літературі ніякого натяку на релігію і патріотизм (в Москві це не так)...” [Ф. 28. – Од. зб. 753]. Та більшовицька цензура зіткнулася із проблемою – неможливістю цілковито вилучити слово “Бог” із художніх текстів. Проте максимально принизити, зневажити його сакральний зміст заміною великої літери малою в публікаціях текстів цензори домагалися неуклінно (в усіх мислимих і немислимих контекстах).

Читачеві, якому не доводилося бачити автографи Лесі Українки, мабуть, нелегко буде уявити, яку силу-силенну слів сакрального значення, передусім – Бог, Господь, написаних її рукою з великої літери, друковано тотально з малої (аж до останнього багатотомного видання творів). Слово “Бог” посідає вагоме місце у словнику творів Лесі Українки, і велика літера в авторському написанні цього слова є однією із суттєвих складових заповітних смислів, висловлюваних письменницею. Від втілення високої суверенності Творця, ідеальних духовних значень-дороговказів аж до вживання слова “Бог” у складі традиційних народних фразеологізмів, що набули суто земного звучання, – воно в її автографах писано з великої літери (у чернетках украї рідко трапляється у написанні цього слова мала літера – саме у фразеологізмах). Слово “Бог” з великої літери Леся Українка незмінно писала й іноземними мовами.

“Ради бога,” – мала літера суттєво понизила смислово-емоційну силу слова “Бог”, яким Леся Українка не випадково починає висловлювати вагомість свого прохання. І закономірно вислів із малою літерою в цьому слові вже сприймається читачем як звичайне вставне словосполучення (синонім до звичних: “дуже прошу”, “будь ласка”), а поява коми у друці, якої в авторському написанні не було (проте обов’язкової за нормою правопису для виділення вставних слів), помітно приглушує увагу до цього слова-іменника, ужитому в родовому відмінку. А саме у фразі “ради Бога” та її підкресленні авторка свідомо заклала вирішальну частку своєї схвильованості, пов’язаної з романсом у “Блакитній троянді”. Виклад свого прохання авторка листа після двокрапки (щоб загострити увагу сестри до того, що висловить далі), починає також великою літерою, якою в останній публікації зігноровано і втрачено ще один нюанс з емоційного письма поетеси.

В Ольги Косач-Кривинюк збережено й авторське закінчення -а (у родовому відмінку): “названіє романса!!” (за російським відмінюванням). В останній публікації: “названіє романсу!!”. У листах до Лідії Шишманової Леся Українка нерідко вдається до російської мови: її двоюрідна сестра виросла за кордоном у російськомовному середовищі й часто використовувала російську мову (також і в листуванні). Можливо, в атмосфері сприйняття романсу у Драгоманових частіше звучала саме російська мова, якою сестра-музикант звично для себе розмовляла на суто фаховому рівні. О. Косач-Кривинюк

знала цей контекст як ніхто. Такі нюанси письма, як бачимо, можна врахувати лише при різнобічному вивченні біографічних моментів. І прагнути до такого прочитання авторського письма текстолог буде завжди.

Отож у спостереженнях над одним епістолярним мінітекстом Лесі Українки в різних джерелах розкривається картина чужих правописних “правок” як ілюстрація “беззахисності” авторського письма, оригінал якого втрачено, перед упорядником чи переписувачем. Підстави до втручання в авторський правопис визначає саме він у міру своєї професійної обізнаності, коректності і сумління. Чи завжди задумуємося, яку вагу несе в тексті справжнього письменника не лише окрема фраза, а й слово, окрема літера чи пунктуаційний знак?..

І насамкінець ще одне міркування: про переклад українською мовою з італійської першого рядка романсу “Posa la mano sul mio cor”, наведеного Лесею Українкою в цьому листі. Зустрічаємо два варіанти перекладу в рукописних копіях та в публікаціях цитованого листа і драми “Блакитна троянда”: “Поклади руку **мені на серце**” і “Поклади руку **на моє серце**”. Неважко помітити, як суттєво відрізняються перекладені смисли цієї фрази. У першому варіанті чітко розмежовано два знакові явища: людина і її серце. У другому ж – засвідчено неподільну сутність: людське серце, носій Любові. На нашу думку, Леся Українка схилилася саме до другого змісту, до ідеалу гармонійної цілісності...

* * *

Напевне, у Софії (літо 1894-го – весна 1895-го) сестра Лідія заграла й заспівала Лесі Українці цей італійський романс. Музичний твір захопив поетесу. І, мабуть, неодноразово вони грали, співали його. Слова й музика їй добре запам’яталися (тоді вже вона досить ґрунтовно знала італійську мову та її граматику).

Чи відповіла Лідія Шишманова на запитання про романс? У пошуках невідомого листа сестри, що був відповіддю на лист Лесі Українки від 20 вересня 1896 р., натрапляємо на вказівку Ольги Косач-Кривинюк із посиланням на нього (у розділі “Хронології” – “Підстави” до 1896 року): “37.(Лист. – Л. М.) Лідії Шишманової Лесі. Осінь **після 20 вересня**. А[рхів] м[атері]

 [3, 371]. Але жодного фрагмента тексту із цього листа Ольга Петрівна у “Хронології” не навела. Сприйняла його, мабуть, як суто сімейний, побутовий. Невже не помітила, що в листі йшлося про романс та його автора? Такі інтелектуальні, творчі моменти в листуванні Лесі Українки сестра Ольга чітко фіксувала в картці.

Оригінал листа Лідії Шишманової “вирунув” аж 1998 року у Слов’янській бібліотеці при Національній бібліотеці Чехії [5, 94-95]. Текст його в першодруці, на жаль, виявився скороченим: може, через те, що його, як пише Лідія, частково “облили чорнилом”, а переписувати начисто часу не стало. (Сподіваймося, що колись терплячий і доскіпливий архівіст у Празі прочитає крізь чорнильну пелену текст листа повністю, з рядками про італійський романс). Хоча, видається, що про романс сестра Лідія, найімовірніше, так і не згадала, бо відповідала вже на лист, який загубився під час переселення в нове помешкання: “...Я боюсь пропусту ответить на какой-нибудь вопрос, хотя очень внимательно читала и перечитывала письмо” [5, 95]. Отже, можна припустити, що Леся Українка так і не дізналась імені автора й точної назви романсу.

Одначе, спостерігаючи від самого задуму рух тексту “Блакитної троянди” за автографами, переконуємося, що втілення в текст драми музичного твору під назвою “Posa la mano sul mio cor...” письменниці хоч і не розширила, але жодною мірою і не обмежила. Ідеться про романс італійського співака,

композитора і музичного педагога Сальватора Маркезі (Salvatore Marchesi de Castrone, 1822–1908). Романс¹, як подає його видання, так і називається за першим рядком тексту (певне, назву цю Леся Українка хотіла ще раз уточнити), та має він ще й підзаголовок “Фоллетта” [див.: 6].

Чим же цей музичний твір так хвилював поетесу? Чому не пригасла її емоційна пам’ять про романс і після пережитої у Софії трагедії, пов’язаної зі смертю дядька?.. Якому душевному стану героїні “Блакитної троянди” романс був так співзвучний?..

“Блакитна троянда” насичена музикою. Любов Гощинська говорить про незбагненну силу музики якраз перед згадкою про італійський романс: “<...> кажуть, музика зміняла і каміння в живі істоти, принаймні хоч на хвилину <...>”. У салоні героїні часом співають, а також нерідко грають на піаніно (“на ньому зверху лежить багато нот в неладі, воно одкрите, і зшиток нот покинутий після грання”) [9, т. 3, 10].

Прикметно, що й самі автографи тексту п’єси зберігають, сказати б, графічну “печать” музичної аури, що огортала письменницю у процесі творення “Блакитної троянди”. Так, на звороті титульного аркуша чернетки драми в несвідомій графіці, спонтанно намальованій рукою авторки олівцем, виразно проступають саме музичні знаки. [Ф. 2. – Од. зб. 773]. Музикознавець спостерігає її: “Друкована літера “f”, повторювана кілька разів, поступово трансформувалася у виразний звук “f” у самому центрі письма (“форте” – голосно. – Л. М.), “у” – в аколаду², а прописна літера “Д” – у хитромудрі скрипкові ключі, які стають остаточно “проявленими” при повороті на 180°” [12, 52].

Яка ж вона, музика цього романсу-фоллетти? “La Folletta” (перекладають: “Весела”) – цим коротким підзаголовком часом замінюють (у записах) назву романсу за першим рядком – “Posa la mano sul mio core...”. Фоллетта від фолія (португ. folia – одчайдушна веселість) – стародавня португало-іспанська танцювальна пісня, що виконувалась темпераментно і пристрасно як сольний або парний танець [2, 286]. “Шпаркий, пристрасний мотив”, – так означає Леся Українка в ремарці п’єси яскраву музику романсу Сальватора Маркезі [9, т. 3, 32].

Проте не меншу наснагу письменниця вбачала й у словах романсу, у їх закличному, натхненному настрої. У тексті ремарки первісного чорнового рукопису авторка вкладає в уста героїні італійською мовою першу його шестирядкову строфу. Ось які слова співала Любов Гощинська:

Posa la mano sul mio core, / mio tenero amore
battere ognor lo senti di palpiti cocenti.
M’arde un desio possente arcano, d’amor
sovramano,
tu sei la mia speranza...

Нам не вдалося розшукати переклад романсу ні українською, ні російською мовами. Подаємо його текст, перекладений з італійської мови магістром Національного університету “Києво-Могилянська академія” Анастасією Крисько. Можливо, здійснений для цієї розвідки переклад романсу С. Маркезі “Posa la mano sul mio core” і є першим фаховим перекладом “Фоллетти” українською мовою:

¹ Романс “Posa la mano sul mio cor” і нині досить популярний. На сайті You Tube є чимало його записів.

² Аколада – знак нотного письма, що єднає нотні рядки, які мають звучати одночасно.

Приклади долоню до мого серця,
ніжна моя любове.
Чуєш, в гарячому трепеті б'ється.
Спалює мене бажання загадкове
любові надлюдської.
Живу лиш для тебе, моя надіє.

Може, смієшся з печалі моєї,
сумної моєї омани. Але вважай, бо
можу
змінити я долю свою.

Хто сміється першим, обманює сам
себе.
Лиш той, хто сміється останнім,
оспіває перемогу.

Уступи! Уступи цій нестримній любові!
Піддайся! Повір,
дихаю лиш заради тебе!
Не житиму, коли ти,
жорстокий, мене не кохаш!
Волю померти тоді!

Завважимо, що проспівана героїнею драми перша строфа романсу з палкою розповіддю про силу любові – прозора паралель з останньої глави біблійної “Пісні пісень”:

Поклади мене печаттю на твоїм серці,
Печаттю на твою руку;
Любов бо, як смерть сильна...

Наступні строфи романсу про відважний поступ у любові до щастя лишився не проспіваним героїнею. Але у пристрасті цей крок, незмірно бажаний для неї, приреченої на спадкове божевілля, буде все ж таки висловлений далі. Може, саме тому, за задумом, письменниці хотілося більше сказати про автора й точну назву романсу, щоб спрямувати читача-глядача до його повного тексту. Але не спрямувала, і згодом розлогіше не сказала про романс. За рухом тексту переконаємося, що сталося так не із причини невідомості про його автора. А через усвідомлення, що чисті й водночас нестримні поривання до щастя в коханні (про що співав романс), виявилися безсильними перед фатумом долі героїні та самої авторки...

Маючи тепер виразніше уявлення про музичний твір, звернімося до тих контекстів, в які письменниця вводила його у процесі творення. Тут маємо численні збережені рукописи “Блакитної троянди” (чернетки, чистові автографи і навіть копію-список [Ф. 2. – Од. зб. 17, 18, 773, 774, 816; Ф. 169. – Од. зб. 56]. Шість автографів тексту “Блакитної троянди” (і незакінченого, і повного) – щедрий дарунок текстологові для осягання напруженої роботи думки письменниці, вивчення руху тексту, завдяки чому можна дослідити не лише суцільний процес письма твору, а й рух окремих мікротекстів, їх “сюжетів” у ньому (як ось цей, про романс) – з повнотою, якої з об’єктивних причин нерідко позбавлені наші текстологічні дослідження. Немає сумніву, що саме в історіях мікротекстів (у правках лише натяки!) заховані таємниці численних задумів і творчих сюжетів – тих можливостей, що пов’язані із творчою радістю чи із творчим жалем автора. За такої повноти збережених джерел тексту (як у випадку із “Блакитною трояндою”) стає, зрештою, можливим з’ясування таємничого і найглибшого – правди психології героя та автора.

Прочитання фрагментів тексту на основі тлумачення цілого відкриває шляхи нових розумінь твору, яким, по суті, не буває кінця. Зазначимо, що дослідник, який добре обізнаний із біографією Лесі Українки (зокрема, про 1896 рік в її житті), – неодмінно буде вражений тим фактом, як відверто і точно (до найдрібніших деталей) у повному тексті датованої цим роком чернетки “Блакитної троянди” авторка малювала в образі Люби Гощинської саму себе. Здається, що 25-річна письменниця й не намагалася відсторонюватися

(особливо в ремарках) від своєї 25-річної героїні, а просто ніби вкладала в неї свій реальний світ і переживання. Тоді в Києві з новою силою скувала поетесу давня хвороба; і нестерпно болісне лікування йодоформом доводило її до безтями. Може, саме тоді прощалася вона з надієювилікуватися, урятуватися від довічного інвалідства. Може, саме тоді вперше вона усвідомила невідворотність долі, опинившись над безоднею безвиході.

А в душі якраз відбувалося щось неймовірне: наперекір прикутому до ліжка знесиленому тілу прийшла палка любов до юнака-ровесника (Нестора Гамбарашвілі¹). У клубку нестямних невидимих для оточення переживань укотре спалахнув рятувальний вогонь творчості. Натхненно писала вірші, оповідання, драму “Блакитна троянда”. І може, уперше так пронизливо свідчила в поезії про всемогутню силу Творця, якій покоряється поет:

Божая іскра“ – то тяжке прокляття, / Дикий і лютий пожар.
Вогнища того не може людина / Ні запалить, ні вгасить...

По суті, мовила про присутність у творчому акті Божого Духу.

Велика п'єса на 5 дій, про дівчину, приречену на божевілья; про витончену особистість, що кохає глибоко і пристрасно. Вона відчайдушно шукає порятунку від фатальної долі, зрощує у серці віру на щастя у своїй любові, у справдженні прекрасної мрії – позашлюбної любові. Хіба ж не існувало в земному світі незбагненого кохання Данте до Беатріче!..

Метаючись у пошуках шляхів до мрії, героїня переконує себе, що в такій “ненормальній” любові можна буде наблизитися до відчуттів реального, земного щастя – пристрасть серця кличе до нього. Натомість, яким же химерним і навіть загрозливим видаються людям її сподівання на таке примарне щастя! А Любі Гоцинській байдуже – вона безмежно втішена тим, що її коханий Груїч (в остаточному тексті – Орест) вірить у таку любов. Орест щиро кохає Любу і стверджує (правда, з ледь помітним ваганням) існування такої любові. “Досі вірив...”, – відповідає Орест на питання Люби про такі стосунки між чоловіком і жінкою [Ф. 2. – Од. зб. 773. – Арк. 26 зв.]. Почувши його слова, героїня переживає нестримне піднесення; з її душі вже рветься музичний твір, що колись, у Софії, вразив палкою надією на щастя в чистій і вільній любові, яка сильніша за смерть: “Уступи! Уступи цій нестримній любові! Піддайся!”, – співає романс. Не згуби надію і не дай іншим насміятися над почуттям, бо “можу змінити я долю свою”. Цитуємо фрагмент із чорнового рукопису драми: “Любов пішла до піаніно: “Саню, ти знаєш “Posa la mano sul mio cor”? <...>. Ах, се надзвичайно!.. (співає) “Posa la mano sul mio cor, mio tener amore! (на словах: “tu sei la mia speranza” уриває і покликає): Ах, яка чудова ніч, а ми й не дивимось. А місяць, місяць великий та ясний!” (Біжить до балконових дверей, одчиняє обидві половинки, стає біля одвірка так, що її всю заливає місячне світло, і співає: “Ой місяцю, місяченьку”! Гр[уїч] виходить на балкон, стає проти Л[юби] і дивиться на неї мов очарований”. Цю ремарку у чернетці пізніше дописано (уже олівцем): “Співає увесь час, поки М[илевський] і С[аня] говорять і поки опускається завіса” [Ф. 2. – Од. зб. 773. – Арк. 26 зв.; 27]. Веселий рвучкий мотив італійського романсу з надією про щастя у співі героїні переливається в повільне “Adagio” ліричної мелодії української народної пісні, щемливу сповідь дівочого серця тихому світові – “місяцю-місяченькові”:

¹ Див.: Мірошніченко А. “Ти дав колючу гілочку тернову...” [7, 86-111].

Ой, місяцю-місяченьку, не світи нікому,
тільки ж тому миленькому, як іде до дому¹.

Чернетку першої дії драми авторка дописувала в найсвітлішому настрої: здавалось би, для героїні вже відкрився шлях до небаченої любові-“приятні”, до блакитної троянди, немислимої для інших, але досяжної для двох, наділених надлюдським почуттям кохання.

Зберігся унікальний рукопис – заготовка-план (як кажуть текстологи, “сценарій”) майбутньої “Блакитної троянди” [Ф. 2. – Од. зб. 18]. Таких рукописних сценаріїв задумуваних творів у фонді Лесі Українки лічені одиниці. І вони для дослідника історії твору, процесу думання, письма, руху тексту – справжній скарб. Достовірний першопочаток, що забезпечує правильну послідовність спостережень дослідника за думками автора, за процесом письма цілого твору або ж, як у нашому сюжеті, і певного його фрагмента. Саме завдяки таким автографам маємо змогу не тільки наблизитися, а й просто “наштовхуватися” на ті самі асоціації, які переживав автор.

Цей сценарій (без заголовка) налічує всього 7 арк. рукопису оповідного тексту про майбутню драму. “Італійська пісня” (романс) з’являється тут у першій же дії саме як носій рятівного чину для рокованої хворобою дівчини, серце якої б’ється “в гарячому трепеті” любові. Героїня стоїть перед вибором: поховати любов, або ж рвонутися до “**поеми**” (так промовляє вона), до щастя без шлюбу; водночас співрозмовники ще нічого не знають про її вроджену хворобу – божевілля. Злетіти безстрашно до світла, як нічний метелик, і там у польоті згоріти... Цитуємо автограф (за авторським правописом): “Розмова про кохання. Любов каже, що не треба тільки заковувати любов у кайдани шлюбу, що тоді завдання рішається простіше, бути щасливою і давати щастя іншим, а спинитись завжди є час. Груїч згожується з нею, Миленко ні, каже, що так починаються драми. Л[юбов] каже, що у неї даліше поеми не піде. Товаришка (пізніше – Саня. – Л. М.) говорить, що се не глибокий погляд на життя, що не можна так грати життям не тільки своїм, але й чужим. Л[юбов] перебиває її, сажає за фортеп’яно грати, а сама співає італійську пісню”.

Тут же у сценарії авторка двічі доповнює фрагмент про “італійську пісню”, умотивовуючи її появу. За першим додатком – пісню героїня співає вже після розмови з коханим на балконі: “Л[юбов] перебиває її (товаришку. – Л. М.), сажає за фортеп’яно грати, та починає щось ліричне, Л[юбов] знов перебиває, кличе на балкон, тов[аришка] зостається тут з Миленком, а Л[юбов] і Груїч ідуть на балкон, Л[юбов] виходить з італійською піснею”. А далі передбачено олівцем ще одну сцену, після романсу: “Г[руїч] і Л[юбов] зостаються і говорять про божевілля, спадок ест. при тому видно, що вони дуже заінтересовані од[ин] одним” [Ф. 2. – Од. зб. 18].

І от уже в первісному чорновому автографі оптимістична тема про силу надлюдського кохання, що так привабила Лесю Українку в романсі С. Маркезі, розгорнулася в усій повноті [Ф. 2. – Ф. 773]. Але згодом за рухом тексту помічаємо, як неухильно у сув’язі із фізіологією фатальної недуги “спрацьовує” психологічний мотив безвиході; як вільний окрилений порив до щастя любові, утілений у романсі, повільно згасає. Хвороба не тільки нещадно диктує цьому щастю жорстокі межі (герої усвідомлено приймають їх на шляху свого великого кохання!). Вона ще й забирає в Любові та Ореста останню надію на спілкування. Його відсутність завдає їм нестерпних страждань. Такий стан для їхньої любові та самого життя означає смерть.

¹ Прикметно, що видання II-ої частини “Народних мелодій. З голосу Лесі Українки”, записаних К. Квіткою, відкривається саме цією піснею (“З Миропілля, Звягельського повіту”) [8, 129].

Перший сигнал невідворотності фатуму прозвучав уже в дописаних, але все ж згодом закреслених останніх рядках I-ої дії – у короткій розмові Милевського та Сані саме тоді, коли зачарований Орест слухав спів Любові на місячному балконі: “Мил[евський] (*до Сані тихо*). Дивіться на їх: он нічні метелики. Ой згорять вони! Саня. Метеликом добре бути, тільки не нічним. <...> Мил[евський]. А ви б хтіли метеликом бути? С[аня]. Що ж, метеликом бути добре, тільки не нічним, аби не згоріти” [Ф. 2. – Ф. 773. – Арк. 27].

Дедалі чіткіше увиразнюється перший заголовок п'єси: “Нічні метелики”. Він з'явився в чернетці ранньої незакінченої редакції [Ф. 2. – Од. зб. 17]. Наскрізний образ у творчості письменниці, улюблений мотив про нічного метелика, який летить до світла, на вірну смерть. У “Блакитній троянді” – втілення смертельного ризику безоглядної любові приреченої людини. Назва “Нічні метелики” повторилася й у чернетці повного тексту твору [Ф. 2. – Од. зб. 773]. Цей автограф уже правив і М. Старицький (його записи в рукописі Лесі Українки часом досить розлогі): авторка чекала на його пильне прочитання. Правки й особливо коментарі старшого наставника вже в I-ій дії нагнітають скепсис щодо лейтмотиву п'єси. Ось, наприклад, бодай одне вагоме слово, додане М. Старицьким до фрази Ореста про віру в особливу “неземну” любов. У чернетці Лесі Українки, нагадаємо, Орест, хоча й узнав про страшну спадковість Люби, все ж відповідає ствердно про існування такого кохання: “Досі вірив...”. У дописаних М. Старицьким двох словах – уже неприкритий сумнів: “Досі вірив... **а тепер...**”.

З'являється другий заголовок п'єси “Гордієвий вузол” [Ф. 2. – Од. зб. 17]. Складний, неймовірно заплутаний вузол життя, в якому задихається героїня. А втім, у вузла все ж таки є два кінці: його ще можна розв'язувати. Ще не замовк навіки світлий романсовий мотив, його гаряче сподівання на “ніжну любов”, в якій поєднуються риси – земні і “надлюдські”: “Живу лиш для тебе, моя надіє”. Проте пульсуюче письмо під рукою творця вже беззахисно корилося психології дії. Безпросвітність наближала до смертельного кінця. І ось на якомусь етапі закреслено і другий заголовок драми.

Тоді рука твердо вивела третю назву твору: “Блакитна Троянда”. Отепер ніяка сила не могла посягнути на цей зітканий у підсвідомості, ідеальний образ любові, звільненої від тілесних пристрастей. У IV-ій дії остаточного тексту п'єси героїня, неспроможна відвернути свої спомини про реальні, земні картини сподіваного щастя, які колись народжувалися у співі “шпаркого, пристрасного” романсу, зізнається: “...Як мені часом буває сором при спогадах...”. І все ж вона проспівала, на прощання, ці два мотиви своїх земних мрій: “...*Люба співа уривками “Posa la tano”, обриває, “Ой місяцю” – обриває...*” [9, т. 3, 85]. Чекає тіточку, яка несе їй фотоальбом: “Любов (*сідає до стола, розкриває альбом, знаходить одну карточку, дивиться на неї якусь хвилину, <...> потім витягає фотографію з альбома і читає з другого боку напис тихим голосом і тремтячим*) “Моїй Беатріче”.

Історія трагічної любові героїв п'єси втілила вічні прагнення людського серця поєднати в цьому почутті пристрасть земного кохання (оспіваного в романсі С. Маркезі) із блакитною трояндою – чистою недосяжною духовною любов'ю.

Пригадавши знову одкровення поезії “Божа іскра”, замислимося: “Блакитна Троянда” – то була розмова Божого Духу з духом обраної людини. Її дух натикався на пекучі життєві випробування і протиріччя, приставав до одного, до другого берега. На одному березі володарювали безсмертний дух, на другому – смертне тіло. А у розмові, у тому “великому багатті”, що “кида вогонь аж до хмар”, письменниця піднімалася понад земними речами, пізнавала не зрозуміле людям і невидиме. Твори виходили дивні, як неприродні блакитні троянди.

Posa la mano sul mio core

La Folletta

S. C. Marchesi
(1822-1908)

Allegro ma non molto

p *leggeramente*

20.

1. Po - sa la ma - no sul mio
2. Tu ri - di for - se del mio af -
1. Willst du nicht auf das Herz, mein
2. Du lachst viel-leicht und magst dich

co - re, mio te - ne - ro a - mo - re bat - te - re o - gnor lo
fan - no, del tri - ste mio in - gan - no; ma ba - da ben po -
Le - ben, die Hän - de mir le - gen? Fühlst du's nicht mäch - tig
wei - den, ja an mei - nen Lei - den. Hü - te dich, daß die

rit. - - - *a tempo*
sen - ti di pal - pi - ti co - cen - ti. M'arde un de - sio pos - sen - te ar -
tri - a can - giar la sor - te mi - a. Chi ri - de il pri - mo mol - to
be - ben in tau - send lau - ten Schlä - gen? We - he, mich bren - nen die Ge -
Zei - ten dir nicht dies Los be - rei - ten! Oft ist in Täuschung arg be -

rit. - - - *a tempo*

Deutsche Übersetzung von Wolfgang Müller v. Königswinter
Mit Genehmigung des Verlages Kistner & Siegel, Leipzig

Edition Peters

6504

138

ca - no, d'a - mor so - vra - ma - no, tu sei la mia spe -
 spes - so, fa gab - bo a se stes - so, sol chial-la fi - ne
 fuh - le, die nim - mer ich küh - le; all' mei - ne Hoff - nung
 fan - gen, wer la - chend an ge - fan - gen; doch wer zum Schluß-se

ran - za, io vi - vo sol per te.
 ri - de, gri - dar vit - to - ria può.
 bist du, ich le - be nur in dir.
 la - chet, er - freu - et sich des Sieg's.

a tempo

ЛІТЕРАТУРА

21. "Блакитна троянда" Лесі Українки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/LtBlueRose/Act.html>.
22. *Энциклопедический музыкальный словарь*. – М.: Государственно-научное издательство Большая Советская Энциклопедия, 1959. – 328 с.
23. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1970. – 927 с.
24. Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. – Вип. II. – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1956. – 500 с.
25. Листи так довго йдуть...: Знадоба архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі/ Упорядкування, передмова та примітки С. Кочерги. – Нью-Йорк: Видання Союзу Українок Америки, 2002. – 308 с.
26. Маркези С. Marchesi S. Фоллетта. La Folletta. Posa la mano sul mio core. Willst du nicht auf das Herz // *Koloratur-Album: Sammlung Beliebter Koloratur-Arien für Sopran*. – Leipzig: Verlag Kistner & Siegel // *Бібліотека Національної музичної Академії України імені П. Чайковського*: ЦД 943. І-42-043 я 43. – А-56.
27. Мірошниченко А. Леся Українка: Життя і тексти. – К.: Смолоскип, 2011. – 264 с.
28. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки: Записав і упорядив Климент Квітка. – Ч. II. – К., 1918. – 230 с.
29. Українка Леся. Збір. тв: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979.
30. Українка Леся. Твори: У 10 т. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 9. – 536 с.
31. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Т. 3. – Харків: Фоліо, 1998. – 432 с.
32. Щукіна І. У пошуках коментаря (Мелодії до "Лісової пісні" Лесі Українки) // *Слово і Час*. – 2012. – № 7. – С. 51–64.

Отримано 8 вересня 2014 р.

м. Куїв

Написане мишається

ВОЛОДИМИР ТА РОЗАЛІЯ ВИННИЧЕНКИ:
РОДИННЕ ЛИСТУВАННЯ (1921–1949 роки)*

1922 рік

№ 15

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Берлін – Рим]

30–I–22

Моя дитинко ясна, сижу за вечерею, за самотною сумною вечерею, слухаю “скреготання” електрики і так порожньо, так тоскно, що тебе немає! Знову й знову доводиться переконуватись, що розставання це є болюча операція, одривання з м'ясом душі. Не знаю, чи довго я витримаю її. Сьогодні не працював зовсім: учора після провожання тебе¹ повів нас Гасанчик² вечерять. Вернувся я додому о 12-й, але не міг довго заснути через всякі думки та почування. Ну, а сьогодні – кволий. А крім того, з півдня пішло на ліквідацію “Грузії”³. Таки я досяг свого: так поставив питання, що мусіла прийняти мою пропозицію цілковитого зірвання відносин. Не знаю, чи буде на цей раз, дійсно, цілковите, але поки що я вдоволений, – не треба витрачати часу на зайві балачки, “вияснення” і т. п. Гадаю, що це таки кінець, так почувалось. Та до того воно йшло. (Вся балачка була по телефону; настоювала, щоб ми ще раз побачились, та я не згодився, – бог з ним, все одно ні до чого путнього не добалакались би).

Телефонувала Оксана⁴. Бідна, в неї, здається, теж іде до ліквідації, але з чоловіком і з драмою. Справджується швидче, ніж я гадав, моє віщування. Але зате має гарні успіхи в праці: її запрошено зробити одну постановку в *Stadttheater*, з гонораром в 25 000. Потім ще в “Tribun”у з гонораром в 40000. Та ще якась заробіточна робота. Каже, що до мети “150 000” наближається, але... це її не цікавить уже, бо до Парижу вона не поїде, а, мабуть, житиме окремо від чоловіка.

Тягне мене на баль та, мабуть, не піду.

В Дрезден поки що рішили ми не їхати. Всі одраджують, кажуть, що коли купувати, то купувати солідне. А Гасан чув про самі ці будинки досить погані рецензії. Отже, Гасан шукає просто готові будиночки, а я вже буду користуватись його заходами і коли попадеться щось підходяще, мобілізую Маркушку⁵ й нехай робить атаку на фінансиста.

Fr. Dotzauer⁶ справляється (правда, всього один день!) ідеально. Льорхен на обіді дивилась на мене чудесними, – великими, чи співчуваючими, чи здивованими очима: як то я сам їм і як то так, що вони вдвох з Muti⁷ мене годують.

Дістав листа від М.С. Груш[евського]⁸. Згожується, тільки просить дати який-небудь сценарій, щоб у техніці зорієнтуватись. Сьогодні ж відписав йому. Здається, натякав він на коляборацію; я запропонував своє співробітництво.

Баданчик⁹ має 9-10/II бути в Берліні. Сумно йому буде, що не застане тебе. Мені здається, що весь Zehlendorf і Берлін знають, що тебе нема і сумують. До речі, й погода змінилась, – сніг величезний випав і ще й досі мете надворі.

От тобі точний відчит мого життя за сьогодні. А ти десь оце їдеш у вагоні, зтомлена, змучена, бідна Діта моя. Цілую твої очі дорогі.

[Над текстом цієї сторінки в перевернутому вигляді дописано]: Сердечний привіт всім Яковенкам¹⁰! [На першій сторінці над текстом у перевернутому

*Продовження. Початок див.: Слово і Час. – 2015. – № 1.

вигляді дописано]: Крохи мої! Тільки що одержав од Кіпенгойера¹¹ повідомлення, що Volksbühne¹² в Берліні прийняла “Брехню”¹³, і річ піде “mit der außerordentlich bedeutenden Schauspielerin Fr. Fehdmer¹⁴ in der Hauptrolle”¹⁵. Виставлено буде або до 1–IV або в першій половині осіннього сезону.

[Унизу першої сторінки в перевернутому вигляді дописано]: 31/I. На Poste-Restante, голубо, не ходи, – ми картки не послали.

Сьогодні одлига – от це на зміну погоди був у мене поганий стан. Та й сьогодні не дуже, але далеко краще. Чекаю від тебе докладного листа, як їхала, що знайшла, як Рива¹⁶, Віра, діти.

[Лист адресований Вірі Яковенко для Рози].

№ 16

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

31–I–[1922]

Дорогий! Переїхала 1-й кордон. Ніч спала на столі добре! Зараз сонце і тірольські сніжні гори. “Общества” ніякого, самі старі жінки. Задоволена, трохи схвильована і твоя, твоя... Цілую віі.

P[оза].

[Листівка адресована: Hernn W. Wennetsenko Cecilienstr. 6

Zehlendorf – Mette Berlin. Датована за поштовим штемпелем. На лицевому боці – краєвид містечка на фоні гір. Напис: Kufstein (483 m) und Pendling].

№ 17

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[1922]

Дорогий мій! уяви собі, що до самісінької Генуї йшов сніг. Сльота, сіро! Я не пізнаю Генуї¹ та й не хочу пізнавати. Це якесь иньше місто. Ціни страшенні, не думаю, щоб моїх грошей стало на багато. Користуйся часом поки нема, бо... хто його зна, може прийдеться швидко мікати.

[Листівка адресована: Hernn W. Wennetsenko Cecilienstr. 6

Zehlendorf – Mette Berlin. Датована за поштовим штемпелем. На лицевому боці – краєвид міста на березі, поділений на дві частини. Напис ліворуч: RIVIERA DI LEVANTE – Rada di Sturla. Нижче: Edizloni del Portofino – Kulm].

№ 18

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[Генуя – Целендорф]

1–II–22

Мій! Сьогодні 2-й день, що я в Генуї. Учора було так важко. Перші вражіння від P[ai]¹ цілком безнадійні. Вона нічого не хоче. Сьогодні була знову, але я вже не почуваю так гостро, як учора. Може ще тому, що сонце, і все здається легше. Сьогодні ж їду далі, буду в Римі завтра рано. Чула від лікарки багато про Верочку, невтішно все, але я нічого. Треба шукати радісного скрізь й не фіксуватись на темному. Це ж ти, мій Дім, і мені тужно за ним. Що то ти робиш?

[Листівка адресована: Hernn W. Wynnetschenko Cecilienstr. 6

Zehlendorf – Mitte Berlin Germania. На лицевому боці – кольорове зображення південного порту, очевидно, Генуї, і чоловіча постать].

№ 19

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[Рим – Целендорф]

9–II–22

В кімнаті надзвичайний холод. Я одягла все тепле, що тільки маю, і вся синя від холоду, не дивлячись ні на що. Але знаю, що ти, моя дитина, ти сидиш без світла, без води. Здалека це здається таким страшним, а я покинула тебе. Ти навіть

в місто поїхати не можеш! Листів нема. Може ти писав, а може й ні. Я нічого не знаю про тебе. Я навіть не уявляю собі тебе, твій стан, твій настрій. Чи ти працюєш, чи здоровий ти, мій ніжний, моя дитина. Може й у нас в хатах холодно, самотно, не затишно. Але мені здається наше помешкання таким гарним, таким надзвичайно привабливим, після того, що я бачу тут.

Цікаво, чи довго ще протягнеться страйк. Чи одержав ти мої листи, чи покличеш ти мене додому?

З того часу, як виянилось, що з Раєю нічого не вийде, я почуваю себе певнішою. Я ж в любий мент можу поїхати додому! Тільки от зараз страйк, але не може ж він тягнутись довго?

Рая все допитується, чи не можу я лишитись до половини марта, але я категорично заявила, що ні. Яке щастя, що можна відмовитись в такому випадку.

Зараз я піду снідати до В[іри]. У мене нічого не організовано, все страшенно дорого коштує й я мушу свої калорії брати у В[іри]. Крім того, холод не дає довго сидіти в кімнаті. Така погода, як зараз, вважається великою рідкістю в Римі, але мені від того не легше. Вчора по обіді було зовсім тепло, майже як влітку, але ночью замерзло все знову.

Моя праця іде слабо, я силую себе робити, але... мені тяжко признаватись собі, що не маю ані маленького таланту.

Все якесь прісне, вимучене, не живе. Може від того, що почуваю себе від холоду стислою, не сміливою, може... але певніше від того, що бездарна. Бо певна, що куди б тебе не посадити, ти скрізь знайдеш себе й працюватимеш. Бо ти прекрасний і єдиний. Майже щоночі я бачу тебе, але ти занятий не мною. Цікаво, що у мене почування, неначе щось сталося там, не в тяжкому сенсі, але якась жінка вплелася в твоє життя. Я боюсь, щоб це не була О.¹, бо вона страшенно балакуча, а потім, вона порожня цілком, як жінка. А може це тільки моя фантазія? Чому нема а ні однесенького листика? Чому!?

Коли б прийшов перший, я вже все б знала, а головне знала би, чи їхати мені додому, чи чекати ще.

Я хочу до тебе, це зле з мого боку, треба ж мати характеру більше, але я не маю і хочу, хочу.

Мене тягне додому так, що я мушу примушувати себе не уявляти тебе, не думати. Сьогодні вночі я бачила, що ми з тобою в М[оскві] і що нас переслідують і прокинулась з жахом.

Що то ти почуваєш зараз? Чи йде праця твоя, а Укр[аїн]фільм², а п'єса? І хоч я й жагуче хочу до тебе, я дякую тобі без краю за те, що ти дозволив мені поїхати. Цілую руки твої.

Р[оза].

[Над текстом першої стор. в перевернутому вигляді дописано]: Привіт Ю[лії] Вл[адимирівні]³, Марк[у]⁴ і пр[ивіт] Fr. Dotzauer⁵ особливо.

№ 20

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Прага – Берлін]

2–IX–22

Дім! Справи стоять досить поганенько: дуже вимагають тутешні мого переїзду до Праги. Висувають різні міркування, важні й неважні, будуються різні проекти, робиться наступ на сумління, словом – загроза знов нашим планам. Ти віриш мені, що я вживаю всіх усиль, щоб стояти твердо. Але в мені самому сидить мій ворог, з яким найтрудніше боротись, це – моє прокляте, вічне почуття стадності, якому я не мав сили противитись. Буду опинатись до останнього. А там будемо бачити. Гадаю виїхати вівторок, хоч публіка не хоче так швидко відпускати. Цілую мою Діму!

[Листівка адресована: Frau D-r R. Wynnyschenko Berlin-Zehlendorf-Mitte Cecilienstr, 6].

№ 21

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Гайн в Різентгебірге – Берлін]

29–IX–22

Приїхав цілком добре. Але дощ тут такий, що аж усі гори хлюпають. В тих отелях, що рекомендувала Ал[ександра] Вл[адимирівна]¹, не схотів узяти кімнату, – занадто там поганенько й хмарно. Поночі під дощем почав блукать по горах і набрів (буквально, з сірниками в руках) на цей пансіон, де й зупинився. Тут тихо і, здається, спокійно. Маю величезну кімнату, досить чисту, ясну й холодну. Але, сподіваюсь, зроблю її теплою, опалюючи щодня. З опалом пансіон – 300 м[арок] денно. Річи мої лишилися внизу на вокзальчику. Тільки завтра рано їх візьмуть. Тепер ще нема дев'яти. Мені без річей нема чого робити й я, щоб завтра не гаяти часу, пишу сьогодні листи. Адреса моя підкреслена збоку.

Що то Ви там робите? Тихо тут аж шумить в ухах! Обнімаю тебе міцно, Надюжончика² поцілуй за мене [далі слово забито штемпелем].

[Листівка адресована: Frau D-r R. Wynnyschenko Berlin-Zehlendorf-Mitte Cecilienstr. 6; Адреса Винниченка написана від руки: Abs. W. Wynnyschenko. Надруковано на листівці: Hotel-Pension Rosenberg³. Hain I. Rgb. На лицьовому боці – арка над ворітьми, за якими видніється споруда. Підпис: Hain im Riesengebirge⁴ Hotel-Pension Rosenberg. Збоку рукою Винниченка написано: Оце ж, значить, вхід у моє пристановище! Шикарно?].

№ 22

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Гайн в Різентгебірге – Берлін]

30–IX–22

О, як багато значить для нас, гуртових тварин, товариство подібних до себе. Я це надзвичайно виразно почуваю цілий день сьогодні. Та ще застудився дорогою, голова важка, тупа, в тілі тягуча млявість. І через це, мабуть, раптова відірванність од гурту викликає гостре почуття самоти, тоскности. Хата велика, холодна; цілий день дощ; внизу одноманітно шумить потік; через хворий стан робити не можу. І це ще більше надає моїй самотності тоскного, задушливого характеру.

Пишу це, дитинко, зовсім не для того, щоб хлипати. По-перше, щоб трошки зменшити силу цього стану аналізом його, а друге, щоб заняті писанням час, якого у мене занадто багато. Згадую тебе сьогодні цілий день з таким зворушенням, з такою ніжністю, що сам, часом, з себе посміхаюсь. Уявляю собі, як ви там з Надюжкою¹ порастесь в наших кімнатках, як працюєте, розмовляєте і мене обхоплює заздрість. А ще ж кілька днів тому назад я так прагнув самоти! Ну, та цей стан є подібним до стану людини, що раптово кинула курить. Треба взяти себе в руки, прийняти добру дозу аспіріну, виспатись, кілька разів почервоніти з сорому за себе і все направиться як слід. Аби мені збутись простуди, яка робить голову важкою й тупою. Аби розпочати роботу, тоді все піде добре. Ти пиши мені, дитинко, частіше. А коли можеш, то інформуй про важливі сенсаційні події в політиці. Бо тут в пансіоні абсолютно ніякої газети немає, а ходить та десь купувать навряд чи буду. Ну, про ваше життя, то, звичайно, найдетальніше пиши. І Надюга нехай дає найдокладніше справоздання з вашого життя. І нехай вона утішиться; я теж попав на діету: мені не дають ні цукру, ні хліба, ні масного нічого, ні молока, ні фруктів, ні яєць. Хіба що для картоплі роблять виїмок, дають таку кількість, що я з'їдаю її тільки з принципу та... голоду. Страшенно кпarr² тут на продукти. Яєць (extra!) не можуть мені знайти, молока... постараються! Не знаю, чим вони мене годуватимуть далі. Невже самою картоплею?! Прийдеться тоді шукати иншого пансіону. А шкода, бо тут, здається, відносно, тихіше, ніж там, де я бачив, і кімнати кращі. Поживу з пару днів, випробую, може, це сьогодні такий спеціально неудачний для мене день.

А як вони, ці мої хазяїни, повільно, мляво все роблять! Твій темп, Коха, в порівнянні з їхнім – блискавичний. Цілий день вони дають мені лампу до столу й досі немає. Щоб запалить грубу, треба години дві. Мені уявляється, що у них у жилах не кров тече, а тепленька, густа горохова зупа.

Чи маєте вже машину? Гарна? Пробуєте писати на ній? Чи й у Маркушки³ в жилах горохова зупа і він ще не спромігся привезти її? (Машину, розуміється, а не зупу!)

Околиць я ще як слід не бачив, бо дощ без перерви плє цілий день. Спробував вийти, але хмара з дощем обсіла з усіх боків, в роті стало кисло, тіло стислось, я плюнув і вернувся. Але що я встиг учора й сьогодні бачити, все це мене дуже не вабить. Насамперед це зовсім не гори, а великі горби, за якими, може, й є справжні гори, але мені наплювати, бо я того не бачу. Ці горби уतिकані навкруги масою отельчиків, пансіончиків, ресторанчиків, крамничок і т. п., переперезані доріжками, стежками, де на кожному повороті неодмінно асортимент дошок з указуючими пальцями до конкуруючих між собою готелів. І всі дошки дають найточніші інформації, кудю йти, скільки хвилин, куди завернути.

Купувати в цій місцевості будиночок можна тільки за кару. Ні справжньої культури, ні справжньої дикости. Культура міщанського передмістя. Все маленьке, мізерне і... "комфорт модерн"! А дорого так само як в Берліні та ще, може, й дорожче.

Ось принесли мені "вечерю": крихотний шматочок якоїсь дуже червоної ковбаси, тонюсеньку скибочку хліба, (яка й Надьці не пошкодила б) і... величезну миску повну картоплі! Після того велику шклянку порожнього чаю з кількома пісчинками цукру. Мене обхоплює сум і безнадійність: очевидно, так годують скрізь. Шукай, не шукай, а ліпше не знайдеш. Оце ж мені кара за вередування дома. З яким чуттям каяття і пошани я згадую наші булочки, яких я міг з'їдати досхочу і яким так, часом, гордував. А твої італіянські страви? А пиріжки? Та навіть оті бідні гумові котлети! Яку б я їм тепер честь тут виявив, коли б вони чудом яким перелетіли до мене. Мені навіть починає згадуватись до-непівська совітська Росія. Я вхожу в психологію "драсте, драсте, что дают". Лямпи мені так і не дали. Та й не дадуть. Прийшов якийсь хлопчина з недоламком лямпи, потикав у штепсель поломаними ріжками контакта й, констатувавши, що *das fasst nicht*⁴, зник, і мені заявлено, що лямпи зовсім не буде.

Оттак мене, як королевича в казці, що вибрався на шукання чарівної рив-трави, з перших же кроків напосідають всякі лиха; природа плюється, дихає кислим туманом, організм саботує, захворів, скиглить; самота тягне за стремена на землю; хазяйки лякають картоплею, лямпами, погрожують підвишкою за пансіон. Але я (чим гірший за королевича?) не боюсь нічого. Ось зараз розсідлаю свого ледачого, нікчемного Пегаса, ляжу в ліжко й, вилуплюючи очі з усіх сил, почну читати Келлермана⁵ проти лямпочки, що висить геть-геть у небі, чи то пак у стелі. Наперед прийму аспіріну, щоб налякати хоч одного з своїх ворогів – простуду. А завтра переберусь у інчу кімнату, – може там і з холодом і з світлом легше раду собі дати. А післязавтра, може, й в інчий пансіон переберусь, – може, там і з їжою легше справитись. Одним словом, буду боротись поки маю сил і 74 кіло ваги. Як лишиться кіло з 20, буду тріумфувати перемогу і вертати з лаврами додому.

Кохонько, перешли оту прокляту, паршиву "Пантеру"⁶ (на руській мові) вслікопелному Шапірі⁷. Може, яка дурна франц[узька] артистка спокуситься і візьметься награвати мені й Miso⁸ франки. На більше я не сподіваюсь, бо напевне й французи закатять такого Христосика з Медведя⁹, що аж на зубах терпко стане бідним критікам і глядачам. Знаю, що це свинство з мого боку, – за франки бажать своїм ближнім такої пакості. Але ж... дуже вже симпатична валюта.

Ну, хай Вам буде добре. Пам'ятайте, що в Risen-горбах сидить жертва ворожих сил і люто б'ється з ними. Підпоможіть їй (жертві, розуміється!) листами й не лінуйтеся їх писати. Та глядіть, учіться: не мрійте про Riesengebirge й не зневажайте милий, любий Zehlendorf. А самота хороша тільки в гурті, де занадто штовхаються твої ближні. Без гурту ж ближніх вона досить кисла й терпка штука. Але, може, корисна. Про це ще нічого сказати не можу. Цілую! Іду спати, бо вже 9 год[ин].

[На першій сторінці під текстом у перевернутому вигляді дописано]: 1–X–22. За ніч знайшов спосіб поправити ситуацію: я ж можу підкуповувати собі все, що треба, до хазяйської картоплі!

№ 23

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Гайн в Різенгебірге – Берлін]

2–X–22

Дорога дитинко, вже трошки направилося у мене. Картоплю нейтралізую шоколадом, м'явистість прислуги начайом¹, дощ сам перетомився і сьогодні вже тільки з дахів знесиленно спадають великі краплі. Простуду вигнав аспіріном. Холод – доброю топкою. Лінь – зусиллям волі. І таким чином майже по всьому фронті маю блискучу перемогу. Вчора й сьогодні вже почав працювати. Хата в мене тепер друга, меньча, але затишніша й ясніша. Тиша – чудесна. В пансіоні я один. На весь поверх (великий, з широченним коридором) тільки моя кімната занята, всі останні – порожні. Їм у себе в кімнаті, куди приносить мені прислуга. (Після начая вона стала дуже уважна!) Нікого з хазяїнів та й взагалі з людей не бачу. Отже, умови цілком сприятливі. Тепер діло за мною.

Кохонько, вишли мені ті записні книжки, що велись мною в Semmering². (Опис гір мені потрібний. Передивись. Здається, їх не більше двох). Вишли негайно. Потім тут зовсім не можна добути тютюну. Треба їздити у Warmbrunn³, години 4-5 на подорож. Це – безглуздя. Та й чи можна ще там знайти такого, як хочу. Діто, висилай мені щотижня дві пачки Bosni⁴ з двома-чотирма книжечками цигаркового паперу. Або, може, М[арк] Гр[изорович]⁴ купив, як нахвалявся, 2 тисячі цигарок Mercedes, то пришли їх. Може, потім я якось тут улаштуюсь все таки, то не буду тебе турбувати, а поки що вишли неодмінно 2 коробки Bosni⁵! І папірки!

Сьогодні все одно мушу їхати в Warmbrunn, купувати голку для вишрикнення, – зломилась.

Чи прийшли гроші з Америки (для Комітету)? Чи можна без мене одержати по чекові?

Робите гімнастику? Вишрикнення? На роверах їздите? Глядіть мені, я вам задам! Обнімаю Вас.

BB.

[Збоку рукою Винниченка написано: W. Wynnetschenko Pension Rosenberg Hain im Riesengebirge. Листівка відправлена за тією самою адресою, що й попередні].

№ 24

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Гайн в Різенгебірге – Берлін]

2–X–22. Вечір

Уяви собі, Кохо: сьогодні на вечерю не було картоплі! Я очам своїм не повірив, під стіл зазирнув, чи не поставила туди покоївка миску з цим прекрасним, поживним, але занадто щедрим на кількість овочем. Але факт безперечний: не було!

Взагалі сьогодні надзвичайний день: зранку й до вечора не було дощу; грубу мені затоплено як слід; в крамниці за півгодини ходу від мого дому знайшов засижену мухами коробку цигарок; в тій же крамниці (через перегородку) Abteilung¹, що зветься Drogerie², взялися мені на завтра здобути голку для шприца; на вечерю не було картоплі, і, нарешті, на довершення усього над присипаною сніжком шапкою гори з'явилась мила, кругла, лиса голова місяця з флюсом з одного боку (тут таки недовго застудитись!). Вона, правда, засоромившись, зразу ж натягла на себе всякого лахміття й закулилась ним так щільно, що й кінчика флюса вже не видно. Але й то вже чудо, що тут не тільки дощ, а й місяць водиться. Загалом, кажу тобі, перемога по всьому фронту й у "всеросійському масштабі"!

От тільки з роботою ще не розкачався як слід, сьогодні тільки 7 годин писав і дві години думав. Це – ледацтво. Коли так довго буде йти справа, то не місяць і не півтора я буду тут нищити різекгеґерську картоплю. А ви, мабуть, посміхаєтесь собі з мене, – ага, не хотів їсти картоплі в мундирі, їж голу.

А що то воно там робиться на світі божому, хотів би знати? Воюють турки з англійцями чи все лякають один одного нотами? Чекаю Ваших листів.

3–X. Ранок. Дощ передихнув і знов пішов.

[Листівка, адреси ті самі, що й попередні].

№ 25

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[Берлін – Гайн в Різенґебірге]

2 жовтня, 22

Діта, сьогодні одержала твою картку. Спасибі тобі, мій ясний! Ми після того, як проводили тебе, цілий день блукали по місті, купували книжки по дієтетиці, обміну речей та інч.

Обідали у Ашінгера¹ й були в кіно. (Страйк припинився; не знаю, на яких умовах, але здається виграли страйкарі, бо ціни не змінились). На слідуючий день після Мюллера², обліваній і сніданку, працювали весь час.

Був Алексієв³ (редактор приїде в понеділ[ок]), і тоді одержаться гроши. Оповідання для збірника Гутнова⁴ буду перекладати. Вибрали "Кумедію з Костем"⁵. Це тільки 15 стор[інок]. Потім, ввечері, приїхали "Гебонкі"⁶. Поки що їм не дуже зле живеться, але жінка Рафу⁷ мріє про самостійне помешкання (домік найкраще!), бо її заїдає хазяйка, і готова навіть повернутись додому, коли б не такий антисанітаризм.

В неділю працювали зрана, а обідали у Марк[ушо]к⁸. Їздили в Tirtgarten⁹, потім в кіно, де Надя пропадала від сміху, дивлячись на Чапліна¹⁰. Уяви собі. Я теж сміялась трохи.

Машинку ми одержимо "ціми днями". Як я не чіплялась до Мар[ка], він не згодився, щоб ми самі їхали за нею, а хоче привезти, бо дуже важка. Буду звонити щодня йому.

"Гебонкі" казали, що за годину від Берліна в Віков¹¹ вони бачили на будинках написи "Zimmer, Wohnung zu vermieten"¹². Кажуть, що чудова місцевість (початок гір), дешево. Ми в п'ятницю хочемо поїхати туди подивитись. Може знайдемо й нам помешкання. Наша хазяйка дуже любезна з нами, і з цього боку все добре. Сподівається, певно, що ти щось найдеш для нас в горах.

Ти не думай, що ми лінуємось. Ми ані хвилини часу не гаємо, а в місто рішили їздити тільки рази 2 в тиждень. Половину переписки вже здали Мар[ку] вчора.

От і всі поки що наші справи.

А ти, мій єдиний? Гарний будиночок, де ти живеш, нехай і жити тобі буде гарно! Не турбуйся за наші справи. Все буде гаразд. Далінда звонив¹³. Він з дня на день чекає грошей з Амер[ики]. Час від'їзду їхнього до Рос[ії] ще не вирішен і Марк[уша] не вірить, що це буде швидко.

Ціни на нерухомість в Німетч[ині] падають, так що володільці впадають в паніку. Багато "сделок" анульовано покупцями. Інформація Марк[уші]. Але для нас це дуже добре, можливо, що й вдасться щось?!!

В наших кімнатках все неначе заснуло, пришикло і чекає на когось. Коли б тобі до [далі – на полях] бре! Будь здоровий, мій єдиний! Ми дуже-дуже скромненькі. Нічого легковажного нема й в думці.

Твоя Р[оза].

[Збоку іншим почерком дописано]: Поздравляю Вечку¹⁴ с картофельной диетой! Теперь буду дразниться!! Мы – умницы. Вспоминаем Вечку и стараемся замешать его (довольно неудачно) пишущей машинкой! И ты будь умником и не делай [кілька слів іноземною – нерозбірл.]. Целую крепко ("кнсю-кр.." Н[адя]).

№ 26

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[Берлін – Гайн в Різенґебірге]

3 жовтня [1922]

Мій Діта, бідний! Це ужас, що вони з тобою роблять, я просто в одчаю і зовсім не згожуюсь на продовження такого життя. Ти вже, ради бога, не чекай, поки виб'єшся з сил, а приїзди додому. Ми все зробимо, щоб ти міг працювати тут, будемо тихо сидіть і теж працювати, і нікого не прийматимем до себе. Перший час навіть нікому не скажемо, що ти приїхав. Добре?

Мій Кроха, мені боляче уявити собі, як ти живеш, тепер тільки розумію, що думка їхати в гори в осені була невдалою. Я знаю, що це ти так собі написав, що

зможеш купувати собі їжу. Напевно, у тебе не вистачить для цього ані енергії, ані часу. Не треба насилувати себе, виснажувати, вибиватись з сил, щоб обов'язково поставити на свійому. Я не можу без безмежного хвилювання думати про твій поворот додому. Правда, мені з Н[адею] не дуже помітна самотність, але я весь час мушу стримувати свої думки, щоб не безперестанно думати за тебе. Коли іде дощ – я уявляю, як же там повинно бути вохко, холодно, сіро. Коли – сонце у нас – не вірю, щоб і там було сонце, і боюсь за тебе, за твою роботу, за здоров'я. А як же ти повинен відчувати все це! Правда, з старого досвіду я знаю, що в самоті ти міг зробити тахітит, але та самота була з комфортом, з сонцем і снігом, а ця – ой, боюсь!

Але не хочу я робити на тебе “давлення”, щодо твого повороту, тільки одну умову вважаю абсолютно необхідною – їжа. Коли ти не будеш їсти – не буде ніякісінької користі з всіх твоїх жертв.

Кроха мій, знай, що тут на тебе чекають з такою радістю, якої ти і не уявляєш собі. Ти знаєш це напевно!

А ми працюємо, як скажені. Н[адю] не можна одірвати від машинки. Мар[ко] ще не звонив нам, що привезе, але я гадаю, що сьогодні позвонить, а може вже й матимем сьогодні нову машину. Каже, що дуже гарна. Сьогодні вже п'ятий день, як тебе нема, це багато, більше ніж твоя подорож до Прагі, і уявити собі ще місяць – одмовляюсь. Що то буде з всього цього?

Мені шкода, що дала тобі в дорогу такий маленький папер до листів, може твій лист був би довшим. Він такий чудовий, сумно-веселий, нетерплячо-ясний, як ти часто буваєш. Діта, цілую ніжно руки твої і всього тебе з побожністю, радістю. Серце зтиснено солодким сумом і не хоче чути ніяких аргументів мозку, стогне собі і край. Коли б тільки знати, як тобі сьогодні? Цікаво, що у мене була певність, що тобі не добре, ще перед твоїм листом. В п'ятницю і суботу був дощ. Неділя і понеділок – ясно. Сьогодні зранку дощ і цілу ніч лив. А у вас? До побачення, мій! Писатиму часто. Цілую.

Твоя Р[оза].

[Над текстом першої сторінки в перевернутому вигляді дописано]: Лист коштує 6 мар[ок], а не три.

№ 27

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Гайн в Різенґебірге – Берлін]

4–X–22. Вечір.

Спасибі тобі за твого хорошого листа. Він такий ніжний, теплий, любий, зовсім твоя фотографія. Частіше фотографуйся й присилай мені знімки.

Але ти, дітюно, занадто турбуєшся: мені зовсім не так уже погано, як ти боїшся. Та й взагалі не така вже важна річ, як я там буду їсти якийсь місяць. Чим картопля, зрештою, не їжа? Єдине, що трохи неприємно, це те, що чогось почалась майже щодня одрижка. Грішу на картоплю, що занадто багато їм її. Бо подумай же: величезну повну миску подають і треба всю з'їсти. Не їсти не можна, бо почнуть і картоплі менше давати, а тоді що ж я буду їсти? Без їжи ж, на жаль, ніяк не проживеш. Соняшної машини ще немає.

Дощ тут моя музика при роботі. Хлюпотить, капотить, булькає, словом, розважає мене на всі способи. Я починаю звикати до його й, здається, вже не зможу існувати без доброї порції дощу щодня.

Працюю я потрошки. На жаль, положеної собі долі ще не дійшов, – чи занадто велику поклав, чи інтенсивність погана. А роблю цілий день з 9 до 9. Дві години гуляю, але під час гуляння обдумую, що вважаю теж за роботу. Однак тої кількості сторінок, яку рахував, щось не вибиваю. Значить, справа стоїть поганенько. Вертатись у Берлін нема ніякої рації, тут умови для роботи без порівняння кращі. Крім покоївки, я нікого з людей зблизька не бачу. Газет тут немає. Телефон є, але, слава богу, до Берліна він не сягає. Гостей у мене не може бути. Отже, коли я не ледащо і не Berliner Kind¹, то повинен працювати, а не чуть-лі думати про Zehlendorf. (А ловке, миле, затишне містечко, я тобі скажу,

цей поганець Zehlendorf! Як подумаю про його, так і хочеться складати річі).

Ура! Маю собі помішника. Принесла покоївка вечерю. А з нею в кімнату до мене вбіг сіренький гарненький котик. Як покоївка кликала з собою, він лишився у мене. Я зараз же пристосував його до нищення картоплі. І виявляється, що він чудесно справляється з цією каторжною роботою. Одначе, мушу признатись потихеньку (він спить тепер на моєму ліжкові й не чує), що він таки теж здрейфив, не доїв усього, що я з радості наклав йому. В кожному разі, коли він буде приходити до мене під час кожної їжи, то ми уже дамо собі раду з картоплею.

Але, як усе на світі, з удачами й radoщами приходять труднощі. Хочу поділитись з тобою й Надюжонком одною трудностю, яка що далі, то все виразніше починає вирисовуватись “на фоні мого самотного життя”, говорячи штилем літературним. А саме: оная, не раз уже вишереченная покоївка страшенно любить мати зо мною розмови на різні ніжні й психологічно-філософські теми. Особливо їй до вподоби питання мужської вірності, чи краще: невірності. Вона певна, що я невірний моїй жінці. Вона це бачить по моїх очах. Коли я запевняю її, що я – страшенно вірний, вона явно невдоволена. Себе ж рекомендує, як *lebenslöstig*². Одним словом, коротко кажучи, я по її очах бачу, що на мою супружеську вірність з її боку є самий серйозний замах. Це мене наводить на сумні думки: очевидно, надалі доведеться мені їздити працювати на Афон³.

Розуміється, я напад витримаю блискуче й мужньо, за це говорить уже те, що напасниця не гарненька (хоч і не погана), а по-друге, що я ж сюди приїхав зовсім не в сих справах. Для цього мені не варто так далеко забіратись. Правда? Але трудність моя в тому, що ця облога моєї супружеської вірності одбірає в мене не менше як півгодини-годину часу, бо прекрасна дама надзвичайно помалу через це прибірає мою кімнату. Я потішаю себе тим, що беру лекції німецької мови, але потіха досить слабенька, сам це чую. На щастя, 15-го с[ього] м[ісяця] вона одходить (не потіха, розуміється, а покоївка!), і я кохаю надію, що наступниця її буде менше цікавитися філософсько-психологічними питаннями і моїми очима.

Все останнє цілком добре. Сьогодні залатав штани. (Досить видатний факт серед подій мого життя).

Бачиш, як я докладно й одверто пишу про себе. А ти (а особливо поганий Надюжонко!) так скупо й мало. От підожди, як розмахуюсь у роботі та почну втомлюватись на вечір як слід, то не часто буду писати вам листи.

А на мої деякі питання відповіді ти мені не дала. Забув уже про що саме, але знаю, що відповіді не одержав.

А правду сказати, крім Zehlendorf'a, мені надзвичайно все останнє нецікаве. Навіть всякі мої справи. Ну їх к лихій (чи хорошій?) годині! Правда? А проте пиши про них. Сам не хочу одвертати своєї уваги на них, а коли напишеш, добре. Цілую вас обох у ваші милі лапи. Пора спати, – уже пів на десяту. Я ж встаю в 6 ½.

5–X. Задає: чи “Брехню” здобуто? Послано Аркіній⁴? “Закон”⁵ вислано Шапірі? У Васильчих⁶ була? Ех-ех! як одержаться гроші з Америки, віддай зараз же Васильчисі. Добре?

А дощ іде! Цілую.

№ 28

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[Берлін – Гайн в Різенґебірґе]

5–X–22

Мій Ді! Дуже радію, що працюєш! Невже ти ще невдоволений кількістю годин?! Мені здається, що це колосально багато. Коли б ми могли так робити, а то у нас така сила дрібних справ, що нема часу вгору глянути. Вже скінчили те, що нам дав М[арк]. Сьогодні він привезе другу частину. І сьогодні, нарешті! Матимем нову машинку. Щоб привезти її з вокзалу – замовили fr. Dotzauer возочка на сьому годину. Почування заклопотанности, біганини і спіху велике, хоч в Берліні не були вже 5 днів. Гімнастику робимо, на реверах не їздимо, бо дощи, та без тебе якось цього і не хочеться.

Н[адя] наводить лад і знищує “хаос” в помешканню, щоб не губились газети, листи, та інше. Читаємо по-німецьки наукову книжку і думаємо тільки про працю та обов'язки. Якось зник аромат з нашого життя, бо тебе нема, але свідомість, що ти працюєш, надає мені великої бадьорості і спокою. Мій єдиний! Повідомлення про гроши з Амер[ики] прийшло, і завтра я їду в банк. Але М[арк] Гр[игорович] каже що, мабуть, не видадуть без тебе. Спробую і напишу зараз же. Бувай, мій дітонько, здоровий та бадьорий. Ц[ілую] очи твої.

Р[оза].

[Далі – рукою Наді]: Очень страшно, что не исполню заказа в 1 ½ пуда, – стараюсь во всю. Р[озу] кладу спать в 10 ч[асов], но не могу оторвать от молочной диеты – помогает цвету лица. Однако, завтра пир, а там повоюем! Вечка умный, дразниться не будет. Если до 1-го не приедешь, приеду проститься перед отъездом. Посылаем табак и книжки. Целую.

Н[адя].

[Листівка відправлена за попередньою адресою].

№ 29

Розалія Яківна – Володимир Кириловичу

[Берлін – Гайн в Різенґебірге]

П'ятниця, 6–X–22

Мій ясний, моє щастя, радість, ясність і спокій, цілую твої очи, твої руки, всього тебе і дякую за те, що ти даєш мені можливість любити тебе! Сьогодні восьмий день, як тебе нема з нами, тільки восьмий! Але це – нічого, коли ти працюєш, то все добре. Мій Діта, невже ти невдоволений тою кількістю сторінок, що робиш! Не треба надуживати, не треба гнати свою працю, бо вона від того може загубити в якості. Пам'ятаєш, ти казав, що іноді дві сторінки, зроблені за цілий ранок, задовольняли тебе більше, ніж вісім таких же. І не будь занадто вибагливим до себе. Коли ти не зможеш посунути працю так далеко, як планував це зробити там, то закінчиш її тут поволі і спокійно. Головне те, щоб працювати щодня, втягнутись, а це, справді, краще зробити там, ніж тут. Мені сумно констатувати, що навіть моя присутність являється тормозом в твоїй роботі. А крім мене ж тут так багато різних перепон. Діто мій, єдиний, хай тобі буде спокійно і кратостно. Коли б я вміла робити так багато, як ти! Але мене одривають, розважають дрібниці, зтомлює одноманітність... Все ж, сподіваюсь, що потрохи навчуся.

Надюжа каже, що я в Берліні зовсім інча, неспокійна, нервова, розгублена. Я це й сама почуваю і тому не люблю їздити туди. Мені б хотілось сидіти десь в куточку і не зтикатись з ажіотажем великого міста, але, мабуть, зараз ти не зрозумієш мене.

Сьогодні майже цілий день провели в Берліні. Їздили в Charité¹, де Н[аді] робили ванну по пораді Peretz², потім ходили за “Законом” і “Чесністю”³, бо Марк і досі не спромігся взяти їх, а на мої слова, що я це зроблю, одповів, що йому це простіше.

“Брехню” я достала від Луговенка⁴. Тепер у мене виникла нерішучість, чи посилати її зараз Аркіной. Арк[іна] написала листа, з якого видно, що справа з “Брехн[ею]” ще не остаточно вирішена, що вона тільки “певна, що продасть” її. Але це не все. Алекс[андра] Владимір[івна], яка була у нас і переказала, що її шведка чипляється до неї з приводу “Закону”, писала їй, що Аркіна взяла у Толстого⁵ право на переклад “Хожденія по мукам”⁶ і марінує його вже другий рік і на прохання Толстого увільнити його від зобов'язання одповідає лайками та загрозами тягти до суду. Я попрохала Алекс[андру] Влад[имирівну] запитати шведку Rydelius – Wagner⁷, хто така Аркіна і яка її вартість як перекладчици. Мені здається, що до одержання відповіді не варто посилати їй п'єси, бо краще не так швидко, але певно це зробити. Я їй одповім, що тебе нема і попрохаю почекати. Коли ти зо мною не згожуєшся – напиши. “Закон” хоче мати Rydelius для постановки в театрі, про це вона пише виразно. Я хочу почати з нею переписку особисто, без посередництва Ал[ександри] Вл[адимирівни], і можна послати їй п'єсу зараз? Бо вона ж хоче її й друкувати. Це справжня шведка, яка спеціально изучала слов'янські мови, головним чином російську, чи знає вона

укр[аїнську] – не відомо, але я з цього приводу буду її питати. П'єси прекрасн[ому] Шапіро пошлю завтра. (Чекала на “Закон”, маю 10 примірник[ів]). Я поволі виконую твої доручення, але, звичайно, не так, як би тобі бажалося, я вся повільна, як російська інтелігентка (мені здається це найгіршою лайкою).

Дітонько, напиши, будь ласка, Ал[ександрі] Вл[адимирівні] і Єлені Д[авидівні]⁸. Адреса Ал[ександри] Вл[адимирівни]: Trautenaust. 15 III bei Dietmar. Чи ти писав вже Ін[ні]⁹ і чи мав відповідь? Я послала їй книжку, але звонити якось не рішаюсь, хоч і боюсь, що їй, може, дуже самотно. Не знаю, що зробити.

Посилаю тобі листа від Misy, але, здається, нічого особливо цікавого в ньому нема.

Листів взагалі майже нема, тільки Н[адю]жонок одержує багато і всі вони кличуть її додому, але це, звичайно, марно, бо ані ми, ані вона сама цього не хочемо і не допустимо.

Ми послали тобі одне число “Голос[у] Рос[сии]”¹⁰, бо в ньому цікавий доклад, який майже у всьому сходиться з твоїми висновками. Правда? Але я дуже боялась це робити, щоб не одхилити твоєї уваги. Ситуація на Близньому Сході загострюється. Конференц[ію] зірвано¹¹. Вчора кабінет міністрів в Лондоні засідав цілу ніч. Більше політичних новин не знаю.

Зараз кінчаю листа, хоч і могла би писати до безконечности.

Спасибі, мій ясний, що часто пишеш, це така радість для нас обох.

Цілую очі твої.

Твоя К[оха].

[Далі текст – рукою Наді]: Нас одолює, “трепает” жизнь, милый Веченок!

Это прямо беда, не убежать ли и нам с машинками куда в горы! Большой я богач. Она для меня “инструмент”, существо, к которому я отношусь с уважением и трепетом, т. к. в нем такая масса разных винтиков, назначение кот[орых] я должна знать очень хорошо, чтобы сметь с ними обращаться. Поэтому я прошу Р[озу], чтоб пойти, где она куплена, и просить их точных разъяснений. Р[оза] до сих пор плохо подчинялась конституции, т. к. у нас была неделя дезинтоксикации, теперь пойдет лучше. Хотя живем вдвойне сейчас – “тело мое здесь, но душа принадлежит... Riesengenirge”. Е[вгения] А[лександровна]¹² начинает уже писать мне отчаянные письма, чтоб я “готовилась” к отъезду, это не способствует душевному спокойствию. Оказывается, половина моего срока уже прошла. Понадобились ли голки? Чего еще надо прислать? Крепко целую.

Н[адя].

№ 30

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Гайн в Різенг[е]бірге – Берлін]

6–X–22

Ей, ви, працюючки мої, дякую вам за книжечки, листика, тютюн і голки! (Голки вже поклав у алкоголь!) За газету... хм, не знаю, чи дякувати, чи ні. Мабуть, швидче ні. Краще не присилайте. А коли щось важне й сенсаційне, то зробіть вирізку й пришліть. Добре?

Ну, яка ж машинка? Я не знаю, як же ви будете: перше кохання до одного предмета. Опишіть мені принаймні, яка вона.

А мій дощ “все растет и хорошеет, и никакой остановки нет”. Та ще туман! Я знаю, це змова проти мене, як до Ausländer'a¹ патріотичних німецьких гір. Крім того, я ж носій дощів. Маючи це на увазі, я регулярно, попльовуючи, хожу на прохід у ліс і там, в тумані, в дощу, в вохкості і цілі співаю українських пісень. Можете собі уявити, як лютиться патріотичний німецький, Riesengebirg'ський дощ?!

Зараз іду купувати собі масла. Так всі Gäste² роблять, як каже покоївка. Догадливі, їй-богу! А я тиждень сижу й щодня з гірким сумом дивлюсь на крихотне, тонесеньке кружальце масла, не знаючи, чи з'їсти його чи змазати ним черевики. Тепер буде і мені і черевикам!

Сумно буде, як без мене не можна буде одержати амер[иканських] грошей. Не знаю, що й робить.

А що то Надюжонок за дурниці пише про свій від'їзд? Я їй покажу від'їзд! Чи це ви мене зтероризувати хочете? Коли я не боюсь картоплі, то я вже нічого в світі не боюсь, знайте це й не тратьте дарма сил.

Кохо, як адреса Ал[ександри] Вл[адимирівни]? Напиши швиденько, треба ж їй послати картку. Чи була вона у вас? А Леночка³?

Коли ж М[арк] Гр[игорович] їде? Сьогодні вже 6-е. Чи й ця справа так само, як з Худ[ожнім] театром?

А ви все ж таки не дуже перепрацьовуйтеся! Абсолютно це нікому не потрібно. Головне, щоб ви байдики не били.

Моя покоївка вчора була на балу в горах і там, здається, трошки розрядила свою філософську енергію. Спасибі горам і балам!

Хай вам добре і бадьоро буде!

[На полях дописано]: А чи ти говорила "всерйоз" з Крелями⁴? Wohnungsamt⁵ згадувала? Це ж треба!

[Листівка. Адреси ті самі].

Коментарі

№ 15

¹ після провожання тебе – Розалія Яківна поїхала до Італії відвідати хворих сестер Віру і Раю.

² Гасанчик, Гасан – Гасенко Юрій (1894–1933) – український військовий діяч, дипломат, інженер-винахідник, письменник. Член УСДРП. Член делегації Української Центральної ради на мирних переговорах у Бресті. Посол УНР у Румунії (1919–1920). Емігрувавши, мешкав у Відні, Празі, Берліні, Парижі (де й помер). Автор низки творів для дітей.

³ на ліквідацію "Грузії" – Ідеться, очевидно, про розрив стосунків з Єленою Давидівною Гоґоберідзе (див. лист № 29, прим. 8). 30 січня 1922 р. Винниченко записав у щоденнику: "Остаточний розрив з ЄД" (Винниченко В. Щоденник. – Т. 2. 1921–1925 / Ред. Г. Костюк, упорядкув. текстів і прим. О. Мотиля. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1983. – С. 108).

⁴ Оксана – Оксана Богуславська – малярка-супрематистка, дружина відомого російського маляра-модерніста (супрематиста) Івана Пуні (1894–1956).

⁵ Маркушку – Мова про М.Г. Віленського (див. лист № 2, прим. 9).

⁶ Fr. Dotzauer – За припущенням упорядника "Щоденника" В. Винниченка, лікарка, що в 1922 р. робила Винниченкові операцію (Винниченко В. Щоденник. – Т. 2. 1921–1925. – С. 165).

⁷ Льорхен, Muti – мабуть, кішки.

⁸ Дістав листа від М.С. Груш[евського] – Ідеться про лист М.С. Грушевського від 28 січня 1922 р. зі згодою написати сценарій для "Українфільму" (див. прим. 2 до листа № 19).

⁹ Баданчик – Бадан-Яворенко Олександр Іванович (1894–1937) – український політичний діяч, історик, д-р права. Народився в Галичині, під час Першої світової війни служив у австро-угорському війську. 1919 р. переїхав до Чехословаччини, з 1920 р. – студент Карлового університету у Празі, де познайомився з В. Винниченком і супроводжував його під час поїздки до Москви і Харкова (24 травня – 23 вересня 1920 р.), разом із ним повернувся назад. Здобув правничу, філософську та дипломатичну освіту в університетах Кракова, Відня і Праги. Належав до соціал-демократичної партії, з 1924 – комуністичної партії Чехословаччини. 1926 р. переїхав до УСРР. Працював у Держплані, викладав у Комуністичному університеті ім. Артема. Учений секретар Наркомосу УСРР (1927–1930), завідувач редакції чужомовних словників УРЕ, професор всесвітньої історії харківських вузів (1930–33). Заарештований 19 лютого 1933 р., звинувачений у належності до Української військової організації. Засуджений до 10 років позбавлення волі. 3 листопада 1937 р. розстріляний.

¹⁰ всім Яковенкам – Ідеться про родину сестри Розалії Яківни Віри Яковенко, її чоловіка Бориса Валентиновича Яковенка та їхнього сина Дмитра.

¹¹ Кіпенгойєр – див. лист № 13, прим. 8.

¹² Volksbühne – народний театр.

¹³ "Брехню" – "Брехня" – п'єса В. Винниченка, уперше опублікована: ЛНВ. – 1910. – Т. 52. – Кн. 10. – С. 3–57.

¹⁴ Федмер – Гелена Федмер (1872–1939) – німецька актриса, грала головну роль Наталі Павлівни в п'єсі Винниченка "Брехня".

¹⁵ "mit der außerordentlich bedeutenden Schauspielerin Fr. Fehdmer in der Hauptrolle" (нім.) – "з надзвичайно відомою актрисою фрау Федмер у головній ролі".

¹⁶ Рива – якась родичка Розалії Яківни.

№ 17

¹ Я не пізнаю Генуї – З Генуєю були пов'язані спогади Розалії Яківни про зустріч із Володимиром Кириловичем у "Каві ді Ляваґна" неподалік Генуї в Італії й зародження їхнього кохання (див.: Володимир Винниченко – Розалія Ліфшиць: епістолярний діалог (1911–1918 роки) / Упорядкув., вступ, комент. та прим. Н. Миронець. – Дрогобич: Коло, 2012. – С. 4–5).

№ 18

¹ від *P[ai]* – Раїса Ліфшиць – сестра Розалії Яківни.

№ 19

¹ щоб це не була О. – Можливо, ідеться про Оксану Богуславську (див. лист № 15, прим. 4).

² *Укр[аїн]фільм* – Нездійснений задум В. Винниченка створити комерційне фірмове товариство спільно з М. Віленським та В. Думбадзе (детальніше див.: *Миронець Н.* “Українфільм” – нездійснена мрія Володимира Винниченка // *Кіно-Театр*. – 1996. – № 2. – С. 28-29).

³ *Ю[лії] Вл[адимирівні]* – Ідеться про дружину Марка Віленського.

⁴ *Марк[у]* – Ідеться про Марка Віленського (див. лист № 2, прим. 9).

⁵ *Fr. Dotzauer* – див. лист № 15, прим. 6.

№21

¹ *Ал[ександра] Вл[адимирівна]* – особа не встановлена.

² *Надюжончика поцілуй за мене* – Ідеться про Надію Васильєву (див. лист №3, прим. 7).

³ *Hotel-Pension Rosenberg* (нім.) – готель-пансіон Розенбург.

⁴ *Hain im Riesengebirge* (нім.) – парк в горах Крконоше.

№ 22

¹ з *Надюжкою* – Ідеться про Надію Васильєву (див. лист № 3, прим. 7).

² *кларр* (нім.) – скрутно.

³ у *Маркушки* – Мова про М.Г. Віленського (див. лист № 2, прим. 9).

⁴ *das fasst nicht* (нім.) – не підходить.

⁵ *Келлермана* – Бернгард Келлерман (нім. *Bernhard Kellermann*; 1879–1951) – німецький письменник і поет.

⁶ *паршиву “Пантеру”* – Ідеться про п'єсу В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь”. Уперше опубл.: *ЛНВ*. – 1911. – Т. 54. – Кн. 6. – С. 385-431

⁷ *вєлікопєпному Шапірі* – Упорядник “Щоденника” В. Винниченка О. Мотиль висловлює припущення, що, можливо, ідеться про якогось Joseph Shapiro із Зальцбурга, візитка якого знаходилася в щоденнику за 1923 р. (*Винниченко В.* Щоденник. – Т. 2. 1921–1925. – С. 167).

⁸ *Misu* – Мізу – режисер, який мав ставити у Франції, Англії й Румунії п'єси В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Брехня” і “Закон”.

⁹ з *Медведя* – Мова про героя п'єси В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь”.

№ 23

¹ *начайом* – тобто, даванням “на чай”.

² *Semmering* – Земмерінг – курортне містечко в Австрії, неподалік від Відня, де Винниченко із дружиною жив, виїхавши за кордон після виходу із складу Директорії 10 лютого 1919 р. Перший запис Винниченка в щоденнику в Земмерінгу датований 12 березня 1919 р. (*Винниченко В.* Щоденник. – Т. I. 1911–1920 / Ред., вступ. ст. і прим. Г. Костюка. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. – С. 323). Після 14 вересня 1919 р. Винниченко переїхав із Земмерінгу до Ляйнца (Lainz).

³ *Warmbrunn* – район польського міста Єлень-Гура біля підніжжя гірського масиву Крконоше в Нижній Сілезії.

⁴ *M[арк] Гр[игорович]* – Мова про М.Г. Віленського (див. лист № 2, прим. 9).

№ 24

¹ *Abteilung* (нім.) – відділ.

² *Drogerie* (нім.) – аптека.

№ 25

¹ *Обідали у Ашінгера* – *Aschinger* – дешевий берлінський ресторан.

² *після Мюллера* – Ідеться про популярну систему гімнастичних вправ І. Мюллера, яка була створена на початку XX ст. Вона складається з 18 вправ, що включають у роботу різні суглоби в поєднанні із самомасажем та водними процедурами, і призначена для профілактики захворювань. “Чверть години – 15 хвилин – для здоров'я!” – основний девіз цієї системи.

³ *Був Алексієв* – Ідеться про Алексеєва Гліба Васильовича (справж. прізвище Чарноцкий, 1898–1938) – російського письменника, редактора російськомовного збірника українських авторів “Жатва”.

⁴ *Оповідання для збірника Гутнова* – Е.А. Гутнов – видавець у Берліні. У його видавництві в 1922 р. вийшло оповідання В. Винниченка “Талісман” у перекладі з української мови на російську Розалії Винниченко.

⁵ *“Кумедію з Костем”* – Оповідання В. Винниченка, уперше опубл.: *Село*. – К., 1909. – Ч. 1-2.

⁶ *“Гебонкі”* – Інформація відсутня.

⁷ *жінка Рафи* – Ідеться про дружину Рафи Видріха.

⁸ у *Марк[ушо]к* – Можливо, ідеться про родину Марка Віленського, якого Винниченко називав Маркуша, Маркушка (див. лист № 2, прим. 9).

⁹ *Іздили в Tiergarten* – Ідеться, очевидно, про *Großer Tiergarten* – парк у центрі Берліна.

¹⁰ *на Чапліна* – Чарльз Спенсер (Чарлі) Чаплін (англ. *Charles Spencer “Charlie” Chaplin*; 1889–1977) – американський й англійський кіноактор, сценарист, композитор і режисер, комік світової слави, творець одного з найпопулярніших образів світового кіно – образу бродяги Чарлі в короткометражних комедіях 1910-х рр.

- ¹¹ в *Bukow* – Буков – місто в Німеччині.
¹² “*Zimmer, Wohnung zu vermieten*” (нім.) – кімната, квартира в оренду.
¹³ *Далінда звонив* – Далінда – грузинський культурний діяч, причетний до реалізації видавничих проєктів Винниченка в Америці.
¹⁴ *Вечку* – Вечкою називала Винниченка Надія Васильєва (див. лист № 3, прим. 7).

№ 27

- ¹ *Berliner Kind* (нім.) – берлінська дитина.
² *Себе ж рекомєндує, як lebenslütig* – lebenslustig (нім.) – весела.
³ на *Афон* – Афон – назва гори (висота 2033 м) та однойменного півострова у Грецькій Македонії, відома також як “Свята Гора”, найбільше у світі зосередження православних монахів. Одним із найвідоміших звичаїв гори Афон є заборона на в’їзд жінкам і тваринам жіночої статі.
⁴ *Послано Аркіній?* – Аркіна Ніна – перекладачка з Норвегії, яка, напевно, була зв’язана із Центральним театром у Христіанії (Осло), для якого перекладала п’єси Винниченка.
⁵ “*Закон*” – П’єса В. Винниченка на 4 дії. Уперше опубл.: *Нова Україна* (Прага). – 1923. – Ч. 3. – С. 1-31; Ч. 4. – С. 1-26.
⁶ У *Васильчих* – Ідеться, очевидно, про родину Василька (див. лист № 8, прим. 4).

№ 29

- ¹ *Charite* – Шаріте – Берлінський інститут дослідження в галузі охорони здоров’я.
² по *пораді Peretz* – мабуть, лікар Інституту Шаріте.
³ “*Чесність*” – Ідеться про роман Винниченка “Чесність з собою”, який уперше був опубл. українською мовою у 10 т. “Творів” В. Винниченка (К.: Дзвін, 1919. – 268 с.)
⁴ від *Луговєнка* – Луговенко Федір Іванович, власник гектографічного закладу в Берліні.
⁵ у *Толстого* – Ідеться про Олексія Миколайовича Толстого (1883–1945) – російського радянського письменника.
⁶ “*Хождєнія по мукам*” – Перша частина трилогії “Хождение по мукам” (“Сестры”, “Восемнадцатый год”, “Хмурое утро”) була написана О. Толстим у 1922 р. в еміграції.
⁷ *запитати шведку Rydelius – Wagner* – Ідеться, очевидно, про знайому Винниченка Ріделіюс, яка клопоталася про постановку п’єси “Брехня” в театрі Стокгольма. 21 квітня 1923 р. Винниченко записав у щоденнику: “Сповідання Ріделіюс про прийняття “Брехні” у Стокгольмському театрі” (*Винниченко В. Щоденник. Т. 2. 1921–1925. – С. 208*).
⁸ *Єлені Д[авидівні]* – Гоґоберідзе Єлена Давидівна (*Лєночка*), акторка, сестра грузинського революційного діяча Левана Давидовича Гоґоберідзе та Єлисавети Давидівни Куцішвілі, згодом дружина Е.Г. Лундбергґа. Близька знайома Винниченка в Берліні в 1921–1924 рр., коли повернулася до СРСР.
⁹ *ти писав вже І[нн]і і чи мав відповідь?* – Ідеться про Інну Костянтинівну Білоус, близьку знайому Винниченка. У запису Винниченка в щоденнику за 30 вересня 1922 р. серед адресатів, кому він написав листи, згадується ім’я Інни. А 7 жовтня записав: “Лист до Інни К[остянтинівни] (дивування з її мовчання)” (*Винниченко В. Щоденник. – Т. 2. 1921–1925. – С. 146, 147*).
¹⁰ *одне число “Голос[у] Рос[си]и”* – “Голос России” – щоденна газета, видавалася в Берліні в 1919–1922 рр. Г.А. Гольдбергом.
¹¹ *Конференц[і]ю зірвано* – Ідеться про конференцію в Муранії, присвячену ліквідації військового конфлікту на Близькому Сході між Англією й Туреччиною щодо статусу проток Босфор і Дарданелли.
¹² *Е[вгенія] А[лександровна]* – можливо, якась родичка або подруга Надії Васильєвої.

№ 30

- ¹ як до *Ausländer’a* – Ausländer (нім.) – іноземець.
² Так *всі Gäste* – Gäste (нім.) – гості.
³ *Лєночка* – див. лист № 29, прим. 8.
⁴ з *Крєлями* – Крель – поширене німецьке прізвище.
⁵ *Wohnungsamt* (нім.) – житлове управління.

Далі буде.

Упорядкування, примітки та коментарі

Надії Миронець

м. Київ

Отримано 5 січня 2015 р.

Рецензії

ПРО ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА НА РАДІО “СВОБОДА”

Лавріненко Ю.А. Літературний світ: Передачі на радіо “Свобода” з 12.XI.1959 по 01.III.1966 / Передмова, підгот. тексту та примітки В.О. Шевчука; худож. оформ. Д.В. Мазуренка. – К.: Твім інтер, 2013. – 784 с.: 24 с. іл.

У 1953 р. в Мюнхені розпочала роботу радіостанція “Свобода”, яка ставила перед собою завдання дати слухачам із СРСР об’єктивну інформацію про сучасні політичні та мистецькі події в їхній країні та світі. Ця радіостанція мала дев’ять національних відділів: азербайджанський, білоруський, вірменський, грузинський, північно-кавказький, російський, татарський, туркестанський, український. Головою комітету “Свободи” був Г. Сарджент, керівники українського відділу – М. Ковальський (1955), М. Добрянський (1956–1971), з 1972 р. А. Ромашко.

Українське радіомовлення виникло в багатьох країнах, в яких проживала українська діаспора. Українські програми, які почали виходити в ефір 16 серпня 1954 р., намагалися всебічно та об’єктивно подавати хроніку життя українців, огляди преси, коментували основні політичні події у СРСР та за кордоном, правдиво висвітлювали питання історії, літератури, культурології, політології. Так, в Австралії радіопередачі українською мовою, фінансовані місцевими українськими підприємцями, почали виходити в ефір в 1966 р. і в Мельбурні під керівництвом І. та С. Залеських. У 1970-х рр. українське радіомовлення поширилося на інші регіони Австралії, а держава надавала йому грошову підтримку.

У зверненні до радянських українців, яким розпочиналася перша передача радіо “Свобода” в Мюнхені, зазначалося: “Понад мільйон українців живе за кордоном. Ми вже довго розповідаємо людям у вільному світі правду про життя в нашій країні (Україні, яка входила до складу СРСР. – С. Л.). А початок українських передач на Радіо Визволення ставить перед нами нове завдання. Ми говоритимемо до вас і

для вас, співвітчизники, бо на нашій батьківщині ви не маєте ні свободи, ні демократичної преси, ні вільного радіо... У боротьбі проти комунізму наша рідна земля поклала великі жертви на вівтар визволення. Але ми віримо в справедливість Божу. Ми переконані, що ці жертви були не марні і що Бог віддячить Україні за всі її страждання. Боротьба українського народу досягне мети. І ти, народе український, як господар у своєму домі, обіймеш місце в “сім’ї вольній, новій...” [9].

Усвідомлюючи важливе значення таких радіопередач, українські письменники, учені, культурні діячі діаспори долучилися до цієї справи. Серед них критик, публіцист, літературознавець, історик, громадсько-політичний діяч Юрій Андріанович Лавріненко (1905–1987). Дослідник підготував для українського читача чимало радіобесід, присвячених українській історії, літературі, культурі, і виголосив їх у радіоефірі.

Редакторами радіопрограм Ю. Лавріненка, які записувалися на студії в Нью-Йорку, були М. Донченко і В. Барка. Ішли вони о 8 і 10 годині ранку. Тексти документів (учений дуже активно залучав у тексти радіопередач фрагменти листів,

спогадів, щоденникових записів видатних українських діячів, а також уривки з урядових програм і постанов) у передачах читав Й. Гірняк. Особливо цікавими були передачі з української історії та літератури. У статті «Юрій Лавріненко» відомий дослідник П. Одарченко, аналізуючи діяльність літературознавця в 1960-ті рр. писав, що в цей час він «опублікував близько 90 статей в таких періодичних виданнях: газета «Українські вісті», журнали «Листи до приятелів», «Нові дні» й «Сучасність». Понад 30 статей були призначені для радіопередач станції «Свобода». Тематика їх різноманітна: історія України, огляди творів українських письменників Докії Гуменної, Василя Барки, Павла Тичини, Володимира Сосюри, Максима Рильського, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Микола Куліша, Миколи Хвильового та ін.» [8, 24]. В архіві автора, за свідченням П. Одарченка, зберігається близько 200 рукописних статей на різні теми. Ці статті радіостанція «Свобода» передавала на Україну. Про теми багатьох радіопередач можна дізнатися з бібліографії вченого, уміщеної у книжці «Чорна пурга та інші спомини» [див.: 7]. Тести деяких передач були опубліковані у книжці «Говорить Радіо Свобода...» [див.: 1], частина матеріалів – у книжці «Зруб і парости» [див.: 5], а також в еміграційній періодиці. На радіо Ю. Лавріненко виступав під псевдонімом Юрій Гайдар.

Цикл передач з історії України, виголошений Ю. Лавріненком на радіо, виник не випадково: історична тематика постійно цікавила його. У автобіографії, яка зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ, Лавріненко згадує, що в 1926–1930 рр. навчався на історико-філологічному факультеті Харківського університету, звідси такі прекрасні знання вітчизняної та зарубіжної історії. Та й тема кандидатської дисертації з української літератури була тісно пов'язана з історією: «Український епос козацьких дум». Фактично історія була другим, після літератури, захопленням Ю. Лавріненка. Відомо, що протягом життя він видав чимало історичних праць, які були високо оцінені закордонними вченими. Так, на книжку «Український

комунізм і советсько-російська політика по відношенню щодо України (1917–1953)» протягом 1953–1957 рр. у газетах з'явилося багато повідомлень про вихід згаданого видання, рецензій і відгуків про нього: «Вперед», «Свобода», «Українські вісті», «Український Прометей», «Народна воля», «Сучасна Україна», «Українська літературна газета», «Українське слово», журналах «Вісник», «Социалистический вестник», «The New York Times», «Ost-Probleme», «The American Slavic and East European Review», «Ost Europa» та ін. Прикметно, що більшість рецензентів подали досить схвальні відгуки. У газеті «Голос Канади» за 25 лютого 1954 р. у статті «Історичний довідник про український комунізм і політику радянської Росії щодо України» рецензент наголосив: «Праця Юрія Лавріненка – «Український комунізм і політика радянської Росії щодо України» – це найбільша з виданих дотепер праць на цю тему. Це досить докладний хронологічний виклад зародження, розвитку та ідейного і організаційного краху українського руху під нищівними ударами російських більшовицьких колоніалістів» [2, 2].

Дослідник добре розумів, що вивчати літературу окремо від історії неможливо, а надто в радянському заполітизованому суспільстві. Знання історичних подій є ключем до розв'язання багатьох літературних, соціологічних та моральних проблем. Зацікавлення історією, безперечно, сприяло гартуванню національного духу самого вченого. Дозволю собі припустити, що зустрічі та розмови Юрія Лавріненка з Павлом Тичиною на Новому Афоні в жовтні–листопаді 1931 р., а також у Харкові наприкінці 1931 р. й на початку 1932 р. підштовхнули молодого аспіранта Інституту літератури ім. Шевченка до вивчення минулого свого народу. У книжці Ю. Лавріненка «Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи» окремий розділ присвячено цим спогадам: «...Павло Григорович легенько взяв мене під руку і попрямував з натовпу на прогулянку до моря, мовляв, треба ж глянути на тутешній морський захід сонця. Поки були поблизу люди й кущі, – мовчав. А як вийшли на берег, де видно,

що поблизу нема нікого – розговорився. Говорив різне, а переважно про важливі для нього речі, здебільша про українську історію... Якось у ході розмови він здивовано сказав: “То, виходить, ви не знаєте навіть – що таке Крути?!” Я признавсь чистосердечно, що й слова такого не чув. “То може ви не знаєте, що таке і Кодня?!.. О Боже, що ж то буде з нашою молоддю – як вона не знає історії навіть своєї власної країни!..” [6, 8]

Чимало радіобесід Ю. Лавріненка, присвячених проблемам історії України, зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка й чекають на свого видавця.

Передачі із серії “Літературний світ” (сюди ввійшли радіоскрипти на літературознавчі та культурологічні теми) на сьогодні видані повністю. Нещодавно вийшла книжка “Ю.А. Лавріненко. Літературний світ: Передачі на радіо “Свобода” з 12.XI.1959 по 01.III.1966”, до якої ввійшли всі тексти радіоскриптів, написаних літературознавцем для радіостанції “Свобода”. Матеріали передала донька літературознавця Лариса Юріївна Лавріненко, яка проживає у США. Опікувалися виданням науковці Тетяна та Михайло Конончуки – дослідники спадщини Ю. Лавріненка [див.: 3; 4]. Валерій Шевчук – упорядник видання та автор приміток. Його ґрунтовною передмовою “Літературний світ Юрія Лавріненка” розпочинається книжка. Цілком логічно, що композиція книжки вибудована за хронологічним принципом: спочатку вміщено передачі, виголошені протягом 1961 р., потім 1962, 1963, 1964, 1965 і 1966 рр. Наприкінці в додатку подано сім радіоскриптів за 1959 та 1960 рр. У примітках було зазначено, що ці тексти не ввійшли до серії “Літературний світ”, а звучали в інших тематичних циклах. У книжці вміщено 24 ілюстрації. Це фото з родинного архіву Ю. Лавріненка, обкладинки найвідоміших книжок літературознавця.

Більшість виступів на радіо Ю. Гайдар присвятив вітчизняній літературі. Глибоко й водночас захоплююче висвітлює дослідник невідомі літературні проблеми, аналізує творчий доробок багатьох письменників: Т. Шевченка,

Лесі Українки, І. Франка, П. Куліша, М. Хвильового, Ю. Клена, Д. Гуменної, Є. Маланюка, Т. Осьмачки, В. Барки, А. Кримського, В. Чумака, Г. Чупринки, М. Рильського, М. Куліша, О. Довженка, І. Багряного, Є. Плужника, В. Винниченка, В. Підмогильного, Л. Лимана, Ю. Дарагана, О. Теліги, О. Веретенченка, Е. Андієвської, Б. Бойчука, П. Килини, Ж. Васильківської, Віри Вовк та ін.

Радіопередачі, як і антологія “Розстріляне відродження” (Париж, 1959) та книжка літературно-критичних статей і есеїв “Зруб і парости” (Мюнхен, 1971) засвідчили закономірну спадкоємність та наступність літературних поколінь, а також цілісність української культури – материкової та еміграційної. У передмові до книжки “Зруб і парости”, куди ввійшли праці, написані протягом 1945–1965 рр., Ю. Лавріненко поглибив положення своєї літературознавчої концепції про наступність поколінь, про те, що кожне літературне покоління давало поштовх для народження молодшої зміни, яка хоч і пішла власним шляхом, все одно продовжила традиції “батьків”. На його думку, класична література, яка розвивалася й функціонувала в колоніальних умовах, сприяла розвиткові літературного покоління “розстріляного відродження”, а ця літературна епоха знайшла своє продовження у творах шістдесятників та “Нью-Йоркської” групи.

Усі радіопередачі Юрія Андріановича Лавріненка вирізняються глибиною, багатством фактичного матеріалу, різнобічністю тематики. У них широко репрезентовані маловідомі джерела, історичні документи. Легкі для сприйняття тексти ніби самі закарбовуються в пам’яті слухачів. Автор обирає для своїх виступів повчальні, цікаві й важливі факти. Тому завдання циклу передач про видатних людей – викликати в українців почуття пошани й гордості за свою націю, яка дала світові стільки талантів. Передачі з історії та літератури повинні були продемонструвати політику гноблення України двома імперіями – колишньою Російською та радянською, культивувати демократичні цінності в українському суспільстві, указати шляхи визволення й побудови самостійної держави.

Радіобесіди, зібрані у виданні “Ю.А. Лавріненко. Літературний світ: Передачі на радіо “Свобода” з 12.XI.1959 по 01.III.1966” глибоко висвітлюють

питання з історії української літератури, теорії, літературної критики та культури, тому стануть у пригоді науковцям, учителям, студентам.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Говорить* Радіо Свобода. Збірка матеріалів української програми. – Мюнхен, 1962. – 223 с.
2. *Історичний* довідник про український комунізм і політику радянської Росії щодо України // *Голос Канади*. – 1954. – 26 лют. – С. 2.
3. *Конончук М.* Шевченкові заповіді свободи у трактуванні Юрія Лавріненка // *Шевченкознавчі студії*. Збірник наукових праць. – Випуск тринадцятий. – К.: Вид. центр “Київський університет” Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2011. – С. 73-82.
4. *Конончук Т.* Тарас Шевченко в радіопубліцистиці Юрія Лавріненка // *Шевченкознавчі студії*: Зб. наук. праць. – Вип. 9. – К., 2007. – С. 78-85.
5. *Лавріненко Ю.* Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен, 1971. – 334 с.
6. *Лавріненко Ю.* Павло Тичина і його поема “Сковорода” на тлі епохи. (Спогади і спостереження). – Б. м.: Сучасність, 1980. – 64 с.
7. *Лавріненко Ю.* Чорна пурга та інші спомини. – Б. м.: Сучасність, 1985. – 186 с.
8. *Одарченко П.* Юрій Лавріненко // *Сучасність*. – 1988. – №9. – С. 21-28.
9. *Радіо* Вільна Європа / Радіо Свобода. Радіостанція не як усі // *Рекламний буклет*.

Отримано 4 грудня 2014 р.

Світлана Луцій
м. Київ



МАЙБУТНЄ МИНУЛЕ АНГЛІЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Бандровська Ольга. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: Монографія. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.

З перспективи ХХІ ст. інтенсивно осмислюється відповідність гуманітарного знання, його дослідницького інструментарію та критеріїв науковості нещодавній об’єктивно зумовленій зміні орієнтації новочасної науки на всебічне антропоцентричне пізнання. У цьому зв’язку продуктивна наукова діяльність у наш час розуміється як міждисциплінарно-системно-синергетична, оскільки вона зосереджується на складності й динамічності системної структури людини. У річищі цих сучасних інновативних наукових процесів варто розглядати монографічне дослідження Ольги Бандровської, присвячене художній літературі англійського модернізму.

Глибоко відчувачи єдність наукового знання, відстежуючи паралелі в розвитку наукової думки у природничій і культурологічній сферах, осмисливши ідеї та доробок особливо тих учених, котрі працюють на перетині філософії, естетики, культурології, історії, психології, політології та літературознавства, авторка вдумливо, ретельно і, що важливо, з долею здорового скептицизму (на що вказує влучна назва вступу “Іронія теорії”) окреслила формування новітньої наукової літературознавчої парадигми в пошуках мови, яка

вможливила інтерпретацію традиційного матеріалу з позиції сучасного знання і сприяла актуалізації закладеної в ньому інформації. Завдяки цьому вдалося розширити аналітичне поле проблематики людини в літературі англійського модернізму, структуроване навколо ключових понять “тілесність” і “техніка”, і показати реалізацію естетичного ресурсу модернізму в літературі ХХ ст.

Теоретична складова монографії, отже, стосується обґрунтування необхідності та нагальності осмислення

художньої практики модернізму з огляду на новий теоретичний досвід, що його детально аналізує дослідниця, демонструючи свої широкі знання й високий аналітичний рівень рефлексії. Окреслено синергетичні поняття (дисипативні структури, біфуркація, нелінійність, аттрактор), застосування яких у літературознавстві пов'язано вже зі специфікою самої художньої творчості. Ґрунтуючись на ідеї діалогічної природи знання, О. Бандровська осмислює перевідкриття часу у природничих і гуманітарних науках, виокремлюючи цю категорію як одну з основних у низці наук. І це видається абсолютно справедливим, бо, за П. Гайдено, характер розгляду часу, спосіб уведення його в систему інших категорій мислення, як і основні інтуїції часу визначають самосвідомість різних культурно-історичних періодів. Осягнення часовості Модерну, крім того, належить до тих проблем, над якими сьогодні активно розмірковують учені, діагностуючи, як, наприклад, А. Ассман, кризу часового режиму, бо так само, як Гамлет В. Шекспіра на початку Нового часу, чотириста років потому ми конфронтуємо зі зміною темпоральної онтології. І в цьому плані дослідження О. Бандровської привертає до себе увагу своєю актуальністю і влучністю постановки проблеми. З позиції синергетики дослідниця розглядає також одну з концептуально важливих для літературознавства проблем перехідності й пов'язану із цим діалектику початку й кінця, зародження нового світосприйняття поряд із використанням традиційних форм і сюжетів, відсутність чіткої межі між минулим, теперішнім і майбутнім. Перехідність розглядається як синонім до становлення, яке водночас розуміється за принципом ризоми. З погляду перехідності пропонується осмислювати й модернізм. Порушено також питання традиції та транс-дискурсивності з наголошенням на транс-дискурсивній позиції в літературі В. Шекспіра та Дж. Джойса. Вказано на відкритість поняття модернізм, на його багатогранність, що розкривається діалогічним шляхом у контексті культури, на пріоритетність його вивчення у співвідношенні з добою Модерну та

постмодернізмом, а також у зв'язку зі специфікою постмодерністської концепції традиції. Ці ідеї співзвучні з позицією щодо модернізму, яка склалася в середині 1990-х рр., викликану феміністичною вимогою культурологічного перегляду вивчення модернізму [див.: 1], згідно з якою модернізм як літературний напрям ситуйований у багатьох культурологічних контекстах (природничому, медіальному, медичному, філософському), що зумовило зміну утвердженого самими модерністами *master narrative* привілейованого й дистанційованого від тогочасної культури літературного напрямку.

У пошуках нових критеріїв аналізу англійського модерністського роману авторка монографії зупинилася на антропології, яка вможливила їй окреслення модерністської моделі людини. У широкому філософсько-культурологічному контексті, який охоплює філософські узагальнення щодо сутності людини, синергетичне переконання у відсутності людської сутності, натомість акцентуванні на "антропологічному виявленні" людини, та ідеї літературознавчої антропології, висновується, що "в який спосіб художня література відтворює структуру особистості (наприклад, динамічно чи статично, лінійно чи нелінійно), які типи людської свідомості – міфологічний, релігійний, персоналістський – актуальні для даного часу, і які конкретні модифікації отримує художній образ людини – конкретизація цих питань є ресурсом для побудови літературно-антропологічної моделі" (127). Характеризуючи модерністський роман, О. Бандровська вказує на категоризацію свідомості та інтелекту як вищих форм психіки, котра в романах модерністів набуває філософсько-антропологічного рівня складності. Авторка узагальнює синергетично-антропологічні параметри модерністського роману, вирізняючи створену модерністами відкриту модель людини, в якій свідомість, психіку, інтелект обрано сферою розгортання романного нарративу. Біографія людини подається як процес самоорганізації особистості, онтогенез особистості принципово нелінійний, у творі

Уважно розглянуто в монографії вплив інноваційних технологій на літературу початку ХХ ст. На прикладі романів Д.Г. Лоуренса досліджено естетизацію проблеми техногенної модерності, аналіз роману “Чудовий новий світ” О. Гакслі розкриває залежність науково-технічних досягнень і конфігурації влади, медіальні технології відстежуються в романі “Улісс” Дж. Джойса, а поетика звуку – у його романі “Фіннеганові помини”. На особливу увагу заслуговує переконання й точна аргументація положення про Дж. Джойса як одного із засновників інтермедіальної дискурсивності. Про переклад звуку у сенс письменником зазначено, що це означало для нього “віднайти способи найповнішого художнього втілення цілісності людини в усіх її аспектах – тілесності, духовності, міжособистісних стосунках, у досягненнях і втратах цивілізаційного розвитку” (296). Висновок про те, що експеримент із музикалізацією словесності, здійснений представниками модернізму, дає змогу зафіксувати “музичність” прози ХХ ст. як метажанрове поняття, підтверджується багатьма новітніми дослідженнями, зокрема і спеціально англійського модернізму, в якому музика слугувала,

Отже, міждисциплінарне передусім методологічно, надзвичайно інформативне, філософське за логікою думки, широкомасштабне щодо аргументації, літературознавче за суттю узагальнень, історико-літературне стосовно безпосереднього предмета вивчення дослідження О. Бандровської цікаве насамперед тим, що подає здобутки англійського літературного модернізму в динамічній системі співвідношень: як вагому складову об'ємного корпусу ідей у синхронному і діахронному зрізі, пропонуючи плідну основу для подальшого осмислення багатьох сучасних літературних явищ.

1. Jacobs D. Feminist Criticism/Cultural Studies/Modernist Texts: A Manifesto for the 90s. // *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism* / Ed. Lisa Rado. – New York; London: Garland Publishing, 1994. – P. 273-295.

Світлана Маценка
м. Львів



УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА “У СПОДІВАННЯХ І ТРАГІЧНИХ ЗЛАМАХ”

Ковалів Ю.І. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: Підручник: У 10 т. – Юрій Іванович Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2014. – Т. 3.: У сподіваннях і трагічних зламах. – 472 с.

Третій том десяти томної “Історії української літератури” професора Юрія Коваліва має особливо значущий підзаголовок “У сподіваннях і трагічних зламах”. У цій книзі йдеться про наукову репрезентацію фрагмента українського модернізму, який досягає особливого естетичного пунта у творчості П. Тичини, Миколи Хвильового, М. Рильського та ін. Т. Денисова вже вказувала на те, що сьогодні “є всі підстави під новим кутом зору подивитися як на витоки модернізму, так і на його основні філософсько-культурологічні засади, скорегувати часові межі та етапи розвитку, взаємини з іншими, попередніми і наступними течіями” [2, 14].

Рецензований том унаочнює наведену тезу, пропонуючи нові теоретико-філософські підходи до осмислення творчості представників цього мистецького покоління. Як слушно зазначає дослідник, “то був рідкісний період, коли в літературі одночасно прийшли двадцяти-тридцятирічні однолітки, сповнені творчою енергією, жагою експериментів, прагненням відкрити нові обрії художньої дійсності. Вони сприймали свою добу як “початок нового літературного життя на молодій” Україні, яку вже мусили називати “радянською” <...>. Захоплені привабливими перспективами, молоді письменники не завжди належно поціновували класику, проголошували себе *іншими*; їх охоплювали ілюзії, притаманні юним талантам <...>. Письменників охопила жага новизни, “неможливого” й незбагненого, одивнення, парадоксальності, гротеску, іноді алогізму й абсурду, що слід розглядати не лише як наслідок формального новаторства й артистичної гри...” [3, 260].

Сучасні літературознавці наголошують на тому, що “моделювання історії літератури повинно враховувати існування таких суперечностей, які не можна подолати остаточно. Насамперед це стосується опозиції між рівнем творчості окремого письменника і рівнем історико-літературного процесу, адже історія літератури як система включає творчість окремих письменників, кожна з яких також треба розуміти як

унікальну систему. Вписування однієї системи в іншу приводить до неминучого спрощення” [1, 45]. Ю. Ковалів унікає цих небезпек під час написання “авторської” історії літератури, у котрій аж ніяк не йдеться про уніфікацію мистецьких художніх систем.

Як слушно зауважує О. Бандровська, конструювання наративу “історії літератури має на меті якнайширше і найточніше охопити літературні явища, закономірності та логіку їхнього послідовного розвитку. Розподіл на такі надособистісні сутності, як періоди, школи, угруповання, літературні напрями, течії, жанри, відбувається на основі представлення творів окремих авторів. Подібне завдання саме по собі передбачає системний підхід, а історія літератури, задекларована як система, повинна мати такі властивості, як цілісність і неперервність; тяжіння до цілісності і системності робить її раціональною” [1, 36]. Цими критеріями послуговується і Ю. Ковалів, прагнучи максимально об’єктивізувати спосіб викладу історії модернізму, зокрема в тих аспектах, про які йдеться в рецензованому томі. Водночас дослідник не пропонує загальних схем до репрезентації творчості українських митців, прагнучи знайти неповторну стильову доміную, особливий ідіостиль письменника, розкриваючи унікальність його доробку. Юрій Лотман зазначав, що “творчість жодного з письменників не можна вважати синонімом творчості іншого. Кожна з них – це індивідуальний

і неповторний шлях. Водночас, це не скасовує їхньої інтегрованості в деякі узагальнювальні категорії” [4, 118].

Зауважу: хоча історія літератури у принципі й постає фіксацією основних феноменів літературного процесу на певному культурно-історичному етапі, проте повністю уникнути суб'єктивності під час написання історичного наративу неможливо. І проголошені самим дослідником три методологічні кити його “Історії літератури” (художність, універсальність, історична об'єктивність) навряд чи можуть бути повністю дотримані, коли йдеться про феномени, які чітко не були експліковані самими митцями. Так, Микола Хвильовий ніколи не давав однозначного, по суті, енциклопедичного визначення поняттю “азіатський ренесанс” або ж ідеї того, що “гряде новий Рамаян”. П. Рікер мав рацію, стверджуючи, що “історичний метод може бути лише методом неточним. Історія тяжіє до об'єктивності, але вона не може бути такою. Історія намагається відродитись, але вона здатна лише на реконструкцію. Ці труднощі стосуються не методологічних недоліків; ідеться про обґрунтовані двоїстості” [5, 96]. Можна погодитися з думкою про те, що “про визнання обмеженості нашого знання історії й сьогодні пишуть теоретики та історики літератури, стверджуючи при цьому неминучу психологічну потребу людини зрозуміти людську природу, її досвід і творчу уяву: “Люди ніколи не припиняють читати та інтерпретувати те, що вони читають, хоча б тому, що вони не можуть бути впевнені в істинному значенні минулого або літературного тексту. Функція історика літератури і критика полягає в забезпеченні інтерпретацій, що збагатять індивідуальне розуміння тексту і визначення його естетичної вартості” [1, 38-39].

Лише на основі опрацювання значної кількості оригінальних джерел, а також тогочасної рецепції ідей і мистецьких феноменів можна говорити про більш-менш вірогідну реконструкцію або ж і репрезентацію певних філософсько-художніх положень митців. Варто зазначити, що в окреслений період сам об'єкт дослідження вібував надмірними емоційними та інтелектуальними

енергіями, які часто мали хаотичний характер, уподібнюючись до броунівського руху.

Американський теоретик літератури Д. Перкінс наголошує на тому, що справжній предмет історії літератури – це послідовність не творів, а систем, і змінність елементів системи або їхнього функціонування приводить до відповідних змін у системі. Тому дослідник у цій галузі змушений відшукувати закономірності, ураховуючи такі чинники, як нелінійність, відносність, випадковість та інші. Ю. Ковалів розглядає українську літературу як процес змінності художніх систем, звертаючи увагу на складні філософські проблеми, акцентуючи на світоглядних позиціях митців, особливостях їхнього художнього мислення, в основі котрого певні когнітивні доміанти та гносеологічні настанови.

До об'єктів третього тому належать такі українські літературні феномени, як пізній символізм, кларнетизм, література “розстріляного відродження”, ВАПЛІТЕ, Літературна дискусія 1925–1928 рр. із такими “підтемами”, як концептуалізація “психологічної Європи”, дискусії про “азіатський ренесанс” і “романтику вітаїзму”, початок репресій, процес “СВУ”, зрештою, “пересемантизація” літературного процесу після втручання в нього ідеології, яка трагічно обірвала життя самобутньої та надзвичайно потужної генерації в історії новітньої української літератури. Серед представників окресленої епохи і героїв третього тому Ю. Коваліва – О. Слісаренко, Я. Савченко, Д. Загул, Я. Мамонтов, М. Рильський, Василь Еллан (Блакитний), К. Поліщук, Г. Михайличенко, В. Підмогильний, П. Тичина (якому свого часу не знайшлося місця в “Дискурсі модернізму” С. Павличко, позаяк унікальний ідіостиль поета не вкладався в наукову спробу історико-типологічної репрезентації модернізму).

Якщо йти суто за літературним процесом і керуватися настановою на його історичне зображення, то в розмові про футуризм у рецензованій книжці було би природно одразу подати й портрет Михайля Семенка, який,

мабуть, за рішенням видавців, увійшов до попереднього тому. Ю. Ковалів таки не просто фіксатор, а вдумливий інтерпретатор; він прагне керуватися максимальною (наскільки це можливо в літературознавстві, котре все одно містить значний суб'єктивний потенціал, як і гуманітарні науки загалом) історико-фактографічною об'єктивністю. Не випадково в зарубіжному літературознавстві філологія не належить до наук (sciences), позаяк наукою може вважатися та галузь знань, яка має у своєму інструментальному полі механізми наукової верифікації даних із максимальним віддаленням від людського чинника.

Ю. Ковалів не тільки блискучий історик літератури, але також і фаховий теоретик літератури. Розділ про “кларнетизм” П. Тичини – добра ілюстрація щойно наведеної тези. У підрозділі “2.5.” третього тому подано ключові детермінанти, які зумовили специфіку модусів художнього світу геніального поета, водночас окреслено й перспективи для подальшого дослідження поетики й філософії творчості П. Тичини, котрому “вдалося зробити те, про що мріяв Новаліс, що намагався прояснити бодай для себе А. Рембо у сонеті “Голосні”, асоціюючи звуки А з чорною, Е з білою, І з жовтою, О із синьою, У із зеленою барвами. Стереоскопічний кларнетизм як єдність зворотних рухів від змісту до форми, і навпаки, немовби розмикає свої образні межі, охоплюючи власною структурою вірш, надаючи йому особливих жанрово-стильових ознак. Найпомітніше така тенденція простежувалася в ліричних циклах *“Енгармонійне”* та *“Пастелі”*, в яких метафора часто переходить у симфору. Окремі етюди, попри відносну автономію, невилучні з поетичного контексту, розгорнуті у взаємодії підтекстів та надтекстової єдності, виявляючи внутрішні зв'язки між віршами та додаткову семантику. Ключ до прочитання запропоновано вже в назві. Так, *“Пастелі”* вказують на інтермедіальний прийом використання в ліриці засобів малярства, коли м'які кольори, надають зображенню ніжної тональності” [3, 156]. Дослідник слушно наголошує на синкретичній і, що важливо, синестезійній природі творчості

українського поета. Природа поетичного генія зумовлює вибір комплексних теоретичних підходів, важливих для цілісного охоплення тичининського ідіостилю.

Третій том у десяти томній історії української літератури, що її прагне реалізувати Ю. Ковалів, візуалізує той період розвитку української культури, який прикметний високим художньо-естетичним злетом і катастрофічним падінням унаслідок зближення ідеології та естетики. “Письменники, творчість яких не відповідала соціальному замовленню, були фізично винищені більшовицьким режимом як класові вороги, а їхній унікальний доробок, який сягав рівня тогочасної експериментальної європейської словесності, надовго був вилучений з художнього життя, що збіднило та схематизувало його” [3, 261]. Мабуть, через це дослідник вирішив використати метафоричний підзаголовок до третього тому; образна мова назви відображає цю іманентну янусоподібну сутність літератури 1920–1930-х рр., в якій буяння художньої вітальності переходить у метафізичний простір танатосу: фізичного знищення та метафізичного завмирання української культури.

Сталінське втручання в розвиток української культури призвело до однієї з найбільших трагедій в історії ХХ ст., котре сформувало вакуум, культурницький розрив в історичній динаміці літературних процесів, відкинувши на маргінес естетичність і художність, натомість вивівши на перше місце ідеологічний диктат, “правильність” як відданість позиціям Партії, що позначилося, відповідно, на перетворенні літератури на політично-ідеологічний інструмент задля “переделки человека”. Ті, хто створили ренесанс в українській культурі 1920-х рр., не могли погодитися з новими більшовицькими тенденціями, і цей протест завершився фізичним нищенням окремої генерації інтелектуалів.

Українська література окресленого у третьому томі періоду – це найбільший злет і найбільше падіння, колосальний естетичний “бум” і фізична розправа з велетами українського духу, які

твори́ли лі́терату́ру в органі́чній єдно́сті з європе́йськими жанро́во-сти́льовими тенде́нціями та в за́гальноєвропе́йському філосо́фському дискурсі́ модерні́зму, виявля́ючи й су́то украї́нську худо́жню самобу́тність. “Того́часна украї́нська творча́ генера́ція відрі́знялася від “утра́ченого поколі́ння” європе́йського пи́сьменства, сприйма́ла захі́дний модерні́зм як “мистецтво́ розча́рування й песимі́зму, осмисле́ння кризи́, зламу́ всіх осно́в життя́ й передовсі́м гумані́стичних цінно́стей”. Украї́нські пи́сьменники те́ж були охо́плені анало́гічними пережива́ннями катастро́фізму. Однак, пробудже́нні націо́нальною револю́цією, перспективо́ю ново́го відродже́ння, вони ві́рили в те, що на украї́нських терена́х зароджу́ється нова́ лі́тература, тому нама́галися реалізу́вати свій творчи́й потенці́ал у щойно́ відкрито́му для себе́ лі́тературно-мистецько́му просторі́, незважа́ючи на тиск кому́ністично́ї диктату́ри та збро́йного антибі́льшовицького́ резиста́нсу, що захлину́вся на поча́тку 20-х ро́ків” [3, 261].

Ю. Ковалі́в слу́шно наголошу́є на тому, що окресле́ний час – “яскра́ва повноці́нна епо́ха, що рідко́ коли тра́плялася в істо́рії украї́нського пи́сьменства. Пе́ріод се́цесії й формува́ння ранньо́го модерні́зму вже́ було́ пережи́то на поча́тку ХХ ст. У його́ атмосфе́рі формува́лося творче́ поколі́ння, яке у 20-ті́ рр. відкри́ло в лі́тературі́ нові́ творчі́ обрі́ї. Потужні́ тенде́нції арти́стичного́ життя́ виклика́ли асоціа́ції з націо́нально-культу́рним вибу́хом, давали́ підстави́ назива́ти ці ро́ки “ренеса́нсними”, пов’язани́ми передусі́м із розкві́том пи́сьменства, трактовани́ми не як “відродже́ння старих форм”, а як відродже́ння творчих сил, що бере́глися “довгі́ ві́ки десь в глиби́ні і тільки́ зараз при́ нових соці́ально-економі́чних форма́х знайшли́ своє́ заверше́ння” [3, 261].

Репрезентова́ний у то́мі пе́ріод – один із найскла́дніших в істо́рії модерно́ї украї́нської лі́терату́ри, позая́к іде́ться про пе́ріод модерні́зму, насильни́цьки зупине́ний радя́нською тоталі́тарною систе́мою. “Потужни́й спалах креативно́ї енергі́ї пи́сьменства́ був при́речений, тому́ що не відпові́дав утиліта́рним потре́бам

і полі́тиці́ компарті́ї, яка́ розгля́дала лі́терату́ру як части́ну ретельно́ контро́льовано́го за́гальногосподарсько́го комплексу́, тлумачи́ла в меха́ністично́му значе́нні “гвинти́ка і ко́ліщатка за́гальнопролетарсько́ї спра́ви”, що запові́дав В. Ле́нін. Тому́ будь-яку́ части́ну худо́жньої систе́ми бі́льшовики́ на підста́ві суб’єктивних класових уя́влень про “істо́ричну доці́льність” замі́нювали іншо́ю, ада́птовано́ю до кому́ністичних ідеоло́гом” [3, 260]. Бі́льшовицька систе́ма пра́гнула змі́нити хі́д мистецько́ї думки́, переі́накшивши́ саму́ приро́ду худо́жності. Створе́на Спі́лка пи́сьменників ма́ла імплеме́нтувати́ в лі́терату́ру принци́пи апріо́рі не лі́тературні́, у котрих центрува́льним чинни́ком поста́вали не естетичні́ з’я́ви, а ідеоло́гічні. Украї́нський “материкови́й” модерні́зм згаса́є пі́сля втру́чання в лі́тературну́ дискусі́ю 1925–1928 рр. Й. Ста́ліна й пі́зніше́ пі́сля того́, як радя́нська вла́да вда́лася до масових репресі́й, аби́ переформатува́ти культу́ру, пра́гнучи зроби́ти її́ “кишене́вською”, керовано́ю “зго́ри”. Саме́ цей істо́ричний пе́ріод і розгля́нуто у тре́тьому то́мі.

Ю. Ковалі́в, безперечно́, фахови́й і́сторик лі́терату́ри, проте́, перефразову́ючи І. Канта́, можна́ сказа́ти, що і́сторія́ лі́терату́ри без теорі́ї “слі́па”. Тому́ творце́ь “авторсько́го” ва́ріанта і́сторії́ лі́терату́ри вда́ється до залуче́ння сучасних теоретичних підхо́дів у репрезента́ції визна́чальних естетичних феноме́нів і поста́тей лі́терату́ри украї́нського модерні́зму.

Зрозумі́ло, що будь-яка́ авторська́ версі́я і́сторії́ лі́терату́ри мі́ститиме́ суб’єктивни́й чинни́к, що пов’язано́ зі спосо́бом органі́зації на́ративу́, його́ викла́дом у кни́жковому́ вида́нні, розбито́му на кі́лька то́мів (так, про М. Се́менка з огля́ду на “академі́чну” тради́цію і́сторіописа́ння варто́ було́ би згада́ти і в 3-му то́мі, де йде́ться про аванга́рдні течі́ї в лоні́ модерні́зму). По-особли́вому ва́жливи́м поста́є розді́л, присвя́чений Мико́лі Хви́льовому́, ключові́й поста́ті украї́нсько́го модерні́зму. Авторські́ інтерпрета́ції теоретичних по́глядів пи́сьменника́ вида́ються дово́лі переко́нливими, то́ більше́, що сам М. Фі́тільов ні́коли не

писав точних теоретичних викладок щодо таких понять, як, наприклад, “азіатський ренесанс”.

Третій том 10-томної “Історії української літератури” Ю. Ковалів – праця, незамінна в сучасному навчально-викладацькому й академічному процесі. Водночас у ній репрезентовано новітні науково-теоретичні підходи до репрезентації ідіостилу митців-модерністів, специфіки художнього мислення символістів, футуристів, представників нової української літератури, котра заклала важливу епістемологічну основу для

подальшого функціонування літератури як трансформаційного простору змінних художніх систем. І хоча радянська політична ідеологія насильницьки і штучно зупинила естетичний розвій української літератури, проте, ураховуючи значний інтелектуальний і художній потенціал модернізму, таке “стримування” не могло бути довгим. Мусив настати новий етап у розвитку літератури, яка би відштовхувалася від мистецьких позицій модернізму; однак це матеріал уже для подальших томів рецензованого підручника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: Монографія; Ольга Бандровська. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
2. Денисова Т. Американський модернізм з після постмодерністської перспективи // *Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд.* – К.: Факт, 2009. – С. 13-37.
3. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: Підручник: У 10 т. – Юрій Іванович Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2014. – Т. 3.: У сподіваннях і трагічних зламах. – 472 с.
4. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
5. Рикёр П. История и истина. – СПб.: Алетейя, 2002. – 400 с.

Отримано 19 січня 2015 р.

Дмитро Дроздовський
м. Київ



ПРО ДОБУ АВАНГАРДУ Й ДОВКОЛА НЕЇ

Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию Александра Парниса / Редколлегия. – Москва: Три квадрата, 2013. – 800 с. + 64 с.

Олександр Юхимович Парніс – відомий дослідник російського авангарду та Срібного віку, автор багатьох статей, присвячених київським та харківським епізодам у житті В. Хлебникова, В. Татліна, О. Мандельштама, мистецтвознавця В. Зуммера, художників В. Максимовича, М. Синякової та ін. Завдяки його багаторічній дослідницькій роботі щонайменше чотири великі проекти, пов’язані з українською авангардною культурою, були здійснені впродовж останнього часу.

Перший – це вже легендарна на сьогодні виставка “Похвала плахті” (Москва, галерея “Проун”, 2009), ініціатором та куратором якої він виступив. Через два роки О. Парніс узяв безпосередню участь в організації виставки “Василь Ермілов” (2011, “Мистецький Арсенал”, Київ) та у присвяченій цьому митцеві виставці 2012 р. (відкриття відбулося в Московському будинку фотографії). Серед останніх великих проектів – альбом-дослідження “Василь Ермілов” (Москва,

2012), на сторінках якого О. Парніс опублікував унікальні документи про життя і творчість харківського майстра та його друзів, окрему частину книжки присвятивши творчій співпраці художника Василя Ермілова та письменника Валер’яна Поліщука.

Крім, власне, літератури, у науковий ареал О. Парніса давно ввійшли образотворче мистецтво та фотографія, перетворюючи його літературознавчі студії на своєрідне інтермедіальне

поле. Науковий стиль цього автора формує атмосферу безперервного відкритого діалогу між творцями авангарду та його сучасниками. Його дослідницькі реконструкції враховують найрізноманітніші та максимально достовірні джерела; водночас вони – результат дуже особистого ставлення до власних творчих проєктів. Про особливе ставлення О. Парніса до справи свого життя – філології – найкраще розповів Николай Котрельов у дружній передмові на честь Ювіляра, хоча не менш гідні і “приношення” інших його друзів-колег, зокрема – жвавий допис Дмитра Горбачова, звідки дізнаємося про роль М. Бажана у знайомстві українського читача / глядача із представниками українського авангарду. До першого розділу книжки “Александр Ефимович Парнис: Приношения” також увійшли напрочуд колоритні спогади Віктора Платонова про В. Єрмілова.

На обкладинці репрезентованого видання – репродукція картини харківсько-московської художниці Марії Синякової “Закохані (Краснополянский мотив)” (1910-і рр.), що можна трактувати як данину експериментальному духові авангарду, але від того – не менш закоріненому у традиції фольклору. Картина Марії Синякової мимоволі нагадує, що кожний мистецький твір – самодостатній, але водночас він завжди залишається текстом, повноцінне розуміння якого вимагає літературного, історичного та біографічного контексту. Назва цієї картини, її стильове й тематичне забарвлення, непростя доля її авторки, що свого часу була пов’язана з харківськими лівими митцями, – це окремий багаторівневий сюжет, у котрому Образ і Слово єдині. Для творців Авангарду, як показує збірник, така єдність була надзвичайно характерною.

Ідучи від конкретики, від мікроаналізу різних дискурсів (мемуарних, візуальних, географічних, біографічних), автори книжки “Авангард и остальное” виходять на ширші історико-літературні проблеми (поетика авангарду, авторські теорії та міфології, зв’язки та конфлікти між класикою і авангардом), звертаються до компаративних аспектів (італійський і російський футуризм), теоретичних проблем (пограничні жанри, кіномедіальність),

а також – до історії творчих об’єднань (“Бескровное убийство”), журналів і збірників (“Стрелец”, “Опыты”), виставок (“Ослиный хвост”, “Мишень”), маніфестів, галерей тощо.

Особливість видання “Авангард и остальное” полягає в тому, що в його евристичному дискурсі немає головного і другорядного, єго все постає рівноцінним: кожний факт, кожна побіжно згадана подія опиняються в центрі прискіпливої уваги дослідників. Науковий ентузіазм авторів книжки зумовлений розумінням того, що кожний творчий досвід унікальний та цінний, що в наукових студіях немає несуттєвого. Предметом розвідок стають поетичні та прозові твори, фото, чернетки, путівники, листи, видання книжок та організації виставок, сплата гонорарів, знайомства, поїздки, зустрічі тощо. У цьому сенсі зміст збірника дуже точно відображає розшуки самого О. Парніса, який уводить у науковий обіг велику кількість невідомих осіб, подій, візуальних “предметів”, сприймаючи їх завжди в єдності.

Автори репрезентованого збірника звертаються до десятків імен, так чи так причетних до творення авангардної епохи (Давид Бурлюк, Володимир Маяковський, Олексій Кручених, Наталя Гончарова, Михаїл Ларіонов, Бенедикт Лівшиць, Казимир Малевич), включно з опонентами авангардистів (як-от Костянтин Бальмонт чи автор “Футуризма и безумия” Євген Радін), колоритними представниками богемного середовища (Ілля Зданевич, Палада Старинкевич), загадковими самогубствами (Іван Казанський / Ігнат’єв, Іван Коневський / Ореус) та “фальшивими” учасниками тогочасного мистецького життя (Юрій Нольден-Меньшиков). Постать Велимира Хлебникова винесена в окремий другий розділ книжки (“Велимир Хлебников і авангард”). Саме з інтересу до творчості цього поета, як дізнаємося з опублікованого у книжці інтерв’ю з О. Парнісом, розпочався (і триває) його філологічний шлях.

Ще одна особливість збірника – публікація низки невідомих чи маловідомих матеріалів, зокрема: листування членів й експонентів товариства художників “Союз молодежи”, малюнок Кирила Зданевича (і ґрунтовний аналіз цього малюнка Тетяною Горячевою), спогади Віри Гартевельд,

особова справа співробітника Наркомпросу Бориса Пастернака, оповідання Юрія Олеші, листи Давида Бурлюка, Олексія Кручених, Василя Каменського. Цікава та ґрунтовна публікація Олександра Шатських про російського авангардного художника й теоретика мистецтва Михайла Ле-Дантю, який 1912 р., перебуваючи на Кавказі, став одним із тих, хто відкрив мистецтво Ніко Піросмані. Крім цього, варто виокремити два дослідження, що особливо впадають в око українському читачеві. Перше – це стаття Магнуса Юнггrena про словенця Янко Лавріна, журналіста, перекладача, друга футуристів та русофіла, який у журналі “Славянський мир” (№ 4-5, 1911) окрему публікацію присвятив Україні, зарекомендувавши себе як людину антиімперських поглядів. Друга – стаття Тетяни Rogozovської про киянку Софію Мотовилову, рідну тітку Віктора Некрасова, котра в 1930-х рр. працювала в бібліотеці Академії наук, перекладала з різних мов, а ще свого часу зустрічала Л. Толстого, Б. Пастернака, К. Чуковського та багатьох інших відомих

діячів минулого (1963 р. в “Новом мире” вона опублікувала свої, основані на щоденникових записах, спомини).

“Авангард и остальное” засвідчує важливість для тлумачення того чи того культурного явища кожної деталі, навчаючи поваги до творчого спадку минулого й водночас уникаючи надінтерпретацій. Це той випадок, коли знання про історичні та людські обставини не лише збагачують наше розуміння певної епохи, а й дають змогу відчувати те, що мистецька думка виростає з конкретних реалій. Автори третього й четвертого розділів збірника (відповідно – “Культура Срібного Віку” та “Література та культура ХХ століття”), так само, як і дослідники першого та другого розділів, не просто звертаються до конкретних фактів, а органічно переплітають свої інтерпретації та спостереження з інтересом до життя кожного героя й кожного культурного артефакту. Після таких студій літературний авангард 1910–1930-х рр. уже неможливо уявити без сучасних дослідників, що стають не лише “археологами” минулого, а й співтворцями культурної спадщини.

Олеся Омельчук
м. Київ

Отримано 25 грудня 2014 р.



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.

ІЗГОЙ СИСТЕМИ

Ізгой. Віктор Некрасов у спогадах сучасників. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА. – 2014. – 208 с.

У 1970-ті рр. критика замовчала Віктора Некрасова – з'являлась лише інформація про його “проробку”, а потім і про виключення із КПРС і СПУ. Справжнім вибухом був виступ білоруса Василя Бикова 1975 р. на конференції “Література і війна”. Він тоді сказав, що всі письменники, які писали про війну, почалися з Некрасова, всі вони “вийшли з “Окопів...”. Проробки церберів від ідеології В. Биков переніс гідно: його загартувала заборона повісті “Мертвим не боляче”, яку він називав улюбленим дитям. А сам В. Некрасов уже був у Парижі – із СРСР його просто “видавили”, особливо ж принизливим був 42-годинний обшук, головною метою якого було залякати і принизити.

1 вересня 1987 р. в “Московських новостях” з'явилася стаття, автор якої В'ячеслав Кондратьєв не побоявся прямо сказати, що книжка В. Некрасова належить до золотого фонду радянської літератури про війну. Вигнанець прочитав її за три дні до смерті. А от некролог, який написав В. Биков, у “Литературной газете” не помістили. Свій відгук на смерть колеги вдалося опублікувати в “Московських новостях” Г. Бакланову, Б. Окуджаві, В. Лакшину, В. Кондратьєву. Тодішній неосталініст із Політбюро Є. Лихачов здійняв із цього приводу страшенний галас, газету ледь не закрили, але редактора Є. Яковлева захистив сам М. Горбачов. Україна ж залишалася заповідником застою, “болотом” імені В. Щербицького.

Це лише маленькі штрихи до характеристики ідеологічної ситуації, партійного пресу на літературу, коли правив бал “найпередовіший” метод світової літератури – соціалістичний реалізм. В. Некрасов, чийми творами пишалася б будь-яка література, був із неї викинутий і навіть позбавлений громадянства СРСР, коли вже перебував у Франції. Коли всі славили “Малу землю” Л. Брежнєва, В. Некрасов гірко зіронізував: “Так це ви відсиджувались в окопах Сталінграда, коли ми кров проливали на Малій землі?”. Але коли письменник повернувся до читачів своїми книжками, раптом стало модою в літературі вихвалитися дружбою з ним. На жаль, були надруковані спогади людей навіть тих, хто голосував за виключення його зі Спілки письменників, і також тих, хто мав із ним “шапочне знайомство”.

До честі Леся Танюка, укладача книжки спогадів про В. Некрасова “Ізгой”, він вибрав спогади лише тих людей мистецтва, хто мав право сказати “я був з Некрасовим і у світлі часи, і в годину негоди”. Щоправда, тих світлих часів було зовсім мало...

Коли простежував російські публікації з кінця осені 1987 р. (а саме тоді почали писати в СРСР про В. Некрасова), помітив цікаву тенденцію. У цих матеріалах, навіть і в респектабельному “Литературном обозрении”, проводилась думка, що письменник у Києві був самотнім. Так, офіційно письменницьке оточення бачило в ньому чужого – тут суть не в мові творів, а чужого за світоглядом, поведінкою, ставленням до влади й до свободи творчості. Ось це офіційне ставлення було взято за основу теми “Некрасов і Україна”: письменник постав як самотня жертва, людина, яка буквально там задихалася. Але багато з написаного самим В. Некрасовим і спогади про нього свідчать, що концепція московських літературознавців невірна: було у нього коло спілкування, гурт найвірніших друзів, яке можна назвати “ближнє коло”. І складалося воно не лише з колишніх фронтовиків, які армійською кашею і спиртом святкували на вул. Ярославів Вал День Перемоги. Про те, як він шукав фронтову махорку та американську (та хоч яку б знайти!) тушонку для “фронтового братства”, розповів Гр. Кіпніс у своїх спогадах “Віка”. Були серед друзів В. Некрасова письменники, котрі “вписувалися” в тогочасну ідеологічну систему, були й дисиденти, як-то Є. Сверстюк, який у

спогадах прямо написав, що “В. Некрасов – постать величезного масштабу, складна і суперечлива. Ця постать яскраво виділялася на тлі безбарвної доби”. І саме Є. Сверстюк зауважив, що до Спілки письменників автор “В окопах Сталінграда” належав формально, до КПРС належав формально, бо жив своїм життям. Так, врешті, жили всі порядні митці. Як психолог за основним фахом, Є. Сверстюк чітко визначив стан В. Некрасова: “Дика самота письменника в тоталітарному суспільстві. Самота в “ідейно здоровому” колективі. Самота у вузькому колі, де немає гарантії, що ніхто не донесе про розмову. Ні з ким порадитись і нікому звіритись”. Аналізуючи книжку В. Некрасова “Погляд і дещо” (1977), автор цих рядків зробив своєрідну каталогізацію поглядів уже вигнанця із СРСР на український літературний істеблішмент. І скільки тут було точних характеристик і деталізованих спостережень! Ось про смерть М. Рильського й П. Тичини: “Пішли з життя два великі поети. Вони вмерли задовго до своєї смерті. І привела їх до передчасної смерті Комуністична партія. Та сама, яку вони оспівували і членами якої були”. Також цікаві його роздуми про О. Довженка, Л. Новиченка, а от стосунки з О. Корнійчуком і В. Василевською, які так обіграв сам В. Некрасов у фантастичних мемуарах, проаналізувала Т. Свєрбілова (див.: “Слово і Час”. – 2011. – №12).

Так, часто в його творах превалюючим було ігрове начало, але воно було приземлене життєвою достовірністю. Тому й вірили деякі читачі, що В. Некрасов із самим Й. Сталіним два дні “обмивав” Сталінську премію... І в житті він частенько грав, любив розігравати друзів, улаштовував мізансцени. Але, як пише Л. Танюк, для нього існувало три святі поняття: мама, війна і Бабин Яр. Про якеś трепетне ставлення В. Некрасова до своєї матері згадують у спогадах усі автори книжки. Війна, друзі-фронтовики, чоловіча воїнська дружба – то була тема сакральна, тільки для втаємничених – тих, хто був під кулями і снарядами, в окопах. А про Бабин Яр треба писати велике дослідження, центром якого став день 25-ї річниці початку розстрілів –

29 вересня 1966 року. До речі, коли народний депутат Г. Алтунян одержав із КДБ уцілілу папку з одного із семи мішків конфіскації, там було есе (27 сторінок) В. Некрасова про І. Дзюбу. Нині ж ми читаємо у книжці спогадів і про перші їхні зустрічі, і про стосунки, за словами І. Дзюби, “про які я і не мріяв”. Одному з перших він показав будинок М. Булгакова на Андріївському узвозі, натомість І. Дзюба познайомив його із творчістю шістдесятників. Йому ж дав на прочитання “Інтернаціоналізм чи русифікація”, адже В. Некрасов, знаючи про цю роботу, спонукав до швидшого написання. В. Некрасов так перейнявся українськими справами, що підписав відомий лист 139 діячів науки і мистецтва із приводу арештів і переслідувань. І саме В. Некрасов і ще М. Лукаш та Гр. Тютюнник прийшли до І. Дзюби додому після його 18-місячного перебування у слідчому ізоляторі КДБ.

Важливість цієї книжки спогадів і в тому, що тут не лише письменники. Режисер О. Муратов, актори О. Борисов, В. Смєхов, інші автори – усе це дає можливість стереоскопічно і всебічно змалювати небуденну постать В. Некрасова. Й особлива тут заслуга редактора-упорядника, який постає якоюсь мірою своєрідним хроністом життя В. Некрасова в Україні. Леся Степанович ще з далеких 50-х років ХХ століття вів щоденник. І ті записи дуже важливі, адже нотувалося все “по живих слідах”. Тут знаходимо дуже важливі як суто літературні або мистецькі записи, так і фіксацію життєвих ситуацій, які розкривають людські характери. Тут і розмова з Л. Новиченком щодо “захисту” О. Довженка від В. Некрасова (“зателефонували звідти і сказали “Треба!””), згадка про Олесь Гончара, який у житті “довіряв тільки щоденникові”. А про зламаний хребет української літератури на прикладі творчості М. Бажана вже в Парижі сказав В. Некрасов, зауваживши, що доля української літератури – одна з найтрагічніших доль літератур світу. Знайшовши цю статтю в доробку В. Некрасова, Л. Танюк полемізує з нею. Так, хай зі “зламаним хребтом”, але ж скільки спромігся зробити М. Бажан для України...

Документи іноді говорять виразніше, ніж деякі люди. Добру справу зробив Лесь Танюк, помістивши до книжки “Виписку з протоколу засідання Київського міського партії” за 12 жовтня 1966 р., присвячене розгляду “неорганізованого зборища по поводу расстрелов в Бабьем Яру”, а також лист Л. Брежнєву 20 травня 1974 р. Наступного дня В. Некрасова за цей лист було виключено зі СПУ як такого, “що зганьбив високе звання радянського письменника антирадянською діяльністю і аморальною поведінкою”. Й абсолютно закономірно, що Л. Танюк увів до книжки

радіовиступ “Кому це потрібно?” – крик душі письменника про ситуацію з обшуком і виїздом із СРСР. Саме там зацитований протокол партзборів: “Виключити з КПРС за те, що дозволив собі мати власну думку, яка не збігалася з лінією партії”. І там також стаття “Камінь з Бабиного Яру” (це коли ще на камені було написано: “Тут буде споруджено...”).

Була у В. Некрасова Україна І. Дзюби, була і друга – Україна О. Корнійчука і В. Щербицького. І був він ізгом саме другої України...

Отримано 8 грудня 2014 р.

Анатолій Шпиталь
м. Київ

ЛТ

Кафедра слов'янської філології та кафедра полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

24 квітня 2015 року проводять XV міжнародні славістичні читання пам'яті академіка Леоніда Булаховського

Програма передбачає пленарне засідання й роботу секцій. На засіданні будуть заслухані та обговорені доповіді із проблем компаративних досліджень у галузі мов, літератур, історії, фольклору та етнографії слов'янських народів.

Конференція проводиться за адресою: м. Київ, б-р Тараса Шевченка, 14.

Робочі мови – усі слов'янські.

До участі запрошуються українські та зарубіжні вчені.

Контактний тел.: (044) 239-33-73 (кафедра слов'янської філології), e-mail: slavchytannya@ukr.net, slavistika@ukr.net

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ “ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ” КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ 2-3 КВІТНЯ 2014 РОКУ

Роботу конференції заплановано за такими напрямками: філософсько-світоглядні основи творчості шістдесятників, шістдесятництво у літературних та ідеологічно-політичних аспектах, шістдесятництво і сучасна література, актуальні питання літературознавства, методичні аспекти вивчення творчості шістдесятників у загальноосвітній та вищій школі, лінгвістичний аналіз тексту.

Контактна інформація: (098)430-49-39 – Криловець Роман Анатолійович, (097)675-15-90 – Миненко Юрій Васильович, e-mail: nachtigal2006@ukr.net

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Юрий Барабаш. Карпатский узел: к проблеме этнокультурного пограничья (Леопольд Фон Захер-Мазох, Станислав Винценз)

Феномен “карпатского узла” – австро-польско-украинского литературного пограничья представлен в статье творчеством Леопольда фон Захер-Мазоха и Станислава Винценца. Рождением, воспитанием, судьбой, творческими интересами связанные с Галичиной-Гуцульщиной, оба писателя, австрийский и польский, посвятили значительную часть созданного ими (Винценз – самое существенное из созданного) природе, людям, истории, культуре этого края.

Ключевые слова: человек пограничья, Чеслав Милош, диалог, язык, фольклор, этнография, миф, эпос, этнический тип, идентичность, толерантность.

Александр Брайко. Компаративные аспекты становления экспрессионизма в украинской литературе: новеллы В. Винниченко и малая проза Л. Андреева

В статье путем сопоставления нарративных и поэтичных особенностей новелл В. Винниченко “Цепь” и “Глум” с рассказом Л. Андреева “Проклятие зверя” и повестью “Красный смех” проанализированы тенденции экспрессионизма в творчестве украинского писателя. Освещены как возможные контактно-генетические связи произведений обоих авторов, так и родственные типологические черты, реализованные независимо от прямых межлитературных заимствований. В то же время уделено внимание стиливому синкретизму анализируемых образцов.

Ключевые слова: гомодиегетический нарратор, датель, импрессионизм, русская литература, украинская литература, экспрессионизм.

Олег Соловей. Пародийность романа Гео Шкурупия “Мисс Адриена”

Статья посвящена пародийному аспекту принудительно “последнего” романа “Мисс Адриена” (1934) Гео Шкурупия, одного из наиболее убедительных украинских писателей-авангардистов 1920-х. Роман и ныне остается фактически неизвестным и не исследованным специалистами. Автор статьи предлагает рассматривать последний роман писателя по принципу инверсионного прочтения; к этому подталкивает пародийный эффект, что понимается из открыто аллегорического содержания произведения. Это только вторая публикация в современном украинском литературоведении, посвященная изучению этого романа Шкурупия.

Ключевые слова: пародия, аллегоризм, латентная оппозиционность, тоталитаризм, инверсионная трактовка текста.

Юлия Григорчук. Особенности интеллектуализма в романе Веры Вовк “Паломник”

Статья посвящена исследованию романа Веры Вовк “Паломник”, в частности, выделены и проанализированы присущие ему черты интеллектуальной прозы. Определяющие среди них: концептуальная идея – религиозно-философское осмысление феномена человека и его экзистенции; своеобразный тип героя – интеллектуала-путешественника, повествование которого объединяет произведение; мозаичская композиция, основанная на сочетании разделов-

новелл; преобладание в тексте притчевых форм, метафоричность и афористичность стиля. Все эти признаки определяют интеллектуальную направленность художественного мышления Веры Вовк, ярко выраженную в рассматриваемом романе.

Ключевые слова: интеллектуализм, интеллектуальный роман, концептуальная идея, герой-путешественник, притчевость, афористичность, стиль.

Виталий Мацько. Коррелятивная модель “автор – бытие” в литературно-художественной практике Ольги Мак (к столетию со дня рождения писательницы)

В статье рассмотрено коррелятивную модель “автор – бытие” сквозь призму эстетической деятельности, мировоззренческой позиции и биографии Ольги Мак. Прозаический и эпистолярный дискурс раскрывает художественную интерпретацию действительности, автор дает ей свою оценку, суть которой заключается в изображении человека в центре бытия, в центре мира – мира материального и духовного. Образ бытия неотделим от деятельности человека, стремящегося найти свое счастье в совершенствовании мира.

Ключевые слова: проза, письмо, образ автора, образ бытия, коррелятивность образа, повествователь.

Елена Колинко. Новелла рубежа XIX–XX вв.: традиции жанра или разрушение канона?

Статья имеет полемический характер. Автор пытается доказать, что модернистская новелла рубежа XIX–XX вв. продемонстрировала значительный динамизм и способность к жанровым трансформациям, разрушая традиционные каноны. Это ставит под сомнение отнесение новеллы к каноническому жанру и призывает к научным дискуссиям по этой проблеме.

Ключевые слова: модернизм, модернистская новелла, традиции, канон, психологизм, лиризм, синестезия.

Олесь Федорук. К истории текста статьи Кулиша “Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к “Черной раде” (с приложением цензурных документов)

В статье на основании документов из архивов Москвы и Санкт-Петербурга исследуется история текста статьи П. Кулиша “Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к “Черной раде”. Рассмотрены вопросы текстологии, в частности прохождение статьи через цензурное ведомство, цензурные вмешательства в текст, исправления текста редактором журнала “Русская беседа” А. Кошелевым.

Ключевые слова: цензура, Петербургский цензурный комитет, Главное управление цензуры, “Черная рада”, текстология.

Лариса Мирошниченко. “Ради Бога не забудь: Чей это романс...”

Текстологический сюжет об итальянском романсе в драме Леси Украинки “Голубая роза”. По автографам, движению текста стало возможным приближение к пониманию одного из доминантных мотивов пьесы, носителем которого было затаённое музыкальное произведение.

Ключевые слова: рукопись, текст, любовь, музыка, постижение.

CONTENTS

COMPARATIVE LITERATURE

<i>Yuriy Barabash</i> . The Carpathian junction: on ethnocultural borderlines (Leopold von Sacher-Masoch, Stanisław Vincenz).....	3
<i>Oleksandr Brayko</i> . Comparative aspects of the formation of expressionism in Ukrainian literature: short stories of V. Vynnychenko and short prose of L. Andreyev	21

THE 20TH CENTURY

<i>Oleh Solovey</i> . Geo Shkuriy's novel "Miss Adrienne" as a parody.....	40
<i>Yuliya Hryhorchuk</i> . Intellectualism in Vira Vovk's novel "The Pilgrim"	50
<i>Vitaliy Matsko</i> . The correlative model "author – being" in literary praxis of Olha Mak (to the 100 th anniversary of the writer's birth).....	57
<i>Olena Kolinko</i> . Short story at the turn of the 20 th century: traditions of genre or destruction of the canon?	63

TEXTUAL AND SOURCE STUDIES

<i>Oles Fedoruk</i> . On the history of the text of Kulish's article "On relationship between Little Russian and Great Russian literatures. The epilog to "The Black Council" (With a supplement of the censorship documents).....	71
<i>Larysa Miroshnychenko</i> . "For heaven's sake do not forget whose romance it is..."	85

THE WRITTEN REMAINS

Volodymyr and Rosaliya Vynnychenko: the family correspondence (1921–1949) (<i>Edited and commented by Nadiya Myronets</i>).....	97
---	----

REVIEWS

<i>Svitlana Lushchiiy</i> . On the work of Yuriy Lavrinenko on radio "Free Europe"	111
<i>Svitlana Matsenka</i> . The future-in-the-past of English romanticism.....	114
<i>Dmytro Drozdovsky</i> . Ukrainian literature "in high hopes and tragic ruptures"	117
<i>Olesia Omelchuk</i> . On the age of avant-garde and its context	121
<i>Anatoliy Shpytal</i> . The outcast of the System.....	124

OUR PRESENTATIONS.....	20
------------------------	----

SUMMARIES.....	127
----------------	-----

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

GALLERY OF "WORD AND TIME"

Fights on the barricades, 18 th Februar 2014 (Kyiv, Maidan Nezalezhnosti) Photos by Mstyslav Chernov (http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Mstyslav_Chernov)	3 rd cover page
--	----------------------------