



**SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
DEPARTMENT OF IVANO-FRANKIVSK**

**PRECARPATHIAN BULLETIN
OF THE SHEVCHENKO
SCIENTIFIC SOCIETY**

Word

2(14) 2011

Ivano-Frankivsk
2011

**ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА**

ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК НТШ

Слово

2(14) 2011

Івано-Франківськ
2011

ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК НТШ

Головний редактор – докт.техн.наук В.М.Мойсишин

Слово

У випусках серії “Слово” публікуються наукові матеріали за напрямками:

- Мовознавство
- Літературознавство
- Фольклористика
- Журналістика
- Мистецтвознавство

Редактор: докт.філол.наук С.І.Хороб

Відповідальний секретар: докт.філол.наук Р.Б.Голод

Редакційна колегія:

докт.філол.наук Д.Г.Бучко (Тернопіль), докт.філол.наук
М.І.Голянич, докт.філол.наук В.В.Ірещук, докт.філол.наук
Н.В.Гуйванюк (Чернівці), докт.філол.наук В.І.Кононенко,
докт.філол.наук Л.М.Полюга (Львів);

докт.філол.наук І.В.Козлик, докт.філол.наук С.М.Луцак,
докт.філол.наук В.Г.Матвійшин, докт.філол.наук Н.В.Мафтин,
докт.філол.наук М.В.Теплінський;

канд.філол.наук М.М.Васильчук (Коломия), докт.філол.наук
В.А.Качкан, докт.філол.наук І.М.Курганський (Львів), докт.філол.наук
В.В.Лизанчук (Львів), докт.філол.наук Б.І.Мельничук (Чернівці),
докт.філол.наук Б.І.Потятиник (Львів);

докт.філол.наук Я.І.Гарасим (Львів), докт.іст.наук В.М.Глушко
(Львів), докт.філол.наук В.Ф.Давидюк (Луцьк), докт.філол.наук
Р.Ф.Кирчів (Львів), докт.філол.наук В.Ф.Погребенник (Київ),
канд.філол.наук С.Г.Пушик;

канд.іст.наук А.В.Грицан, канд.мист. В.Г.Дутчак, канд.пед.наук
Г.В.Карась, докт.мист. Л.О.Кияновська (Львів), докт.мист. П.Ф.Круль,
канд.мист. Л.І.Серганюк, докт.мист. М.Є.Станкевич (Львів), докт.мист.
Д.В.Степовик (Київ), докт.мист. М.В.Черепанин.

ПРИКАРПАТСЬКИЙ
ВІСНИК
НАУКОВОГО
ТОВАРИСТВА
ім. ШЕВЧЕНКА
2(14)•2011

Науковий журнал
Видається у чотирьох
серіях
**ЧИСЛО, СЛОВО,
ДУМКА, ПУЛЬС**
(по одному випуску
кожної серії щороку)

Заснований у 2008 році
Реєстраційне свідоцтво
КВ № 14628-3599
від 10 жовтня 2008 р.
видане Міністерством
юстиції України

ЗАСНОВНИКИ:

Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка

Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника

Івано-Франківський
національний технічний
університет нафти і газу

Івано-Франківський
національний медичний
університет

ЗМІСТ

ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО

О. А. Бігун

Феноменологія страждання у творчості
Тараса Шевченка: християнсько-антро-
пологічний аспект 9

А. Ю. Никифориук

Поема Т. Шевченка «Тарасова ніч»
та «Історія Русів»: спільність і
відмінність 17

А. І. Химинець

Шевченкознавство Івана Франка
в рецепції Юрія Бойка-Блохина 25

МОВОЗНАВСТВО

М. П. Лесюк

Грамматика української мови Івана
Вагилевича 35

А. І. Даниленко

Юрій Шевельов у просторі національ-
ного мовознавства 47

М. П. Брус

Відображення категорії жіночості
в художній мові Василя Стефаника 51

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Т. Ю. Салига

Вісниківство і вісниківці: постаті
та проблематика 60

І. І. Московкіна

Поетика Василя Стефаника 84

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ

76025

м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 79
Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка
тел. (380-3422) 4-21-23
e-mail: math@nung.edu.ua

Відповідальність за
достовірність наведених
у статтях даних несуть
автори публікацій

Передрук – тільки
з дозволу редакції

Друкується за ухвалою
Президії Івано-
Франківського осередку
Наукового товариства
ім. Шевченка

© Івано-Франківський
осередок НТШ, 2011

© Видавництво “Плай”
ЦІТ Прикарпатського
національного універ-
ситету імені Василя
Стефаника

Р. Б. Голод

Шашкевич і Франко: спадкоємність
літературної традиції в дискурсі худож-
ньої системи романтизму 98

О. С. Деркачова

Філософська лірика як особливий вияв
референтної лірики 112

М. Р. Федунь

Постать Василя Стефаника в контексті
західноукраїнської мемуаристики
першої половини ХХ століття 118

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, КУЛЬТУРОЛОГІЯ

С. І. Хороб

Лірико-інтимна драматургія Олек-
сандра Олеся в сценічній інтерпретації
«Молодого театру» Леся Курбаса:
типологія літературного і мистець-
кого символізму 125

Г. В. Карась

Розвиток українського музичного театру
в Канаді у контексті культуротворчих
процесів ХХ століття 143

Н. Д. Кісь

Вплив ідей візантинізації на мистецтво
Галичини першої половини ХХ ст. ... 156

Р. М. Гошовський

Нехрамові ікони – духовне осереддя
профанного простору 162

ТРИБУНА МОЛОДИХ

М. І. Сулятицький

Художні особливості малої прози
Станіслава Вінценза (на матеріалах
твору «Луни з чердака») 170

Н. О. Лаврусевич

Торкаючись новелістики Василя Стефаника: творчість
письменника в школі 176

Н. М. Ткачик

НепрОсті як художня альтернатива архетипу долі (на матеріалі
роману «НепрОсті» Т. Прохаська) 183

М. А. Багрій

Індивідуальний стиль Ігоря Костецького: синтагматичний
аспект 190

О. М. Шишко

«Перехресні стежки» І. Франка та «Злочин і кара» Ф. Достоевсь-
кого у світлі юриспруденції кінця ХІХ – початку ХХ ст.. 200

ПОВЕРНЕНІ ІЗ ЗАБУТТЯ

В. М. Державин

Лірика й гумор у Шевченковому «Журналі» 210

КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ

М. К. Дмитренко

Світ українського письменства у рецепції Миколи
Жулинського 241

Л. М. Горболіс

Невідомий Тимотей Бордуляк 247

Є. М. Баран

Щоденникові нотатки Володимира Малика 250

М. Севрасевич

Трудівник ідей: повернення Василя Доманицького
(1877-1910) 255

Л. І. Пена

Вагомий здобуток української термінографії 259

Н. Д. Мочернюк

«Поетична концепція з музичним і малярським тлом» Михайла
Яцкова в новітній літературознавчій інтерпретації 265

М. Б. Хороб

Про літературний процес 90-х ... і не тільки 269

ДАТИ

Є. М. Баран

Тарас Салига: “Це я, що йде до себе...” 273

ІНФОРМАЦІЯ

Вітаємо! 276

Відомості про авторів 277

Шевченкознавство

УДК 821.161.2:82.0

ББК 83.3 (4Укр)

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СТРАЖДАННЯ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ХРИСТІЯНСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

О. А. Бігун

*Івано-Франківський університеті права ім. Короля Данила Галицького;
кафедра іноземних мов; 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Коновальця, 35;
тел. +380 (342) 77-18-45*

Предметом статті є аналіз феномена страждання у творчості Тараса Шевченка. Досліджуються автобіографічний досвід та творче втілення феномена у творах поета під кутом зору християнсько-антропологічних студій.

Ключові слова: феномен страждання, екзистенційність, християнська ідея, Тарас Шевченко.

У тлумаченнях структури людської екзистенції філософи вбачають складну синтезу матерії та духу. Реальність, що виникає в результаті, характеризується різними полярними проявами – радістю і печаллю, насолодами й стражданнями, життям і смертю. Ці екзистенціали людського існування неодноразово були й залишаються ґрунтом для красного письменства, однак саме модус страждання у творчості митців виявлявся і поштовхом до творення, і матеріалом для втілення, і способом осмислення дійсності, оскільки страждання є не тільки іманентною ознакою людського буття, але й емпатичним рівнем художнього дискурсу.

Питання про суть і смисл страждання існують від того часу, відколи людина почала мислити. Залежно від епохи та рівня цивілізації співвідношення людина-світ змінювалось, тому трактування феномену страждання отримувало все нові й нові інтерпретації. Антропоцентричний підхід дещо вивищив місце людини серед природи за здатністю до аналізу й осмислення свого буття, тому питання про причину і суть страждання набуло особливої актуальності.

Зазвичай страждання порівнюють зі злом, і тому виникає питання: чому зло існує? Тобто можна перефразувати: чому люди страждають? Чому страждають невинні? Як поєднуються уява про доброго Бога з реальністю зла та страждань? Чи можна вбачати позитивний сенс у стражданнях? Не претендуючи на вичерпність й остаточність, у розвідці

зроблено спробу філософсько-антропологічного осмислення феномену страждання. Предметом дослідження обрано художню практику та світоглядні шукання Тараса Шевченка.

Сучасне шевченкознавство (М. Бондар, Г. Грабович, І. Дзюба, О. Забужко, Ю. Івакін, Т. Мейзерська, Є. Нахлік, Л. Плющ та ін.) в осмисленні художньої спадщини Кобзаря акцентує на особистості та творчій індивідуальності поета, адже автор та його твір – нероздільне ціле: твір пояснюється через автора, автор – через створений ним твір. Тому страждання, яких зазнав Шевченко у прямий чи опосередкований спосіб, знайшли своє втілення на сторінках його творів.

Українська філософська думка схиляється до переконання, що творчість поета не становить закінченої, сформованої системи (теології, академічної філософії). Аналізуючи філософську складову Шевченкової творчості, Тетяна Гончарук вважає, що ним створена “філософія шляху”, а не система. “Вона характеризується, – зауважує дослідниця, – відсутністю застарілих форм, обрядів. Це є сукупність поглядів, що постійно рухаються у пошуках істини між протилежними твердженнями, спираючись на визначення “непорочних істин”, незмінних законів та цінностей” [4]. У подібній структурі мислення поета бачимо схожість на “апофетичний, – у дефініціях К. Поппера, – шлях пізнання абсолютної істини методом негації. Апофетичний метод, як і релігія шляху загалом, як і філософія шляху (життя), типові як для містичного сприйняття Бога, так і для особистого, безпосереднього сполучення з вищим духовним світом із виявом свого внутрішнього світу” [7, с.27]. Таким виявом “сполучення з вищим духовним світом свого внутрішнього світу” для Шевченка була його творчість, яка, покликаючись на Г. Грабовича, “суцільно автобіографічна, що його поезія, як і проза, є постійною самопроекцією...” [5, с.62]. Тобто художня практика поета будується на принципі автобіографізму, адже прагнення людини пізнати себе, осмислити свій духовно-біографічний досвід є кодовим для творчості загалом, про що говорить В. Халізов: “Художнє осягнення і перетворення особистого духовно-біографічного досвіду і рис своєї індивідуальності є <...> невід’ємною складовою літератури” [8, с.65]. Відтак модус страждання у творчості українського митця постає у процесі спостереження над його роздумами про причини своєї драматичної долі, що приводить поета до узагальнення причин земного зла та людських страждань.

Як відомо, життєвий шлях Тараса Шевченка від народження і до смерті переплетений трагічними подіями і стражданнями, тому нотки суму звучать не тільки в поезіях доби заслання, але й більш раннього періоду, адже буття у світі для нього надзвичайно трагічне: із сорока семи років, відведених йому долею, двадцять чотири були проведені у кріпацтві, десять років віддано солдатчині у засланні, три з половиною – під поліцейським наглядом, і лише дев’ять років Шевченко прожив вільною людиною, хоча після усього пережитого навряд чи поетова душа була “вільною” від переживань, сумнівів, смутку чи жалю.

Зазвичай страждання провокують біль, і якщо проаналізувати поезію Шевченка з точки зору діапазону чуттєвої палітри, то виявиться, що емоційна пам'ять є єдиною формою існування пам'яті у творах українського митця. Тетяна Бовсунівська зауважує, що “постійне навертання до філософії невимовного болю можна назвати в поезії Шевченка мнемонічним стражданням, адже при ампліфікаційному прочитанні цієї теми в його творчості виявляється градація болю як екзистенційного стану душі (підкреслення наше. – О. Б.), який хвилями навертається на ліричного героя” [2, с.10].

Екзистенційність як іманентну складову творчого мислення Шевченка вирізняли у своїх розвідках О. Забужко, Т. Мейзерська, Є. Нахлік, Л. Плющ, Н. Слухай та ін. Зокрема, Є. Нахлік зауважує, що “на засланні і по поверненні Шевченко не тільки далі виступав у ролі пророка й апостола, а й творив іншу модель поета – екзистенційного лірика, якого гнітить пророка й апостольська місія, що випала на його долю не лише з його власної волі, а й якоюсь мірою “мимоволі”, за збігом обставин, була накинута йому романтично екзальтованими земляками, усупереч його глибинному пристрасному бажанню повноцінно реалізувати свої природні потенції як приватної особи...” [6, с.529]. Сумніви у доцільності обраної громадської місії та невлаштованість в особистому житті призводили до внутрішнього конфлікту, до страждань без перспективи примирення. Нарікання на те, що йому випала невдячна доля бунтівного поета і через що неможливий омріяний сімейний затишок, звучать у Шевченка як прямо (*“Бо ви мене з святого неба / Взяли меж себе і писать / Погані вірші научили / Ви тяжкий камень положили / Посеред шляху... і розбили / О його ... Бога боячись / Моє малеє та убоге / Та серце праведне колись... (‘‘Чи то недоля, чи неволя...’’)*” [10, с.231], *“Якби з ким сісти хліба з’їсти, / Промовить слово, то воно б, / Хоч і як-небудь на сім світі, / А все б таки якось жилось (‘‘Якби з ким сісти хліба з’їсти...’’)*” [10, с.364]), так і опосередковано в авторських настановах: *“Нема кому привітати, / Ні з ким пожуритись, / Треба було б молодому, / Треба б одружитись (‘‘Не хочу я женитися...’’)*” [10, с.155]. Упадає в око оприявлений екзистенційний конфлікт між природними потребами людини бути щасливою та її суспільною місією. У чому ж тоді причина страждань: у самій людині чи то у “несправедливих” суспільних структурах?

У Шевченкових творах із стражданнями й справді тісно переплетене зло. Поет не намагався дати раціональне пояснення цьому зв’язку, радше приходив до особистісних експлікацій у процесі “переживання світу”. Є. Нахлік вважає, що зло в уявленні Шевченка – це стихійні вияви “злості людської” (*“<...> ми, Адаме, / Твої чада преступніє <...> / Гриземося, мов собаки / За маслак смердячий <...> (‘‘Неофіти’’)*” [10, с.256]), заздрів, що перетворюють земний “рай” на пекло (*“Треба крові брата, крові, / Бо заздро, що в брата / Є в коморі і на дворі, / І весело в хаті! / ‘Уб’єм брата! Спалим хату!’ – / Сказали, і сталось (‘‘Гайдамаки’’)*” [9, с.166]), вияви людської ненажерливості й лицемір-

тва (*“Ви любите на братові шкуру, / А не душу («Кавказ»)”* [9, с.346]). Шевченко від усієї душі шкодує: *“...як то мало / Святих людей на світі стало”*, тому у відносинах панують нищість (*“Один на другого кують / Кайдани в серці («Подражаніє 11 псалму»)”* [10, с.281]) і продажність (*“Щодень пілати розпинають, / Морозять, шкварять на огні! («Колись дурною головою...»)”* [10, с.307]). Отож, якщо слідувати за думкою поета, саме люди стають причиною несправедливих стосунків, а не навпаки.

Шевченкові міркування щодо взаємопов’язаності причини зла і людського страждання близькі до розмислів теолога Карлоса Вальверде. “Ми, люди, – провадить вчений, – істоти розумні. Однак в багатьох життєвих ситуаціях ми поводимо себе як нерозумні тварини. Ба більше, ми користуємося розумом та свободою для розпалювання інстинктів, вносимо дисгармонію у буття і виявляєм небачену жорстокість і до себе, і до інших людей. Ми потребуєм бути в злагоді з іншими, ми не можемо жити одне без одного, бо тільки разом, в солідарності та любові маємо можливість реалізувати себе як особистості. Але міжособистісні стосунки фактично виявляються несправедливими, насильницькими, ворожими, хворобливими” [3, с.329].

Однак, у реальних проявах страждань зазвичай багато незрозумілого і таємничого, що дає підстави пов’язувати феномен страждання з існуванням трансцендентного. Тому постає цілком логічне питання взаємозв’язку причин і змісту страждань з присутністю Бога. Теологи схиляються до думки, що страждання не слід розглядати як вияв негативного у житті людини. Зокрема Тейяр де Шарден переконаний, що фізичне й моральне зло, яке породжує страждання, – необхідні наслідки космічного розвитку. Зло є посутньою складовою еволюційної структури і всесвіту, і людства. Усякий прогрес досягається шляхом виснажливої боротьби, шляхом зусиль і поразок. Людське життя не ідилія, а боротьба за власне існування й існування людства. Це – „космічна драма”, у якій страждання – ціна буття [див. дет.11]. Така точка зору не знаходить багато прихильників, адже є таке зло, що не може бути оправданим (безнадійні злидні, каліцтва, зґвалтована невинність, природні катаклізми тощо).

Проте у стражданнях сучасне західне богослов’я вбачає і позитивний зміст. До прикладу, К. Вальверде вважає, що “страждання змушує нас жити в постійній напрузі самовизначення. Воно дає можливість виявити потенційні здібності, які дремають у нашій психіці; воно звільняє могутню приховану енергію, яка без страждання залишилась би неоприятливою” [3, с.337]. Тому такі людські потенції, як терпіння, жертівність, подолання, безкорислива любов, звертання до Бога, на думку філософа, залишились би нездійсненими або виявились применшеними, якщо б не було страждань. Отож, як бачимо, католицька філософсь-

ка думка до певної межі^{*} вбачає у стражданнях позитивний зміст, трактуючи їх присутність як лакмусовий папірець, що виявляє справжню людську сутність, дає можливість виявити кращі сторони людської особистості та загартовує волю, переконання, почуття. У такий спосіб урівноважуються два різнополюсних поняття – це присутність доброго Бога та існування страждання, про що в українській народній творчості побутують думки на кшталт: “Не дає, Боже, випробувань не по силі”, “Бог випробовує тих, кого любить” тощо. Та й філософія страждання Божого Сина ніби наближає людей до Бога, адже сам факт, що Син Божий прийняв страждання, перетворивши їх у торжество Воскресіння, надає сили зрозуміти й перенести страждання.

Чи можна відшукати у творчості Шевченка позитивне трактування категорії страждання? Наприклад, Є. Нахлік [див. дет. 6, с.338-340] вважає, що людське страждання у Шевченковому розумінні – це кара Божа, або свідчення того, що Бог відвернувся від тих, хто страждає. Такі уявлення, на думку вченого, відповідають язичницькому, гедоністичному трактуванню ідеалу щастя. Додамо, що страждання на ранньому етапі творчості та у пізній ліриці різняться відчутним контрастом. Це мов би опозиція: старозавітного уявлення про страждання та новозавітні інтенції. Як відомо, для єврейського народу історичні події розглядаються як Боже бачення правосуддя: нагорода земними благами за добрі вчинки, за гріхи – покарання у вигляді страждань. Однак спостереження реального життя давали зворотні приклади: грішники купаються у розкошах, а праведникам випадають нещастя. В ранній ліриці Шевченка зустрічають подібні замальовки, як-от: *“Тому доля запродала / Од краю до краю, / А другому оставила там, де заховать... /<...>/ Спочивають добрі люде, / Що кого втомило: / Кого – щастя, кого – сльози, / Все нічка накрила («Катерина»)”* [9, с.99]. Тексти Біблії не дають пояснення такому устрою, лише у книзі Іова віднаходимо спроби тлумачення страждань: Бог вище людини і знає де благо для неї [див. дет. 1, с.537-549].

Шевченко не завжди сприймає страждання чи несправедливість з покорою та смиренням. Часто він апелює до Бога, допитуючись відповіді: *“А ти, Всевидящее око! / Чи ти дивилося звисока, / Як сотнями в кайданах гнали / В Сибір невольників святих, / Як мордовали, розпинали / І вішали?... А ти не знало? / І Ти дивилося на них / І не осліпло! Око, око! / Не дуже бачиш Ти глибоко! («Юродивий»)”* [10, 259-260]. Однак докори та звинувачення Бога змінюються на розпачливі та драматичні богошукання у пізній ліриці, які закінчуються, зазвичай, болем та розпукою: *“А то... нема тепер нічого... / Ні Бога навіть, ні пів Бога («Якось то йдучи уночі...»)”* [10, с.367], *“Не нарікаю я на Бога, / Не нарікаю ні на кого («Не нарікаю...»)”* [10, с.355]; *“Немає слов, немає сльоз, / Немає нічого. / Нема навіть кругом тебе / Великого Бога! («Лічу в неволі дні і ночі...»)”* [10, с.208].

^{*} Роздуми католицьких філософів про позитивні сторони страждання не мають жодного стосунку до мазохізму, де страждання трактується як засіб або мета (автор. – О. Б.)

У вищевикладених прикладах Шевченко веде уявний діалог з Богом, який, на думку Є. Нахліка, здебільшого егоцентричний, особливо на засланні. Однак учений вбачає і теоцентричні мотиви у таких творах, як “Давидові псалми”, “Подражаніє 11 псалму”, у трьох версіях “Моли-тви” [6, с.516]. Упадає в око, що, зазнавши страждань (арешт, заслання, солдатчина, невдалі сватання), Шевченко не тільки змінює різкі закиди в сторону Бога, якими рясніють його ранні твори, але й демонструє осмислення того, що шлях страждання веде до Бога, сприяє осмисленню свого призначення: *“Нехай як буде, так і буде. / Чи то плисти, чи то брести, / Хоч доведеться розп’ястись! / А я таки мережать буду / Ти-хенько білії листи* (”Лічу в неволі дні і ночі...”)” [10, с.208]. Зміну Шевченкових поглядів помічає Г. Грабович: “А поезія заслання – це один великий, хоч і перериваний монолог, сповідь, у якій писання окреслює і його фізичний, і його психічний стан, почуття своєї долі та свого при-значення (підкреслення наше. – О.Б.). Знаменним є те, що кожний зшиток захалявної *Малої книжки* починається саме з медитації на цю тему, а такі твори, як «Чи то недоля, чи неволя...», «А нумо знову віршувать...», «О думи мої! О славо злая!» і «Хіба самому написать...» стають вершинним і вкрай сучасним прикладом страждання й самоствердження (підкреслення наше. – О.Б.) митця” [5, с.109]. Думка Г. Грабовича у цьому аспекті суголосна західним богословським твердженням, що страждання людини викликає до життя високі людські цінності, сприяє зміцненню та удосконаленню особистості.

Подібні уявлення знаходимо у Шевченкових творах, в яких герої, зазнавши болю, зла, страждань, не богохульствують, не хапаються за першої нагоди за ніж чи вила, а, пройшовши через страждання, обирають шлях смирення, покаяння, мучеництва. Дійові особи творів «Наймичка», «Відьма», «Княжна», «Чернець», «Варнак», «Москалева криниця» та ін. індивідуальним шляхом знаходять спасіння у Богові. У «Наймичці» молодиця Ганна не стільки замолює свої гріхи, відвідуючи прощу у Києві, але й, пройшовши через муку й страждання відмови від рідної дитини, вимолує у Бога добру долю для сина, турбується про його здоров’я та майбутнє сімейне щастя: *“Кін із вісім заробила / Й Маркові купила / Святу шапочку в пещерах / У Йвана святого, / Щоб голова не боліла / В Марка молодого; / І перстеник у Варвари / Невістці дістала / І, всім святим поклонившись, / Додому верталась* («Наймичка»)” [9, с.337]. Козак Семен Палій з поеми «Чернець» після буремної молодості, що пройшла у військових походах, у боротьбі проти поневолювачів, на старість опиняється в монастирі. Однак у кривавім горнилі повстань, у стражданнях, на засланні герой поеми не переставав “свою Україну” любити. У чернечому сані він обирає шлях до Бога, стаючи смиренным покутником: *“До утрени завив з дзвінниці / Великий дзвін. Чернець мій встав, / Надів клобук, взяв патерицю, / Перехрестився, чотки взяв... / І за Україну молитись / Старий чернець пошкандибав* («Чернець»)” [10, с.52]. У цих творах, на думку Є. Нахліка, “поетові важливо показати, що християнська ідея реальна, що серед “упосліджених” суспільних низів

існують люди, котрі стоїчно протистоять злу як праведні християни, – і він ставить їх за приклад іншим. Зло не осенсовується і не дістає жодного філософського виправдання, натомість звеличуються ті, кого спіткало зло і хто, попри це, не озлобився, хто через страждання іде до індивідуального спасіння у Богові” [6, с.340].

Відтак, як виснуємо з вищенаведених прикладів, автобіографічний досвід Шевченка тісно пов’язаний з екзистенційною складовою його творчого мислення. Через особисті страждання у поета загострюються питання долі, призначення людини, Бога. У Шевченкових творах герої переживають глибоко індивідуальні страждання, що засвідчує винятково особистісний характер феномену страждання, ще раз підтверджуючи постулат про унікальність та неповторність кожної людської особистості. Характерною рисою є те, що страждання персонажів глибоко пов’язане з релігійністю, адже, якщо йти за перебігом подій у творах, доходимо висновку, що феномен страждання стає ключовим чинником для навернення до віри.

Література

1. Біблія: Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту; [в укр. пер. з паралел. місц. та додат.]. – К.: Видання Київської Патріархії УПЦ КП, 2004. – 1407 с.
2. Бовсунівська Т. Мнемонічний пратекст Тараса Шевченка / Т. Бовсунівська; Відп. ред. Я. В. Вільна // Шевченкознавчі студії; [зб. наук. праць]. – Вип. 11. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 2008. – С. 7-12.
3. Вальверде К. Философская антропология; [пер. с испанского Г. Вдовина] / Карлос Вальверде. – М.: Христианская Россия, 2000. – 411 с.
4. Гончарук Т. Постать Тараса Шевченка у філософських інтенціях Олександра Кульчицького / Т. Гончарук. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mandriv/2008.
5. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо / Григорій Грабович. – К.: „Критика”, 2000. – 317 с.
6. Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики: [монографія] / Євген Казимирович Нахлік. – Львів: Світ, 2003. – 568 с.
7. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги; [пер. з англ. Олександр Коваленко] / Карл Поппер. – К.: Основи, 1994. – Т. 1. У полоні Платонових чарів. – 444 с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализев. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М.: Высш. школа, 2002. – 437 с.
9. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т.; [Редкол.: М. Г. Жулинський та ін.] / Тарас Шевченко. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847. – 2001. – 784 с.
10. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т.; [Редкол.: М. Г. Жулинський та ін.] / Тарас Шевченко. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 2001. – 784 с.

11. Teilhard de Chardin. Le phénomène humain: Oeuvres, I. – Paris: Editions du Seuil, 1956. – 348 p.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.02.2011 р.
Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Матвійшиним В.Г.*

**SUFFERING PHENOMENOLOGIE
IN THE WORKS OF TARAS SHEVCHENKO:
CHRISTIAN AND ANTROPOLOGICAL STUDIES**

O. A. Bigun

*Ivano-Frankivs'k University of Right by King Danylo Galytsky;
department of foreign languages;
76000, Ivano-Frankivs'k, Konovalets st., 35; ph. +380 (342) 77-18-45*

The analyses of suffering phenomena in the works of Taras Shevchenko is the subject of this article. The autobiographical experience and the creative embodiment of suffering phenomena are investigated on the view of Christian and antropological studies.

Key words: *suffering phenomena, existence, Christian idea, antropological studies, Taras Shevchenko.*

УДК 821.161.2

ББК Шев 7 Тар

**ПОЕМА Т. ШЕВЧЕНКА «ТАРАСОВА НІЧ»
ТА «ІСТОРІЯ РУСІВ»: СПІЛЬНІСТЬ І ВІДМІННІСТЬ**

А. Ю. Никифoryк

*Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича;
кафедра української літератури;
58012, м. Чернівці, вул. Коцюбинського, 2*

Предметом статті є аналіз української літератури, яка визріла на тлі європейської культури XVII-XVIII ст. всеосяжною релігійністю, саме вона істотно живила сакральний рівень Шевченківської поезії і чітко проявлялася в його творах. Шевченківська поезія – «немов фотографія», але, по-перше, моментальна, а, по-друге, і головне – фотографія «настрою душі»: у цьому вся суть ліричного відображення предметного та духовного світу. Ми не знайдемо жодного Шевченкового твору про історію козаччини, який не мав би історичного підґрунтя, історичних джерел, письмових чи усних. Розуміння патріотичного духу народу стало у Т. Шевченка глибинною потребою, він створив кумирів української історії. Зі сторінок його поезії постають такі живі, яскраві усі гетьмани української історії (П. Сагайдачний, І. Виговський, І. Самойлович, Б. Хмельницький, П. Дорошенко, І. Мазепа та інші). Тому надзвичайно важливо простежити й оцінити зв'язок ліричної поеми Т. Шевченка «Тарасова ніч» з «Історією русів».

Ключові слова: історія, фабула, хронологія, хронотоп, поема, інтерпретація, візія, вектор, композиція, історичний процес, символ, міф, романтизм, контекст, літопис, сюжет, герой.

Проблема, що досліджується в статті, містить аналіз «Історії русів» і поеми Т. Шевченка «Тарасова ніч», адже саме в «Історії русів» поета цікавило історичне минуле України, передовсім події і традиції, пов'язані з визвольною боротьбою українського народу проти своїх завоєвників. Він не просто звернувся до джерел, мотивів, образів, сюжетів, які мають ретроспективний звіт від сучасного до минулого, а зумів відкрити суть історіографічного процесу і дати достойну характеристику дійсності тогочасного стану суспільної думки. Саме Т. Шевченко переосмислив, інтерпретував мотиви з «Історії русів», вклавши у них думки, почуття, настрої і переживання свого часу. Він не копіював, а творив щось нове. «Історія русів» і поема Т. Шевченка «Тарасова ніч» мають різні сюжети, але підхід до їх розуміння є спорідненим.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати поезію «Тарасова ніч» з «Історією русів», адже їх спорідненість очевидна. «Історія русів» з усіх козацьких літописів стоїть на межі між суто літературним та історичним твором. Вона є своєрідним посланням до освіченого народу

України, саме її і взяв геній Т.Шевченко за основу поеми «Тарасова ніч».

Проаналізувавши «Історію русів» як головне джерело творчості Т. Шевченка, можна з певністю сказати, що і в «Історії русів» та в творах Т. Шевченка відображаються історичні події, в яких хронологія часу виходить за межі історії України. Зі свідчень самих записів Шевченкового «Щоденника» від 17 червня 1857 р.: “Спасибо еще Кулишу, что догадался прислать книг... В особенности благодарен я ему за «Записки о Южной Руси». Я эту книгу скоро наизусть буду читать. Она мне так живо, так волшебю напомила мою прекрасную бедную Украину, что я как будто с живими беседую с ее слепыми лирниками и кобзарями” [1, с.44]. Бачимо, що поет неодноразово звертається до образів керівників селянсько-козацьких повстань Северина Наливайка, Тараса Федоровича, якого в народі називали Трясилом, Якова Остряниці, Павло Павлюка (Бута). В «Історії русів» постаті цих козацьких ватажків поряд з українськими письменниками висвітлено найповніше, а в кінці другої частини їхні образи узагальнено, відведено і винесено на рівень народу – творця усього того, що мало минуле, сьогочасне і майбутнє.

Відтворенню цієї героїчної історії і присвячено поему «Тарасова ніч». За основу порівняння взято саму назву поеми «Тарасова ніч». Автор «Історії русів» виразно подає нам опис козацької битви і промовисто пояснює, через що це сталося. Головний герой цієї ночі постає на першому плані. Велику увагу автор приділяє козацькому отаману, оскільки той перебуває у центрі історичних подій, бо є обранцем народу. Тепер звернімося до історії: Тарасова ніч – розгром армії польського гетьмана Конецпольського, яка відбулася в 1630 році. Очолював це повстання один із козацьких отаманів Тарас Федорович. Рішучий і вирішальний бій стався під Переяславом 22 травня після трьох тижнів упертої боротьби повстанців проти польського війська. Вночі повстанці повністю розбили армію Конецпольського. За детальним аналізом спершу у поемі йде мова про козацький рух під проводом Павла Бута (1637 р.), відомого в історії під ім'ям Павлюка, далі військові подвиги Северина Наливайка, а вже потім ідеться про Тараса Трясила, який очолив козацький рух раніше, 1630 року. У зв'язку з цим у різних виданнях Шевченкових творів це потрібно розглядати й коментувати як анахронізм.

За історичними даними справжній Северин Наливайко був захоплений у полон і страчений у Варшаві 1597 року. Згадується у поемі Т. Шевченком і Кравчина, якого сам поет називає у поезії «У неділеньку святую» Кравченком-Наливайком, підсвідомо маючи на увазі одного героя. Отже, підсвідомо чи ні, проте очевидно, що Шевченко взяв ці ідеї, героїв з самої «Історії русів», при цьому він навіть не перевіряв історичну достовірність цього твору. Цілком покладаючись на такі факти, можна з певністю сказати, що Шевченко поділяє в ідейно-художньому тлумаченні думки автора «Історії русів», адже і в поемі, і у творі показано народження козацького ладу в загальних рисах, у фабульній формі, тому ні в Шевченка, ні в автора «Історії русів» немає послідовної хро-

нологічної творчості. Однак це не головне. В «Історії русів» зображене саме повстання під проводом Тараса Трясила, показано його смерть, а далі йде мова про видатного ватажка Семена Перев'язку, який підтримував поляків, за що і був покараний козаками. На його місце обрали Павлюгу, а не Павла Бута, як у Шевченка, при цьому варто зазначити, що насправді це один і той же історичний персонаж, тільки під іншим ім'ям. Павлюк, Павлюга і Павло Бут – один із керівників українського повстання проти Польщі 1637 року, засуджений на смерть у Варшаві в 1638 році, тому навіть якщо ми хронологічно порахуємо дати, то вийдуть неточності й хронологічні прогалини.

За «Історією русів» історичною основою кульмінаційної частини поеми була успішна нічна військова операція козаків проти коронного війська. Необхідно згадати, що початковий період боротьби українців за утвердження власного суспільно-політичного ладу був позначений болісними поразками, але, як свідчать описані події в тексті, саме в «Тарасову ніч» український народ відчув смак перемоги. Попереду був апофеоз боротьби – Хмельниччина.

У рядках поеми Т. Шевченка подибуємо втілення такої самої героїчної ідеї, що й у літописця, тільки в іншій інтерпретації. Спершу поет повідомляє нам про ті козацькі рухи, які закінчувалися трагічно для їх учасників і їхніх поводитирів. Сам козацький табір біля села Кумейки і Боровиця нагадує своїм описом загін під проводом Павлюги з «Історії русів». Як і Наливайко, Павлюк у безвихідній ситуації був усунений від гетьманства, підступно заарештований, відвезений до Варшави і, за рішенням сейму, після тортур четвертований разом зі своїми побратимами В. Томиленком та Г. Лихим. Звернімо увагу, що саме гетьманові Павлюзі, а не отаманові чи козацькому ватажкові живцем зідрали шкіру. Така жаклива кара мала на меті показати звірство й жорстокість польської шляхти і візуально вплинути на читача, тобто підсвідомо виконати свою місію: за героїчні вчинки і мужню смерть – вічна пам'ять і слава, а за лицемірство – ганьба і небуття.

Можемо констатувати, що не тільки в поемі, а й в «Історії русів» маємо справу радше не з вертикальним, а з горизонтальним вектором історичного процесу. Перед читачем лінійно розгортається історична панорама, з якої автор і вибудовує дуже вдало потрібну композицію. Адже козацький рух 1630 р. під проводом Тараса Федоровича, прозваного в народі Трясилом, мав суттєві особливості і характерні риси. У поемі Т. Шевченка вони добре висвітлені і йдуть як певний підтекст, а саме: по-перше, на той час уже більш-менш визначилась політична орієнтація козацького руху в Україні, по-друге, сам Тарас Трясило виразно виявляє свої наміри, в піднесено-романтичному дусі окреслилась його політика, мова йде не тільки про захист козацької слави, віри, вітчизни, а й про майбутні війни і перемоги в них. Простежимо це в уривку поеми: «обізвався пан Трясило: А годі журиться! А ходім лиш пани-брати, з поляками биться!» [5, с.47]. Т. Шевченко навмисне показав апофеозну перемогу «маленької битви», щоб підкреслити значення Визвольної вій-

ни під проводом Б. Хмельницького, а все, що було по ньому, – як наслідки. Тому символічно, що в козацькому русі брав активну участь майбутній проводир національно-визвольної війни українського народу Б. Хмельницький. Спільне між двома творами («Історією русів» і поемою Т. Шевченка) те, що козащина не програла війни, а, навпаки, стала ще сильнішою в Україні. Насправді ж доля Тараса Трясила не була такою трагічною, як у Наливайка та Павлюка.

Ідея й мета у творах однакова: автор (ким би він не був) «Історії русів», звертаючись до “юного віку”, прагнув розбудити приспану національну свідомість українців, вселити у їхні серця впевненість і надію, викресати з них іскру національно-визвольного вогню. Вони в минулому шукали традиції волі й героїзму, щоб знайти надію, приклад, силу для боротьби за нову Україну, зрештою – право на неї. Ці твори створені для порівняння теперішнього, минулого й майбутнього. Вони побудовані таким чином, що героїчне минуле своїм контрастуванням із трагічним сучасним тільки підкреслює його оптимістичний імпульс. У них виявляється закон взаємодії різко окреслених протилежностей, який сприяє виникненню у читача бажаних автором почуттів. Контрастність доведена до найвищого піку переживань. Наприклад, поема Т. Шевченка «Тарасова ніч» слухачам оповідає про перемогу, а вони “слізоньки втирають, заплаче серденько”. «Історія русів» – “починається війна, яка чим скінчиться, Бог відає”. Сумні мотиви постійно чергуються з життєстверджувальними, відбувається своєрідне моделювання життя українського народу від минулого до майбутнього: “панували, та більше не будемо!.. але й тої слави козацької повік не забудемо!” [5, с.49].

В «Історії русів» “малоросіяни, незважаючи на тодішній свій тягар і нечувані клопоти, прославляли добродійство Боже, приписуючи провидінню його розпочату війну за визволення, опису та його наслідків, загрожували, на їх думку, власності і набутку кожного” [2, с.63]. Саме слово “повік” у Т. Шевченка – це велика запорака буття народу в часі. Трагічне у нього спонукає до творення нового стану українського народу на засадах історичного досвіду. «Тарасова ніч» – назва глибоко символічна, вибрана Шевченком не випадково. Маємо символічне протиставлення дня і ночі. На відміну від автора «Історії русів», який не надає ніякого значення символіці, адже для нього головне – результат перемоги, й ніякі природні явища, стихії не повинні зашкодити цьому. Основне – це людина, народний месник, що постає головним виконавцем волі народу, для якого неважливо, коли відбудеться битва, вдень чи вночі. Проте зміст тексту говорить сам за себе: для читача ця символіка незалежно від позицій автора має інше значення.

За міфологічними уявленнями, що закріпилися в підсвідомості людини, зміна дня і ночі, темряви і світла відбувається як поперемінне щезання всесвіту та його народження, де день народився від ночі, тому за ніччю настає світлий день, який, власне, і породжується нею. Тому не випадково, читаючи «Історію русів», опис війни, битви чи просто баталії, ми інтуїтивно не сприймаємо поразки, а чекаємо на грандіозні пере-

моги, до яких нас свідомо підводить автор. У своїй поемі Т. Шевченко хотів наголосити, що велика різниця в минулому між поляками та українцями, зрештою, призвела до ночі бездержавного існування обох слов'янських народів, і до свого світання українці повинні йти іншими шляхами, тими, які вони оберуть собі самі.

Крім опозиції “день-ніч”, в поемі трапляється “сонце-місяць”. Це парне протиставлення в Т. Шевченка (як і в «Історії русів») допомагає значно послабити в свідомості читача семантичні асоціації “ночі” і значно підсилити семантичний ряд поняття “день”. Велике контекстуальне значення мають такі образи поеми, як синє море, сизий орел, чорний ворон – цілком в руслі української традиції; трапляються вони ще у «Слові о полку Ігоревім». Усе це свідчить про те, що Т. Шевченко, вивчаючи «Історію русів», запозичив не тільки образи головних героїв, а й узяв за основу думку й ідею підтексту, те, що автор хотів безпосередньо донести до читача. Поема «Тарасова ніч» має міфологізований характер; «Історія русів» протиставляє два шари світового порядку – міфологічний та історичний, а це ще один важливий зв'язок між ними. Чим це було викликане і що несло українському читачеві? На ці питання може дати відповідь як текст поеми Т. Шевченка, так і «Історії русів». Звернення до минулого у Т. Шевченка завжди породжувалось прагненням зрозуміти сучасне. Ця своєрідна заангажованість була зумовлена тодішнім ставленням українського народу, частково особливостями національного характеру, а не характером Шевченкової Музи. Саме любов до України творила той своєрідний міф, що за своєю суттю правдивіший від історичних досліджень, в яких часто-густо є правда фактів, але нема правди історії.

Можна твердити (дещо спрощено), що для Т. Шевченка на першому плані був не історичний процес, а його наслідки та уроки. За такого підходу історична недостовірність не головне, та Т. Шевченко її ніколи не ігнорував, він просто не дотримувався її. Розбіжність з історичними працями здебільшого лише засвідчує блискучу інтуїцію Т. Шевченка. Його поема й «Історія русів» – тому приклад, бо на останню ми дивимось як на літературну пам'ятку, а не історичну. Це – міф, створений для народу, адже ґрунтом для написання цього твору служили перекази, легенди, хроніки, історичні дані, тому про історичну точність тут не може йти мова, що й споріднює твір з усією ранньою поезією Т. Шевченка. Протиставляючи міфологічний світ, у межах якого всі явища поділяються на такі, які одного разу відбулися і вже не можуть зникнути, оскільки входять до конструкції світу, робимо висновок, що міфологічний шар світового порядку не передував історичному, а знаходився поза ним, тому він є не попереднім щодо історичного, а первинним. Кожний вчинок будь-якого героя, наприклад, повстання Тараса Трясила будило до національної війни Павлюгу, Острияницю, Карпа Півторакожуха (вигадана особа), Максима Гуню (історичними даними не підтверджено), Івана Барабаша і так до Визвольної війни під проводом

Богдана Хмельницького, поновлюючись, повторюючись у наступних поколіннях національних героїв.

Вчинки нащадків відновлюють “перші діяння” міфологічного шару світобудови, тобто вони є певною копією своїх предків, тільки, на відміну від них, вони не приречені на повторення своїх помилок, їхнє майбутнє за ними. Ці риси характерні передовсім для «Історії русів», точніше для її першої частини, де все зводиться до перемоги. У поемі Т. Шевченка змальовано тільки саму битву, незважаючи на блискучу перемогу, яка вартувала великих фізичних сил і духовних переживань головному герою повстання: “вже не три дні, не три ночі б’ється пан Трясило. Од Лимана до Трубайла трупом поле вкрилось...Лягло сонце за горою. Зірки засіяли. А козаки, як та хмара, ляхів обступали” [5, с.51], – за своєю суттю не принесла ніякої користі в майбутньому, залишилися свідками тільки могили, які в народній пам’яті та козацьких легендах пов’язані з історією козацтва.

Якщо взяти до уваги всі козацькі літописи і провести паралель між ними та поемою «Тарасова ніч», то вимальовується цікава картина: літописи (це стосується й «Історії русів») прославляли минуле й давали надію на ще краще майбутнє; той, хто їх читав, ставав мимоволі “запрограмованим” на боротьбу в країні за своє життя і свободу. Він не сумував за тими славними часами, які не вернути, “не плакав, слізеньки не втирав, руки не опускав”, як у Т. Шевченка. Тому варто детально розкрити і порівняти образ головного героя – Тараса Трясила в «Історії русів» і в поемі Т. Шевченка «Тарасова ніч». У першому випадку маємо образ незвичайного сильного отамана – мужнього, хороброго, вірного, відважного, мудрого політика, талановитого полководця, палкого патріота. Перед нами ідеальний козацький ватажок. Таким його бачить народ, таким його сприймає, змальовує і Т. Шевченко. У його поемі він ідеальний лідер для повстання, який не цурається простого народу, питає в нього поради, хоча рішення приймає сам, але таке, яке влаштовує всіх.

Велика увага приділена опису битви, а саме деталям, які допомагають зрозуміти характер героя, мотивують його вчинки. Тарас Трясило із невеликою кількістю козаків (“чи багато наших?... Трохи, пане-отамане...”) впевнено крокує до перемоги. Козацький ватажок прагне помститися не тільки за всю Україну, а й за свого друга чи товариша, який у тексті поеми згадується під ім’ям Павла (“почастую (ляхів) за Павлову праведную душу”). Якщо він цього не зробить, то помре ганебною смертю. Причому не на полі бою, і коли, за задумом Т. Шевченка, всі сили “мертві і живі” повинні будуть зібратися під знаменами Б. Хмельницького, душа старого Тараса не з’явиться, це означає пряму зраду і зневіру в тому, за що він колись боровся, стояв на смерті пліч-о-пліч зі своїми побратимами-козаками. Війна з поляками вважається священною, а перемога над ними – це вічність блаженства. Традицією українців є пісня, яка вийшла з одного джерела – з душі людини, з глибинного світу її почуттів. Упродовж віків у піснях безперервно переда-

ється внутрішній світ людини. У поемі є пісенні рядки, які передають не тільки загальний характер, а й ритмо-інтонацію поетичного твору. Тому з поеми Т. Шевченка впливають такі рядки: “Зібралось козачество Богу помолитись.... Заспівали козаченьки пісню тої ночі, що славною стала Тарасові, козачеству, ляхів, що приспала...” [5, с.48]. Відтак можна зробити висновок, що Тарас не дарма прозваний в народі “Трясило”. Те, що хотів сказати народ, майстерно відобразив Т. Шевченко, вклавши в образ Трясила національний підтекст. Автор «Історії русів» щодо цієї історичної постаті ввів своє бачення. Тарас Трясило не просто козацький ватажок, він – гетьман, змушений воювати проти Польщі і її військ, які зібралися під командуванням “Коронного гетьмана Конецпольського”. Сама ж битва в «Історії русів» описується дуже скупом, на відміну від поеми Т. Шевченка, в якій йде мова про успішний результат битви, відбиті польські атаки. Ці результати прославляють гетьмана, виділяють його на тлі інших, заслуги Трясила не перераховуються, як у Т. Шевченка, а узагальнюються, підводяться в ранг “найкращих, найправильніших, найрозумніших учинків”, гідних українського гетьмана. Здається, що саме такі “ідеальні” гетьмани творять усі історію України. Далі зображено хитрий план, вдало використаний для бажаної перемоги. Кривава різня подана кількома рядками: “перекололи всіх; що їм противилися, знищили, а решту перетопили в річці і розігнали, здобувши табір їхній з усіма запасами та артилерією...” [2, с.25], бо автор “спішить далі” розповісти про всі історичні перемоги.

Отже, можна зробити висновок, що образ Тараса Трясила в «Історії русів» подано крізь призму битви. Військова тактика і переможний результат характеризують самого героя краще, аніж його власний характер, почуття, переживання. У поемі Т. Шевченка – битва героя відбувається і в душі, і на полі бою. Козацький ватажок передбачає результат кривавої баталії, він сприймає і відчуває війну. Важливо те, що попри різні деталі у цих творах кожний з них намагається подати його по-своєму. Т. Шевченко з «Історії русів» запозичив не тільки трактування ідеї, теми твору та головного героя, а й приховав підтекст козацької битви, яка не випадково, в Шевченковому розумінні відбувається саме вночі. Сама назва поеми «Тарасова ніч» характерно засвідчує, підкреслює важливість битви: не просто якоїсь кривавої сцени, а справжньої картини війни, названої на честь свого ватажка – Тарасова ніч. Сам сюжет про перемогу не тільки над польським військом, а й над часом, вдало перенесений Т. Шевченком і майстерно змальований. При цьому не порушена сама композиція твору, збережено її первонаочальний зміст.

«Історія русів» своїм змалюванням минулого і впевненими надіями на краще майбутнє надихнула великого Кобзаря до відтворення і вшанування історії України, залучила до роздумів над минулим, теперішнім і майбутнім. Тому приходимо до висновку, що з одного боку, «Історія русів» лягла в основу поеми Т. Шевченка «Тарасова ніч», а з іншого, – ці твори доповнюють один одного.

Література

1. Бородин В.С. Над текстами Т.Шевченка / В.С.Бородин. – К.: Либідь, 1993. – С. 33-410.
2. Історія русів / Історія русів // Вступна стаття В.Шевчука. – К.: Рад. письменник, 1991. – 345 с.
3. Одарченко П. Тарас Шевченко і українська література: збірник статей / П.Одарченко. – К.: Дніпро, 1994. – 155 с.
4. Світи Тараса Шевченка / Т.Г.Шевченко // Збірник статей до 175 – річчя з дня народження. – К.: Дніпро, 1991. – 112 с.
5. Шевченко Т.Г. Твори / Т.Г.Шевченко // Вступна стаття Ю.Івакіна. – К.: Дніпро, 1971. – 550 с.

Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Антофійчуком В.І.

**POEM OF TARAS SHEVCHENKO «TARASOVA NIGHT»
AND «HISTORY OF RUS'»: SIMILARITIES AND DIFFERENCES**

A. Yu. Nykyforiuk

*Chernivtsy National University by Y. Fedkovych;
department of Ukrainian literature;
58012, Chernivtsy, Kotsiubynsky st., 2*

Taras Shevchenko's life was for his motherland and his talent was for her, and even time and authority couldn't trample his name in unknown quantity. Memory about this great men life in our harts and our thoughts.

Poems T.S. Shevchenko "Tarasova night" to tie with "Istoria rusiv". Main object to concentrate on image T. Trasulo. Describe his actions deed and consequence.

Key words: *history, plot, chronicle, chronotop, interpret, action, contecst, composition, visual, sumbol, mage, fibula, lyric, poetry, remittance (re-telling), personnel, consciousness, poem, visual.*

УДК 821.161.2-3:81'42-116.6 І. Франко

ББК 83.3 (4 Укр) 1

ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО ІВАНА ФРАНКА В РЕЦЕПЦІЇ ЮРІЯ БОЙКА-БЛОХИНА

А. І. Химинець

*Дрогобицький національний університет імені Івана Франка;
82100, Львівська обл., м. Дрогобич, вул. І. Франка, 24*

У статті досліджується рецепція Юрія Бойка-Блохина поглядів Івана Франка на творчість Тараса Шевченка, на ідейно-естетичні та поетикальні особливості Шевченкової поезії. Продемонстровано, як Бойко-Блохин детально аналізує зміну цих поглядів у методологічній та контекстуальній перспективі.

Ключові слова: Бойко-Блохин, Шевченко, Франко, творчість, поетика.

Наукові дослідження Юрія Бойка-Блохина ще не в повній мірі повернулися в сучасний літературознавчий обіг. Без вивчення його творчої спадщини неможливе створення цілісної картини історії української літературно-критичної думки та й історії літератури. Велика частина його праць присвячена творчості Тараса Шевченка та Івана Франка. Окрім студій художньої творчості І. Франка, Ю. Бойко-Блохин займався і його літературознавчими дослідженнями поезії Т. Шевченка, а також впливом Шевченка на творчість Франка [2].

Одним із перших, хто в українському літературознавстві зацікавився дослідженням Ю. Бойка-Блохина, присвяченим постаті І. Франка як шевченкознавця, є В. Колошник [4]. Він наголошує, що наукові статті, об'єктом яких "є власне студії науковців попередніх періодів, мають головним чином репродукційно-оцінювальний характер, оскільки в них подається системний опис певних наукових відомостей з актуалізацією стосунку останніх до складного й суперечливого пізнання істини". Одноразово він вважає, що в працях такого типу, проте, "можливі й суто дослідницькі здобутки, зокрема методологічного плану" [4, с.23]. Саме в такому руслі цей автор намагається й розглядати статтю Ю. Бойка-Блохина «Франко – дослідник Шевченкової творчості», обираючи предметом свого вивчення "засади наукового аналізу української поезії". Однак, насправді, ця стаття є коротким переглядом (сказати б, конспектом) головних ідей, задекларованих Ю. Бойко-Блохином у його статті «Франко – дослідник Шевченкової творчості». У праці Д. Тетеріної-Блохин [5] подано цікавий фактаж про кандидатську дисертацію Ю. Блохина, захищену в 1940 році («Основи творчого методу Івана Франка»), однак поставлена у нашій статті проблема там не заторкнута.

Комплексний аналіз Франкового бачення Шевченкової творчості є на часі. Тому метою нашої публікації є оприявлення поглядів Івана

Франка на творчість Тараса Шевченка, на ідейно-естетичні та поетикальні особливості його поезії – в рецепції Юрія Бойка-Блохина. Основними завданнями статті є: показати домінуючі концепції бачення творчості Т. Шевченка у літературно-критичних дослідженнях І. Франка у літературознавчій рецепції Ю. Бойка-Блохина; окреслити основні параметри наступних досліджень у запропонованій проблематиці.

Стаття Ю. Бойка-Блохина «Франко – дослідник Шевченкової творчості» є широко закроєною студією, яка дуже докладно простежує складний процес формування світоглядних позицій Франка – як під безпосереднім впливом ідей М. Драгоманова, так і посереднім впливом методичних та методологічних підходів М. Добролюбова.

В. Колошник добачає в дослідженні Ю. Бойка-Блохина в першу чергу спрямування І. Франка на “загальну зорієнтованість [...] передусім на питання поетики” [4, с.24]. Як видається, це припущення значно звужує дослідницьку перспективу як Ю. Бойка-Блохина, так і самого І. Франка. Аналіз Шевченкової творчості Франком з погляду Бойка-Блохина дає можливість побачити, сказати б, широкий науковий підхід: з подвійної перспективи простежити зміну парадигми українського літературознавства перелому XIX-XX віків та середини XX століття, й разом з тим верифікувати ці дослідження з літературознавчої перспективи початку XXI віку. Ю. Бойко-Блохин констатує постійну увагу І. Франка не тільки до поетики, а й до творчості Т. Шевченка загалом. Франко “вчувався” в творчість Шевченка, а “інтенсивність проникання у Шевченків світ була для Франка постійною школою, в якій інтимно формувалися його світогляд і естетика”. Одночасно ж, “в парі зі світоглядним та естетичним розвитком” Франка “мінявся та ускладнювався і його погляд на Шевченкову творчість” [4, с.25].

Важливим аспектом Франкової рецепції Шевченкової творчості є те, що він “ніколи не губив критичного підходу до його спадщини і був навіть період, коли критицизм привів до несправедливих оцінок окремих творів Шевченка”. Такий скептицизм до Шевченкової творчості формувався, зосібно, під впливом ідей Михайла Драгоманова (зокрема його праці «Шевченко, українофіли і соціалізм», 1906). І. Франко “перейнявся невиправданим негативізмом до Шевченкових «Гайдамаків»”, який “межував із нігілістичним підходом” [1, с.226]. У гайдамаччині, зображеній Шевченком, Франко бачить “вияв фанатизму та антиісторизм”, а у відході від ідей «Гайдамаків» та «Холодного Яру» – його творче зростання.

Ю. Бойко-Блохин наголошує, що під впливом зацікавлення М. Драгоманова російською літературою І. Франко захопився літературознавчими принципами М. Добролюбова й це прищепило Франкові в його перших літературно-критичних розвідках “підхід публіцистично-ідеологічний, в якому мистецька специфіка твору майже зникла, а наверх виходили лише ідейні моменти літературних творів як привід для політичної проповіді-пропаганди” [1, с.227]. Саме під впливом Добролюбова Франко назве свою статтю про Шевченкові поеми «Сон» і «Ка-

вказ» – «Темне царство». Незважаючи на істотну відмінність мистецької природи цих двох творів, Франко розглядає їх в одному методологічному ключі. Бойко-Блохин зауважує при цьому, що “молодий дослідник перед композицією «Сну», проголосивши її “слабкою і недосконалою”, виявив “повну безпорадність”. Власне у такому об’єктивному й неупередженому розгляді поглядів Франка (з елементами цілком обґрунтованого критицизму – без їх завуальовування й зайвої екзальтації) та їх трансформації й полягає наукова цінність та важливість доробку Бойка-Блохина як дослідника і в сучасному літературознавчому дискурсі.

Отже, ці перші Франкові дослідження, були “публіцистично-ідеологічними, з відчутним елементом суб’єктивізму” [4, с.24].

З ідейного погляду особливий інтерес становлять роздуми Ю. Бойка-Блохина про проблему Шевченкового націоналізму. Він підкреслює, що хоча під впливом М. Драгоманова та Сірка (Ф. Вовка; йдеться, зокрема, про Вовкову статтю «Т.Г. Шевченко і його думки про громадське життя», опубліковану в женеvській «Громаді», 1879, № 4) у своєму дослідженні І. Франко висловлює “свої осуди Шевченкового націоналізму, як вияв вузькості і відсталості”, однак одночасно І. Франко намагається вирватися з-під впливу женеvських публіцистів. На противагу Сіркові (Ф. Вовкові), який твердив, що духовне зростання Шевченка було пов’язане з відмовою від ідей націоналізму, у Франка такого бачення немає. Розвідка «Темне царство», на переконання Ю. Бойка-Блохина, “справляє враження несущільної, суперечної”, хоча й Франко намагається “знайти і власне становище в аналізі Шевченка”. Каменяр поступово звільнявся від “добролюбівського публіцистичного методу”. Розглядаючи Шевченкову “політичну поезію” (інакше слід назвати цей термін Бойка-Блохина “громадянською лірикою”) як особливий літературний жанр, Франко, хоча й “у згоді зі своїм драгоманівським радикалізмом передав куті меду в пов’язанні Шевченка із російським літературним оточенням”, однак “наголошує антиросійський, антицентралістичний та самостійницький характер Шевченкової творчості” [1, с.229]. Одночасно ж це дослідження І. Франка, наголошує Ю. Бойко-Блохин, є одним з перших у шевченкознавстві, в якому творчість Т. Шевченка розглядається на широкому тлі розвитку європейської літератури.

Франко, проводячи паралелі між Кулішевими «Хутірними поезіями» та Шевченковими «Посланнями», у статті “«Хутірна поезія» Куліша” (цій “темпераментній публіцистиці” – називає її Ю. Бойко-Блохин), демонструє “пристрасне осуджування основних ідей «Послання»”. Такий підхід був, на переконання Ю. Бойка-Блохина, “лише короткотрасним виявом духової засліпленості, виявом космополітичного фанатизму”, у якому І. Франко намагався наслідувати М. Драгоманова [1, с.230]. Ці “зневажливі слова, сказані на адресу великого поета України, пекли пізніше Франкову свідомість німим докором” [1, с.230-231]. Саме цей сором і докір надалі підштовхне І. Франка до продовження досліджень цієї проблематики, зокрема й у спробі написання докторату, присвяченого політичній поезії (тобто, як уже зауважувалося, громадянсь-

кій ліриці) Т. Шевченка (цей проект не вдавсь, оскільки науковим керівником цього дослідження мав бути О. Огоновський, а він дуже боявся “політики”). Остаточне закінчення “поверхових екскурсів Франка у сферу оцінок Шевченківської творчості”, де він “змішував свій пієтизм до Шевченка в цілому із різким негативізмом до окремих Шевченкових творів та ідей”, закінчилося з припиненням виходу у 1882 році журналу «Світ». Натомість приходить пора, коли він (Франко. – А. Х.) поступово стає “на ґрунт вдумливого наукового досліді” [1, с.232].

Цей перехід супроводжує й допомога І. Франком М. Драгоманову у підготовці нового видання поезій Т. Шевченка, й у публікації дослідження «Шевченко – герой польської революційної легенди» (Львів, 1901 р.). Уже цю розвідку позначає “документальність, обережність і об’єктивний критицизм у підході”. Наступна праця І. Франка, присвячена поемі Т. Шевченка «Перебендя», має теж усі задекларовані вище методичні елементи. Ю. Бойко-Блохин означає методологічні параметри цього дослідження як коментар, у якому “широка літературознавчо-історична перспектива поєднана із насвітленням та поясненням навіть дрібних деталей твору, як от коментується назви пісень, що їх має в своєму репертуарі Перебендя, і з тих коментарів робиться висновки, які поглиблюють розуміння ідейно-естетичного сенсу поеми”. Водночас на прикладі одного твору показано “стосунок Шевченка до народної творчості, до російського, польського та європейського романтизму”. Помічає у цій праці Ю. Бойко-Блохин і “методологічну різносторонність” [1, с.232]. У контексті розгляду творчості Шевченка на тлі європейського романтизму Франко зауважує оригінальність Шевченкової романтики в тому, що його “романтичний індивідуалізм виявляє свою пов’язаність з літературними традиціями, але не вступає ні в яку колізію зі світом українських фольклорних традицій, бо ніде не виявляє індивідуалістичних скрайностей асупільної етики, не переймається мрячною містикою, навпаки, у згоді з народними джерелами, тримається реального колориту” [1, с.233]. Щодо обґрунтування принципів вивчення творчості Шевченка, у відповідь на критику анонімного автора в «Правді» (про недовільність вивчення окремих Шевченкових творів, поки немає цілісного дослідження його творчості), Франко “обстоює потребу детального студіювання окремих творів”, бо лише на основі такого вивчення можна буде дати пізніше “загальний огляд Шевченкової творчості, опертий на науковому ґрунті”. Отже, “від загальних безпредметних спекуляцій до справжнього студіювання фактів” – таке гасло пропонує Франко, “започатковуючи цим закликком і власним прикладом наукове шевченкознавство” [1, с.233].

Написана в 1890 році Франкова стаття “«Тополя» Т. Шевченка” є компаративістичним дослідженням, у якому на основі аналізу мотивів цього твору продемонстровано вплив на його образну систему, на поетику й українського фольклору, й фольклору інших народів, проаналізовано тему чарівництва у світовому письменстві. Ю. Бойко-Блохин акцентує на тому, що І. Франко, дотримуючись компаративістичних засад,

може й “занадто скрупульозно дошукується аналогії мотивів”. Одночасно Франко вказує на відсутність у всій Шевченковій творчості образу упиря, хоча й споріднені з «Тополею» мандрівні сюжети мають його у собі, “як мали його на кожному кроці й російські та польські твори романтичної школи”. Відсутність цього образу у Шевченка, як наголошує Бойко-Блохин, Франко пов’язує “зі стильовою тенденцією «Кобзаря», з нахилом до усунення властивих романтиці жахів, що їх поет підміняє сумом, елегійними настроями”. Порівнюючи стильові особливості статті, присвяченої «Перебенді», та дослідження про «Тополі», Ю. Бойко-Блохин приходить до переконання, що виклад першої “був дещо сухий”, а в останньому випадку “аналіза сполучається з мистецькою досконалістю критика, який увиразнює [...] внутрішню природу Шевченкової майстерности і цим як критик-дослідник сягає [...] вершини зрілості” [1, с.234].

Ю. Бойко-Блохин, наголошуючи, що вже у 80-их роках XIX віку І. Франко стає “піонером наукового шевченкознавства”, вказує також і на контекстуальні особливості, які починають впливати на наукові підходи до вивчення творчості Т. Шевченка: “Культовий підхід панував і у тих, хто мав би вивчати літературну спадщину Шевченка”; “культовість виключала критицизм і вимагала замикати очі на ті сторони творчого набутку Шевченка, які не вкладалися в виідеалізований” народницький образ поета [1, с.234-235]. Як приклад такої “культової ідеалізації” Ю. Бойко-Блохин наводить проблему видання творів Шевченка, розпочату в 1890 році у Львові: спроба О. Огоновського дати в «Кобзарі» літературно-естетичну оцінку твору зустріла рішучий опір І. Франка – з огляду на дуже критичне ставлення останнього до літературно-критичної творчості Огоновського та “австро-рутенську угодовщину”, яка вела до “обкраяння” Шевченкового доробку. Натомість з великою прихильністю він зустрів звістку про видання того ж року М. Драгомановим «Поезій Т.Г. Шевченка, заборонених у Росії».

Ю. Бойко-Блохин наголошує й на двох напрямках поборювання безкритичного культу Шевченка, виразниками яких були М. Драгоманов та І. Франко. У Драгоманова розвінчування цього культу “переходило і в заперечення цінності та ваги більшої частини творів” поета, а Франко “культовому підходові намагався протиставити підхід науково-об’єктивний [...]” [1, с.236].

У статті І. Франка «Т. Шевченко» (1891) зроблена спроба “синтетично глянути” на постать поета (стаття була опублікована того ж року в «Зорі», в 1893 – у газеті «Kurjer Lwowski», у 1914 – у віденській «Die Ziet», і аж у 1924 – у лондонській «Slavonic Review»). Ю. Бойко-Блохин знову ж наголошує на тенденції, яка виразно окреслюється у Франкових дослідженнях творчості Шевченка – “постать Шевченка тут схоплено на тлі духової фізіономії доби, на тлі духового й літературного розвитку Європи (курсив наш. – А. Х.) Шевченкових часів” [1, с.236].

Важливим аспектом шевченкознавчих досліджень І. Франка є й його виокремлення у творчості Т. Шевченка елементів реалізму, які тіс-

но корелюють у його творчості з романтичною складовою його ідіостилю. Франко простежує, як у європейській літературі все більше виявлялися “познаки реалістичного напрямку, потяг до змалювання правди життя в її не підфарбованій, зрівноваженій характеристичності”. На думку Франка, реалізм “аж там виступає в повній силі, де він переходить до глибшого, не епізодичного змалювання життя народніх мас, до зображення простолюддя”. Цей злам – перехід до реалізму – Франко відносить до 40-их років XIX століття й “у цьому потокові літературного переламу, в цій демократизації літератури через зміну об’єктів змалювання, що приносило з собою і поглиблення самого методу зображення, особливе місце приділяє Франко також первісткам нової української літератури”, а особливо – Шевченкові. На думку Ю. Бойка-Блохина, І. Франко має цілковиту рацію, коли вважає, що “в європейській літературі 40-их років ніхто так виразно не прокладав шляхів до реалізму, як Шевченко; принаймні слід це визнати щодо поетичних жанрів” [1, с.237].

Дещо нижче Бойко-Блохин додає, що шевченкознавство “достатньо уґрунтувало перевагу романтичних стильових властивостей у Шевченка”, однак у його творчості перехрещуються “різні стильові струмені”. Дослідник відкидає “совєтське пласке трактування Шевченка як реаліста, коли реалізм розуміється за оклепаною формулою типових образів у типових обставинах. Свідомість наших реалістів минулого століття не зазнавала на собі тиску цієї налічки і йшла широким шляхом шукання взаємовідносин між ідеєю та життєвою емпірикою”. Для І. Франка, продовжує Ю. Бойко-Блохин, важливим є не лише те, що Шевченкова поезія “є «згущена, сконцентрована, скристалізована дійсність», він звертає увагу й на спосіб концентрації, на пластичність, ясність, стрункість форми, на тісну зв’язність її з рефлексією” й на те, що “тип кристалізується в символічний образ самої ідеї, тобто взаємопроникнення форми й ідеї є наскрізь органічним, і місця для тенденції (тобто тенденційності. – А. Х.) в такому творі немає”. Загалом же, “крізь стрункість форми прозирає той організуючий Шевченків естетичний ідеалізм, його лет у високості прекрасного” [1, 239]. Одночасно ж Ю. Бойко-Блохин переконливо демонструє, що у І. Франка “окреслення примату ідеалістично-естетичного підходу над буденщиною у житті і творчості Шевченка – це справді влучне спостереження, особливо актуальне для шевченкознавства тепер (ідеться про п’ятдесяті роки XX ст. – А. Х.)” [1, с.238-239]. Тим самим було спрямовано, сказати б, вектор шевченкознавчих студій, який відіграє напрямну роль й у сучасному українському літературознавстві.

Ю. Бойко-Блохин вказує на ті помилки, яких може допускатися літературознавець, якщо його дослідження ґрунтуються на неперевірених фактах. Йдеться про габілітаційну лекцію І. Франка, присвячену Шевченковій поемі й повісті «Наймичка». Довірівшись першому видавцеві Шевченкових повістей Горленкові, який “пішов безкритично за псевдодатами, що їх позначено на повістях” і вважаючи, що повість «Наймич-

ка» написана раніше, ніж поема, І. Франко представив із цього й хибний погляд на особливості творчого процесу митця, який пов'язаний із цими творами. Однак, “попри те в розвідці все таки багато цікавих спостережень” [1, с.237]. Бойко-Блохин (на прикладі дослідження поеми і повісті «Наймичка») демонструє дуже важливу для розуміння Франкової наукової діяльності зміну світоглядної перспективи, яка наступила в його літературно-критичному інструментарії, його світобаченні. На прикладі цих творів він прагнув “розв’язати естетичну проблему загального і часткового, з чим зв’язана і проблема національного та універсального в мистецтві” [1, с.239]. Бо якщо у статі «Темне царство» Франко надавав “вселюдським ідеалам” найбільшу перевагу, то поема та повість «Наймичка» стають для нього творами світової літератури, що “вносять вартості українського духу в скарбницю всесвіту”, поєднуючи аксіологічні параметри “суто національного із суто людським”. Це стало, на переконання Ю. Бойка-Блохина, “завдяки духовому змужнінню поета, завдяки визволенню його з пут раціоналістичного схематизму, завдяки проникненню у світ психології свідомого і підсвідомого, завдяки збагненню того факту, що не ідея сама по собі є найвищим багатством людини, а пов’язаність ідеї з душевним світом людини, з усім комплексом її чуттів” [1, с.240]. Слід також наголосити, що таким чином окреслюється траєкторія зміни аксіологічних пріоритетів у світогляді Івана Франка: від особливих абстракцій про вселюдські ідеї до найважливіших цінностей національного буття, яке перебуває під загрозою знищення – як фізичного, так і духовного.

Рівень знання Франком творчості Шевченка демонструє суперечка навколо публікації в «Киевской Старине» у 1897 році М. Стороженком вірша «Слов’янам», який приписувано Шевченкові. На основі ідеологічних поглядів Т. Шевченка І. Франко переконливо показав, що цей твір Шевченкові належати не може, оскільки у його слов’янофільстві Франко “заперечує прихильність будь-яких елементів расовости чи конфесійної ненависти, не бачить у ньому також месіянїзму з якимись світовими засягами, заперечує наявність містики та цілковито виключає можливість цареславія чи імперських ідеалів”. І. Франко зумів показати, що ідеологія Т. Шевченка була принципово відмінна від ідеології братчиків (учасників Кирило-Мефодіївського братства. – А. Х.) й одночасно він “відмежовує Шевченкове слов’янофільство від сучасного йому російського” [1, с.241].

Однією із важливих праць, у якій шевченкознавство І. Франка досягає своєї повноти, є дослідження «Із секретів поетичної творчості». Бойко-Блохин зауважує, що в цій студії Франко цілковито розпрощався з так званою “реальною критикою” Добролюбова, й вважає, що добролюбівський підхід, в якому “життєва дійсність ідентифікується з дійсністю мистецькою, викривлює завдання літературознавства, відводить останнє від своїх власних цілей [...]”. Соціологічний підхід до літературного твору теж є можливим, однак тоді йтиметься не про літературознавче дослідження. Найважливішим для І. Франка стає “дослідження

специфіки мистецьких творів. Лише вивчення її насамперед у згоді з осягами новітньої психології вбереже критика від суб'єктивізму" [1, с.242]. Основним матеріалом для виокремлених проблем специфіки вірша І. Франко обирає поезії з «Кобзаря».

Ю. Бойко-Блохин показує, що І. Франкові, озброєному тоді вже найновішими методологічними досягненнями літературознавства, вдається побачити такі елементи Шевченкової поетики, які до нього ще нікому зауважити не вдалося. Перед Франком, зачарованим фонічними особливостями поезії Поля Верлена, розкриваються "нові глибини музичного звучання Шевченкової поезії"; він звертає увагу на Шевченкове вміння "творити музичний контраст", зауважуючи, що такий контраст дозволяє у «Причинній» створити досконалу структуру; демонструє уміння Шевченка "створювати комбінацією поетичних образів враження тиші, а також неясного душевного стану"; Франко захоплюється здатністю Кобзаря "творити ступеневу градацію образів в одній поезії, повільне зведення картини з широкими просторами до одної пуанти" (на прикладі образу хустини в однойменному вірші) [1, с.243].

Дослідник зазначає, що зацікавлення Франка творчістю Шевченка реалізовувалася й у його перекладацькій творчості (зокрема у перекладах його поезій німецькою мовою), й у роботі науковця-текстолога над критичним виданням двотомного «Кобзаря», виданого заходами Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові (1905 р.). Однак "під час цієї праці вже виявилися перші симптоми душевної хвороби Франка, якими почасти і спричинені очевидні хиби його видання", проте і тут "відбився багаторічний досвід Франка-шевченкознавця". Останнє ж дослідження Франком Шевченка, присвячене поемі «Марія», уже "не сягає найвищих вершин у його шевченкознавчих студіях", однак цікавим є розгляд її євангельських, апокрифічних, іконографічних джерел [1, с.245].

Підсумовуючи, Ю. Бойко-Блохин констатує, що І. Франко як дослідник творчості Т. Шевченка на кожному з етапів науково-творчого шляху "перейшов значну еволюцію в напрямку поглиблення методів та всебічнішого розуміння" Шевченкової спадщини; він першим показав Шевченкову "очитаність, культурність" і тим самим заперечив тезу М. Драгоманова про "мужицьку обмеженість поета"; побачив "ряд влучних міркувань про своєрідність Шевченкового таланту, про формальні особливості його поезій, близько підійшов до специфіки Шевченкового реалізму", "поставив деякі текстологічні завдання і подекуди розв'язав їх".

Незважаючи на те, що І. Франко раз-у-раз "робить помилки в навісвітленні Шевченка, йому не вистарчає часу і можливостей доглянути деякі деталі", однак тут є здебільшого "сягання в самі глибини Шевченкової творчості". Франка, таким чином, можна вважати одним із основоположників наукового шевченкознавства [1, с.245-246].

У контексті розгляду шевченкознавчих студій Івана Франка варто зауважити, що на початку ХХ століття подібні дослідження творчості Тараса Шевченка проводив білоруський поет і літературознавець Максим Багдановіч. Його спостереження над творчістю Шевченка певним

чином перегукуються з дослідженнями Франка. Михайло Драй-Хмара наголошує, що стаття Максима Багдановіча про Шевченка («Краса і сила. Спроба дослідження вірша Т. Шевченка») “являє собою першу спробу переглянути Шевченкові поезії, користуючись формально-естетичною методою”. Багдановіч у своїй публікації доводить, що Шевченкові вірші “ритмічні, хоч і не метричні, а багатьом критикам раніше здавалося, що Шевченко – неук у галузі метрики. Багдановіч перший відкрив у Шевченка національний український *vers libre*. Він же перший побачив у Шевченка асонанси, а не невдалі рими, внутрішню риму, алітерацію (услід за Чуковським) та цезуру. Висновки, що їх зробив на підставі формальної аналізи Багдановіч, цікаві, оригінальні і водночас наукові” [3, с.322].

Намагаючись знайти місце І. Франка у системі координат протиставлення “народників” і “модерністів” у ставленні до творчості Т. Шевченка та становленні шевченкознавства як наукового напрямку в історії літератури, Ю. Бойко-Блохин зауважує, що перші творили безкритичний культ Шевченка, а “антинародники-«хатяни» перед Першою світовою війною і неоклясики по національній революції знецінювали Шевченка, знижували чи іноді й заперечували його значимість у духовнім та літературнім його розвитку”. І. Франко, на переконання Ю. Бойка-Блохина, стоїть особно від тих і тих, а його поява як шевченкознавця – “ахронологічна” у стосунку до народництва та модернізму [1, с.246]. Можна погодитися з думкою про те, що Ю. Бойко-Блохин “засадами свого дослідження про шевченкознавчі праці Франка обрав неупередженість і естетичний підхід до об’єкта аналізу. На цій надійній основі й постали цінні спостереження, що наближають нас до розуміння феномена української поезії в її дотичності до поезії світової” [4, с.25].

Отже, обравши об’єктом наукового дослідження рецепцію творчості Т. Шевченка І. Франком, Ю. Бойко-Блохин демонструє об’єктивізм у поданні трансформації Франкових поглядів на Шевченкову творчість, показує як у Франковому сприйманні болісно й неоднозначно формувалося цілісне й незаангажоване бачення як поетики, стильових особливостей творчості Кобзаря, так і ідейних та ідеологічних рис його поетичного світу. Саме в такій перспективі бачаться і наступні дослідження рецепції Шевченкової творчості І. Франком та вивчення літературно-критичної і літературознавчої спадщини Ю. Бойка-Блохина.

Література

1. Бойко Юрій. Франко – дослідник Шевченкової творчості // Юрій Бойко. Вибране. – Т.1. – Мюнхен, 1971. – С. 226-246.
2. Блохин Ю. Франко і Шевченко / Ю.Блохин // Літературний журнал. – Харків, 1939. – №10-11. – С. 92-99.
3. Драй-Хмара М. Твори М. Багдановіча у виданні Інституту білоруської культури / М.Драй-Хмара // Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина. – Київ: Наукова Думка, 2002. – С. 319-322.

4. Колошник В. Засади наукового аналізу феномена української поезії (На матеріалі статті Ю. Бойка «Франко – дослідник Шевченкової творчості») / В.Колошник // Харків 30 – 40-х рр. XX ст. Література. Історія. Мистецтво: Матеріали міжнародної наукової конференції до ювілею професора Юрія Бойка-Блохина / Ред. О.Бронникова, І.Михайлин. – Харків, 1998. – С. 23-25.
5. Тетерина-Блохина Д.Ю. Бойко-Блохин – дослідник творчості Івана Франка / Д.Ю.Тетерина-Блохина // Слово і Час. – 2006. – № 8. – С. 48-57.

Стаття надійшла до редакційної колегії 06.10.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Найбитовичем І.М.

SHEVCHENKO STUDIES OF IVAN FRANKO IN THE RECEPTION OF YURI BOIKO-BLOKHIN

A. V. Khiminets

*Drogobych National University by Ivan Franko;
82100, Drogobych, Franko st., 24*

The article investigates Yuri Boiko-Blokhin's reception of Ivan Franko views on the work of Taras Shevchenko, the ideological and aesthetic features and poetical poetry of Shevchenko. It is demonstrated how Boyko-Blokhin analyzes in details the changes in these attitudes in the methodological and contextual perspective.

Key words: *Boyko-Blokhin, Shevchenko, Franko, creativity.*

Мовознавство

УДК 811.161.2:81'36

ББК 81.2 Ук

ГРАМАТИКА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ІВАНА ВАГИЛЕВИЧА

М. П. Лесюк

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра слов'янських мов; 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
тел. 0671092460; e-mail: mykolalesiuk@gmail.com*

У статті зроблено огляд та аналіз визначної мовознавчої праці відомого галицького вченого, поета, етнографа Івана Вагилевича "Grammatyka języka małoruskiego w Galicji". Відзначається, що ця праця зіграла певну роль у розвитку літературної мови в Галичині, але написана вона була польською мовою і під великим впливом російських граматик. Однак цінна вона перш за все ілюстративним матеріалом, який у певній мірі відображав мову галичан середини XIX століття.

Ключові слова: *граматика, мовні особливості, лінгвістична термінологія, основні фонетичні та граматичні риси, мова галичан, простонародна, книжна мова.*

Нещодавно минуло 200 років від дня народження відомого галицького вченого, письменника, етнографа, фольклориста, члена славнозвісної «Руської трійці» Івана Вагилевича, який попри різні, навіть діаметрально протилежні оцінки дослідників його творчості все-таки заслуговує, щоб про нього писати знову і знову.

По-різному склалася доля у членів «Руської трійці». Найтрагічнішою була в Маркіяна Шашкевича, бо мучився, хворів, страждав фізично і морально і відійшов з цього світу, який був до нього таким жорстоким, проживши усього 32 роки. Не краща доля була і в його побратима й однолітка Івана Вагилевича. Він також, як і М. Шашкевич, народився в 1811 році, і 2 вересня 2011 року громадськість села Ясень на Івано-Франківщині, де народився І. Вагилевич, відсвяткувала цю поважну дату від дня його народження. Прожив він дещо довше, ніж М. Шашкевич, – 55 років, але це теж небагато. За певні порушення він був позбавлений священицького сану, після того жив у бідності і нужді (як і Шашкевич), був людиною боязкою, намагався вгодити полякам, якийсь час навіть редагував пропольську газету «Дневникъ Рускій», працював (кустосом) у бібліотеці Осолінських у Львові, коректором, директором архіву м. Львова, але так і не знайшов щастя в житті. Зате був він, як уже про це згадувалося, талановитим письменником і вче-

ним, багато працював і залишив немалу літературну та наукову спадщину, хоча не все при житті його було опубліковано. У «Русалці Дністровій» він видрукував зібрані ним народні пісні, написав до них передмову «Передговор. К народним руским пісням», свої дві поеми «Мадей» та «Жулин і калина». Зазначмо тут, що друкував він свої наукові праці переважно чужими мовами. Це, з одного боку, свідчило про його ерудицію, добре знання слов'янських мов, але, з другого, – викликає жаль, що він не шукав можливості друкувати свої праці тогочасною українською мовою в галицьких часописах, як це робили його ж товариш Яків Головацький, Йосиф Лозинський, Йосиф Левицький та інші автори.

Анна Будзак із Кракова у своїй статті [1] робить огляд його опублікованих чи ще за його життя, чи вже в пізніші часи мовознавчих праць. Отже, у 1845 році він видав українську граматику польською мовою під назвою «Grammatyka języka małoruskiego w Galicji» (на другому титульному листі – назва Грамматика языка малорусского в Галиции сочиненная Иваномъ Вагилевичемъ, Львовъ. Печатано в Институтъ Ставропігiанському, 1945), у різні роки чеською, російською мовами опублікував статті про гуцулів та бойків, а вже в недавні часи була ще опублікована його праця про лемків та передрукована з польського рукописного варіанта стаття про бойків. Студію ж його про гуцулів, яка була надрукована чеською мовою, передруковували кілька разів. Як на той час він зробив чимало для пізнання мови, культури, побуту галицьких українців, написав цілу низку мовознавчих, етнографічних та культурологічних праць [див. 2-9]. Треба додати, що крім усього, він ще й переклав прозою «Слово о полку Ігоревім», польською мовою надрукував «Latopis Nestora», праці «Kronika południowej Rusi», «Monaster Skit w Maniawie» тощо. Як відзначають В. Лев та Ю. Шевельов, Іван Вагилевич гаряче цікавився народним побутом і мовою, записував західноукраїнські говірки і матеріали до словника цих говірок. Підсумком цих зацікавлень була праця «Rozprawy o języku południowo-ruskim», уже названа «Grammatyka języka małoruskiego w Galicji» та підручник для шкіл «Начальныя правила малорусской граматики» [12, с.203].

Не все, що написав І. Вагилевич, потрапило до друку. Зокрема, у бібліотеці Василя Стефаника у Львові зберігається рукопис однієї з частин його праці «Rozprawy o języku południowo-ruskim», українсько-німецько-латинський словник «Idyotykon», який налічує 4400 лексем [1, с.205].

Якщо оглянути літературну творчість І. Вагилевича, мовознавчі праці, його широке листування з видатними людьми того часу, видно, яким працьовитим, всебічно зацікавленим та ерудованим він був. Однак, як відзначають дослідники його творчості, зокрема й автори статті про нього в «Енциклопедії українознавства», філологічні праці І. Вагилевича «мали дилетантський характер», оскільки «взоровалися на російській граматиці Греча і польській Корчинського» [12, с.203]. Це саме стверджував у своєму огляді галицьких граматик відомий галицький філолог Михайло Возняк [див. 11], який дав детальну і досить кри-

тичну характеристику цієї праці; він навіть наводив цілі сторінки, де Вагилевич слово в слово повторює Греча. Зрештою, це підтверджує і сам Вагилевич, що брав за зразок російські граматики Греча та Востокова.

І все ж граматика Вагилевича відіграла певну роль у тодішній Галичині. Можна не сумніватися, що І. Вагилевич прагнув у першу чергу ознайомити з українською мовою, якою розмовляли тоді в Галичині, польського читача. Це було важливо, оскільки поляки, як і деякі російські діячі того часу, не вважали українську мову самостійною, самодостатньою мовою. Але, без сумніву, було б краще, якби вона була написана для українців, українською, нехай галицькою мовою, бо на той час справжніх українських граматик ще не було. Була, правда, значно раніше написана граматика І. Могильницького, але опублікована не була і мало хто знав про її існування (був надрукований лише польською мовою її скорочений варіант, а точніше – вступ до граматики). Була граматика М. Лучкая, але це була скоріше граматика церковнослов'янської мови, була граматика Йосифа Левицького, але написана не для українців, а для німців, тобто німецькою мовою. Ще в 1834 році була написана граматика Йосифа Лозинського, але з певних причин він видав її аж у 1846 році, тобто на рік пізніше від Вагилевича. Написана вона була, до речі, теж польською мовою.

Граматика Вагилевича не надто велика за обсягом. У ній є 23 сторінки Передмови та 184 сторінки тексту. У Передмові автор стверджує, що українська мова поділяється на два основні наріччя – київське і галицьке. Межа між ними пролягає по ріках Серет і Буг. Виділяє, правда, ще й третє – карпатське, але не характеризує його.

У Передмові І. Вагилевич зазначає, що основною рисою української мови є “*pełnodźwięczność*” (повноголосся) і виявляється вона у появі голосних **о**, **е** після плавних і повторенню цих голосних. Говорить також про заміну **е** та **је** на **о** (очевидно, маючи на увазі початок слова у словах типу *один, осінь, озеро* тощо).

І. Вагилевич робить висновок, що наша мова є “*środkowym językiem*”, мовою, що сильно вплинула на писемні мови Польщі та Росії, але тут же й заявляє, що українська мова – це “*podrzeczne obu, rozumiem przez to, że w stosunku do obu jest podrzędny*” [10, с.ІІ], тобто другорядною, підпорядкованою. Зате він правильно зазначає, що простонародна мова має чимало специфічних рис, більше, ніж їх має мова фольклору, а київське та галицьке наріччя мають стільки спільного, що їх не можна вважати окремими мовами. Далі в Передмові він намагається окреслити основні риси української мови, наводячи численні приклади, де українські **о**, **е** походять з **а** (для ілюстрації наводить різні приклади), **і** походить з **я**, але тут же говорить, що з **я** може походити й **е** (*ветерь, человек поведати*), **в** з **и** (*вчинити, вже*), **и** з **о** (*кунь, усточный 'wschodni'*), наводить цілу низку прикладів з повноголосними сполученнями, показує зміну приголосних, порівнюючи українську мову зі старослов'янською (що нібито сучасні приголосні походять від приго-

лосних старослов'янських: **п з ф** (*Степан – Стефан*), **ч < щ** (*ночь – ношъ, обчій – обшій*), **ж < жд** (*межю – между*), **х < к** (*хрест – крест, хто – кто*), ілюструє усілякі чергування звуків, порівнює різноманітні відмінкові форми іменників, наводить багато-багато інших фонетичних та граматичних рис, яким присвятив аж 23 сторінки Передмови. Не всі вони доречні й правильні, оскільки він аналізує не тільки народні, але й книжні, церковнослов'янські форми, вважаючи, що саме із них походять українські. Фактично, цю “передмову” скоріше можна б вважати за розділ фонетики, бо майже вся вона присвячена різноманітним змінам та альтернаціям голосних і приголосних звуків у різних словах або в різних формах одного й того ж слова. Як власне українську особливість він підкреслює наявністю у ній здрібнєлих “*śłów na tki*”, тобто інфінітивів типу *спатки, спатоньки, спаточки*. Часто автор наводить окремі риси з народних говорів, якщо вони різняться з відповідними формами інших говорів, наприклад, з гуцульського: *віл, пліт* (“*o przechodzi w grube i*”), *єблико, єрий, боєринь, боєтисе* (je z ja), що закінчення **-ця** в іменниках жіночого роду переходить у **-ца** (*пшеница, улица*), що в першій особі множини минулого часу уживаються форми типу *зналимъ, малимъ* (*ми знали, ми мали*), що в першій особі однини в деяких говірках відсутнє чергування **д, т** (*ходью, видью, платью – ходжу, виджу, плачу*), наводить низку інших рис. У кінці „Передмови” він зазначає, що про свою працю нічого говорити не хоче. Якщо вона є доброю справою, то в рекомендації немає потреби, а якщо поганою, то “*zalecać go daremną byłoby praca*”, тобто було б невдячною справою рекомендувати її комусь, і тут же визнає, як уже зазначалося, що йшов при написанні книжки за “*wskazówkami*” Греча і Востокова – “*najlepszych grammatyków wielkorusskich*” [10, с. XXII]. Щодо правопису, то він теж заявляє, що пише так, як писали в XVI чи XVII ст. Замість **і** він пише всюди **о**, замість **в** у дієсловах минулого часу чоловічого роду – **л** і робить це свідомо. Він пише, що треба триматися історичного правопису, бо давні твори були написані “*czystym ruskim*”, але тепер [правопис] починає, мовляв, псуватися.

Подавши загальну характеристику української мови, автор переходить до конкретного викладу матеріалу. Структура його книжки виглядає так: Передмова (I–XXIII с.), Abecadło (1-2 с. Тут автор подає повну кирилицьку азбуку, яку “вийняв” з праці Копітара. Літеру **ъ** називає **о німе, ь – е німе**. Літеру **шта** читає як **шча**. Є тут і всі інші літери з позначенням їх числового значення, тобто **ксі, псі, фіта, іжиця** тощо, і при цьому він зазначає, що багато з цих літер уже не вживаються, але подає їх, оскільки вони, мовляв, є у старіших писемних пам'ятках).

На стор. 3-8 – “Wstęp”, який починається твердженням, що “малоруска” граматика “*naucza dobrze po małorusku mówić i pisać*” [10, с.3]. Подає тут кількість літер, але називає їх звуками (*głoski*), захищає **ъ**, вважаючи, що він мусить залишатися в мові, наводить старослов'янські приклади, де він читається у сильній позиції як **о**, проводить класифікацію приголосних, поділяючи їх на шиплячі (*syszące*), свистячі

(szeplejące), губні, горлові (г, к, х), піднебінні (р, л, н) та одну “язичну” – ц. Ще ділить їх на тверді та м’які, але жодної послідовності не дотримується. Наприклад, з, ц, с, т відносить до твердих, а б, в, г та шиплячі – до м’яких. Тут автор наводить різноманітні сполучення приголосних з голосними, чергування їх у різних формах слова і т.п. На стор.8 наводить перелік частин мови, серед яких називає і *imiesłow* (причастіє). Дієслово називає просто *Słowo*. Числівник відносить до прикметника, а про частку як частину мови не згадує.

Część I, Źródłosłów. Тут автор дає пояснення, що таке етимологія (в дужках – словопрои́зведе́ніє) і каже, що вона має 9 розділів. У першому розділі – Rzeczownik (с.9) – дає визначення іменника, пише, що це може бути будь-який предмет реальності або такий, що є в нашій уяві. Автор подає основні значення іменника, поділ його на розряди (живі – неживі, одиничні – збірні, наявність граматичного роду, однини та множини, відмінювання іменників за відмінками тощо). Іменникові віділено майже 30 сторінок. Звичайно, тут також є чимало помилок, які автор привніс під впливом чи польської, чи старослов’янської мов, багато різних відмінкових форм виглядають штучними, надуманими. Проаналізувавши різні іменники за формою (за закінченнями), він подав назви сімох відмінків та їх значення і питання, на які вони відповідають. Терміни, назви відмінків – польські з перекладом на російські (mianownik – именительный, dopełniacz – родительный, celownik – дательный, biernik – винительный, wołacz – звательный, narzędnik – творительный, miejscownik – предложный). Усі іменники ділить на три deklinacje (відміни). Перша – це іменники чоловічого роду, друга – жіночого і третя – середнього (nijakiego). Подає відмінкові закінчення всіх цих іменників, і можна здогадатися, що багато тут незрозумілого і неправильного, тому що іменники, як відомо, за родами на відміни ділити не можна, хоч у сучасному поділі іменників за типами відмінювання і діє родовий принцип. Правда, тут він звернув увагу, що в багатьох іменників відбувається чергування звуків при відмінюванні, але дуже часто наводить неправильні закінчення, особливо у множині, які навіть у говорах не вживалися (напр., у називному мн. *зеркальцы*, *мѣстечки* тощо). Зустрічаються у Вагилевича і чисто “механічні” помилки, допущені через неухважність. Так, він правильно зазначає, що називний множини може відрізнятися від родового однини лише наголосом і наводить слова *голова*, *вино*, *зеркало*, *масло* тощо, у яких дійсно форми цих відмінків відрізняються наголосом, але продемонстрував він це помилково, навівши приклад *отъ ногі* (род.одн.) і *моі ногі* (наз.мн.), тобто в другому випадку мав поставити наголос на о – *но́ги*.

Зі стор.39 починається *Przymiotnik*, який, за Вагилевичем, означає “власність” предмета, хоч ілюструє це зовсім не присвійними, а якісними прикметниками (*молодоє дерево*, *старый домъ*, *дужій конь*, *лѣнивый чоловѣкъ*). Далі таки наводить розряди прикметників (*właściwe*, *stosunkowe*, *wskazujące* – качественные, обстоятельственные, притяжа-

тельные), говорить про повні та короткі форми прикметників, їх ступені порівняння, зразки відмінювання. подає чомусь тут і займенник *весь*. У цьому розділі теж є чимало прикрих недоречностей. Так, автор говорить, що в мові можуть паралельно вживатися повні (*całkowite*) і короткі (*skrótowe* – усеченные) форми прикметників. При “творенні” *skrótowych* прикметників нібито перед кінцевим приголосним виникає голосний *о* чи *е* (автор вказує, в яких саме фонетичних умовах розвиваються ці голосні) і наводить приклади: *тонокъ, важокъ, друженъ, кисель* (кислий), *темень, дробень*, і навіть *хороберъ*.

“Dodatek” (с. 56) присвячений “Liczebniku” (числівникові). Тут автор наводить розряди числівників, зокрема, *pięciokrotkowe* – количественные, *porządkowe* – порядочные, *ułamkowe* – дробные, *zbiorowe* – собирательные, стверджує, що числівники є або іменниками (*сорокъ, сто, тысяча, миллионъ, третина, тройка, копа* та ін.), або прикметниками (*одинъ, два, усі* порядкові, а також “уламки” – *полтора, полтретья* тощо), подає відмінкові форми, наприклад: *сорокъ, сорока, сороку, сорок, сорокомъ, о сороку, мн. сороки, сороковъ, сорокам, сороки, о сороках*, дає зразки відмінювання інших числівників.

В розділі III-ому описаний *Zaimek* – местоименіє (с. 64). Давши в принципі правильне визначення його як частини мови, автор ділить усі займенники на такі розряди: *osobiste* (личні), які означають три особи, *zwrotne* (возвратное), *dzierżawcze* (притяжательні), *ukazujące* (оказательні), *względne* (относительні), *pytające* (вопросительні), *określone* (опредѣлительні), *nieokreślone* (неопредѣленні). Як бачимо, названі всі розряди, крім заперечних, але їх автор міг пропустити через неувважність, яка йому була характерна, що підтверджують численні помилки різного плану в цій праці (хоч би навіть у назвах розрядів, напр., *личні* зам. *Личні*). Усі займенники цілком логічно він ділить на іменникові та прикметникові, що відповідає сучасному поділові їх на узагальнено-предметні та узагальнено-якісні. Далі подаються зразки відмінювання займенників, автор говорить про приставний приголосний звук *н* у непрямих відмінках займенника *онъ*, дає й інші коментарі.

У розділі IV автор розглядає *Słowo*, тобто дієслово [10, с.71]. Усі дієслова він ділить на “*klasy*”, тобто “залоги”, серед яких виділяє “*dziejwitelny*”, “*oznaczające czynność, która na pewny przedmiot przecodzi*”, тобто в сучасному трактуванні – перехідні (*ученикъ читает книгу*). З цих “*dziejwitelnych*” дієслів творяться “*zwrotne*” (возвратные), які означають, що дія повернулася на той самий предмет – *думаетсѧ*; “*wzajemne*”, що означають взаємний *stosunek* між предметами – *Иванъ и Петр обоймаютсѧ*. Сюди ж автор відносить дієслова, які без постфікса *ся* не вживаються (*надіятися, боятися старатися*). Ці дієслова він називає “общіє”.

Другий “зalog” – це дієслова “*nijakie*”, а за російською термінологією, яку він використовує, – “середніє”, які означають дію, що не переходить на інший предмет, тобто в сучасному розумінні – неперехідні:

собака лежить, птиця сидить, муха лѣтаєть. Сюди ж, за Вагилевичем, належать дієслова, що означають початок дії – трава *жолтѣєть*, рука *пухнеєть*. Тут він також говорить про дієслова *быти* та *ѣти*, які виконують функцію допоміжних дієслів.

Головними властивостями дієслова автор правильно вважає час, вид (по-польськи він називає “forma”) і “tryby” (наклоненіА). Форм (видів), як він пише, є кілька. Так, неопредѣленный (недоконаний) він ілюструє правильними прикладами - *ѣпишу, ѣсижу на стольцы* (хоч пояснення дає незрозумілі – що, мовляв, ці дієслова означають дію, з якої не ясно, чи дія відбувається власне у той час, коли про неї йде мова), то “forma dokonana” (опредѣленный вид) у нього ілюструється прикладами

ѣиду теперъ въ поле, онъ бѣгъ по улицы, коли ударилъ громъ.

Крім того, у нього є ще форми:

- częstotliwa (многократный видъ), яка означає, що дія відбувалася кілька разів: *онъ бѣхалъ верхомъ, ты хожувалъ пѣшки, онъ бывалъ въ Львовѣ*;

- jednolliwa (однократный видъ), яка вже раз відбулася або ще відбудеться: *ѣмахнулъ, ты крикнешъ*;

- nieskończona (несовершенный), яка означає дію, що відбувається, відбувалася чи буде відбуватися без вказівки на її завершеність чи незавершеність: *розсмотрювалъ, буду розсмотрювати*. (І. Вагилевич через неуважність допускає часто помилки різного, у тому числі й технічного плану. Наприклад, тут він написав: “która oznacza, że czynność się dzieje, działa lub działać będzie”, де мало бути, очевидно, “działała” замість “działa”);

- skończona (совершенный), яка означає дію, що уже закінчена чи буде закінчена: *ѣрозсмотрѣлъ, + ѣрозсмотрю*.

Таким чином, автор виділив шість “форм” чи, за його термінологією, – видів, далі ще подає різні коментарі до них, але, як і в інших місцях, - плутано й не завжди зрозуміло. Говорить тут і про префікси, які називає “przysłówkami”, про те, що вони змінюють “форму” дієслова, демонструє це на дієслові *ходити* з різними префіксами.

Далі [10, с.74-76] говориться, що в українській мові є изъяснительное, повелительное и неокончательное “наклоненіА”.

У § 68 [10, с. 76] ідеться про те, що дієслово має три особи, але в наказовому способі немає першої особи однини, а форми третьої особи обох чисел творяться описово за допомогою слова *нехай* або *ать*, а в дужках показує, що це *да*. Цікаво було б знати, де саме в Галичині Вагилевич міг почути оце “ать”. Тут же подаються приклади уживання дієслова в однині та множині.

Починаючи з §69 [10, с.76], ідеться про “konjugację” – дієвідмінювання, або, як він перекладає, - спряження, але знову повертається до часових форм, пише, що минулий час має дві форми, одна з яких утворюється від теперішнього часу за допомогою особового займенника (*ѣ пи-*

саль, -ла, -ло, ты писалъ, -ла, -ло, онъ писалъ, -ла, -ло і т.д.), а друга – за допомогою допоміжного дієслова *быти* в теперішньому часі (*писаль емь (есмь, писалъ есь (еси), писалъ есть, писали есьмо, писали есте, писали суть*). Тут Вагилевич мав рацію, що показав другу форму минулого часу, оскільки в Галичині дійсно такі форми вживалися і вживаються й досі, але в третій особі однини та множини це допоміжне дієслово уже не вживалося, і це він узяв, видно, або з граматики М. Лучкая, або з якоїсь іншої старо- чи церковнослов'янської граматики.

Майбутній час показав у трьох формах, які вживаються й тепер, правильно зазначивши, що форми типу *писати иму* вживаються “w parzeczu kijowskiem”. Навів також форму, яка складається з дієслова минулого часу та допоміжного дієслова *бути* в майбутньому часі типу *буду писалъ* [10, с.78], які дійсно вживалися в Галичині тоді і вживаються в наддністрянському говорі й тепер.

Після 80 сторінки І. Вагилевич подає таблиці дієвідмінювання двох дієвідмін. У першій дієвідміні аж дев'ять класів-зразків, у другій – чотири. Разом у двох дієвідмінах подав аж 58 різних груп дієслів, причому дає лише особові закінчення з останньою літерою основи або й без неї. Навряд, чи хтось міг розпізнати, встановити, які це дієслова, і не те, що поляк, а навіть носій тодішньої української мови, яку описує автор. Він, очевидно, бачив, що насправді є лише два різновиди особових закінчень дієслів, які й зумовили їх поділ на дві дієвідмини, але без потреби подав аж 58 зразків. Тут теж помічена його неухважність, недбалість, бо, наприклад, подає зразки форм минулого часу, а пише, що це час “przyszły”, там же, де подає зразки майбутнього, пише час “przeszły”. Правда, потім чимало місця [с. 81-119] автор відвів для ілюстрацій дієвідмінювання, для переліку різних класів і груп дієслів, для зайвих і часто непотрібних пояснень і коментарів. Очевидно, під впливом німецької мови, він наводить групи “foremnych” і “nieforemnych” дієслів, тобто нібито правильних і неправильних, хоч тут достатньо було виділити окремо лише атематичні дієслова *дати, бути, їсти* та *-вісти*.

Добре, що не обминув він інфінітиви-демінутиви, зазначивши, що “Jako coś szczególnego w języku małoruskim jest słowo zdrobniałe”, яке твориться від основи інфінітива додаванням здрібнєлих суфіксів (наводяться ці різноманітні суфікси та приклади *питки, питоньки, питочки, спатки, спатоньки, спаточки* тощо).

Розділ V – Imiesłów – [10, с. 120], тобто дієприкметник, який автор пояснює просто: “ze słowa urobionu przymiotnik”, тобто що це з дієслова утворений прикметник, і логіка в такому визначенні є. Ведучи мову про активні дієприкметники теперішнього часу, він, по-перше, наводить приклади з російської, а точніше – зі старослов'янської мови на **-щій**. По-друге, вважає, що творяться вони від форми третьої особи множини дієслова теперішнього часу заміною елемента (закінчення) **-тъ** на **-щій**: *несу-тъ – несущій, любѣ-тъ – любѣщій* і под. Аналогічно він пояснює творення активних дієприкметників минулого часу, яких, до речі, в усному українському мовленні в Галичині не було, а були вони лише в

“літературній” мові, тобто в мові, яка формувалася під впливом церковнослов’янської та російської мов. Оскільки ж він мав за зразок російську граматику Греча, то в нього й “запозичив” ці форми; в усному ж мовленні краян він їх почути не міг. Отже, Вагилевич вважає, що ці дієприкметники творяться від дієслів минулого часу шляхом заміни елемента **-ль** (**-ла**, **-ло**) на **-вшій**: *чита-ль* – *чита-вшій*, *люби-ль* – *люби-вшій* і под. На перший погляд, могло б здаватися, що дійсно саме так утворилися ці активні дієприкметники, насправді ж шлях їхнього творення був набагато складніший, але на той час ці глибинні процеси в мові ще не досліджував ніхто.

Так само просто (і, на жаль, примітивно) пояснює він творення пасивних дієприкметників теперішнього і минулого часу. Зауважмо, що в мові галичан пасивних дієприкметників теперішнього часу типу *дѣлаємый*, *+влѣємый* також не було, й автор наводить їх, оскільки вони були в граматиках, на які він, м’яко кажучи, “орієнтувався”. Так ось ці дієприкметники, за Вагилевичем, утворювалися від дієслів першої особи множини теперішнього часу, у яких відкидалося закінчення **ъ** чи **о**, а додавалося **-ый**: *любим-ъ* – *любим-ый*, *дѣлаем-ъ* – *дѣлаем-ый*. Насправді ж тут до основи теперішнього часу додавався суфікс **-м**, а потім родове закінчення. Автор ілюструє це словосполученнями, видуманими, напевно, ним самим, наприклад: *сынѣ любимый отцемѣ*.

Що ж до пасивних дієприкметників минулого часу, то вони утворювалися, як уважав Вагилевич, через заміну кінцевого **-ль**, **-ла**, **-ло** елементом **-нный**: *дѣла-ль* – *дѣла-нный*, *видѣ-ль* – *видѣ-нный* і под. Зрозуміло, що це теж неправильне трактування, бо ці дієприкметники утворювалися додаванням різних суфіксів – **-ен**, **-н**, **-т** – до основи інфінітива та родових закінчень. Але треба віддати належне авторові, що він детально аналізує і показує на прикладах різноманітні чергування (зміни) приголосних при творенні тих чи інших дієприкметникових форм [див.10, с.120-124].

У шостому розділі граматики розглядається “Przysłówek” (прислівник). [10, с. 124]. Усі вони діляться на “качественныѦ” та “обстоятельныѦ”, а за значенням автор виділяє аж сім різних розрядів, слушно зазначаючи, що окремі з них можуть мати ступені порівняння.

На 127-й сторінці автор граматики подає Додаток, у якому говорить про “imiesłów nieodmienny”, тобто про дієприслівник. Дієприслівники теперішнього часу, за Вагилевичем, творяться так само, як і дієприкметники, – від форми третьої особи множини відкиданням закінчення **-тъ** і додаванням елемента **-щи**), а дієприслівники минулого часу – від дієслів минулого часу шляхом відкидання елемента **-ль**, **-ла**, **-ло** і додаванням **-вши**. Слідуючи за російськими граматиками, він наводить також форми типу *дѣлавъ*, *гадавъ*, *несъ*, причому заявляє, що вони „miejscowo“ навіть частіше вживаються, ніж форми на **-вши**. Ясна річ, що в усному мовленні простих людей він не міг почути таких форм.

Розділ VII присвячений прийменникові [10, с. 128-129], який автор не відрізняє від префікса, тобто називає “*przyimkami*” й ті колишні прийменники, які поєдналися з наступними дієсловами, але тут можна йому не вважати це за зле, оскільки етимологічно префікси таки були прийменниками.

У восьмому розділі [10, с. 129] розглядається *Spójnik* (сполучник). Тут він теж згромадив до купи різні речі. Поряд із власне українськими сполучниками він наводить і польські та російські (*понеже, ать, если, ежели*, а також слова *правда, видно, звѣстно* та інші).

У розділі IX розглядається *Wykrzyknik* [10, с. 130], наведені різні українські вигуки, а також вигуківі слова типу *брАзь, пукъ, дзень, бухъ, лускъ, шустъ* тощо.

На сторінці 131-й починається Частина друга граматики – *Składnia* (синтаксис), яка має три розділи: словосполучення, порядок слів у реченні, особливі правила синтаксису. На початку автор дає лаконічне і цілком логічне визначення синтаксису: це збір правил, згідно з якими частини мови поєднуються між собою, щоб створити зрозумілу цілість. Звичайне, просте речення складається з підмета, присудка та зв’язки. Крім головних членів речення, які, як звично, автор називає по-польськи та по-російськи, він наводить приклади й інших членів речення – означення, прикладки, ілюструє це відповідними прикладами. Для ілюстрації прикладки наводить таке речення: *Петр, хвала своего вѣка, прославиль Русь край великій и богатый*, у якому, на жаль, не виділив другу прикладку – *край великій*. Далі автор говорить про “дополненіє”, але не згадує про обставину, дає визначення простого речення та складного, веде мову про узгодження між членами речення, про порядок слів, широко ілюструє значення відмінків, їх уживання, сполучення з іншими словами тощо. На жаль, без помилок і тут не обходиться. Наприклад, ілюструючи сполучення родового відмінка іменника з числівниками, наводить сполучення *четыре воловъ*. Після опису відмінків також досить повно і широко ілюструє значення та вживання прийменників, бо в розділі про прийменник так і зазначив, що детальніше про їх уживання йтиметься в розділі *Składnia* (аж на 10 сторінках) [див.10, с.151-161].

Другий розділ синтаксису присвячений складному реченню, в якому автор наводить різні їх типи [10, с.161-173].

Третю частину книги І. Вагилевич присвятив вимові звуків, орфоepії [10, с.173]. Розглядаючи вимову голосних, він зазначає, що голосний *а*, наприклад, після шиплячих вимовляється як *е*, наводить приклади *жалъ, чась, жах, шар, часть* і пропонує читати їх як *жель, чесь, честь, жехъ, шеръ*. Так само пропонує читати голосний *а* і після інших м’яких приголосних *lek, mieso, wiezu* “в’язи”. До речі, таке написання наведених слів він пропонував ще раніше своїм побратимам – членам «Руської трійці» М. Шашкевичеві та Я. Головацькому, але тоді цю пропозицію не сприйняли. Дуже цінну думку висловив щодо вимови етимологічного *о* як *і* в закритих складах, зауваживши, що це не стосується

о, яке походить із ъ та ъ: *бровъ, кровъ, волкъ, мохъ* та ін. Шкода, що подає двояку вимову Ъ – як *је* та як *і*.

На стор.177-179 автор подав правила вимови приголосних. Тут, наприклад, він пропонує вимовляти тверде л як *в*, але не тільки там, де він був складотворчий (*вовк, шовк, жовтий*) та в дієсловах минулого часу, але і в іменниках *орел, стіл, віл, сокіл*.

Четверта частина книжки – О iloczasiе, тобто про наголос – [10, с.179-181]. На стор.183-184 іде Sprostowanie omylek, де вказані сторінки і рядки помилково написаних слів.

Грамматика І. Вагилевича, як про це йшлося, мала неабияку цінність, бо зібраний і проілюстрований у ній багатий матеріал з народної мови. Але вона мала б ще більшу цінність, якби описувала власне українську народну мову, якби автор не був під впливом і в полоні чужих граматик і не стягав до своєї праці чужі форми й чужі вирази та слова, якби був пропонував українські терміни на позначення тих чи інших мовних понять. А так він змішав у ній різні приклади – і з народної мови, і з друкованих пам'яток, які були написані в основному церковно-слов'янською мовою, і з російських граматик. І все ж маємо бути вдячні нашому видатному краянинові за його працю.

Література

1. Будзяк А. Словники Івана Вагилевича як джерело діалектологічних студій / Анна Будзяк // Діалектологічні студії. 4. Школи, постаті, проблеми – Львів, 2004. – С. 204-219.
2. Вагилевич І. Гуцули: Карпатские горцы / И.Вагилевич // Сын Отечества. – 1842. – № 3. – С. 1-33.
3. Вагилевич І. Гуцули, обитатели восточной отрасли Карпатских гор / И.Вагилевич // Пантеон. – 1855. – Т. 21. – Кн.5. – С. 17-56.
4. Вагилевич І. Лемки – мешканці західного Прикарпаття / И.Вагилевич // Народна творчість та етнографія. – 1965. – №4. – С. 76-80.
5. Вагилевич І. Бойки – русько-слов'янський люд у Галичині / И.Вагилевич // Жовтень. – № 11-12. – 1978. – С. 112-130.
6. Wagilewicz I. Huculové, obyvatelé východního pohoří Karpatského / I.Wagilewicz // Časopis Českého Muzeum. – № 4. – Praha, 1838. – S. 475-498; 1839. – №1. – S. 45-68.
7. Wagilewicz I. Bojkowé, lid ruskosłowianský w Haličich / I.Wagilewicz // Časopis Českého Muzeum. – № 1. – Praha, 1841. – S. 30-72.
8. Wagilewicz I. Huculové / I.Wagilewicz // Obrazy rakouských zemí, národův a dějin. – Praha, 1858. – S. 158-161.
9. Wagilewicz I. O mieszkańcach Wschodniej Części gór Karpackich / I.Wagilewicz // Przegląd Naukowy. – 1844. – T.2. – № 15 – S. 161-177; T.4. – № 28. – S. 16-27; № 29. – 48-60; № 30. – S. 73-85.
10. Wagilewicz I. Grammatyka języka małoruskiego w Galicji / I.Wagilewicz. – Львовъ, 1845. – 30+184 с.

11. Возняк Михайло. Студії над галицько-українськими граматиками XIX в. / Михайло Возняк // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. – Львів, 1910. – Т.ХСІІІ. – Кн.1. – С. 90-120.
12. Лев Василь. Вагилевич Іван / В.Лев, Ю.Шевельов // Енциклопедія українознавства. – Париж–Нью-Йорк: Молоде життя, 1955. – Т.1. – С. 203.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2011 р.
Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Скабом М.С.*

IVAN VAHYLEVYCH'S GRAMMAR OF THE UKRAINIAN LANGUAGE

M. P. Lesiuk

*PreCarpathian National University named Vasyl Stefanyk;
76025, Ivano-Frankivs'k, st. Shevchenko, 57;
ph. 067-109-24-60; e-mail: mykolalesiuk@gmail.com*

The paper analyzes the outstanding linguistic work "Grammar of the Ruthenian language in Galicia" by Ivan Vahylevych, a famous Galician poet, ethnographer and philologist. It considers that this research had played a certain role in the development of literary language in Galicia, even though it was written in Polish and was affected greatly by the Russian grammar books. However, it contains valuable illustrative materials which reflect the language of the people in Galicia in the middle of 19th century.

Key words: *grammar, language peculiarities, linguistic terminology, main phonetics and grammatical language features of people in Galicia, people's and literary language.*

УДК 81 Шевельов
ББК 81.0 (Укр)

ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ У ПРОСТОРІ НАЦІОНАЛЬНОГО МОВОЗНАВСТВА

А. І. Даниленко

*Національний університет “Львівська політехніка”;
кафедра українознавства; 79013, м. Львів, вул. Ст. Бандери, 12*

Стаття написана з нагоди ювілею відомого українського мовознавця та літературознавця Юрія Шевельова (Шереха); порушено проблему публікацій праць українського вченого з діаспори у материковій Україні, визначено пріоритетні завдання пропаганди філологічного досвіду дослідника.

Ключові слова: мовознавство, літературознавство, Шевельов-Шерех.

Коли святкують 100-літні ювілеї, то вшановують людей, які закарбувалися у пам'яті поколінь своїми здобутками. Відзначаючи ювілей такої особистості, як Юрій Шевельов-Шерех, хочеться згадати не лише про огром його творчого доробку, а й спитати себе, чи його інтелектуальна спадщина стала надбанням нації? Далєбі, від часу Першого конгресу україністів, на якому почули сакраментальну фразу Ю. Шевельова: “Мої дорогі друзі і шановні вороги!”, – збігло багато часу. Сьогодні ми маємо право оцінити те, що вже зроблено і що можна ще зробити для поширення ідей Ю. Шевельова-мовознавця, адже саме мовознавство він уважав своїм справжнім покликанням.

Здавалося б, творчість Ю. Шевельова здобула нарешті визнання в Україні, адже після трьох невдалих спроб 2000 р. науковець був таки удостоєний Шевченківської премії. Цією нагородою поціновано передовсім культурологічну спадщину Ю. Шереха, який написав українською мовою мало не всі свої літературознавчі та критичні праці, зібрані в книжках «Не для дітей» (1964), «Друга черга» (1973), «Третя сторожа» (1991), а також у 3-томному виданні «Поза книжками і з книжок» (1998). 22 грудня 2008 р. у Навчальному університеті “Києво-Могилянська академія” репрезентували 2-томне видання Ю. Шевельова «Вибрані праці» (Кн.1: Мовознавство / Упоряд. Л. Масенко; Кн. 2: Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба).

Усе це свідчить про постійну зацікавленість творчістю Ю. Шевельова, одного з найвидатніших представників української науки і культури ХХ ст. В уродини Ю. Шевельова Інститут української мови НАН України провів урочисту академію “Професор Юрій Шевельов у сучасному українському дискурсі”, а 13 січня 2009 р. у Київському будинку вчених НАН України відбувся вечір до 100-річчя Ю. Шевельова,

на якому заслухано доповідь директора Інституту української мови Павла Гриценка «Професор Ю. В. Шевельов: вага і постать».

Ще від часів МУРу Ю. Шевельов мав славу неперевершеного літературного критика, тонкого аналітика й автора полемічних статей, у яких висвітлював актуальні проблеми українського життя. Його праці, що були мистецьким та інтелектуальним орієнтиром для багатьох поколінь науковців, і досі справляють неабияке враження на українських читачів своєю викінченою аргументацією. У царині мовознавства Ю. Шевельов досяг вершин, які ще довго долатимуть українські вчені. Він цікавився багатьма мовознавчими проблемами, хоча надавав перевагу філології, де вповні, на його думку, були застосовані структурні методи, яких він вчився у Василя Сімовича у Львові часів Другої світової війни. Недарма Ю. Шевельова цінують у світовому мовознавстві передовсім завдяки його двом монументальним працям: «A Prehistory of Slavic» (1964) та «A Historical Phonology of the Ukrainian Language», в яких автор спромігся поставити українську мову на один щабель з усіма іншими слов'янськими мовами. У першій монографії автор сконструював у хронологічній послідовності основні фонологічні зміни, які сталися в протослов'янських діалектах, зокрема й протоукраїнських, тимчасом як у другій книжці Ю. Шевельов першим в українському мовознавстві органічно сполучив загальнослов'янську тематику з внутрішньоісторичними проблемами формування української мови та її говорів.

Натомість зовнішня історія української мови, включно із питаннями взаємодії її територіальних літературних варіантів, висвітлена у низці інших монографій, зокрема «Die ukrainische Schriftsprache 1798-1965» (1966) та «Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941)» (1987), що вийшла друком англійською мовою 1989 р. Окрім того, безліч цікавих спостережень та узагальнень з цієї тематики розкидані у великій кількості менших за обсягом розвідок, у яких йдеться про формування української літературної мови від часів Польсько-Литовської держави до кінця XIX – початку XX ст. Найвагоміші з цих розвідок автор видав двома збірками вибраних мовознавчих праць. Перша з них – «Teasers and Appeasers: Essays and Studies on Themes of Slavic Philology» (1971) – містить статті як із загальнослов'янської, так і власне української тематики, включно з питаннями розвитку української літературної мови. Натомість у другій збірці – «In and Around Kiev: Twenty-Two Studies and Essays in Eastern Slavic and Polish Linguistics and Philology» (1991) – переважає проблематика спільноруського та середньоевропейського спадку в історії української мови.

Варто також згадати останні мовознавчі розвідки Ю. Шевельова, які стосувалися питань реформування українського правопису. Попри прихильність, що вирували з цього приводу наприкінці 1990-х рр. (почасти не вщухають і досі), статті Ю. Шевельова на цю тему вирізнялися виваженістю й ощадливим ставленням до правописних норм, які сформувалися в українській мові на кінець XX ст. Виваженість у ставленні до мовних (та літературних) явищ завжди була притаманна Ю. Шевельову.

Він ніколи не вдавався до спотворення фактів ані у своїй піонерській праці про формування й (пере)групування східнослов'янських діалектів «Problems in the Formation of Belorussian» (1953), яка стала однією з причин розриву стосунків автора з Романом Якобсоном, ані в «The Syntax of Modern Literary Ukrainian: The Simple Sentence» (1963), що була первісно написана українською мовою ще у 1930-х рр. під керівництвом Леоніда Булаховського, який на все життя залишився авторитетом для Ю. Шевельова. Такий самий об'єктивний характер має опис української мови у книжці «Нарис сучасної української мови» (1953), підготовлений вченим у буремні повоєнні роки до захисту докторської дисертації.

Перелік наукової проблематики, висвітленої у працях Ю. Шевельова-мовознавця, можна продовжувати, хоча згаданого достатньо, щоб уявити собі розмах авторових зацікавлень, дотичних прямо або опосередковано до загальнослов'янської та української тематики. Проте, під час святкування ювілею патріарха українського мовознавства, зрештою, і сьогодні хочеться запитати, чи його творчість нині адекватно представлена в Україні? Чи справді Ю. Шевельов-мовознавець повернувся в Україну? Поминаючи увагою літературознавчі праці, які написані українською мовою і легко надаються до перевидання, можна ствердити, що зі згаданих мовознавчих розвідок до українського читача потрапила, либонь, дешиця.

І справді, канон мовознавчих праць Ю. Шевельова становлять сьогодні мало не винятково україномовні твори. Чи не тому мовознавчий том з «Вибраних праць» Ю. Шевельова, що вийшли друком не так давно у Києві, містить здебільшого полемічні та популярні праці Ю. Шевельова, які до цього вже передруковувалися? Тому годі довідатися читачеві цього тому про, скажімо, слабкі ери у сербській та хорватській мовах, назви Дніпрових порогів у Костянтина Багрянородного, моравські елементи у старослов'янській мові, структуру кореня в сучасній російській мові або про розвиток відкритих складів у спільнослов'янській мові порівняно з японською. Сучасне покоління студентів та аспірантів нічого не дізнається з цієї книжки про моравізми в Ізборнику 1076 р., позасистемну часокількість у слов'янській мові, “просту чадь” і просту мову, роль української мови у формуванні російської літературної мови, а також інші проблеми, досліджувані у численних неукраїномовних працях Ю. Шевельова.

Утім, здавалося б, не все виглядає так песимістично з поширенням мовознавчих ідей Ю. Шевельова. Скажімо, уже в першому томі Наукового збірника Харківського історико-філологічного товариства у 1993 р. надрукований переклад статті Ю. Шевельова про безособові речення на -но, -то. Після цього у збірнику постійно з'являлися переклади інших мовознавчих праць Ю. Шевельова. Хоча у Львові зроблено порівняно менше, однак варто відзначити якісні переклади статей М. Габлевич, опубліковані у «Записках НТШ». Що ж до Києва, то якщо не брати до уваги одного перекладу з російської мови, в журналі «Мовознавство» у

1994 р. з'явився переклад одного з розділів “Історичної фонології української мови”.

Тож чи поява дюжини розвідок у перекладі українською мовою свідчить про присутність Ю. Шевельова у мовознавчому просторі України? Адже бібліографія його праць, укладена нами 1998 р., налічує понад 400 публікацій на мовні теми, включно з кільканадцятьма монографіями. На жаль, із появою 2002 р. у Харкові українського перекладу «Історичної фонології української мови» ситуація кардинально не змінилася. По-перше, переклад має деякі серйозні хиби, особливо у мовній стилістиці, яка потребує ґрунтовної редакції для нового видання, розрахованого на сучасного читача. По-друге, наклад цієї книжки мізерний, тому годі знайти її в усіх університетських бібліотеках. Отже, про наявність «Історичної фонології української мови» у вітчизняному мовознавстві можна говорити досить умовно.

Тому й досі нагальною залишається проблема пропагування мовознавчих ідей Ю. Шевельова, але не через передрук його україномовних розвідок, а з допомогою перекладів ґрунтовних праць із загальнослов'янської та української тематики. Таких у доробку Ю. Шевельова набагато більше, ніж популярних і полемічних, писаних у заочній дискусії з представниками мовознавчого офіціозу за радянських часів. Сподіваймося, що в наші часи, не лише з нагоди ювілеїв, ми відзначимо не так передруками його загальновідомих україномовних праць, як перекладами оригінальних творів, що нарешті стануть надбанням широкого наукового загалу.

Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Голянич М.І.

YURIY SHEVEL'OV IN THE SPACE OF THE UKRAINIAN NATIONAL LINGUISTICS

A. I. Danylenko

*National University “Lviv politehnica”; department of history
and criticism of Ukraine; 79013, Lvov, Bandera st., 12*

The article is written on occasion of anniversary of the known Ukrainian linguist and literary critic Yury Shevel'ov (Shereh); the problem of publications of labors of the Ukrainian scientist is broken from Diaspora in mainland Ukraine, the foreground jobs of propaganda of philological experience of researcher are certain.

Key words: *linguistics, literary criticism, Shevel'ov-Shereh.*

УДК 81'282.2:81'373

ББК 81.2Ук

ВІДОБРАЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ЖІНОЧОСТІ В ХУДОЖНІЙ МОВІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

М. П. Брус

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника; кафедра української мови; 76025, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

У статті проаналізовано фемінітиви (апелятиви й прізвиська жінок), що знайшли втілення у творах Василя Стефаника. Звернуто увагу на специфіку художньої мови письменника – представника покутського говору, розкрито семантичні, словотвірні, стилістичні особливості зафіксованих у його працях назв жінок. Відзначено, що фемінікон художніх творів Василя Стефаника становить вдале поєднання загальнолітературних, західноукраїнських і покутських лексичних одиниць з перевагою покутських елементів у художньому фемінотворенні письменника-новеліста.

Ключові слова: *фемінітиви, фемінікон Стефаника, новелістика, образи.*

Категорія жіночості одна зі специфічних категорій української мови, яка належить до категорії назв осіб, визначеної у свій час основоположником української дериватології І.І. Коваликом [13, с.30]. Вона має довгу історію розвитку, що бере початок з індоєвропейської мови і тягнеться дотепер, характеризуючись своєрідними ознаками на кожному синхронному зрізі й особливо відчутно на сучасному етапі [див.6]. У період існування сучасної української мови категорія жіночості зазнала настільки активних і різноманітних динамічних процесів, що можна простежити помітні відмінності у її функціонуванні навіть за окремими десятиліттями в межах попереднього і початку теперішнього століть.

На сьогодні категорія жіночості сучасної української мови, якою означена загальна кількість фемінітивів зі значенням особи жіночої статі, відома з багатьох спеціальних лінгвістичних праць [див.3, 14, 19, 23], має власну термінологічну базу [див.4, 5], вироблені підходи для лінгвістичного аналізу [див.4, 5, 6, 22], привертає пильну увагу багатьох мовознавців, які швидко й уважно реагують на прогресивні мовні явища [див.11, 18]. Однак системного опису ця категорія слів сьогодні ще не отримала і потребує докладного опрацювання в багатьох аспектах.

У всі історичні часи творцями фемінітивів і втілювачами їх у життя були насамперед митці слова. Тоді як авторське фемінотворення сучасної української літературної мови розкрито дотепер ще невеликою мірою, що й стримує проведення комплексного дослідження фемінітивів української мови загалом. Навіть художня мова класиків української літератури не опрацьована сьогодні на рівні фемінотворення, до яких

належить і постать Василя Стефаника – відомого українського письменника-новеліста, представника західноукраїнського варіанта літературної мови, репрезентанта покутського говору в українському письменстві. На досить високому рівні в україністиці розкрито сьогодні літературознавчий аспект творчої спадщини Василя Стефаника [див.1, 17 та ін.], тоді як лінгвістичний аспект обмежений поодинокими дослідженнями [див.2, 9, 15]. У зв'язку з цим значну увагу привертає мова творів Василя Стефаника і зокрема специфіка відображеної у ній лінгвістичної категорії жіночості.

Характерною особливістю творчості Василя Стефаника є відображення у ній процесу розвитку української літературної мови кінця XIX – початку XX століть у тісному взаємозв'язку з карпатськими діалектами того часу, які чи не найбільшою мірою зберігали давні специфічні риси української мови і постійно збагачували літературну мову живомовними елементами. Василя Стефаника вважають провідником покутських говірок у літературну мову, тому його творчість слід вивчати на рівні поєднання й співвідношення загальнолітературних і діалектних елементів, як джерело відображення південно-західного наріччя української мови і зокрема покутського говору, носієм якого був сам письменник [16, с.106].

Покутський говір у межах південно-західного наріччя української мови становить систему перехідних говірок між буковинськими, гуцульськими, бойківськими, наддністрянськими і подільськими, має небагато специфічних рис, більше спільних з іншими говорами, тому його особливості досить зрозумілі й близькі всьому західноукраїнському населенню. Мовне оформлення власних творів Василь Стефаник вирішив тим способом, що мову селян передав з використанням переважно покутських мовних елементів, а мову інтелігенції та авторську – загалом українською літературною мовою [16, с.106-107]. У творах Василя Стефаника першого періоду творчості діалектизми виявилися на всіх структурних рівнях, але не становили пряме копіювання говірок, мова персонажів була тільки художнім синтезом говіркових особливостей. У творах другого періоду творчості зосереджено менше діалектних елементів у мові персонажів, порівняно з попереднім етапом, а в окремих новелах мовою покутян є і чиста літературна мова. В авторській мові на ранніх етапах творчості, у період неунормованості української літературної мови, ще багато діалектизмів, а в пізніших новелах мова письменника навіть не відрізнялася від наддніпрянського варіанта української літературної мови [16, с.107]. Таке співвідношення тогочасних власне літературних, регіональних і діалектних мовних елементів позначилося на всій мовотворчості Василя Стефаника, що яскраво засвідчує і відображена в новелах письменника категорія жіночості.

Презентантами лінгвістичної категорії жіночості є, звичайно, найменування жінок, що уособлюють різні жіночі образи. На думку вчених, новелістика Василя Стефаника представлена цілісним жіночим образом (від долі дівчини-дитини до дівчини й жінки), а витоки Стефани-

кового жіночого образу йдуть від поезії Тараса Шевченка [7, с.23]. За відображенням жіночих образів дослідники поділяють усі новели на твори про тяжку долю жінки-матері, її страждання і муки, викликані смертю дітей, або передчуттям власної смерті; твори про драматичні ситуації з життя самотніх жінок-матерів; твори про трагедію старих самотніх жінок, які часто приречені на загибель безсердечністю та егоїзмом дітей; твори про долю маленьких героїнь, які завжди розуміють, що відбувається довкола і що їх чекає в майбутньому [7, с.23-25]. Таким чином, ключовим образом у творах Василя Стефаника можна вважати образ матері (з охопленням усього її життєвого шляху та з найтрагічнішими моментами в період виховання дітей).

У вічі впадають назви осіб жіночої статі як порівняно невелика кількість лексичних одиниць, зафіксованих у творах Василя Стефаника – близько сто найменувань. З метою зосередження уваги на специфічних особливостях фемінітивів до опису включено всі загальні назви жінок і лише прізвища жінок, мотивовані переважно власними назвами чоловіків. Показовими у мові письменника є семантичні особливості фемінітивів. Із семантичного боку назви жінок становлять декілька таких основних тематичних груп слів, як назви жінок за родинними стосунками (*баба, вуйна, дочка, дружина, мати, мачуха, невістка, сестра, тітка*), назви жінок за діяльністю, окремими діями, функціями (*артистка, ворожка, господиня, декламаторка, кухарка, нянька, письменка, пістунка*), назви жінок за різними ознаками свого чоловіка (*Басарабиха, Верижиха, вейтиха, Грициха, Дмитриха, Іваниха, Касияниха, паламариха, попадя*), назви жінок за станом – сімейним, соціальним, ситуативним (*вдова, молодиця, мужичка, покріпка, жебрачка, адресатка, пряха, робітниця, швачка*) і назви жінок за стосунками (*кохана, коханка, приятелька, товаришка*). Виділяються й інші за значенням назви жінок, однак вони є поодинокими репрезентантами відповідної семантики фемінітивів, тому й не розмежовані на окремі групи, напр.: *Богородиця, дівчина, жидівка, злодійка, лайдачка, лісниця, небіжка, помийниця, студентка*. Активним є процес використання фемінітивів у невласливих для них функціях, тобто набуття ними нових значень і перехід з однієї семантичної групи в іншу, напр.: *брехунка* “ворожка”, *відьма* “дружина”, *дівчинка* “дочка”, *мамка* “служниця”.

Все ж найбільшої виразності й неповторності семантичній класифікації фемінітивів надають полісемантичні назви жінок – з багатьма різноманітними значеннями. А таких іменників трапляється чимало у новелах Василя Стефаника, що можуть вказувати одночасно на кілька ознак жінки і входити до кількох лексико-семантичних розрядів фемінітивів. Багатою семантичною структурою відзначаються давні слов'янські найменування жінок *баба, дівка, жінка, мама, небога, стара*. У семантичній структурі таких фемінітивів значення варто подати в порядку спаду їх продуктивності, що не завжди відповідатиме семантичній структурі відповідних фемінітивів сучасної української літературної мови. Зокрема, слово *баба* виражає значення “стара жінка”, “мати

батьків”, “жінка взагалі”, “звертання до жінки”, “дружина”; слово *дівка* має значення “дочка”, “дівчина”, “звертання до дочки”; слово *жінка* містить значення “дружина”, “жінка взагалі”, “звертання до жінки”, “стара жінка”; слово *мама* зосереджує значення “мати”, “звертання до матері”, “у порівняннях”; слово *небога* має значення “звертання до жінки взагалі”, “звертання до дочки”, “звертання до дружини”; слово *стара* набуває значень “дружина”, “стара жінка”, “звертання до дружини”. Найбільш актуалізованою є лексема *мама* зі значенням “мати” (в аналізованих творах виявлено до двохсот фіксацій цього слова), далі йдуть найменування *жінка* в значеннях “дружина”, “взагалі жінка” (кожне слово має до ста фіксацій), *баба* “стара жінка” (близько сто фіксацій). Решта значень вказаних фемінітивів актуалізовані невеликою мірою, наприклад, слово *баба* “мати батьків” (до сорока фіксацій), *баба* “жінка взагалі” (до двадцяти фіксацій), *дівка* “дочка” (до десяти фіксацій), *мама* “звертання дітей” (до двадцяти фіксацій), *стара* “дружина” (до тридцяти фіксацій), *небога* (до десяти фіксацій кожне значення).

Багатозначною семантичною структурою характеризуються й деякі інші назви жінок, зокрема *газдиня* “господиня дому”, “порядна поважна жінка”, “звертання до дружини”, *дівчата* “дочки”, “дівчата”, *донька* “дочка”, “звертання до дочки”, *небіжка* “покійна дружина”, “покійна матір”, “покійна дочка”, *робітниця* “працьовита дочка”, “робітниця”, *сестра* “сестра”, “медсестра”, “звертання до сестри”. Таким чином, багатьом фемінітивам у творах Василя Стефаника властива багатозначна структура, що охоплює відомі в сучасній українській літературній мові значення і специфічні авторські лексичні нововведення. Семантика розглянутих фемінітивів і зокрема використання полісемантичних засвідчили, що ключовим жіночим образом у творах Василя Стефаника є матір, навколо якого зосереджені інші жіночі образи (*дівка, жінка, баба, небога, стара*), що втілюють різні етапи життя й діяльності матері. А поважне, люб’язне ставлення до матері та інших жінок на Покутті демонструють активно вживані форми звертання з нейтральною та позитивною семантикою (*бабко, газдине, донько, доню, жінко “дружино”, “жінко взагалі”, коханко, кумо, мамо, мамко, матусю, Митришко, небого, невісточко, пані, приятелько, сестро*), хоч трапляються і звертання з негативною семантикою (*бабо, дівко, лєрво, стара*).

Водночас можна простежити й інші семантичні відношення між назвами жінок у художній мові письменника-новеліста, зокрема синонімічні, антонімічні, родо-видові. Часте вживання кількох фемінітивів для позначення жінки за однією і тією ж ознакою дало можливість їм згуртуватися в різні синонімічні ряди, зокрема з такими значеннями “Божа Матір” – *богородиця* (20, с.104), *матінка* (20, с.35), *мати* (20, с.180), *матір* (20, с.195); “дружина” – *жінка* (20, с.31), *стара* (20, с.35), *баба* (20, с.90), *жона* (20, с.32), *дружина* (20, с.246); “дівчина” – *дівчина* (20, с.87), *дівка* (20, с.171), *дівчинисько* (20, с.252), *дівчата* (20, с.101); “мати” – *мама* (20, с.41), *мати* (20, с.198), *матір* (20, с.235), *матінка* (20, с.305); “ворожка” – *брехунка* (20, с.83), *відьма* (20, с.227), *ворожка*

(20, с.48), *баба* (20, с.83); “*дочка*” – *дочка* (20, с.241), *донька* (20, с.167), *доня* (20, с.199), *дівчинка* “*дочка*” (20, с.61); “*нянька*” – *мамка* (20, с.64), *нянька* (20, с.128), *пістунка* (20, с.175); “*жінка* взагалі” – *жінка* (20, с.58), *баба* (20, с.84), *чилєдинка* (20, с.48). З протилежними значеннями фемінітиви трапляються рідко, наприклад: *мужичка* (20, с.152) – *пані* (20, с.168), *лайдачка* (20, с.296) – *робітниця* (20, с.296), *баба* “*стара жінка*” (20, с.184) – *дівка* “*молода жінка*” (20, с.178). Поодинокими так само є і родо-видові зв’язки між фемінітивами, наприклад: *жінка* “*дружина*” – *війтиха* (20, с.32), *паламариха* (20, с.82), *попадя* (20, с.165); *жінка* “*дружина*” – *Семениха* (20, с.139), *Тимофіїха* (20, с.70), *Романиха* (20, с.60), *Франчиха* (20, с.237); *дівчина* “*дівчина*” – *дівка* “*показна молода дівчина*” (20, с.70), *дівчинисько* “*приваблива, вміла дівчина*” (20, с.252), *сновавка* “*загониста молода дівчина*” (20, с.70).

У творах Василя Стефаника слід звернути увагу й на таке явище, як вживання деяких фемінітивів із позитивною оцінкою для позначення негативних якостей жінки, і навпаки, наприклад: Зійшлися *газдині* у браство! Ніхто такого не чув та й не видів. Одна мала дитину дівков, друга одовов, трета найшла собі без чоловіка – самі поредні *газдині* зійшлися (20, с.48), – Аді, аді, мой, а то ж я розчинав сварку? Та міркуйте собі, що це за *побожна*? Ей, небого, коли ти так, то я тобі трохи прикоротаю, я тобі писочок трохи припру. Таже через цю *побожну* треба би хату покидати (20, с.48), Декламувати буде молоденька Катря Банахівна, студентка учительського семинара. *Дівчинисько* рум’яне, чорнобриве, всі молоді за нею поглядають. Панна Катря декламує гарно... Панна Катря декламує прегарно... (20, с.252). Загалом такий семантичний потенціал фемінітивів зумовлений розширенням семантичної структури, як правило, питомих слів і обмеженням процесу фемінотворення давніми слов’янськими назвами, зокрема й тими, що локалізувалися в діалектах української мови.

Співвідношення українських літературних елементів та діалектних відображає і структура розглядуваних іменників зі значенням особи жіночої статі. За словотвірними ознаками фемінітиви поділяються на похідні й непохідні. Похідні зберігають на сучасному виразні мотиваційні зв’язки зі своїми твірними основами і характеризуються певними словотвірними ознаками (*адресатка, артистка, господиня, грішниця, жидівка, злодійка, коханка, поетка, попадянка, професорка, студентка* тощо), тоді як непохідні – це немотивовані лексеми, що не виявляють виразних зв’язків зі своїми твірними основами і належать переважно до давнього слов’янського лексичного шару (*баба, мама, вдова, дочка, жінка, дружина, жона, небога, сестра, тітка* тощо). Похідні фемінітиви у свою чергу можна класифікувати і за способами творення, виділивши провідну морфологічну деривацію фемінітивів із суфіксацією як основним способом творення назв жінок (*ворожка, декламаторка, дівчиненька, жебрачка, кухарка, мачуха, невісточка, протекторка, Тимчиха*) та з непродуктивними префіксальним, флексійним способами, осново-складанням (*навчителька, кума, Богородиця*), а також малопродуктивні

лексико-семантичний (*жидівка* “переселенка”, *жінка* “породілля”, *матінка* “Богородиця”, *професорка* “вчителька”) і морфолого-синтаксичний способи деривації (*кохана*, *побожна*, *стара*).

Похідні фемінітиви – це слова, мотивовані здебільшого назвами чоловіків (*семінаристка*, *товаришка*, *писателька*, *лайдачка*, *паламариха*), меншою мірою назвами жінок (*невісточка*, *дівчинка*, *панночка*), дієсловами та прикметниками (*помийниця*, *покритка*, *пряха*, *кохана*, *люба*). Фемінітиви, утворені від співвідносних маскулінативів, мають модифікаційне номінативне словотвірне значення, фемінітиви, мотивовані назвами жінок – модифікаційне пейоративне словотвірне значення, а фемінітиви, розвинуті на основі дієслів та прикметників, – мутаційне словотвірне значення. Особливістю словотвору фемінітивів, зафіксованих у творах Василя Стефаника, є спеціалізація дериваційних засобів у вираженні словотвірної семантики назв жінок. Так, суфікс *-их-а* використовується для творення назв жінок за відношенням до чоловіка (від імені, прізвища, посади, зайнятості чоловіка), напр.: *Грициха*, *Дмитриха*, *Іваниха*, *Романиха*, *Семениха*, *Франчиха*, *Басарабиha*, *війтиxa*, *паламариха*; суфікс *-к-а* бере участь у творенні стилістично нейтральних назв жінок переважно за діяльністю, поведінкою від паралельних назв чоловіків (*адресатка*, *декламаторка*, *кухарка*, *проводаторка*) та емоційно забарвлених – від співвідносних назв жінок (*бабка*, *дівка*, *донька*, *мамка*). У цілому новели Василя Стефаника не багаті на пейоративні назви жінок, що зумовлено жанровими та стильовими особливостями художніх творів письменника.

Зі стилістичного погляду аналізовані фемінітиви розмежовуються на стилістично нейтральні і стилістично марковані та в загальному вони всі мають розмовне забарвлення, бо втілені у канву художніх творів про тяжке, злиденне сільське життя, де основою спілкування є діалектне мовлення. Тому, не маючи в літературній українській мові емоційного забарвлення, всі фемінітиви в говірковому мовленні новел Василя Стефаника зазнають діалектного впливу, тобто орозмовлюються. Так, емоційна оцінка властива всім без винятку лексико-семантичним групам фемінітивів. До того ж, одні з них мають позитивне забарвлення – з відтінком пестливості (*доня*, *панночка*), пошанності і поважності (*газдия*, *жона*, *жінка* “дружина”, *Тимчиха*, *Касияниха*), приязності і добродушності (*кума*, *Митришка*, *бабка*, *дівка* “дочка”, *стара* “дружина”), люб’язності і щирості (*мама*, *мамка*, *матінка*, *матуся*, *дівчинонька*), уславлення та звеличення (*навчителька*, *професорка*, *панна*, *пані*, *добродзейка*). Інші фемінітиви набувають негативного забарвлення – з відтінком згрубілості (*дівка* “дівчина”, *донька* “дочка”, *баба* “стара жінка”, *чилєдинка*), осудження (*лайдачка*, *помийниця*, *брехунка*, *проститутка*), приниження (*баба* “взагалі жінка”, *стара* “стара жінка”, “звертання чоловіка”, *відьма* “дружина”), вульгарності (*курва*, *сука*). До стилістично нейтральних можна віднести хіба що деякі питомо українські слова на зразок *дівчина*, *дружина*, *приятелька*, *товаришка* (використані у новелах з прямими значеннями) та іншомовного походження на зразок *адре-*

сатка, декламаторка, семінаристка, студентка, що характерні, ймовірно, для другого періоду творчості письменника.

Проведене дослідження дало можливість узагальнити, що категорія жіночості знайшла своєрідне втілення в канву художньої мови Василя Стефаника – представника «руської трійці» і провідника покутського говору в українську літературну мову. У творах Стефаника акумулювалися фемінітиви загальнолітературної мови (*дівчина, дочка, жінка, мати, сестра*), західноукраїнського варіанта (*газдиня, вуйна, донька, мама, жінка “дружина”*) і покутського говору (*помийниця, лєрва, сновавка, чилєдинка, газдиня “дружина”, дівка “дочка”*). Аналіз семантичних, словотвірних, стилістичних особливостей фемінітивів показав, що своєрідність їх полягає в актуалізації переважно загальноновживаних слів – давнього слов’янського походження (*баба, вдова, дівчина, дочка, мама*), рідше неслов’янського (*паламариха, попада, декламаторка, семінаристка*); у розширенні семантичної структури здебільшого питомих слів (*дівка “дівчина”, “дочка”, “наймичка”, стара “дружина”, “стара жінка”, “звертання до жінки”*); у зближенні фемінітивів за семантикою (*мама, мамка, матір, матінка, мати; ворожка, відьма, брехунка, баба*); у спеціалізації словотвірних засобів (*війтиха, Романиха, Тимчиха; газдиня, господиня, княгиня; протекторка, проводаторка, професорка*); у набутті фемінітивами різних конотативних відтінків (*дівка “показна, загониста дівчина в молодості”, газдиня “непорядна жінка, яка вважає себе господинею”, побожна “балакуча, галаслива жінка, яка вдає із себе побожну жінку”*). Відзначені ознаки фемінітивів засвідчили оригінальність, багатство фемінікону художніх творів Василя Стефаника і літературної мови того часу загалом.

Література

1. Баран Є. Листування як літературознавче джерело / Євген Баран; Ред.кол.: В.В.Грещук, В.І.Кононенко, С.І.Хороб // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – С. 155-165.
2. Богдан С. Діалектні риси в епістолярних стереотипах Василя Стефаника / Світлана Богдан // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича: зб. наук. праць. Слов’янська філологія / Наук.ред. Бунчук Б.І. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 428-429. – С. 111-117.
3. Брус М. П. Загальні жіночі особові номінації в українській мові XVI-XVII століть: словотвір і семантика [Текст]: дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2001. – 260 с.
4. Брус М. П. Поняття з основою фемін- у контексті сучасної української лінгвістики / Марія Брус // Лінгвістичні студії: зб.наук. праць. – Донецьк: Донецький національний університет, 2008. – Вип.16. – С. 209-214.
5. Брус М.П. Словотвірна термінологічна база фемінітивної підсистеми української мови / Марія Брус // Лінгвістичні студії : Зб.наук.праць /

- Донецький національний університет; наук. ред. А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2011. – Вип. 23. – С. 17-21.
6. Брус М. П. Становлення лінгвальної категорії жіночості / Марія Брус // Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – Вип. XI-XII. – С. 39-48.
 7. Гаєвська Н. Особливості змалювання жіночого образу в новелах В. Стефаника (до питання майстерності) / Н.Гаєвська; Ред.кол.: Хороб С.І., Каспришин З.О., Кіліченко Л.М., Пилип'юк О.М. // Василь Стефаник і українська культура: Тези. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч.1.– С. 23-25.
 8. Грещук В. Гуцульсько-покутські діалектні паралелі в мові Василя Стефаника / Василь Грещук // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (мовознавство). – Івано-Франківськ. – Вип. XIX-XX. – С. 21-26.
 9. Грещук В. Лінгвістичний аспект листування / Ред. кол.: В.В.Грещук, В.І.Кононенко, С.І.Хороб // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – С. 165-176.
 10. Жилко Ф.Т. Нарис з діалектології української мови / Ф.Т.Жилко // Вид. друге (перероблене). – К.: Рад. школа, 1966. – С. 225-230.
 11. Клименко Н.Ф. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі : монографія / Н.Ф.Клименко, Є.А.Карпіловська, Л.П.Кислюк. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 336 с.
 12. Кобилянський Б.В. Діалект і літературна мова / Б.В.Кобилянський. – К.: Радянська школа, 1960. – 276 с.
 13. Ковалик І. Вчення про словотвір. Вибрані праці [Текст] / І.Ковалик; Упорядник та автор передмови Василь Грещук. – Івано-Франківськ–Львів : Місто НВ, 2007. – 404 с.
 14. Ковалик І.І. Словотворчий розряд суфіксальних загальних назв живих істот жіночої статі у східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами / І.І.Ковалик // Питання українського мовознавства. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1962. – Кн.5. – С. 3-34.
 15. Марусяк М. Структура концепту «мати» в епістолярії В. Стефаника / Марія Марусяк // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича : зб. наук. праць. Слов'янська філологія / Наук. ред. Бунчук Б.І. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 428-429. –С. 196-200.
 16. Матвіяс І. Варіанти української літературної мови / Іван Матвіяс. – К.: Інститут української мови НАН України, 1998. – 162 с.
 17. Жанрово-стильова неповторність / Н.В.Мафтин, Р.В.Піхманець, С.М.Луцак, Н.Я.Тишківська; Ред. кол.: В.В.Грещук, В.І.Кононенко, С.І.Хороб // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – С. 65-80.
 18. Нелюба А. Лексико-словотвірні інновації (1983-2003): словник / Анатолій Нелюба. – Харків, 2004. – 136 с.

19. Семенюк С. П. Формування словотвірної системи іменників із модифікаційним значенням жіночої статі в новій українській мові [Текст] : автореф. Дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / Запорізький національний університет. – Запоріжжя, 2000. – 20 с.
20. Стефаник В.С. Вибране / Упоряд., підгот. текстів, приміт. і словник В.М.Лесина та Ф.П.Погребенника; авт. вступ. статті В.М.Лесин. – Ужгород: Карпати, 1979. – 392 с.
21. Стефаник В. Повне зібрання творів: у 3-х томах / В.Стефаник. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. I-III.
22. Федурко М.Ю. Словотвірна морфонологія українських фемінативів у лінвокультурологічному аспекті / Марія Ю.Федурко // Відображення історії та культури народу в словотворенні : доповіді XII Міжнародної наукової конференції Комісії зі слов'янського словотворення при Міжнародному комітеті славістів (25-28 травня 2010 р., Київ, Україна) / Упор. та наукове ред. Н.Ф.Клименко і Є.А.Карпіловської. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 433-442.
23. Фекета І.І. Жіночі особові назви в українській мові. (Творення і вживання): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / І.І.Фекета. – Ужгород, 1968. – 369 с.

Стаття надійшла до редакційної колегії 08.08.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Ірещуком В.В.

REFLECTION OF FEMINITIVES IN VASYL STEFANYK WORKS

M. P. Brus

PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk; department of Ukrainian language; 76000; Ivano-Frankivs'k, Shevchenko, 57

The article analyzes feminitives (appeals and women's nicknames) which found reflection in Vasyl Stefanyk's works. Special attention is paid to the specific features of the literary language of the author, a representative of Pokuttya vernacular. Semantic, wordbuilding and stylistic peculiarities of names of women fixed in his literary works have been revealed. It has been pointed out that the feminicon of Vasyl Stefanyk's literary works presents an effective combination of general literary Western Ukrainian as well as Pokuttya lexical units in which Pokuttya colloquial elements prevail in forming the feminicon the short-story writer's language.

Key words: *feminitives, feminicon of Vasyl Stefanyk's.*

Літературознавство

УДК 861.161.2-1.09'19/1924

ББК 83.3 (4 Укр)

ВІСНИКІВСТВО І ВІСНИКІВЦІ: ПОСТАТІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА

Т. Ю. Салига

*Львівський національний університет імені Івана Франка;
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка;
79602, м. Львів, вул. Університетська, 1; тел. +380 (322) 96-41-99*

В ідейно-естетичній концепції «вісниківства» та, зокрема, «художньої ідеології» Дмитра Донцова інтерпретуються деякі вектори поезії Є. Маланюка та О. Лятуринської, їх творчі взаємини. Окремий «сюжет» відведено вісниківцям і неокласикам – М. Зерову та Є. Маланюкові. В розмову залучено літературознавчі маловідомі оцінки та погляди літературознавчої еліти з української діаспори.

Ключові слова: *творча свобода, ідеалізм, вісниківство, історіософія, неокласицизм, пражська школа, Святе Письмо, біблійні мотиви, естетичний феномен, екзистенціалізм, християнська традиція, імперативні сентенції тощо.*

I

Одна із найкрасивіших «жон руських» та «залізних імператор строф»

Найґрунтовніше дослідження про літературну творчість Оксани Лятуринської, яке ми на сьогодні маємо – це стаття Юрія Шереха «Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською». Він її розпочав з Маланюкової оцінки письменниці, висловленої рядками вірша. “Євген Маланюк, – пише Шерех, – зустрів Лятуринську на стежці своєї «Прощі» і обдарував нас повним грації й глибини мініатюрним портретом поетки:

*Аж пуща зашумить волинська,
Йї на оксамит і златоглав
В сап'яннях легких Лятуринська
Виходить годувати пав.*

*Ворожить про весну колишню,
Любов вцілює в слова
І випускає сокіл-пісню
З гаптованого рукава” [14, с. 244].*

«Проща» – це сьома поетова книга (після збірок «Стилет і Стилос», «Гербарій», «Земля й Залізо», «Земна Мадонна», «Перстень Полікрата»), котра вперше була повністю опублікована у вибраному томі «Поезії» (Нью-Йорк, 1954). До речі, у цій збірці Лятуринській – “одній із найкрасивіших жон руських”^{*} від “залізних імператора строф” – Є. Маланюка є ще й інша присвята – «Камінь», яку він написав 1941 р.: *“Поглянь на камінь: він мовчить // Мовчаням мудрости і віри. // Гримить війна, дзвенять мечі. // Шаліє кров. Вирують вири. // Та він холодний і нагий – // На перехрестю. // Мчаться авта. // Минає звільна крок ноги // Минає все. // Лиш він, як правда // Найбезумовніша, – застиг // З незримим виразом погорди. // І той його камінний сміх // Не бачать перехожі орди.”*

Цікаво, що образ каменя у нього має щонайменше три семантичні конотації. Перша – в адресованому вірші Лятуринській, де “камінь” на перехресті історичних доріг застиг і з мовчазною погордою спостерігає ординські плюндрації. Друга – камінь як духовний тягар лежить на грудях знівченої нації. Україна “сум тяжкий, відвічно мертвий” несе на своїх грудях. Третя знаходиться у ядрі старовинної пісні “А Семенові сльози // марно не пропали: // На камінь упали – // камінь розбивали”. Ці слова Є. Маланюк взяв за епіграф до циклу пророчих віршів «Лютий», який увійшов до його посмертної книги «Перстень і посох»: *“Лютий місяцю, справді – лютий. // Зачаївся, пантруєш і ждеш: // Хай но нерви завузлиють до скрути, // Хай но серце доб’ється до меж, // І тоді ти, як вовк зголоднілий, // Скочиш заду на крижі мені, // І кістяк задубілого тіла // Тільки хрусне. // І дець по весні // Знайдуть люди цілком випадково // Те, що скупю лишилося тут // Те, що було оселею Слова, // Сполучало надхнення і труд, // Двиготіло покликанням долі, // Святотплоті співало, пекло // Пеклом пристрасти...”*

До речі, цього вірша Маланюк написав 28 лютого 1964 р. Через чотири роки, у лютому в його скромній квартирі знайдуть мертве поетове тіло (помер 16 лютого, 1968 р.). Та вернімось до його літ попередніх. У 1941 році як і 42-ому та 43-ому роках Євгена Маланюка поетична муза рідко відвідувала. Продуктивним для нього стане 44-тий рік. У 41-ому році з’явилась тільки історіософська поезія «Влада» і ще три присвяти – уже названа «Камінь» – Оксана Лятуринській, присвята Олексі Стефановичеві «Волинське» (в ній згадується Лесю, Колодажне, куди навідувався І. Франко, Крем’янець і Дубно з Уласом Самчуком) є в цьому вірші і тих дві строфи про О. Лятуринську, що їх зачитував Юрій Шерех. З’явився у сорок першому році також поетичний триптих «Побачення» (Пам’яті Дарії Віконської). Дарія Віконська – літературний псевдонім Ліни Малицької – унікальної в українській культурі, на жаль, малознаної постаті, останньої з роду Федоровичів, про який у «Нарисах з історії філософії на Україні» писав Дм. Чижевський. Їй у 1962-му р. Є. Маланюк присвятить дуже тепле есе «Дарія Віконська».

^{*} Вислів Є. Маланюка. З передмови до її збірки «Княжа емаль».

У цьому, важкому і особливо не визначеному для Маланюка, 1941-ому році з питаннями – як бути?, як далі діяти?, що атакували, краяли його душу, в році, коли його вкрай зрідка відвідувала Муза, він все ж зумів присвятити три поетичні **славні** дуже дорогим для нього особам, серед яких бачимо Оксану Лятуринську. На цей час вона вже була вимушеною емігранткою, що ще 1919 року втекла із Вишневеця, що на Волині, за кордон (спочатку в Німеччину, а потім у Чехо-Словаччину), не знаючи, що з ласки Божої їй доведеться студіювати у Карловому університеті (Прага) етнографію і мистецтво, а також у класі проф. Дворжака навчатись творенню монументальних скульптур. Тут у Празі вийшли її збірки «Гусла» (1938) та «Княжа емаль» (1941). Аж потім з'явиться «Княжа емаль» (1956) (друге доповнене видання), в котре увійде нова книга «Веселка». О. Лятуринська також авторка збірки новел «Материнка» (1946) і збірки віршів для дітей «Бедрик» (1956). 1983-ого року у Торонто побачили світ «Зібрані твори», куди увійшли всі її поезії, переклади, переспіви, статті про мистецтво та статті і спогади про неї (813 с.).

У цьому зібранні у статтях Лятуринської та статтях про неї, як і у віршах бачимо багато різних творчих “зіткнень” між нею і Маланюком. Увага Маланюка до Лятуринської, яка ніколи не афішувала себе, – органічна і послідовна. Втоплена письменниця з “букетом” важких хворіб, коли вже віршів не писала, за два роки до своєї смерті (померла 1970 р.) все-таки спроможеться на поетичну віддачу віршем «На далеку дорогу Євгену Маланюкові» (помер 1968 р.):

*Складіть йому “вінець життя” в могилу,
складіть “вінець життя”,
“незгасний яс”
“нев’ялий цвіт”!
Най на дорогу далеку,
в темені темінній
світилкою
присвічує йому “лице Зорі”,
“лице Зорі”!
Він з роду воїн був
і не відклав присвятний пояс,
і не згасив у серці
“іскри золотої”:
онукою ж Дажбожичевим пращур слив!
Він з роду воїн був. Зламавсь стилет.
Зламавсь стилет – схопив він стилос. –
Складіть йому “вінець життя”
“вінець життя”,
“лице Зорі” – “цар-зоре-цвіт”!
А побіч, побіч покладіть
той зламаний, той зламаний стилет!
для свідчень, свідчень Вартовому –
“Товаришу милому Зорі”...*

Важливо згадати, що кілька літ перед цим при високій жіночій толерантності та не вдаваній “субординації” вона авторові останньої прижиттєвої (дев’ятої) книги «Серпень» посилає свою ліричну посвяту під аналогічною назвою: *“Ах, серпень, серпень! – серце терпне. // І сам не розбереш: чому? // Як вина черпав виночерпій – // тобі, мов князю, він черпнув. // Іскрила в винах, як в червінцях. // Просить було не треба: пий! // Чи може ти хильнув по вінця // гіркокого пугар той місткий? // Припала й з всього більша мірка. // Чому ж ти в тузі болісній? // Ще поки не упала зірка, // бажання їй шепни хутчій! // Виходь уранці! – обшир надить – // і оком, росяний, обводь! // Чи не твої це виногради, // що в час благословив Господь? // Зірви рукою сиві грона! // Вони ядерні і тяжкі, // для виноградаря – корона, // Чом усміх твій такий гіркий?”* Я зачитував дві присвяти поруч, бо кожна із них вельми промовиста. Перша – це вірш-заклик, прощання не тільки Лятуринської з великим поетом, який багато значив у її творчому житті, а й прощання української спільноти з князем поезії – Воїном і Просвітником. А «Серпень» – це своєрідна метафору-алегорія, що до повноти відтворює портрет Маланюка.

Уже цих двох віршів вистачає, щоб наголосити, що Оксана Лятуринська яскравий представник «Празької школи», школи, яку за критичною атестацією Ігоря Качуровського творять такі визначні поети, як Юрій Дараган, Олег Ольжич, Євген Маланюк, Олена Теліга, Олекса Стефанович, котрі є вершиною цієї літературної піраміди, а саме тіло її, а “не вершину”, творять: Леонід Мосендз, Микола Чирський, Максим Грива, Оксана Лятуринська... [3, с.356]. Дивно, що І. Качуровський нікуди не зачислив творчість Наталі Лівницької-Холодної, поезію якої Євген Маланюк оцінював якнайвище. До речі, у «Променистих сильветах» І. Качуровського, куди ввійшли його лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки, що налічує 797 сторінок, імені Наталі Лівницької-Холодної жодного разу не згадується. Невже, і ОБ’ЄКТИВІЗМОВІ кішка перебігає дорогу?

Як з’явилися і чому з’явилися поети «Празької школи» неодноразово ставив питання Євген Маланюк. Відповідаючи, він апелював до прикладу не типового входження у літературу виразного неокласика і не типового поета-“пражанина” Освальда Бургардта (Юрія Клена), який ще змолоду заявив про себе як про унікального перекладача поезій “малознаного тоді в більшовицькій Росії М.Р. Рільке”. А цих “не просто собі перекладів”, а зразкових перекладів, зазначає Євген Маланюк, була ціла книга. Отже, Юрій Клен як автор власних віршів “мав з чого” зродитися, тобто мав версифікаційне підґрунтя, мав “набиту руку” віршування. Але для зродження поета і цього мало. Потрібним передовсім є, – каже Є. Маланюк, – “духовний імпульс, особливий духовний струс, своєрідний удар, “травма”... Цією “травмою” був факт еміграції Освальда Бургардта”.

Про таких, як Оксана Лятуринська та й про себе самого Євген Маланюк говорив: “Хто пережив страшну операцію розриву з живим тілом Батьківщини, хто відчув пекучий брак Батьківщини, як вічно роз’ятрену рану, хто задихався в чужім повітрі, в чужім підсонні, під чужим небом,

той зрозуміє, про що іде річ і той собі легко може уявити ту психічну “травму”, що спричиняє появу поета...” [12, с. 250]. Лятуринська хоч і мала щасливе дитинство серед розкішної волинської природи, але, на жаль, у молодому віці їй доведеться пережити важку травму родинного конфлікту (втечею з дому) і травму еміграційну – втрату Батьківщини, що виразно позначилось на її творчості, зокрема творчості поетичній. Адже, Лятуринська також скульптор, художник-портретист і пейзажист, писанкарка, майстриня ляльок, автор цілого ряду есеїстичних праць, прозаїк. В усіх цих творчих сферах вона досягала справді мистецьких рівнів. Та все ж поезія, мабуть, таки була її найорганічнішим покликанням. А втім дослідники її творчості говорили, що вона “в малярстві – поет, а в поезії – маляр”. Ось зорова картина, виражена словом: *“Час вийти на пейзажі! // Взяла вже осінь барви княжі // І в лісі ходить аж по п’яти // Убрана в куни і шарлати. // Так ясно в сонячних просіках! // Як розлилася прозолоть сторіка // І емалева просинь!...”* Тут знову напрошуються Маланюкові слова: “В сап’янцях легких Лятуринська виходить годувати пав”. У які б мистецькі світи вона не вирушала, але “Отчизни імені і стягу” не змінювала, а йшла з родовою ментальністю волинської патріотки, пропонуючи світові українські ГУСЛА.

Не випадково, рецензуючи збірку «Гусла», Євген Маланюк писав: “Національний стиль – те найтрудніше й найконечніше завдання синтезуючого українського творчого процесу сучасности – тріумфує на скупих сторінках скромної книжечки Лятуринської у кожному рядку. Щоб ці слова не видавалися безвідповідальними, вистачить зацитувати найбільш (на наш погляд) характеристичну щодо стилю річ: *“Мир над місцем сим! // Буду тут лежати, // Поруч – побратим. // На почесні чати // Стане тирса й кінь. // Буде звід горіти // Гіркнути полинь”*. Тут все гармонія і цілість. Образи й барви вписані, влютовані в композиційне коло так, як це тільки буває в емалях” [9, с. 314].

Промовистою для світоглядного та художньо-естетичного спектру не тільки творчості О. Лятуринської, а, якщо хочете, авторів Празької школи є її один з найкращих творів – поема «Єроним» (так умовно визначають її жанр). Вона складається із п’ятнадцяти “глав”, двох своєрідних, у композиційно відповідних місцях, епілогів та післяслова у прозовому вигляді. Аналізуючи твір, Юрій Шерех каже, що якби частини поеми мали свої назви, то вони б абсорбували у собі такі проблеми: 1). Вартість людського життя; 2). Об’єктивність літописця в історії; 3). Утрата дому – кара Божа; 4). Ностальгія за Батьківщиною. Спогад про дитинство; 5). Еміграційні чвари та самонищення українців; 6). Підсумок історії – руїна після змагань; 7). Хвороба і криза української нації; 8) Українські міжусобиці і німий крик душі; 9). Чи не вмерла гідність і національна честь; 10). Чергова спроба духовних відроджень; 11). Молитва за Україну. Пророцтва. Ось Єронимова характеристика “діпи” 1946 р., себто оцінка очевидця свавіль над емігрантами з боку європейських демократів:

Яка свобода? Таж отут насилля!

Чи, може, втратив глузд? Який азиль? –

*Затискуй п'ястуки та плач з безсилля! –
Ніхто не допоможе нівідтіль.*

*Женуть людей вельможці на поталу.
Йдемо за дріт і до кривих присяг
І, щоб уникнути знущання шалу,
Ховаємо отчизни ім'я й стяг.*

Щоб уникнути “знущання шалу” українським втікачам доводилось не признаватись, що вони з України, бо тоді їх віддавали в руки радянських визволителів, а там уже вони “раювали” в сибірських таборах. Ховаючи “отчизни ім'я й стяг”, українці переписувались переважно на поляків чи ще когось, щоб потрапити в табори для переміщених осіб, а вже потім на “законній” еміграції по «всенькому світі» знову “воскресали” як українці – об'єднувались, творили свої культурні та допомогові осередки. Але там, де більше “за двох” українців, там уже між ними чвари.

*Ність тишини ніде у нас в таборі.
Ність тишини, о Милосердний, ність!
Біс увійшов – і ми всі духом хворі.
Щоденна распря – наш постійний гість.
Ми вийшли не очищені із горна.
Нам мало всіх Твоїх страшних покар.
Пошли чуму! Нехай увійде чорна,
нехай жахне на смерть Твій гніводар!*

До речі, цей уривок із поеми «Єроним» – своєрідне поетичне заперечення Юрієві Дараганові – унікальному українському поетові, за походженням напівукраїнцеві і напівгрузинові, авторові знаменитої збірки «Сагайдак», від віршів якої “засвітилася” авторка «Княжої емалі», себто вона – Оксана Лятуринська. Він як інтернований поет з-під петлюрівського стягу версифікував: *“Бисть тишина – в Шипюрні у шпиталі. // Бисть тишина та тіні козаки, // Що від сухот мовчазними вмирали... // Бисть тишина безмежної тоски... // ...Стояв облуплений трагічний Каліш... // Ридав норд – вест... І нічесоже бисть”*.

Юрій Дараган і Євген Маланюк – духовні брати, вояки-звитяжці-характерники. Лятуринська ніколи не бачила Дарагана. Його портрет вона уявляла з поетових віршів; «Дараган – гридень бога сонця, не Ра, а Дажбога, такий ясний і дзвінкий, мов срібна сурма. Від нього втікає “за лиман” зима, синонім усього темного й злого. Її нагонять його білі коні і топчуть... Він побратим Дунаю, Добриня з двору Володимира – Красно-го сонечка; скаче по полю сірим вовком, шугає соколом... Він вірний джура Мазепи, надхненний боян його “помаранчевого заходу”» [7, с. 535]. На мою думку – це далеко не зайвий відступ від основної теми нашої розмови, бо Юрій Дараган у житті як Маланюка, так і Лятуринської світла зоря, яка ніколи не згасала. Якщо б ідейно-тематичні вектори поезії Євгена Маланюка «зреферувати», то вони могли б мати приблизно такі назви, як Юрій Шерех назвав розділи поеми О. Лятуринської «Єроним», не зважаючи, що стильові обличчя їх поезій виразно відмінні. І Лятуринська, і Маланюк кожен по-своєму ідуть у глиб історії, виносячи

звідтам свої оригінальні художні виплоди. Зрозуміло, що якими відмінними не були їх інтерпретації далекої чи ближчої минувшини, історіософська сутність їх об'єднує, бо вона кличе нас не робити подібних фатальних помилок, яких допускались наші попередники, вона також нагадує нам і нашим розмаїтим опонентам, що ми нація державна, з глибоким корінням, з героїчною, а часами трагічною історією.

І Лятуринська, і Маланюк кожен по-своєму художньо трактує свій час, але рани “залишених олтарів”, покинутої вітцівщини болять однаково. Однаковим болем допікає еміграційне скитальство, “покара чужинством”. Біблійні аналогії обидвом поетам стають, сказати б, оптимальним порятунком в художній реалізації найрізніших тем. Жанр молитви виразно присутній у кожного з них зокрема. Мотив втрати рідної землі і в Маланюка, і в Лятуринської інтерпретуються крізь старозавітній сюжет про Мойсея. 1924 року, тобто в період табірної «карантину», своєрідного еміграційного “чистилища” Є. Маланюк створив поетичний роздум «Еміграція», що складається із чотирьох частин. Перша є своєрідним зачином історіософських розмірковувань, ностальгійним болем:

*О, земле рідна, земле чорна!
Ти одягнешся в весну знов...
Чом так смертельно-необорно
Тобі кривавиться любов?
Чом цю страшну, останню тугу
Впивати випало лиш тут,
Коли зазнав вже біль наруги
І трунки всіх земних отрут?
Чому лиш на чужинних бруках
Краса засяяла Твоя, –
І серце запалало в муках,
І ось горю й ридаю я?*

Ще раніше, тобто на початку двадцятих років (1920-21-22), у період шукання пояснень на “прогру” національно-визвольних змагань та відповідей на питання “чому ми зазнали поразки?” поети-пражани, як і Лятуринська й Маланюк, а втім і не тільки вони апелювали до мотиву покари. Маланюкова збірка віршів «Гербарій» (була написана саме в цей час, а вийшла у світ 1926 р., уже після «Стилета і Стилосу», який з'явився 1925 р. і таким чином став першою поетовою книжкою) була вся просякнута мотивом покараності України. «Мотив покараності України, – писав уже нашого часу відомий дослідник творчості Маланюка Леонід Куценко, – ще тільки апробується в таборовому періоді, але вже тоді вимальовується його спрямованість від психологічно продиктованої емоційно-оціночної категорії, до русла християнської традиції, де опертя на асимільовані літературною традицією біблійні сюжети. Так покарана Україна в Маланюка асоціюється з Голгофою, хоч одночасно звучить докір: “Якого ж ще тобі Сінаю, Мадонно дикая степів?”» [6, с.164].

*Покарано... На наші кров і нім
Прийшла орда. Лишили олтарі ми,
Шукаєм путь в туман незримих Римів
Врятовані від варварських копит.*

Біблійний сюжет про здачу ізраїльтянами Єрусалиму і сюжет про пошуки незнаних Римів (античний) Маланюк розпросторює на “українське поле історії”, дошукуючись першопричини покарання. “Діапазон цих причин, – продовжує Л. Куценко, – від “демона зла”, найузагальненішого втілення злого начала на землі, що б’є останню карту, перемагаючи добро до “хижацького сходу”, який кілька віків господарює на Україні” [6, с.164].

*Чужим богам приносиш жертви,
Весталко самогуб-пожжеж,
Та сум тяжкий, відвічно мертвий
На грудях камнем бережеш.*

Та повернемось до третьої частини вірша «Еміграція»: “*Не сяйва шлях, не вистелена сонцем // Весела путь на спів весняних вод, – // Наш хмурий Бог не став нам оборонцем, // Він присудив горбату путь скорбот. // Наш хмурий Бог нас вивів і покинув, // Без Моїсея нас післав в туман, // Ми клянемо вже навіть ту годину, // Коли приснився сон про Хаанаан. // Вже раб кричить, вже мріє раб минулим. // Вже йде назад в єгипетську тюрму. // Нас мениає. Йдемо. Й порожнім гулом // Пустиня снить про самоту і тьму*». Покора: «*І Бог за хмарами не чує // Як ворог по степах кочує..*»», чи як у таких підтекстуальних рядках: “*Наш хмурий Бог нас вивів і покинув*” та цілий ряд аналогічно акцентованих імперативних сентенцій домінують у віршах молодого Маланюка і спрямовуються в русло історіософське, тобто – пояснення причин такої покари: які були художньо засоційовані образами “хижацького сходу”, “монгольського кнута” та російською млою – уособленою Петром і Ленінім. Історіософські візії співзвучні із Маланюковими, вона їх, як і годиться митцеві, розбудовує по-своєму. У «Післяслові» до поеми «Єроним» вона відкрила усі “заслони” своєї творчої поведінки. На її думку: “Кожен митець кладе на твір свій власний знак, інакше він не митець, а ремісник... бо ж мистецтво слова – не тільки, що сказати, але й як висловитись” [7, с.322]. З Маланюковою тематикою вона більш, ніж солідарна, але у її власне-художній реалізації. Її літописець із названої поеми записує:

*Це літа року Божого такого
табори по містах Тіроль, Бавар...
Там люди без отчизни, без нічого
офіри гнівних страшних Божих кар.
За ними чорні згарища руїни,
а душі полонив смертельний жах.
Назад іти? – там гірш, ніж у пустині!
Куди ж веде, де, Боже, їхній шлях?
.....
Нема отчизни? – Іншої не треба!*

*Ніколи не вросе у серце чужина.
Хай ще і ще нас Бог карає з неба, –
Отчизна в світі є лише одна!*

.....
– Бажає «Родіна» – утридесяте
товкмачить нам відозва й закликач –
заблуканих дітей в обійми взяти.
– Нема дурних, підчихвосте, пробач!

*О згадуються все, немов назбитки,
Сибір, і Казахстан, і Колима
і ті потайники придобні, звідки
ніколи дітям вороття нема.*

Я свого часу писав, що образ літописця Єронима – це образ українця, який пройшов “пеклом української недолі, українською Руїною. Він опинився “за шеломянем” рідної землі і став її літописцем” [13, с. 136]. Єроним – мислитель, який не стільки розповідає про болісні драматичні факти, як над ними розмірковує, акцентуючи при цьому на питаннях честі, моралі, націєприналежності, пам’яті поколінь, духовної єдності народу і вічної спадкоємності його мови:

*...Єдин народ, єдина віра і єдин язык...
Це звідки, звідки? – Знову згадуй.
От, може, хтось писав для себе на відраду.
Чи, може, був душі це крик?
 Чи то з давен сумлінно хтось доніс до нас
 свідомість цілої спільноти,
 і пригадкою раптом стало це напроти
 і остереженням учас?
...Єдин народ, єдина віра і язык єдин... –
Повторюй це, немов закляття.
Хіба снагою аж праправнуки освятять,
щоб не ввійшло у кров і чин.*

У контекст роздумів Єронима вписуються і вірші із збірки «Туга». Ю. Шерех висловився, що «Туга» “веде нас до внутрішнього світу авторки і до далеко не веселого настрою”, до мотиву “вічної туги як закону життя” [14, с.246]. Як слово “туга” має багато синонімічних конотацій, так і вірші, що утворюють назву книжки, втілюють найрозмаїтіші мотиви. Вони є спалахами пам’яті про відлетіле, що вже “пішло, пішло садами...”, що “вже пішло в долині рястом”. У печальній самоті, наодинці з собою поетеса намагається реконструювати, відновити його солодким спогадом, роздумом про те, що не вивірюється із прожитого і пережитого. Гімназія Острозького Братства, в якій вона закінчила п’ять класів, мовби для неї ніколи на зачинялась:

*Ось коридор із входом до архівів,
Ідеш управо, просто, або вліво,
Портрети чорних стін – князі острозькі,
Вид гордих воєвод, панів, вельможів...*

*Рукописи береш із-під тяжких заслон,
По-перше Біблію, що вийшла друком,
Листи численні світської науки –
Один за одним зжовклий з часом аркуш,
Якого князь діткнувся та єпархи –
Це Костянтин, Никифор та Лукаріс –
Горнеш, а колом діють древні чари.*

Рідна Волинь не полишала поетесу протягом усіх її несолодких емігрантських доріг. З її «Волинських майолік» озивається не тільки біль рідної землі, яку вона вимушена була покинути, але й долинає через тисячоліття древлянський дух. Тема Волині була для поетеси невичерпною, до неї вона приходила як до свого вічного джерела, що напувало її життєтворчою снагою. Тому Євген Маланюк зазначав, що Оксана Лятуринська є якби «регіонально» скупчена у волинській землі, починаючи від неоліту («Печерні рисунки») аж до сучасності. Хоч і на сучасність поетеса дивиться ніби крізь віки. Ця її «регіональна» скупченість на терені, де чи не найбільш живою залишилася княжа доба, становить одну з найцікавіших і творчо найбагатших властивостей її поезії. Гримить у її віршах варязька криця Святослава, проймає суворою ніжністю туга Ярославни.**

Якщо б на поезію Є. Маланюка взорувати саме під таким кутом зору, то екзистенції ностальгійних станів його ліричного героя, адекватного особі автора ще розпростореніші, ніж у Лятуринської.

Вже на схилі літ, у лютому 1959 р., поет нотує: «Наше Різдво, власливо – Святий Вечір – є перш за все Святом Роду, який у велетенській панорамі Мертвих, Живих і Ненароджених (геніальна формула Шевченка) – стає в цей вечір перед Тайною Божества... Це була Служба Божа, ведена Патріархом Роду на Свято Роду і Народження Божества. Це було Різдво, наше Різдво – Свято сполучення Неба і Землі, коли Небо зорями сходило на Землю, а Земля підносилася молитвою ц.т. скупченням духа – до Неба» [6, с.35]. А паралельно маємо рядки із «Голосів землі»: «...У бабці завше пахло чебрецем // Та м'ятою... // Стояв широкий мисник // З тарілками, мальованими пишно, // З чарками розфарбованого шкла, // З карафкою, обробленою хитро // Під постать птаха (може – звірини, // Як крізь туман, пригадую), що в ній // Ховалося про вродисті години // Якесь таємне, запашне питво. // Праворуч – ліжко в килимі квітчастім // Та хінська башта подушок на нім, // Ліворуч – дідова лежанка й піч. // Під припічком дрімав був бабчин стільчик, // Що з нього керувала бабця піччю, // Як капітан керує кораблем. // А у кутку висіли образи // Либонь цілком-таки не «православні»: // Пречиста – вся в лілях, як Мадонна, // Ісус Нерукотворний, та над Ним – // Бог-Саваоф, до Зевса більш подібний. // І в горобині ночі, коли страшно // Карало небо, я моливсь Йому».

** Повніше про це читай у кн.: Салига Тарас. Воздвиження храму. – Львів : Світло, 2009. – С. 141.

Леонід Куценко, аналізуючи ці Маланюкові екзистенції, підкреслив, що “поет дав розгорнуте трактування сутності “україноцентризму” діда Василя, витворивши образ, що уособлює незнищенність українського народу, одночасно склавши пошанівку людині, безпосередньо причетній до свого власного становлення як громадянина і митця. Могутнє національне коріння діда Василя не понижили ні чужинецькі зайти, ні Польща, ні колонізаційна вавилонізація українського степу, ні Росія, ні власне “рабство мертво”. Можливо, свідомість того давала поетові сил вистояти й творити в чужому світі в ім’я України” [6, с.32].

Не мало значить у світоглядному аспекті двох письменників із одного покоління, скажімо, те, що кожен із них адресував ліричні присвяти тим самим особам, які йшли поруч з ними: Ю. Липі, О. Ольжичу, О. Телізі, О. Стефановичу, У. Самчукові, Ю. Дараганові, С. Русовій та інш. Більше цього, і в Лятуринській, і в Маланюка є творчі звертання до тих самих історичних осіб, зокрема: давніх князів Олега, Ігоря, Ольги, Володимира Святого, Ярослава Мудрого, Данила Галицького; гетьманів козаччини – Б. Хмельницького, І. Виговського, П. Дорошенка, І. Мазепи і доби нової – Симона Петлюри, Є. Коновальця.

Зосереджуючи увагу на спільних особливостях творчості, важливо зазначити, що Є. Маланюк написав ґрунтовне дослідження-трактат «Крути – народина нового українця». О. Лятуринська теж не заборгувала перед цією славетно-геройною сторінкою української історії, присвятивши їй «Думу про скривавлену сорочку». Свою працю Євген Маланюк починає: *“Наші національні свята, назагал невеселі. Склалося на те багато причин. І то не лише зовнішніх... Ні, є тут, передовсім причини суб’єктивні, що кореняться в нашій психіці, вірніші у традиції нашої психіки... Ми значно більш скорі до похоронів, аніж до весілля. Панахида чи голосіння... нам більш припадає до смаку, до нашого естетичного смаку, аніж навіть радісна... весільна пісня...”* [10, с. 3]

Саме від Крут – не тільки психологічно, а й хронологічно, – наголошує Маланюк, – *“починається в нашій житті тип Новітнього українця, тип, що намагається надавати проявам українності ціхи справжнього вже національного стилю...”*

Коли б на хвилину уявити собі неприсутність в Києві 17 року Січових Стрільців, і, коли вже на те пішло, галичан, в процесі формування національної особистості (а та особистість не може не бути психічно й культурно с о б о р н о ю, бо інакше вона перестав бути національною), – тоді б ми наочно побачили в тім процесі величезну прірву і ледве чи пережили б ми епопею великого 19 року з тим розмахом і з тим напруженням, з яким вона гриміла по просторах нашої Землі.

Це саме Січові Стрільці – серед яких провід мали відомі люди родом з Західних Земель Батьківщини – це саме вони перші внесли мірило в безформність і хаотичність, закреслили національні межі для отих славетних “широких натур”, дали живий приклад застібнутості й національної, а не якоїсь там – дисципліни та врізьбили в сувору чорноземну постать перші риси національного стилю.

*Одяглось безсмертя в світло – сяйні шати –
В синову сорочку вбрався грізний месник,
Той, що меч відточить, з ворогами схрестить.*

Отже, і її «Дума про скривавлену сорочку» призначена обов'язку нести моральний тягар крутянської легенди, що “творить живу нерозривність історично-національного процесу”/

II

Молитва Євгена Маланюка до Миколи Зерова

У видавництві Нью-Йоркської Групи 1964 року Євген Маланюк пустив у світ дев'яту книгу віршів «Серпень», присвятивши її пам'яті своєї дружини Богуміли з Савицьких (художнє оформлення Петра Холодного). Композиційно книгу складено із чотирьох розділів: 1. Дні; 2. Серпень; 3. Молитви; 4. Ярослав Осьмомисл (шкіц до оперового лібретта). Це невелика збірка, написаних у різний час віршів, метафорично субстанційованих у поліфонічному образі **серпень**. До книги увійшло сорок п'ять, але дуже знакових для поета творів. У розділі «Молитви» вміщено вісімнадцять віршів, серед яких присвята М. Зерову «Ти не любив приблизних рим». Саме на тлумаченні цього твору хочу побудувати розмову.

*Ти не любив приблизних рим,
Суворий майстре, – тільки стислі.*

*Крізь грім доби, крізь хаос гри
Мінливих хвиль, ти бачив Рим
І вседержавну владу мислі.*

*І, може, добре, що твій день
Накрила ніч незупинима –
Підтята дисонансом рима.*

*... А ранок? Ранок він гряде
Неспінним кроком пілігрима.*

Молитва як літературний жанр поезії, знаємо, етимологічні корені має у сакральній молитві. Глибоковіруючий Євген Маланюк найчастіше своїх молитов не сакралізував, він хіба що використовував жанровий канон, своєрідні молитовні “формули” прослави особи чи осіб, історичного факту чи, скажімо, якогось культурно-мистецького явища. В усій його поезії знаємо лише три випадки, коли у назві твору стоїть слово «Молитва». Це: «Воркував голубий Йордан...»; «Вчини мене бичем Твоїм...»; «За олов'яними важкими небесами...». У цій третій молитві («За олов'яними важкими небесами...») є найбільше емоційно-психологічного стану, себто (за Іоанном Дамаскіним, – VII-VIII ст.) “сходження розуму до Бога” та “прохання необхідного від Бога” через “внутрішнє слово”: “...З'явися, Господи! Зійди на мертво землю, // Діткни десницею застиглого мерця, // Дихни вогнем пречистим! // – І воскресне // Сей безлад плоті, що як дике стерво, // Ось розкладається. // І по-

рази! // І порази востаннє. // [...] О, Господи, яка ж смертельна мука – // Все бачити, все знати і – не могли! // [...] А ми, о Господи, ми вже не маєм сили, // Охлялі на той висолок останній, // На той останній рух, // На ту останню мить.”

Навіть апокрифічна література поєднує в собі два різні начала, секуляритивні за своєю природою. Шістнадцяте століття, сказати б, утверджує секуляритивний процес у поезії, тобто з поезії виразно церковної виділяється поезія духовно-релігійна. В апокрифічній літературі бачимо подібний процес розділу, тобто поділ апокрифів на старонатуралістичні і модернонатуралістичні. Але у цьому безбожництва не було. Молитовний жанр Є.Маланюка справді можна назвати модернонатуралістичним і тоді, коли він не апелює до Господа, і коли до нього звертається:

Гля їсть траву, ржа –
залізо, а лжа – душу.
Воздай їм, Господи, за все, за все, за все!
За яд брехні, що просякає світ цей,
За засів зла, що згубу принесе,
За тих, що їх примушено скориться,
За душі пошматованих родин,
За вітер тундр і м'ясо Хіросіми,
Народу безборонного загин
І зимну лють у помсті нещадимій.
Воздай їм, Господи, за радіобрехню,
За телебруд і діточок розтління,
За виточену кров
– Віддай вогню
Не тільки їх, а й згубне їх насіння!

“За час свого існування, – каже дослідник жанру української молитви професор Володимир Антофійчук, – людина не знайшла досконалішої, ніж молитва, форми, в якій можна було б виповісти найпотаємніше... У цьому одне із таїнств вічності молитви, таїнство особистісного катарсису, перевтілення й облагородження, яке можна відчуті тільки в духовному єднанні з Абсолютом” [1, с.7].

Енергія цього іманентного єднання, – це, розумію, – екзистенційні “хвилі” Маланюкової душі. Коли він апелює до його духовно близьких осіб, то по-своєму художньо повторює молитовно-одверті апеляції до ідеалів, до того “абсолюту”, що крім Всевишнього є його життєвим мірилом, чи пак, ідеалом. Такою є молитва-присвята Миколі Зерову.

Як розбудовувались творчі “контакти” між Зеровим і Маланюком? Історичні події на Україні розвивалися так, що саме вони, ці події та тогочасні політичні умови, спричинилися до того, аби ці два унікально самотутні і великі поети не зустрілись. Однак “зустрічі” були “заочні”, тобто обидва цікавились творчістю один одного. Цікавий факт таких зустрічей подав Юрій Клен у своїх «Спогадах про неокласиків». Він згадує, що в 1919 р. в «Соловцовському» театрі в Києві була поставлена Вайлдівська «Саломея», на яку молоді неокласики ходили, щоб упивати-

ся чарівними вайлдівськими метафорами та подивитися на пристрасний танець Саломеї» [5, с. 26], що його майстерно виконувала артистка. Павло Филипович на цю подію відгукнувся сонетом: *“Хай проклинав пророк Йоканаан // під полотняним небом Іудеї, – // над всім лунав лиш голос Саломеї, // Сліпили плечі і зміївся стан. // І пристрась, мов незримий ураган, // неслась в партер, до лож, до галереї, // і захисту вже не було від неї, // коли танок схопив тебе у бран. // Сліпа жаго, непереможна вродо! // Ти спопелить могла б життя народу, // ти засмутила б соняшину блакить! // Перед тобою голова кривава, // й своє життя ти відда-си за право // в людській уяві вічно жити!”* Майже протилежно на неї зреагував М.Зеров. Він не сприйняв танцю Саломеї, який вона виконувала «з головою пророка в руках». Він висловився Кленові, що такий танець може собі дозволити «тільки семітська розпуста». Тому на сонет Филиповича Зеров відповів сонетом: *“Там левантійський місяць діє чари // і колихає в серці теплу кров, // там диким цвітом процвіла любов, // і все в крові – шоломи і тіяри. // А з водозбору віщуванням кари // гримлять громи нестриманих промов... // Йоканаан... не ясний шум дібров, – // в його словах пустиня і пожари. // І Саломея!.. Ще дитя (дитя!), // а н'є страшне, отруєне пиття // і тільки меч і помсту накликає. // Душе моя! Тікай на корабель, // пливи туди, де серед білих скель – // Струнка, мов промінь, чиста Навсікая.”* “Останньому рядкові, – пише Ю.Клен, – Зеров хотів надати редакцію: “Стоїть струнка, мов промінь, Навсікая”, бо звучало б воно тоді ритмічніше; але я порадив зберегти слово “чиста” для контрасту з Саломеєю. Тому Навсікаї Зеров розгорнув у другому сонеті «Навсікая», де гелленську стихію вітав як цілюшу, що рятувала від темної згуби азійсько-розпусної пристраси, і це цілком відповідало його чистій натурі:

*Ясна й цілюща, мов жива роса,
рожевим сплеском еллінського моря
йому сміється радісна краса.*

Це була стихія того життєрадісного греко-римського мистецтва, яке потім вітав Хвильовий у своїй візії азійського ренесансу. Цікаво, що на тему “Саломеї” відгукнувся й Маланюк, умістивши в Х ч. «Вістника» за 1935 рік два вірші, взявши до них мотто з Филиповича. Тракткування теми у нього подібне до зеровського [5, с. 27]: *“Не в жовтій Іудеї — в Україні // лунав пророка грозивий проклин, // і дим рудий стелився в глибокій сині, // і бив на сполох старовинний дзвін. // І далеч звала... Але блудний син, // спинивши дух, в танець вдивлявся плинний, // очей не зводив з пристрасної спини, // з п'янючих стегон і крихких колін. // Вона пливла в гарячій, млосній млі, // невтомна і досвідчена у злі, // гадюка у мереживі завоїв – // не Суламита, що – як легіт піль, // не Рут, що в колосках збирала біль, // лиш Саломея – темна згуба гоїв!”*

Сучасні літературознавчі джерела подають об'єктивну інформацію про літературне життя 20-тих років. Скажімо, багато чого, що нам донедавна не дозволялось знати, можна почерпнути із передмови Сергія Квіта до книги «Літературна есеїстика» Дмитра Донцова. Головний редак-

тор ЛНВ виявляв особливу увагу до неокласиків і чи не найбільше до М. Зерова. У названому «Вістнику» (ч. 4-6, 1918 р.) про Лесю Українку, він уперше трактує її як геніальну поетку. “Жадне ім’я, – пише він, – в українській літературі не лишилось так мало зрозумілим, як ім’я Лесі Українки. І жадне інше не дає нам більшого права називатися європейським народом” [4, с. 10]. На донцовську публікацію у своєму бібліографічному «Книгарі» відреагував Зеров, висловившись, що – “п’ята річниця смерті Л. Українки (в липні 1918) пройшла якось дуже непомітно: без публічних відчитів, без концертів, без поминальних докладів та статтів. З усієї української преси, здається, один тільки «Літ.-Наук. Вістник» озвався на неї патетичною заміткою Дм. Донцова, повною слухних спостережень” [4, с. 10]. Оцінку Зерова Донцов сприйняв як високу атестацію своїх критичних суджень від високого літературного авторитета: “До мого підходу, – цитую Донцова, – є апробуючий відзив Миколи Зерова (в його творі про Лесю Українку) і це для мене важить більше, ніж сотки закидів в “односторонности” т. зв. літературознавців, які не знають, що Слово, а тим більше поезія – це містерія, яку розгадати є головним обов’язком критика” [4, с. 10]. Очевидно, що лідерів неокласиків і вісниківців поєднувала взаємна професійна культура. Чільного вісниківця Є. Маланюка ідейно-естетична платформа неокласиків не те, що приваблювала, а й була його внутрішнім станом. Та про це нижче.

Пригадаймо початок двадцятих років: 1919 рік – голод, голод, пошесть тифу 1921 року. Для Зерова ці роки, як пишуть його біографи, – були фатальними. Він змушений був покинути Київ і виживати у Барішівці (село під Києвом). Україна ставала руїною. Вимирав цвіт української культури. Зеров тяжко переносив втрати видатних письменників. У літературу пхалося графоманство. Він пише ряд в’їдливих пародійних сатир («Скажіть мені, хто він: поет? анальфает? Поети, критики... усі різноголосять...»). У цьому контексті промовистий сонет «Pro Domino», якого Зеров написав саме у цьому часі (23 квітня 1921 р.): *“Яка ж гірка, о Господи, ця чаша, // Ця старосвітчина, цей дикий смак, // Ці мрійники без крил, якими так // Поезія прославилася наша! // Що не митець, то флегма і сіряк, // Що не поет – сентиментальна кваша... // О, ні! Пегазові потрібна інша паща, // Щоб не загруз у твані неборак. // Класична пластика і контур строгий, // І логіки залізна течія – // Оце твоя, поезіє, дорога. // Леконт де Ліль, Жозе Ередіа, // Парнаських зір незахідне сузір’я. // Зведуть тебе на справжні верхогір’я.”*

О цій же порі починаються еміграційні дороги Є. Маланюка. Це, якщо хочете, друге крило українських трагедій. М. Зеров і сотні українських письменників, діячів культури терплять сваволю у радянському «раю», а Маланюк і знову ж таки сотні його духовних побратимів шукають порятунку і терплять муки по європейських таборах для переміщених осіб. По обидва боки, тобто в материковій Україні і в Українах діаспорних Москва полное за українськими “буржуазними” націоналістами. Різниця тільки в тому, що в СРСР українських патріотів нищать відкрито, так званими “судами трійок”, а в Європу посилають кремлів-

ських шпигунів, щоб вбити Євгена Коновальця, Симона Петлюру, Лева Ребета, Степана Бандеру.

«Яка ж гірка, о Господи, ця чаша», – ридає душа М. Зерова, а Є. Маланюк нехай і пізніше благає: «Воздай їм, Господи, за все, за все, за все!». Поетичні наративи у Зерова і Маланюка по-своєму типологічні. Зіставмо, наприклад, зеровський програмний вірш, що взорений на естетику фанцузьких парнасівців із таким Маланюковим віршем: *“Безкровна Муза – нежива, // А я несу їй в бідній жертові // Мої скалічені слова – // І окривавлені, і мертві. // Не оживить, не запалить, // Не випростать зігнуті крижі. – // Ось кожна думка, кожна мить // Сталевим лезом горло ріже. // Гей, поки б’ється в хвилях злив // Доби сієї лютий вітер, // Так треба грому дужих слів // Що загули б в литаврах літер! // Гей, де ж той гімн з іржавих сурм? // Де марш непереможних кроків? // Де апокаліпс тих пророків, // Що поведуть в останній штурм?”* Якщо хтось схоче розуміти, що імперативні акценти цих віршів дещо суперечать між собою, то це швидше не так, бо ж Маланюк так само, як і Зеров за “класичну пластику і контур строгий” та за “незахідне сузір’я” парнасців, бо Пегасові потрібна не “сентиментальна кваша”, тому й Муза часу, духовно солідаризованих поетів вимагає “грому дужих слів, що загули б в литаврах літер”.

У час енкаведистського свавілля М. Зеров їздив до Москви, сподіваючись, що на якийсь час, осівши в ній, врятується від більшовицької нагінки на Україні. Та це була ілюзія. У ніч із 27-го на 28 квітня 1935 саме під зореносною столицею на станції Пушкіно його заарештували, 20 травня доправили до Києва для слідства. Йому сфабрикували керівництво контрреволюційною терористично-націоналістичною організацією, до якої зачислили Павла Филиповича, Ананія Лебеда, Марка Вороного, Бориса Пилипенка, Леоніда Митькевича.

Перед цим восени 1934 р. Зеров пережив глибоку трагедію – смерть єдиного сина, яка зробила його до всього байдужим. Усі звинувачення, які брутально видумував слідчий, він підписував не читаючи їх. Цим самим, як каже Юрій Клен, Зеров “підкреслював, що всі ті “зізнання” вимушені, все наклепи і брехня, а тому не варто й читати” [5, с. 32].

На смерть сина 1934 року Зеров написав, а точніше сказати, витужив, одірвав від зболеного серця сонет:

*То був щасливий, десятилітній сон.
Так повно кров у жилах пульсувала,
і екстатичних сонць ясні кружала
злітали в неба голубий пляфон.*

*І був там кожний рік на інший тон,
на кожнім дні своя печать лежала,
і доля, бачилась, така тривала,
не знатиме кінця і перепон.*

Вмить розійшлося чарування щасне:

*осінні день, тепло і сонце ясне
побачили мене сухим стеблом.*

*Стою німий і жити вже безсилий:
вся думка з білим і смутним горбом
немилосердно-ранньої могили.*

У 1930 р. Є. Маланюк одружився зі співробітницею чеського посольства у Польщі Богумілою Савицькою. Молода сім'я (Савицька-Маланюк) проживала у Варшаві із періодичними гостинами в родинному гнізді, тобто в Богумілиної матері, що мешкала у м. Кунштат (Моравія). Пізніше Маланюк скаже, що це були найспокійніші і щасливі роки його життя. Це наче контраст до мук Зерова. Але й на Маланюка падає знову чорна завіса. Йому разом із Богумілою Савицькою і маленьким сином жити не судилося. У травні 1945 року чеський поліцей таємно повідомить Маланюка, що за ним полює радянська розвідка. Поетове життя висіло на волоску. На щастя, все ж йому вдалося втекти до Німеччини, а потім у США (Нью-Йорк). Отже, з дружиною Богумілою та сином Богданом несподівана розлука. Ніхто із них не допускав, що наразі. 4 листопада 1963 Богуміла Савицька померла. Їй поет присвятить збірку «Серпень». Є в збірці і окремий вірш-присвята дружині – «Ave Caesar, сліпучий серпне»: *“Ave Caesar, сліпучий серпне, // Августійший владарю літ! // Солодоц пізніх овочів терпне, // Сяйво твоє все більш нестерпне // Для майже осліпленої землі. // Ave Caesar, ще день твій сяє // В колонаді гаїв, на форумі нив, // Рим твій бездонна блакить просякає, // Він в ній розчиняється і зникає, // І видовом легким вливається в світ. // Ave Caesar, застиг на троні, // Ти – вже статуя, мармур, літ, // І тільки сонце грає в короні, // І тільки блакиттю посріблено скроні, // Спалені вітром літ.”* Це, мабуть, один із найдовершеніших віршів поета, який він написав чотири роки не як присвяту пам'яті дружини, а просто як художній твір. Після її смерті він перебував у такому пригніченому стані, наче почував себе без вини винним, що, очевидно, написати не зміг би, тому присвятою став один із кращих його творів, написаних раніше. Маланюк проживав той болісний стан, який колись змушений був переносити Микола Зеров при втраті сина. Пригадаймо із цього приводу Маланюкове співчуття:

*Миколо Зерове, втративши сина,
Ти спромігсь написати сонет.
Поможі, це до тебе вимога єдина,
Бо наразі не маю інших мет,
Крім одної:
 вернути не рівновагу,
Тільки власне погоду духа
 (це знає кожен поет).
Не відвагу і навіть не спрагу,
А снагу відзискати ту “мову богів”,
Що не плач, і не сміх, і не спів,*

*А гарячий згусток життя,
як розтоплена бронза.
Це вона – суцільним згустком живого –
Під подувом дивного бога
Акумулює дихання ритмічність
І родить властиву форму,
І застигає у вічність.*

І все ж Маланюк навіть у цьому важкому стані (правда через якийсь час) пам'яті дружини присвятив вірш «Квітень», який без зазначеної дати написання увійшов до його посмертної книги «Перстень і посох» (1972). Леонід Куценко за архівним рукописом встановив дату його написання – 2 квітня 1964 року.

*Neplačte za mnou
Ja byla jsem jen pisen...
Ja byla jsem vánek, co
hladit ti vlasy
(Вірші сина на 4. 11. 1963)*

*Сніг скроплюється рясними сльозами
– моїми! моїми! –
Над могилою Твоєю, єдина.
Ти чуєш, Ти знаєш, надходить
посмертна весна.*

*Соки кружляють у вітах.
Кругліють бруньки,
Щоб вибухнуть квітами
Над могилою Твоєю, єдина.*

*Вже квітень.
Соки кружляють у вітах,
Волога просочує ґрунт,
Торішні пружаються трави
І, напевно, воскреснуть у травні.*

*Христос Воскрес –
із мертвих,
Смертю смерть подолав
І тих, що в гробі,
Єднає з космічним життям.*

*І внучок прийшов на дрібних, ще
невірних ніжках,
І поклав червону вербичку з бруньками
– На могилу Твою, єдина.*

*Я бачу, як ти усміхнулась
крізь мертвий сон,*

*І усміх той розтопив останні клаті снігу.
І прилетів вітер з-за Атлантику
— моє зітхання,
В яким жаль і свідомість гріха,
І тайна радість — зіллялись в одно.
Горовий вітер, що перелетів Влтаву
Єдиним порухом крил.*

*І буде червень,
І буде липень-червенець.
А потім — буде чи ні?*

Епіграфом «Квітня» поет взяв строфу, начеб із синового (Богданового) вірша. «Свого часу, — пише Л. Куценко, — Богдан Маланюк, прочитавши твір, сказав, що ніколи віршів не писав. І все ж певна причетність поетового сина до появи поезії «Віхід», очевидно, була. Ймовірно, твір був написаний відразу ж після синового дзвінка («Vykřikl telefon...») до Нью-Йорка з повідомленням про смерть пані Богуміли. Після розмови із сином чеською мовою поет записав цей єдиний чеськомовний твір, що так і залишився на сторінках записників. Поряд із текстом є ще приписка: «Druhý den ráno zřítíl se vesmír...» («Другого дня вранці провалився всесвіт...»).

Відхід

*Не плачте за мною
Я була лиш піснею!
Простою, як вівці в лісі,
Я була вітерцем, що гладив
тобі волосся.*

*Задзвонив телефон — небеса впали
Буденний і повільний трамвай
Глибоке напруження тихої домівки
Поцілунок на волосся.*

*Вічна й ласкава усмішка
З домішкою не йдеться про нас
Закрили обриси нашої надії
Було сонце, що спить за горою.*

*Не плачте за мною
Я є лиш пісня
Проста, як вівці в лісі,
Я лише вітерець, що гладив тобі
волосся.*

Ідеться про смерть дружини Є. Маланюка *Богуміли*. Як розповідав син поета, після зустрічі матері з батьком у Варшаві 1960 року Богумілу

з Варшави до Праги супроводжували чеські спецслужби, а увесь наступний рік чи не кожного місяця її запрошували для розмов. Отже, певна частка правди в здогаді поета таки є” [8, с. 308-311].

Та повернімось до “світла” вірша «Ти не любив приблизних рим» як до Маланюкової “молитви”, адресованої Зерову, себто до твору, який – підкреслюю – спричинив нашу розмову.

М. Зеров ніколи не зраджував себе, своїх естетичних потреб і дарованих йому природою витончених смаків. Його безперестанне апелювання до образів олександрійської культури, звичайно, базується на унікальній ерудиції та водночас іде від іманентно-духовного його стану, від внутрішнього поклику душі. Судіть самі, хоч би за віршем «Арістарх»:

“В столиці світовій, на торжищі ідей, // В музеях, портиках і в затінку алей // Олександрійських муз нащадки і послідки, // Вони роїлися, поети і піїтки, // Ловили темний крок літературних мод, // Сплітали для владик вінки нікчемних од // І сперечалися – мирилися і змагались. // І був один куток, де їх невтомний галас // Безсило замовкав: самотній кабінет, // Де мудрий Арістарх, філолог і естет, // Для нових поколінь, на глум зухвалій моді, // Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій.”

Не менш промовистий у цьому сенсі й сонет «Олександрія»: *“Он в сутіні велике місто мріє, // Двигтить і дихає, немов живе; // О серце світу, муз житло нове, // Наш Геліконе, наша Пієріє! // Ми скрізь були; нас вабив спів сирен, // Сарматський степ, і мармури Атен, // і Сапфо чорна скеля на Левкаді...”* Навіть не конче вести мову про мотив українського Риму в його поезії як “привіт близькій могутності нації” (Юрій Липа), бо вистачає всілякого іншого образного антуражу, що зріднює Маланюка як із Зеровим, так і всіма іншими неокласиками.

Образ древньої Олександрії у Маланюка теж не випадковий. Він 1936 року написав ґрунтовну статтю «Київська Олександрія», в якій висловився, що літературна доба в Україні “1918-1928 (подекуди 1929) рр. залишиться надовго винятковою і вартою особливої уваги... атмосфера й “клімат”, все найістотніше у ній складалося на психологічний зміст Київської Олександрії”. Додатком до статті послужив «Неокласичний марш», який донедавна літературознавці вважали колективним твором. Зараз відомо, що його написав М. Зеров. Маланюк також подав свій коментар «Неокласичного маршу».

Маланюківська античність енциклопедично вражаюча. Його художні апелювання до Стікса, Елізії, Гомера, Евріпіда, Ксенофонта, Горация, Цезаря, Клеопатри, Гіппократа, Полікрата, Андромахи, Аполлона, Аріядни, Афродіти, Геркулеса, Деметри, Евтерпи, Зевса, Кассандри, Навсікаї, Немезіди, Ніоби, Пенелопи, Поліфема, Сфінкса, Цетери, Марса та ще багато інших уособлень древньої античної культури завжди природні в організмі твору, а точніше – самі є цим організмом, опорними центрами історіософських сюжетів і культурологічних інтерпретувань.

Для неокласиків, особливо для Павла Филиповича та Миколи Зерова творчість Івана Франка була, якщо хочете, “культовою”. П. Филипович написав синтетичні дослідження «Шляхи Франкової поезії», «Ге-

неза Франкової легенди “Смерть каїна”», «Франко-поет», «Поезія І. Франка», «Іван Франко. “Борислав сміється”»; Микола Зеров збагатив франкознавчу науку працею «Франко – поет». В лекціях Миколи Зерова Франко був центральною постаттю з постійною орієнтацією на досягнення духовних світових вершин. Зеров акцентував, що в “особі Франка українське письменство підіймається до всесвітніх тем, до розроблення основних етичних проблем, які стають перед кожною людиною на її життєвому путі” [2, с.457].

Маланюкових апелювань до феномену Франка, як у поезії, публіцистиці та літературознавчих розвідках теж вродило ясно. Скажімо, есе «Франко незнаний» та «Франко – як явище інтелекту» – це Маланюкові імперативи іти до Франка, як до світового велета духу і національного пророка. “Франкові, – висловився Є.Маланюк, – судилося стати великим. Великим не в Галичині лише, а в цілій Україні, в цілій Східній Європі, а також – одним з тих небагатьох, що репрезентують культуру Європи перед цілим світом... Не пригадую собі у світовій поезії такого апологета й співця розуму-інтелекту, як поет Іван Франко.

Ти розуме-бистроуме

Порви пута віковії!

Цей лейтмотив і щоденна молитва в поезії молодого Франка, молитва, бо ж тоді він – цей “матеріаліст” з ідеалізму і з обставин доби – вірив у розум, саме в – “розум владний, владний без віри основ”. Та чудодійна сила розуму, тоді ще скрита для Франка, несвідомого, що

Рождество Твоє, Христе Боже наш, –

Возсія мирові Світ Розуму,

В нім бо звіздам служациє

Звіздою учася –

саме та божественна сила розуму привела його згодом від “без віри основ”, саме до “основ віри”, і та віра спалахнула великою ораторією в «Мойсеї» [11, с.117].

Художньо-типологічних “дотиків” між Є. Маланюком та М. Зеровим ще багато, але вони чогось суттєвого до нашої теми не додають. Отож розмову, навіяну десятирядковим віршем «Ти не любив приблизних рим», хочу завершити ще одною (третьою) “молитовною” присвятою, яку Є. Маланюк адресував М. Зерову далекого 1926 р. Це був його перший поетичний “поклін” видатному неокласикові.

Під дикий галас доброго і злого

Тих днів шорстких, коли втеряв наш дух

Співучий мелос, ще відвічний логос

Гартований боями ранив слух.

Скінчилося. Гармати знов на плуг,

Куплети кулеметів – на еклоги,

І просторинь крізь мертвий мур облоги

Свій неозорий розгортає круг.

*Декретний друк вже припадає пилом.
Крамниці на вагу давно скупили
Обгорточний верлібр поліщуків.*

*І став сонет здобутком революцій,
І логос ось зростається у муці
Із мелосом в єдиний вічний спів.*

Література

1. Антофійчук Володимир. «Молитва, як сонце вічна...» / Володимир Антофійчук // Святі чуття, закладені в молитву. Антологія української молитви. – Чернівці, 1995.
2. Зеров Микола. Франко – поет. Твори у 2-ох т. / Микола Зеров. – Т. 2. – Київ: Дніпро, 1990.
3. Качуровський Ігор. Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, розвідки / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 2002.
4. Квіт Сергій. Література вогняних меж в есеїстиці Дмитра Донцова // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика. – Дрогобич : Відродження, 2010.
5. Клен Юрій. Спогади про Неокласиків / Юрій Клен. – Мюнхен, 1947.
6. Куценко Леонід. Dominus Маланюк: Тло і постать / Леонід Куценко. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2001.
7. Лятуринська Оксана. Зібрані твори / Оксана Лятуринська. – Торонто, 1983.
8. Маланюк Є. Нотатники. 1936-1968. / Є.Маланюк; Упорядк. та примітки Леоніда Куценка. – Київ : Темпора, 2008.
9. Маланюк Євген. Гусла Оксани Лятуринської / Євген Маланюк // Вісник. – Львів, 1939. – Кн. 4.
10. Маланюк Євген. Крути – народина нового українця / Євген Маланюк. – Українське видавництво «Пробоем», 1941.
11. Маланюк Євген. Франко як явище інтелекту / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т.І. – Торонто, Онт., Канада, 1962.
12. Маланюк Євген. Юрій Клен / Євген Маланюк // Книга спостережень. Проза. – Т.І. – Торонто, Онт., Канада, 1962.
13. Салига Тарас. Воздвиження храму / Тарас Салига. – Львів : Світло, 2009. – С. 136.
14. Шерех Юрій. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською. / Юрій Шелех // Пороги і Запоріжжя. Література, мистецтво, ідеології. – Три томи. – Т.ІІ. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 246.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2011 р.
Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Іванишиним П.В.*

VISNYKIVSTVO AND VISNYKIVTSI: FIGURES AND ISSUES

T. Yu. Salyha

*Lviv National University by Ivan Franko;
department of Ukrainian literature by academician Mihaylo Vozniak;
79602, Lviv, University st., 1; ph. +380 (322) 96-41-99*

In ideological and aesthetic concept of “visnykivstvo” and particularly “artistic ideology” of Dmitry Dontsov interpreted some vectors poetry E. Malaniuk and O. Lyaturynska their creative relationship. A separate “story” given by visnykers and neoclassic – M. Zerov and E. Malaniuk. In a conversation involving little-known literary estimates and judgments of literary elite of the Ukrainian diaspora.

Key words: *creative freedom, idealism, visnykivstvo, historiosophy, neoclassicism, Prague School, Holy Scripture, biblical motifs, aesthetic phenomenon, existentialism, Christian tradition, compelling phrases and more.*

УДК 801.73:821.161.2'06-3/09 В.Стефаник
ББК 83.3 (Укр.4)

ПОЕТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

І. І. Московкіна

*Харківський національний університет імені В. Каразіна;
61022, м. Харків, пл. Свободи, 4*

Стаття присвячена аналізу поетики новелістики Василя Стефаника, виявленню особливостей художнього мислення письменника в контексті української і світової прози кінця XIX- початку XX століття, зокрема типології експресіонізму.

Ключові слова: *поетика, Стефаник, новелістика, творчий метод, експресіонізм.*

В.Стефаник належить до тієї генерації письменників кінця XIX – початку XX століття, котра, подолавши етнографізм і описовість, вивела українську літературу на найвищий для того часу рівень розвитку мистецтва. Науковці вже писали про його роль у створенні нового типу малої прози – гранично лаконічної і водночас спроможної на глибокий соціально-психологічний аналіз дійсності [3; 5; 9; 10]. Своєрідність творів Стефаника справедливо пов'язували із новаторством їх жанрової форми – новелістичністю, ліризмом, музичністю тощо. При визначенні художнього методу письменника дослідники прагнули довести його власне реалістичний характер, різко відмежовуючи прозу Стефаника від сучасного йому модернізму.

У зв'язку з цим особливе місце в роздумах науковців посідала проблема імпресіонізму малої прози Стефаника, що відтворює суб'єктивну картину світу і настрої героїв. Джерела імпресіонізму Стефаника вони вбачали у творчості польських модерністів, лідерів напрямку «Молода Польша» (Ст. Пішибишевського, К. Тетмайєра, Я. Каспровича, Ст. Виспянського, Вл. Оркана), з якими він близько заприязнився під час навчання в Краківському університеті. Ґрунтовний огляд наукової літератури з цього питання подано в книзі В.М. Лесина [5, с.47-56]. Тут же підбито підсумки його обговорення. При всьому розмаїтті думок, яке виникло при визначенні міри впливу поезії молодопольської на Стефаника, вчені погоджувалися в одному – якщо такий вплив і був, то він обмежувався лише сферою його “учнівських” віршів у прозі і не поширювався на його суто реалістичну прозу.

Зараз є очевидною необхідність не тільки подальшої розробки, але й істотного уточнення зазначеної концепції творчості Стефаника. Передовсім слід повернутися до питання про художній метод письменника. Розв'язанню цієї проблеми може допомогти реальне вивчення епістолярної спадщини Стефаника, що містить дуже цікаві й важливі характеристики літературних течій рубежу століть. Навіть попередні спостережен-

ня на цьому терені ставлять під сумнів абсолютне неприйняття або швидке й остаточне подолання українським новелістом впливу модернізму.

При цьому просте повернення до думки про імпресіонізм Стефаника видається мало продуктивним. Адже навіть у випадку визнання відчутного впливу на нього польських модерністів, слід враховувати наслідки нових досліджень їхньої творчості [12], які свідчать про те, що в основі художнього методу поезії молодопольської лежав не імпресіонізм, а символізм. Крім того, є підстави гадати, що природа суб'єктивного елементу, втіленого в прозі Стефаника, характерна не так для імпресіонізму, що тяжіє до споглядальності і передачі краси світу, втіленої в гармонійних художніх формах [11, с.73; 8, с.157], як для експресіонізму з його зосередженістю на внутрішньому стані відчуженої особистості, котра гостро реагує на ворожість дисгармонійного світу, відтвореного за допомогою поетики морального шоку [1, с.79-86; 8, с.159-160].

Таким чином, головним завданням сьогоденного дослідження творчості Стефаника є всебічне й неупереджене вивчення поетики його малої прози, яка відбила специфіку не тільки жанру, але й художнього методу, тобто принцип в відборі, узагальнення, оцінки та образного втілення життєвих фактів у світлі певного естетичного ідеалу. Саме це дозволить уточнити уявлення про природу суб'єктивного перетворюючого начала в новелістиці Стефаника і стане підґрунтям для її порівняльного аналізу з нереалістичними літературними течіями кінця XIX – початку XX ст. При цьому далі вивчення художньої структури прози Стефаника, вочевидь, мусить іти в двох напрямках: не тільки шляхом поглибленого дослідження “мікропоетики” окремих творів, але й “макропоетики” його художньої системи в цілому. Останнє видається особливо продуктивним, оскільки розгляд прози Стефаника як певного метатексту виявляє істотні особливості її поетики й художнього методу, ще не відзначені науковцями.

Прагнення до циклізації, генетично закладене в новелістиці й особливо увиразнене в кінці XIX – на початку XX ст. [3, с.169; 6, с.6], повною мірою окреслилося в творчості Стефаника. Воно характерне вже для першого його збірника – «Синя книжечка» (1899). Науковцями давно відзначено фабульний взаємозв'язок новел «Виводили з села» і «Стратився», що оповідають про трагічну долю селянського юнака, відданого в солдати, і про горе його батьків. Своєрідну діалогію, на наш погляд, утворюють і новели «У корчмі» та «Лесева фамілія», бо, незважаючи на різні імена головних героїв, використані сюжети відтворюють два етапи тієї самої фабули: спробу героя втопити своє горе у вині, а потім побиття жінкою й дітьми батька, що пропив останні гроші. Між рештою творів «Синьої книжечки», а також інших збірників, такі очевидні фабульні зчеплення відсутні, зате виявляються інші типи взаємозв'язків. Вони й дозволяють поглянути на збірники новел Стефаника не як на об'єднання творів, близьких один до одного лише за проблематикою і жанровою формою, а як на цикли, для яких характерні дуже висока міра взаємопов'язаності всіх творів, що входять до них і утворюють певну

ідейно-художню над'єдність. Такий тип збірників творів (як прозаїчних, так і поетичних), що дістав жанрове визначення книжки, був характерний для літератури кінця XIX – початку XX ст., особливо символістської [2, с.12-13]. Книжки ж Стефаника своєю чергою з'єднуються в нову цілісність – певний метатекст, що відбиває письменникову концепцію світу і людини. Поставивши в центр дослідження «Синю книжечку» і в міру потреби залучаючи матеріал інших книжок («Камінний хрест», «Дорога», «Мое слово», «Земля»), схарактеризуємо особливості “мікро” і “макро” поетики Стефаника, а також покладений у її основу художній метод.

«Синя книжечка», як і інші книжки Стефаника, має складну структуру, яка обумовлює її внутрішню цілісність і завершеність. Кодуючі функції зачину в ній виконує новела, що відкриває її і дає їй назву, а також являє собою “увертюру” до всієї творчості письменника. У ній гранично лаконічно окреслене коло проблем, героїв, сюжетних ситуацій і мотивів, типи хронотопу й оповіді, які, варіюючись, будуть згодом втілені в наступних творах цієї та інших книжок.

Уже в перших двох абзацах новели «пунктиром» позначені й сконцентровані майже всі сюжетні ситуації, що дістали розвиток у решті творів: напівголодне існування селян, смерть дружини й дітей, пияцтво героя від безвиході, нарешті відхід з рідного села. У кожній з наступних новел одна з цих ситуацій (або їх комбінація) стає структуротворчою і дістає розвиток. Так, у новелі «Виводили з села» буде відтворена ситуація відходу з рідного села, в новелі «В корчмі» – спроба героя залити горе вином, у новелах «Стратився» і «Катруся» – трагедія батьків, що переживають смерть дітей, у новелах «Ангел», «Сама-саміська», «Шкода», «Портрет» – самотність і смерть старих тощо.

Варіації тих самих сюжетних ситуацій легко проступають і в усій наступній новелістиці Стефаника: відхід із села в новелах «Камінний хрест», «Вона-земля», «Діточа пригода» та ін.; смерть матері в «Кленових листках», «Діточій пригоді»; смерть дітей – в «Лані», «Похороні», «Марії», «Синах»; болісне очікування смерті й смерть самотніх старих – у «Святому вечері», «Сконі», «Озимині» тощо.

У новелі, що відкриває «Синю книжечку», визначений і кут зору на зображуване. Багато писалося про те, що Стефаник передав слово своїм героям, відтворив їхнє світосприйняття у формі ліричного сюжету плину свідомості. Однак слід звернути увагу на те, що уникаючи прямих форм вираження свого ставлення до героїв і ситуацій, ніби самоусуваючись, письменник уже в перших своїх творах знайшов художні способи втілення авторської позиції. Основна сфера її реалізації – хронотоп, що створює контекст, необхідний для осмислення всього відтвореного на дуже високому рівні узагальнення.

Так, у новелі «Синя книжечка» дія розгортається “на толоці” [11, с.45]. Глядачами й дійовими особами подальшої трагедії стають не тільки односельці Антона, але й його хата, яка плаче і не відпускає від себе, і

ліс, що умовляє його повернутися. Розвиваючи народнопоетичні традиції, Стефаник домагається збільшення масштабу хронотопу.

У контексті такого художнього простору подія (вихід з рідного села зuboжілого селянина), не втрачаючи соціальної значущості, набуває вимірів загальнолюдської трагедії, що розігрується на Землі перед лицем Природи.

Аналогічні виміри і функції художнього часу. Теперішній час ліричного сюжету, який утілює момент розлучення Антона з рідною землею, завдяки його спогадам, набуває історичної перспективи. При цьому минуле, контрастно протиставлене нестерпній сучасності, у суб'єктивному сприйнятті героя обертається міфом про «золотий вік», коли в його діда було “двадцять штири морга поля, хати на ціле село! Все мав!” [11, с.45]. Міф про життя предків потім дістане розвиток у новелі «Давнина» з книги «Дорога».

У такому контексті відхід із села, з рідної землі і самим героєм, і його односельцями, і Природою сприймається як відхід із життя, тобто як похорон. Цьому сприяють і асоціації героя, що спонукають його пригадати похорон дружини. Голосіння Антона – це плач на власному похороні. Саме тому плачуть і вікна його хати.

Міфологічно-щасливе минуле предків, нестерпно-болюче теперішнє і відсутність іншого майбутнього, крім смерті – такі часові координати художнього світу «Синьої книжечки», які стали основою моделі світу Стефаника в цілому. У такому просторово-часовому контексті відразу ж визначився ракурс зображення селянина як представника роду людського, а соціальних колізій як фрагментів його буття.

Ситуація відходу з села, що здобула символічне значення відходу з життя в першій же новелі, дістала розвиток у наступній («Виводили з села»), а потім, як уже мовилося, лейтмотивом пройшла через усю творчість Стефаника. Перші фрази новели «Виводили з села», котрі відтворюють художній час і простір як координати розгортання дії, ще більше ніж у попередній, налаштовує читача на сприйняття цілком буденної події (проводів селянського юнака в солдати) у більш масштабному і трагічному контексті: “Над заходом червона хмара закаменіла. Довколо неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Їз-за тої голови промикалися промені сонця” [11, с.48].

Образи “червоної хмари” і “закервавленої голови святого” набувають символічного значення і, забарвлюючи всі події в лиховісний колір, пророкують трагічний фінал ділогії – закривавлену голову усміхненого мертвого Миколая («Стратився»). Тому, як і в новелі «Синя книжечка», поведінка односельців відповідає ритуалові похорону: “На подвір’ї стояла гурма людей... З хорім іще сипалося багато народу. Як від умерлого – такі смутні виходили” [11, с.48].

За своєю структурою образи-символи Стефаника гротескові й динамічні. Вони складаються з деталей, узятих з різних, почасти далеких

одна від одної сфер дійсності. У цьому процесі важливу роль відіграють асоціації, до яких автор підводить читача.

Так, гротесково сполучаються колір і обриси хмари з ликом святого на іконі, а вони, своєю чергою, з портретом Миколая, голова котрого у промінні заходу теж здавалась закривавленою. У підсумку це видовище породжує ще одне видиво: момент падіння стриженої голови героя “з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися” [11, с.48].

Символічного значення набуває й образ дороги. Він такий же важливий для Стефаніка, як і образ закривавленого неба. Дорога через ліс, по якій лежить шлях Миколая, укрита “мідяним” листям і теж скидається на залиту кров’ю. Створюється враження, що весь світ – і небо, і земля – залитий кров’ю. У підсумку виникає уявлення про Людину, що йде під лиховісно-кривавим небом дорогою своєї долі (див. ліричну мініатюру «Дорога»), приречена рано чи пізно скласти голову на землю. Це враження посилюється у фіналі новели, котру вінчає плач матері Миколая: “Тої ночі сиділа на подвір’ї стара мама та захриплим голосом заводила:

– Відки тебе візирати, де тебе шукати?! Доньки, як зозулі, до неї говорили.

Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці” [11, с.34].

Перед читачем постає картина Плачу Матері за Сином. Народно-поетична образність такого фіналу ще більш підкреслює національний зміст трагедії, а космічний хронотоп – образ нічного зоряного неба в літературі традиційно символізував Світобудову, – збільшував масштаб трагедії до загальнолюдського, всесвітнього рівня.

Говорячи про підсумкову авторську позицію, виражену в цьому творі, слід враховувати значення гротесково-символічних образів. Адже зоряна ніч і навіть кривавий захід не лише байдужі, але й прекрасні, як прекрасний і мертвий юнак, що лежить на смертному ложі в фіналі новели «Стратився»: “Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата” [11, с.54]. Суміщення несумісного – краси й жорстокої байдужості, краси й смерті – підкреслює трагізм і абсурдність ситуацій.

Подібний ракурс зображення селянської трагедії характерний і для другої новели, що входить у дилогію. Перша ж фраза – “Колія летіла у світи” – надає хронотопові всесвітнього масштабу. Контрастний за звучанням наступний рядок: “У кутку на лавці сидів мужик та плакав” – різко звужує художній простір до меж внутрішнього світу конкретного селянина, Людини, цінність особистості котрої визначається й утверджується Стефаніком на тлі Всесвіту. Оскільки в цих локальних межах розігрується трагедія загальнолюдського масштабу, міра її концентрації виявляється величезною, що, своєю чергою, надає оповіді високого ступеня експресивності.

Знайомий з першої новели “образ дороги”, що символізує долю людини, постає тут як залізниця, образ котрої в літературі кінця XIX ст. став стійким символом антигуманності “залізного віку” буржуазної цивілізації. Обидва значення гротесково поєднуються, надаючи образіві дороги трагічного колориту, символізуючи ворожість епохи, стану світу долі людській. Не випадково ритм руху поїзда сприймається героєм як удари молота, що боляче б’є по його знівеченій душі.

Передчуття неминучості трагедії втілюється в сні героя, у якому він побачив сина на дні глибокого колодязя (читай – могили). Неминучість трагічного фіналу підтверджує й образ міста, що набуває завдяки своїй гротескно-символічній природі великого узагальнюючого значення. У сприйнятті вбитого горем батька воно постає як фантастичне уособлення ворожих, згубних для людини, диявольських сил – як пекло. В основі цього образу лежить принцип контрасту, відтворення боротьби пільми й світла: “Мури, мури, аж мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пільмі патопаало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться, але світила пускали коріння у пільму і не падали” [11, с.52].

Подібне зображення міста було надзвичайно характерне як для символістської поезії і прози кінця XIX – початку XX ст., так і для експресіонізму, що саме зароджувався тоді (пор. з новелою Л. Андрєєва «Місто», картиною Е. Мунка «Крик» та ін.). Про типологічну подібність образної системи новели Стефаніка з експресіонізмом свідчать принципи гротеску, контрасту, гіперболізації, покликані посилити експресивно-емоційний вплив на читача. Так, гіперболічним є зображення сліз батька як дощу, котре, варіюючись, лейтмотивом проходить через весь твір і врешті перетворюється на справжній дощ. Гіперболічне відчуття болю від ударів коліс потяга об рейки, образ “тисяч світил” у місті. Контраст, як уже відзначалося, лежить в основі образу міста. Контрастні й символічні барви, котрими намальовано портрет сина-небіжчика: білий колір мармурової плити, на якій лежить труп у морзі, і його білої смертної сорочки різко контрастує з яскраво-червоною вишивкою і кров’ю, у якій плаває його волосся. Остання картина навмисне антиестетична, що також характерне для експресіонізму.

Емоційно-експресивний вплив на читача, як і в попередніх новелах, посилюється також завдяки фінальному плачу Батька над небіжчиком-Сином. Трагедія зберегла свій національний колорит, а сприйняття цієї трагедії оповідачем вивело її на загальнолюдський рівень. Всупереч існуючим уявленням [10, с.264] вплив фольклору на прозу Стефаніка виявляється не тільки в сфері її художньої мови, але й жанрової структури. Більшість творів із «Синьої книжечки» та інших книжок Стефаніка теж являють собою синтез жанрів новели плинину свідомості й голосіння.

У цілому два невеликі твори дилогії вмістили й картину внутрішнього світу героїв, розглянуту ніби під збільшувальним склом, і зображення їх долі, осмисленої оповідачем на найвищому морально-філософському рівні, Стефанік відтворював не всю історію життя геро-

їв, а лише її фрагмент, але робив це так, що в ньому виразно розкривався рух потоку буття людського. Це не тільки не знімало відчуття трагізму життя, відображеного у фрагменті, але й поширювалося на залишене за кадром буття. Недарма Стефаник вважав, що його новели можуть називатися маленькими селянськими трагедіями.

Та оскільки трагедія, відтворюючи боротьбу людини з долею, смертю, здатна підносити й очищати душі героїв і глядачів, що переживають катарсис, перед Стефаником відкривалася можливість у межах фрагменту виявляти зсуви в світовідчутті персонажів, горе котрих народжувало не тільки відчай, але й будило самосвідомість, олюднювало. От чому його селяни так природно розмірковують над проблемами змісту життя, цінності людської особистості і т.п. філософськими питаннями. Інша річ, що висновки, до яких вони приходили, були далеко не втішними.

Окремо слід сказати про новелістичність прози Стефаника. На думку науковців, у нього немає новел у традиційному розумінні цього терміну. Його «Новина» є принциповою антиновелою, у якій з самого початку інтерес з незвичайного, виняткового (убивство дочки) переключається на дослідження соціально-психологічних причин і обставин вчинку героя. Інші твори Стефаника не містять таких виняткових ситуацій, вони буденні – розорення і відхід із села селян, смерть старих і т.п. Фінал цих ситуацій не несподіваний, а закономірний. Традиційний переломний момент в сюжеті відсутній.

І все-таки несподіваність у творах Стефаника є, але вона, вочевидь, закорінена в глибших площинах їхньої жанрової структури. Вона виникає в момент переключення сприйняття колізій селянського життя з соціально-побутового на морально-психологічний і навіть морально-філософський рівень, загальнонаціональний і загальнолюдський. Цей ідейно-композиційний зламний момент примушує по-новому поглянути на описані історії і побачити їх із зовсім нової, досі не відомої точки зору.

Щодо зовнішньої жанрової структури творів Стефаника, то вона ближча до оповідання (оповідання-монологу чи оповідання-сценки), у яких монолог чи діалог відіграють важливу жанротворчу роль. Така установка на розповідання пов'язана з типом героя з демократичних низів, як наприклад, у І. Франка. Однак призма, крізь яку Стефаник розглядає такого героя, інша, ніж у його попередника, котрого цікавили переважно соціальні аспекти процесу його самоусвідомлення [3, с.58-67].

З погляду специфіки новелістичності творів Стефаника характерні «Ангел» і «Сама-саміська». Як завжди, письменник, за його власними словами, так міцно натягує й наструює струни душі селянина, щоб із нього виходила велика музика Бетговена [10, с.262].

У новелі «Ангел» конкретні роздуми старої про її стосунки з небіжчиком-чоловіком і дітьми, про гроші і вміст скрині природно обертаються роздумами про зміст прожитого життя. Трагедія її старечої самоти освітлюється відкриттям бабою смислу життя, який вона вбачає в підтриманні вічної зміни поколінь і в причетності до вічної краси, і те й ін-

ше вона намагається протиставити руйнівній смерті. У той же час героїня приходить до невтішного висновку про нетривалість людської пам'яті.

У новелі «Сама-саміська» подібні проблеми виникають у свідомості смертельно хворої баби, за якою нікому доглянути в гарячу пору польових робіт. Оповідач створює й об'єктивну перспективу, у котрій слід сприймати жажливі видіння старої, і відтворює плин її свідомості, у котрому переважають підсвідомі імпульси і складні асоціативні зв'язки. Передсмертні муки звичайної селянки у викладі оповідача постають як пекельні муки великої грішниці: «Подобала хатина на якусь заляту печеру великою грішницею, що каялася від початку світа та до суду-віку каратися буде» [11, с.88]. Таке розширення хронотопу, як і в попередніх новелах, виводило конкретну ситуацію на загальнолюдський філософський рівень її осмислення, завдяки чому доля жінки і її боротьба зі смертю оберталась одвічною людською трагедією.

Конкретна історія життя баби не розказана, але в контексті передньої новели і книги в цілому вона легко домальовується самим читачем. Героїня не піднімається до усвідомлення і протесту проти законів світобудови, що прирікають її, як і всяку людину, на вічні муки і смерть. Але цей протест за допомогою оповідача народжується в душах читачів. Мухи, які «всюди розносили бабину кров» [11, с.90], так само, як і в попередніх новелах, створюють враження залитої кров'ю людською Землі і закликають до помсти.

Якщо жанрова структура розглянутих творів виявила синтез новели плину свідомості, голосіння й трагедії, то їхній художній метод поєднує принципи зображення, властиві реалізму, символізму й експресіонізму. Як показує аналіз поетики новел «Ангел» і «Сама-саміська», важливу структуротворчу роль у них відіграють образи-символи (свічки, ангелочка, великої грішниці, диявола), принцип контрасту (побуту й духовності: у руках баба тримає гроші, а думає про ангелочка; барви: червоної крові й чорних глечиків), гіперболізація (земні страждання селянки уподібнені до пекельних мук), гротесково-фантастичне перетворення дійсності суб'єктивним сприйняттям героїв, антитетизм видовища смерті.

Ситуація смерті та покладена в її основу трагічна колізія боротьби життя і смерті, варіюючись, стає структуротворчою в більшості новел «Синьої книжечки». У новелах «Шкода» і «Портрет» оповідається про боротьбу зі смертю й підведення життєвих підсумків самотніми дідами, а в «Катрусі» й «Новині» – про передчуття смерті дітьми й страждання їхніх батьків. В останньому випадку парадоксально-гротесково поєднується, здавалося б, несумісне – дитинство й смерть. Однак, за Стефаником, світобудова така, що вони дуже часто фатально нерозлучні.

На такому тлі чудесним винятком постає картина щасливого дитинства в новелі «Мамин синок». У контексті книги вона, з одного боку, ще більше підкреслює трагізм контрастних їй картин передчасного згасання і загибелі дітей, з другого ж, породжує в читача неясну тривогу і передчуття неминучої трагедії і для цієї родини, щастя якої швидше за

все при загальному стані буде недовговічним. Усі спроби героїв побудувати “храм” своєї долі («Майстер») руйнуються протилежними, таємничо-незрозумілими, ворожими силами. При цьому не таке вже й важливе соціальне становище героя. У новелі «Портрет», що завершує «Синю книжечку», герой не належить до демократичних низів, однак його доля мало чим відрізняється від долі решти самотніх дідів – персонажів попередніх творів.

Дослідження “мікропоетики” новел першої книжки Стефаника та “макропоетики”, а також їх співвіднесеність із наступними творами дозволяє уточнити уявлення про його художній метод. Злободенність проблематики новел Стефаника (проблеми розорення селян, їх примусовий відхід у місто чи на еміграцію тощо), переважання героїв з демократичних низів, глибокий психологічний аналіз і т.п. обумовили висновок науковців про суто реалістичну природу його художнього методу. Цьому сприяла, очевидно, загальновідома громадсько-демократична позиція Стефаника, яку він займав у суспільно-політичному житті. Крім того, ідеологічні шаблони вимагали від літературознавців протиставлення його творчості модернізму.

Однак, як засвідчив аналіз, створені Стефаником образи світу й людини – символіко-багатозначні. Соціально-історичний аспект у них є, але він не переважає. Важливішу роль у художній системі Стефаника відіграють національний і загальнолюдський рівні осмислення героїв і подій. Персонажі його новел були піднесені на рівень надтипів, співвідносних із подібними героями світової літератури і навіть античної трагедії. Останнє відзначали вже деякі сучасні Стефаникові критики [3, с.122-123]. Однак усупереч існуючим уявленням герої Стефаника не наділені оригінальними характеристиками, оскільки майже не відрізняються один від одного ні особливостями світосприйняття, ні долями. По суті, у Стефаника один герой, узятий в різні періоди свого життя. Його новели утворюють єдине ліро-епічне полотно, яке можна було б назвати «Життя Людини». Якщо бути точним, то його персонажі – це члени сім’ї, роду людського – Батько, Мати, Син, Дочка, Сестра, Брат та їхні односельці. Сюжетні ситуації, на яких засновані новели Стефаника, відтворюють основні етапи життєвого шляху його героя: народження («Кленові листки», «Пістунка» і т.п.), дитинство («Мамин синок», «Катруся», «Осінь», «Новина», «Лан», «Діточа пригода» та ін.), весілля («Суд»), проводи в армію («Виводили з села»), виснажлива праця (більшість новел), самотня старість («Ангел», «Сама-саміська», «Шкода», «Портрет», «Святий вечір», «Скін» тощо). Усі ці життєві етапи в новелах Стефаника супроводжує смерть. Вона гротесково сполучена з моментом народження дитини, внаслідок чого або помирає мати («Кленові листки»), або смерть загрожує немовляті («Пістунка»). Тому і весілля обертається звірячим убивством гостей і самосудом над злочинцями («Суд»). Смерть супроводить свята («Святий вечір», «Лист»). Праця на землі-годувальниці висмоктусь з людини останні життєві сили («Камінний хрест» і більшість

новел). Смерть супроводжує дитинство і юність («Похорон», «Катруся», «Діточа пригода»), а смерть старих болісна і жахлива.

У всіх цих випадках героям протистоять не соціальні антагоністи, а світопорядок, що прирікає їх на вічну боротьбу зі смертю. Більш виразно соціальна природа джерел людських страждань виявлена у другій книзі Стефаника – «Камінний хрест» (1900). Мотиви соціальної несправедливості світобудови звучать у заголовній однойменній новелі, а також у «Засіданні» і «З міста йдучи». Але й тут ворожі соціальні сили лише окреслені в найзагальнішому вигляді – “пан”, “ксьондз”, “жид” [11; с.117,137], а не організують художній конфлікт творів. У переважній більшості новел Стефаника соціальний конфлікт відсутній. У них немає зіткнень селян з ворожими соціальними силами в зовнішньому, епічному сюжеті, який завжди гранично редукований і грає допоміжну роль у жанровій структурі. Якщо ж епічний сюжет відтворює зовнішній конфлікт, то протиборствуючі сторони найчастіше виявляються соціально однорідними, і його осмислення здійснюється в морально-філософській сфері. Таке, наприклад, зіткнення двох незаможників, один з яких злодій («Злодій»), чи українців з їхніми співбратами («Марія»). І навіть помста бідняків більш заможним сусідам і ними самими і “суддями” осмислюється й засуджується з погляду моральних, загальнолюдських орієнтирів («Суд», «Палій»).

В основі ліричних сюжетів, що відтворюють плин свідомості героїв, теж лежать морально-психологічні конфлікти, розвиток яких здійснюється поза соціальним контекстом. Персонажі мислять переважно моральними категоріями совісті, любові, гріха і т.п. Найвищими моральними орієнтирами для них є Христос, Бог, Мати Божа. Це зазвичай можна пояснити низьким рівнем соціальної самосвідомості героїв демократичних низів епохи зламу століть, точно відтвореного письменником-реалістом. Але в цьому можна і, очевидно, потрібно бачити і своєрідність його власного художнього мислення і специфіки літератури цього періоду.

У західноєвропейській і російській літературах на рубежі століть сталася кардинальна зміна типу художнього конфлікту. Конфлікт між різними характерами – типовими представниками відмінних соціально-історичних груп – поступився конфліктові між кожним персонажем і ворожою йому дійсністю. Причому він не так відтворювався епічно, як відображався у свідомості героїв, вимагаючи ліричного способу побудови.

Саме такий тип конфлікту лежить в основі прози Стефаника. Герої його новел ставляться в такі умови, які спонукають їх замислитися над своєю Долею. Тому за всієї побутовості й буденності, здавалося б, антиновелістичних сюжетних ситуацій, його герої насправді завжди на порубіжжі зі смертю. Це не так загострює їхнє почуття життя [3, с.122], як виконує зовсім іншу роль. Щоб зрозуміти, яку саме, слід сказати про другий бік конфлікту – про світобудову.

Як показує дослідження, образ світу «Синьої книжечки» варіювався, збагачувався, урізноманітнювався, але за сутністю своєю не мінявся в

наступних книгах. Образ світобудови у художній системі Стефаника завжди відзначався багатозначністю й масштабністю. Як і в структурі його персонажів, тут присутній конкретно історичний аспект зображення. Але він гранично зредукований, оскільки письменник розраховував на контекст попередньої реалістичної літератури, у якій обставини життя селян були художньо досліджені і відтворені достатньо всебічно. У новелах Стефаника цей соціум легко впізнається за нечисленними, але точними й символічно об'єднаними деталями [3; 5; 9; 10]. Однак, усупереч думкам дослідників, Стефаник, свідомо зосереджуючи увагу на трагічних аспектах селянського життя, доводив концентрацію трагедійності до такого ступеня, який переводив оповідь у нову якість. Це не тільки приголомшувало читача, але й натякало на існування якихось інших, окрім соціальних, джерел трагедійності, що лежать поза сферою людських взаємин. Стефаник не касував художню картину світу, створену реалістами, а прагнув, розвинувши, виявити ці глибинні, ворожі людині властивості – дисгармонійність, жорстокість, абсурдність.

Трагічно-абсурдний світ прирікає людину на парадоксальні реакції: батьки, прагнучи полегшити страждання дітей, змушені бажати їм смерті («Новина», «Осінь», «Катруся» і т.п.); діти, захищаючи себе від голодної смерті, б'ють до крові батька («Лесева фамілія») або кидають самотніх старих («Сама-саміська» і т.п.); один нещасний бідак змушений убивати іншого, примножуючи тим самим міру загального горя й нещастя («Злодій», «Марія») і т.п. У підсумку історично точне зображення соціальної дійсності (більшість новел Стефаника мають документальну основу) обертається жакливою фантазмагорією, що виявляє певні глибини, онтологічні закономірності буття людини.

Досягненню такого ефекту сприяє також “вписування” схарактеризованої картини світу в іще більше художнє полотно, що відбило світ Природи й Космосу, сприйнятий очима героїв Стефаника. Образ Світобудови в його новелах має систему координат, характерну для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень – його полюси займають образи Отця небесного та господаря пекла. Однак, на відміну від традиції, у душі сучасної письменнику декадентсько-символістської літератури, образ Бога тлумачиться як образ злого і жорстокого Отця небесного, що прирік своїх дітей на невимовні страждання. Усі спроби героїв знайти вихід із замкнутого кола земних страждань за межами свого дому й села («Синя книжечка», «Новина», «Вона-земля» і т.п.), міста («Стратився») або в чужих землях («Камінний хрест») виявляються безрезультатними, бо з нього є тільки один-єдиний вихід – смерть.

Тому її чекають як визволительку: “Ой, синку, я так тої смерті, як мами рідної, чекаю. Вночі то в кожний кут пролупляю очи, ци де з кута не привидиться...” [11, с.139]. Тому герої гніваються, коли вона затримується: “Свариться зі своєю смертю. – Мені тебе не треба, – пищить він до сонця, – не зашкірюйся до мене, бо задурно. Мені треба дічі та штири дощі... мені пішли її, бо забула, сука, за діда” [11, с.241].

Земне існування нестерпне не тільки для людини, але й для всього живого, – чи то корова («Шкода»), чи кінь («Камінний хрест»), тому земля вже не може “кільки біди витримати” [11, с.112], і от-от настане кінець світу, коли “не буде нікого, нікого” [11, с.295]. Багато героїв Стефаника з цим врешті змирюються, але є й такі, які підводяться до богоборчого бунту. Такий Лесь («Лесева фамілія»), що замислив страшну помсту: “Таке вістрою, що земля здрігнеся!” [11, с.62], та Іван («Кленові листки»), котрий дорікає Богові за те, що той людину “пускає на світ як голе терня... Пустить на землю, талану в руки не дасть, манни із неба не спустить” [11, с.213]. Богохулить Максим («Сини»): “Образи на стінах почорніли, а світі дивляться на пусту хату, як голодні пси... хоть їх багато, а всі вони до нічого” [11, с.297], бо не змогли зберегти ні жони, яка все життя “обтикала їх барвінком та васильком”, ні дітей, що полягли на безглуздій війні. Він дорікає Богові за те, що той прирік його на самотність (“Із-за єго волі я лишився сам на всій землі” [11, с.300], викриває його брехню (“Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав!”) [11, с.301] і зрештою проклинає його (“Най тобі оця синя баня так потріскає, як моє серце...” [11, с.301]. По суті в основах цих і багатьох інших новел Стефаника лежить конфлікт між Людиною і Отцем небесним, що було властивим для творів декадентів.

Але на відміну від декадентів, герої Стефаника і сам автор все-таки не втрачають віри в надособистісні цінності. Такими, незважаючи ні на що, для них лишаються Любов і Краса, уособленням котрих стає Мати Божа. Саме до неї з блюзнірською парадоксальною молитвою звертається Максим: “А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох” [11, с.304]. Любов і самопожертва піднімає людину до Бога, зрівнюючи полеглих від рук співбратів синів земних з Сином Божим, зрадженням його ближніми, а земну жінку («Марія»), що втратила в братовбивчій війні трьох синів, з її святою тезкою – Богоматір’ю. Такі жіночі образи, втілюючи саможертвну материнську любов («Мамин синок», «Катруся», «Кленові листки», «Діточа пригода» та ін.), особливо виразно виявляють відмінність концепції особистості Стефаника від декадентської.

Водночас, як свідчить аналіз, між творчістю Стефаника й декадентами є набагато більше спільного, ніж це прийнято вважати. Важко погодитись з науковцями, котрі вважають, що новели Стефаника трагічні “за ситуацією, а не за приреченістю героя, фатальністю його долі” [3, с.122]. Новеліст, подібно до декадентів, підкреслює безсилля людини перед Долею (кожен змушений нести свій «камінний хрест»), її підвладність підсвідомим імпульсам, що провокують на жорстокість і навіть кровожерність («Суд», «Злодій», «Палій»), породжують страх і апатію («Майстер»), спричиняють згубне пияцтво і т.п. Однак, незважаючи на все це, а також на антиестетичність портретів багатьох його героїв, покалічених життям (дітів з тремтливими руками, дрижачою головою, рухливими губами («Портрет»), “синіх як пуп” від холоду, “посеред купи

дрантя”, що б’ються головою об стінку («Святий вечір»), з “синіми і блискучими, як скляні бервена” ногами, знесилених, згорблених тощо) і дітей, від голоду більше схожих на мерців («Осінь», «Новина», «Кленові листки» та ін.), його персонажі, на відміну від героїв декадентів, викликають не відразу, а щемливу жалість, співчуття і, зрештою, гнів проти світопорядку.

“І все, що я писав, мені боліло”, – зізнався Стефаник. А для вираження цього болю і гніву письменник знайшов суто художні форми, що справляють на читача дуже сильний естетичний вплив. Такими художніми форми стали гіпербола, контраст, гротеск, символ, ліричний сюжет плинину свідомості, голосіння, молитва. За їхньою допомогою Стефаник зафіксував трагічний абсурд життя сучасної людини і людства, що вприпул наблизилося до останньої межі. У порівняно малочисельних і гранично лаконічних творах художньо відображені людські страждання досягли такої міри концентрації і набули такої сили впливу на читача, яка засвідчує народження в надрах художньої системи письменника експресіонізму, а також типологічної спільності багатьох його принципів зображення з символізмом.

Художній досвід модернізму, з яким Стефаник був добре знайомий [10, с.246], він поєднав з національними фольклорними й літературними традиціями. Як наслідок, народжувались оригінальні жанрові форми, що синтезували новелу плинину свідомості з жанрами голосіння, молитви, трагедії, соціально-психологічного реалістичного оповідання. Вони дозволяли письменнику ставити й розв’язувати найбільш злободенні проблеми свого часу на високому морально-філософському рівні. Художній метод Стефаника являв собою поєднання принципів зображення, характерних для реалізму, символізму й експресіонізму. Однак такий синтез не був наслідком нерозбірливого запозичення різних художніх форм, створених поетами «Молодої Польщі» або іншими сучасними йому митцями-модерністами. Думається, що джерела дисгармонії стереоскопічності художнього світу Стефаника – у його світовідчужанні, що воно, як засвідчило дослідження, було набагато складнішим і трагічнішим, аніж це прийнято вважати до цього часу.

Література

1. Боров Ю.Б. Художественные направления в искусстве XX века / Ю.Б.Боров. – К., 1986.
2. Дарвин М.И. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории / М.И.Дарвин. – Красноярск, 1988,
3. Денисюк. І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О.Денисюк. – К., 1981.
4. Каньо З. Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании / З.Каньо // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 229-252.
5. Лесин В.М. Василь Стефаник і українська проза кінця XIX ст. / В.М.Лесин. – Чернівці, 1965.

6. Метлинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М.Метлинский. – М., 1990.
7. Миронець І. Творчість Василя Стефаника / І.Миронець. – Харків, 1929.
8. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Д.С.Наливайко. – К., 1985.
9. Погребенник Ф. Василь Стефаник і слов'янські літератури / Ф.Погребенник. – К., 1976.
10. Россельс Вл. В верховьях потока мышления: проза В.Стефаника / Вл.Россельс // Стефаник В. Новеллы. – М., 1983. – С. 240-265.
11. Стефаник В. Твори / В.Стефаник. – К., 1971.
12. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i Symbolika w poezji Młodej Polski: Teoria i praktyka / M.Podraza-Kwiatkowska. – Kraków, 1975.

Стаття надійшла до редакційної колегії 22.04.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Гнідан О.Д.

POETICS OF V. STEFANYK

I. I. Moskovkina

*Kharkiv National University by V. Karazin;
61022, Kharkiv, Freedom square, 4*

Article is devoted to on the poetics novelistic V. Stefanyka, determination of creative thinking in the context of Ukrainian writer of prose and the late nineteenth and early twentieth century, in particular typology expressionism.

Key words: *poetry, Stefanyk, novelistic, creative method expressionism.*

УДК 82.091+81.373.232.1+821.161.2+7.035

ББК 83.3Ук1

ШАШКЕВИЧ І ФРАНКО: СПАДКОЄМНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ В ДИСКУРСІ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ РОМАНТИЗМУ

Р. Б. Голод

*Івано-Франківський національний медичний університет; кафедра
мовознавства; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Мазепи, 25;
тел. +380 (3422) 4-71-08*

У статті вивчається спадкоємний зв'язок між творчістю Маркіяна Шашкевича та Івана Франка у дискурсі романтичного напрямку літератури. З'ясовується внесок кожного з авторів у розвиток естетичної системи романтизму в контексті відповідної історичної епохи, особливостей національного та світового літературного процесу.

Ключові слова: романтизм, літературний напрям, літературний процес, усна народна творчість, жанр.

“Скрізь у Європі романтизм виріс на руїнах класицизму, скрізь він поставав як протест особистості проти інертного та пригноблюючого середовища, скрізь, нарешті, він мав ясно виражений національний характер при всіх своїх аспіраціях до екзотизму та космополітизм” [5, с.101], – так характеризує Леся Українка культурно-історичну значущість феномена, який, на переконання іншого видатного українця – Дмитра Чижевського – “як жоден інший літературний напрям, сприяв “пробудженню” молодих або відірваних від новішої європейської культури народів” [11, с.362]. Акцентована в наведених висловлюваннях націоцентрична сутність романтизму була особливо актуальною і витребуваною для так званих бездержавних народів, які віками змагалися за місце під сонцем у світовому історичному процесі і для яких гасло “До народних джерел!” означало повернення до власної ідентифікації на основі спільності культурних, ментальних, історичних, географічних, соціально-політичних та інших особливостей. У цьому національно-ренесансному процесі українські романтики, до яких належали й представники «Руської трійці», діяли в унісон із усім слов'янським світом. “Що в тих замислах покріпляло їх пильне слідження за рухом і ростом других слов'янських народностей, про се також не може бути сумніву, – зазначає І. Франко про діяльність Шашкевича, Вагилевича і Головацького. – Зараз перші слова, котрими Шашкевич розпочав «Русалку Дністрову», той перший маніфест нового народного напрямку літературного, показують, що примір других слов'ян був для нього принукою до власного почину”. “Судилося нам послідніми бути, – писав він, – коли другі слов'яни вже давно спішать назустріч ясному сонцю, а деякі вже от-от вершка ся дохапують, ми тільки одні сидимо ще в темній холодній до-

лінії” [12, т.29, с.40-50]. Тим-то головне враження, яке «Русалка Дністровая» загалом робить на читача як провісниця весни слов’янських народів, Франко образно (сказати б, романтично) описує як “якесь неясне, а сильне чуття, ніжне і інстинктове, як чуття дитини, котра рветься на волю силою вродженого потягу, не аргументуючи, не роздумуючи, не розуміючи навіть докладно, як виглядає та воля. Се ніжне чуття, мов запах лугів напровесні, обхватує кожного читателя «Русалки», в нім лежить її найбільша вартість” [12, т.26, с.92].

З іншого боку, романтизм відкривав перед позірно маргінальними націями та народами можливість максимально проявити прихований у власних надрах творчий, інтелектуальний, духовний потенціал, викликаючи на авансцену національного культуротворення не придворних класиків, а обдарованих самородків, віднайдених часом у найглибших надрах суспільної ієрархії. У зв’язку з цим, логічним виглядає міркування Д. Чижевського: “Розвиткові української літератури дуже сприяв той факт, що її письменники, зокрема Шевченко, далеко тісніше були зв’язані з справжнім народним життям, аніж переважна більшість західних романтиків та й романтиків сусідніх народів” [11, с.363].

Інтегрованість у народне життя – засаднича риса романтичного світосприйняття, яка об’єднує в спільній національно-екзистенційній парадигмі творчий геній Тараса Шевченка з духовно-інтелектуальними здобутками двох великих синів галицької землі, чия художня спадщина стала надбанням не лише загальноукраїнської, але й світової культури та літератури – Маркіяна Шашкевича та Івана Франка. Останні, завдяки тому, що належали до різних літературних поколінь, стали невід’ємними ланками спадкоємного зв’язку української романтичної традиції. І якщо заслугою Шашкевича було запровадження й утвердження романтичної тенденції в українському літературному процесі, то Франко зумів не тільки науково-об’єктивно оцінити в літературно-критичних працях значущість внеску свого попередника, але й у власній художній творчості продемонструвати здатність цього внеску приносити літературні “дивіденди” в нових культурно-історичних умовах. Відтак мав рацію Теофіль Комаринець, коли стверджував, що “у вивченні романтизму як типологічної спільності і національної літератури важливе місце займають праці І. Франка, в яких містяться цінні спостереження і теоретичні узагальнення, що дають багато для осмислення соціальної і естетичної природи цього складного і суперечливого художнього явища” [4, с.199]. Сам Теофіль Іванович щодо романтизму як літературного феномена зазначав: “У сучасному літературознавстві немає єдиного погляду на романтизм, немає єдиного визначення його сутності. Дослідження його специфіки здійснюється в різних напрямках. В одних працях найбільш суттєвою його рисою вважається інтерес до національної своєрідності життя, в інших – до духовної сфери людини” [4, с.199].

Важливо, що Іван Франко відзначав у романтизмі обидві зазначені вище тенденції. Щоправда, акцентування значущості цих тенденцій для різних європейських культур в усвідомленні Франка відрізнялося. Про-

гресивний вплив романтизму стосовно емансипації окремої людської особистості, її приватних прав і свобод, асоціювався у нього передусім із західноєвропейськими літературами та літераторами. У статті «На склоні віку» устами Іларіона він стверджує: “...Чи ж на вступі XIX в. Не блисли як два величезні метеори два наскрізь новочасні геніальні поети – Шеллі і Байрон, оба – величні індивідуальності, свободні від пут традиції, високі революційні уми, революційні, власне, для свого часу тим, що ламали лід заскорузлої традиції і естетичної та й усякої іншої догматики? А далі – романтики, всі, від найрадикальніших до найбільше реакційних, усі були борцями за емансипацію людської душі, людського чуття, людської особистої вдачі від пут традиції, а коли й допускали якісь пута, то хіба добровільні, такі, які та душа сама, з внутрішньої потреби схоче наложити на себе” [12, т.45, с.293]. Що ж стосується більшості народів слов'янського світу, то тут Франкова рецепція романтизму переважно пов'язується з відповідними національно-емансипаційними процесами. Саме у такому контексті слід розглядати й оцінки, які Іван Франко дає українським романтикам загалом і Маркіянові Шашкевичу як одному з найяскравіших репрезентантів напряду в Галичині зокрема.

Загалом про зацікавленість біографією та творчим доробком М. Шашкевича свідчать півтора десятка літературознавчих розвідок І. Франка, в яких розглядаються важливі факти з життєпису представника «Руської трійці», даються оцінки його літературної та літературознавчої діяльності, його участі в так званих “азбучних війнах”, а також осмислюються праці інших науковців, присвячені життєвому та творчому шляхові видавця «Русалки Дністрової». Більшість із цих праць не лише читаються в дискурсі романтизму, але й, як не парадоксально, долучаються до створення цього дискурсу в українському літературному процесі.

Із культурологічною діяльністю М. Шашкевича та його найближчих соратників І.Франко пов'язує початок “нової доби в духовім житті галицької Русі”. У «Плані викладів історії літератури руської» літературознавець акцентує на необхідності скрупульозно вивчати не лише творчу спадщину представників «Руської трійці», але й їхніх попередників і наступників, а також культурно-історичне тло, на якому вона виникла. Серед чинників, “котрі побудили сих людей до реформаторської діяльності” І. Франко називає романтизм, “котрий на польським ґрунті виплодив таку характерну фігуру, як Ходаковський, що своєю книжечкою «*Słowianszczyzna przedchrześcijańska*» мав, без сумніву, вплив і на Вацлава з Олеська і на ініціаторів галицько-руського відродження” [12, т.41, с.62-63]. Літературознавець також вважає за необхідне коротко схарактеризувати “противників” (Йосифа Левицького) та “товаришів і учеників” («Миколу Устияновича, Антона Могильницького, Рудольфа Моха, К[елестина] Скоморівського і др.» [12, т.41, с.64]) Шашкевича, Вагилевича і Головацького.

Усвідомлення внеску всієї «Руської трійці» в «галицько-руський ренесанс» І. Франко демонструє в статті «Літературне відродження полудневої Русі і Ян Колар», у якій, серед іншого, зазначає: “Осередком галицько-руського відродження літературного був Львів. Тут у початку 30-х років пробували в гр[еко]-кат[олицькій] семінарії духовній молоді люди: Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Іван Вагилевич, Никола Устиянович, Ількевич, Мінчакевич і др., котрих справедливо вважаємо творцями того відродження” [12, т.29, с.43]. Значущість культурологічної діяльності останніх видається тим більше вагомою, що “заходи їх не були несвідомим, інстинктивним поворотом живих натур від книжної, церковної мертвеччини до свіжого, народного ґрунту”. На переконання Франка, “в думках їх, а особливо у М. Шашкевича, росли й ясніли далеко ширші замисли: витворити одноцільну полудневоруську мову і літературу і при їх допомозі воскресити цілу полудневоруську націю до нового життя духового і громадського” [12, т.29, с.43].

Парадоксальним чином романтизм, що виник як реакція проти класицистичного раціоналізму в мистецтві, сприяв виокремленню на раціональних засадах народознавства як окремої галузі наукового знання. Не випадково утвердження романтизму як філософського та мистецького напрямку і народознавства як окремої галузі науки відбувається синхронно. І. Франко в статті «Найновіші напрямки в народознавстві» про це пише: “Одночасно з тим чудесним початком народознавчої науки пов’язуються надзвичайно важливі і значні явища в духовному розвитку Європи: романтизм, що впливав з буйності відчуття як реакція проти раціоналізму і псевдокласицизму XVIII ст., як поворот до фантастичності, до середніх віків, до східних традицій...” [12, т.45, с.260]

У власних наукових розвідках Франко неодноразово аналізує причини і наслідки Шашкевичевого звернення до усної народної творчості. В огляді праці Михайла Возняка «Маркіян Шашкевич як фольклорист» Іван Франко солідаризується з автором щодо зазначення “великого впливу народних пісень на власну поетичну творчість Шашкевича”, вважаючи, що “розвідка д. Возняка являється цінним доповненням праці його професора” Кирила Студинського, який теж свого часу досліджував згадану проблему [12, т.38, с.500-502]. У праці «Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині» І. Франко вивчає культурно-історичні підстави масового захоплення культурних діячів доби романтизму усною народною творчістю. Скасування панщини, на його думку, є однією із сприятливих умов цього явища: “Відтепер молодші руські попи й поповичі кидаються по селах збирати й списувати хлопські пісні, прислухуються ближче хлопській мові, хлопським оповіданням, учаться докладніше руської історії, починають глибше заглядати в душу свого народу, робляться його свідомими синами, робляться борцями за його відродження. Йосиф Левицький, Лозинський, а з молодших головно три: Маркіян Шашкевич, Яків Головацький і Іван Вагилевич – ось ті перші борці нашої народної свідомості”. Іван Франко особливо підкреслює, що “між тими новими співаками займає перше місце Маркіян Шашкевич,

справедливо названий батьком нового, народного галицько-руського письменства” [12, т.47, с.112].

На тісний зв'язок українського романтизму з усною народною творчістю вказує Н. Калениченко, зазначаючи, що саме “національні фольклорні джерела стали основою романтизму в Україні”. Зокрема, із народної творчості в стилізованому вигляді переносяться в літературу жанри балади, фольклорної легенди й переказу, історичної пісні, казки [3, с.122]. Загалом творчі пошуки романтиків перемістилися з галузі високого, академічного, пафосного у сферу загальнозрозумілого, правдоподібного. Ті, хто проголосив цю нову тенденцію, тяжіли до народних оповідей, поезії, музики і почали з того, що звернулися до жанрів, які впродовж тривалого часу зневажалися як занадто дрібні та прості (казка, балада, оповідання “із уст народу” тощо).

І Шашкевич, і Франко на жанровому рівні звертаються до фольклорних “гатурків” як у прозовій, так і в поетичній творчості. Різниця між двома авторами полягає лише в тому, що художня спадщина першого повністю вписується в жанрово-видову систему романтизму, тоді як у другого лише частина творчого доробку відповідає жанрово-композиційним канонам напряму.

Один із найвідоміших творів М. Шашкевича – оповідання «Олена» – увійшов до «Русалки Дністрової» з авторською жанровою дефініцією “казки”. Жанр казки був серед найуживаніших у романтизмі, оскільки, з одного боку, відкривав можливості для демократизації літератури, робив її зрозумілою якнайширшим верствам населення (казка – народна за походженням); а з іншого – відкривав письменникові нові виражальні можливості завдяки своїй алегоричності, інакомовності. Іван Франко звертається до жанру віршованої казки у таких оригінальних і перекладних творах, як «Вандрівка русина з бідом», «Лисиця сповідниця», «Лис Микита», «Абу-Касимові капці», «Про багача, що їздив біду купувати» та інших. Казка була одним із улюблених жанрів Франка і в художній прозі: «Казка про Добробит», «Як то Згода дім будувала», «Без праці», «Ріпка», «Звірячий бюджет», «Опозиція», «Коли ще звірі говорили» тощо.

Вочевидь романтичними і за тематикою, і за жанрово-композиційними особливостями є Франкові переспіви балад «Лицар» (за Гайне), «Русалка» (за Пушкіним), арабської думи «Пімста за вбитого» (з Гете), «Шотландської пісні» (з Пушкіна). Маркіян Шашкевич до жанру романтичної балади звертається у поезії «Погоня», що має підзаголовок «Після народної казки». Баладний елемент у творі з усією очевидністю проявляється у другій його частині, що починається рядком «Чи то вірли крильми б'ються?» і в якому йдеться про помсту козака татарину за смерть сестри. До речі, на цей самий рядок («Чи то вірли крильми б'ються?») натрапляємо й у Франковій поезії «Ой, що в полі за димове?», яка увійшла до його циклу «Веснянки». До однойменного жанру свого часу звертався і М. Шашкевич (поезія «Веснівка»), і Я. Головацький («Весна», «Два віночки»).

До ознак романтичного мистецтва у поетичній творчості І. Франка слід зачислити й часті звернення до історичної тематики («Князь Олег», «Святослав», «Ольга», «Самійло Кішка», «Студії над найдавнішим Київським літописом», «Поетичні твори за мотивами історії стародавнього Риму»). У М.Шашкевича історико-героїчні мотиви домінують у віршах «Болеслав Кривоустий під Галичем 1139 р.», «Наливайко», «Хмельницького обступленіє Львова». Причому обидва автори у поезії на історичну тематику послуговуються засобами народнопісенної поетики, що теж відповідає концептуальній спрямованості романтизму на фольклор.

Також відомо, що М. Шашкевич писав історичну поему «Перекинчик бісурманський», однак до нас дійшов лише її уривок під назвою «Бандурист». Образ народного співця, якого люблять і поважають люди («Як гомін по лісі, звістка несесь мила:/ «Іде Соловій наш! Нові несе пісні,/ Пісні нечувані і думки незвісні!») Радість у серденьку всякому зацвіла» [8, с.60-61]), нагадує кобзаря у Шевченковому «Перебенді». В останньому творі Іван Франко вбачав романтизм саме у змалюванні кобзаря як пророка, у погляді на нього “як на вартового чистоти народного життя, людяних і щирих відносин людей до людей” [12, т.27, с.295]. Ця ж характеристика цілковито могла би стосуватися й твору М. Шашкевича.

Щодо ієрархії жанрів, культивованих напрямом, то, на відміну від класицизму, в якому перевага надавалася драмі, у романтизмі домінує лірика. Всупереч стереотипам про нібито соціальну заангажованість всієї творчості Франка, його поезія містить багато інтимної, пейзажної лірики, для неї притаманний ніжний, меланхолійний настрій народнопісенної стилізації:

*Ой жалю мій, жалю,
Гіркий непомаду!
Упустив я голубочку
Та вже не спіймаю.*

*Як була близенько,
Не дав їй принади, –
А тепер я не знаходжу
Для серця розради [12, т.2, с.143].*

Стилістично значна частина лірики І. Франка так само насичена народно-поетичними елементами, як і поезія М. Шашкевича, у якій дослідники відзначають мотиви сирітських, наймитських пісень і в якій автор засобом пісенних паралелізмів передає настрої ліричного героя [8, с.19]:

*Тяжко голубу малому
Гори перебити,
Ой ще тяжче безродному
На сім світі жити.*

*Ти, зозуле сивенькая,
Закуй ми сумненько,*

*Най розпука та й лютая
Вирве ми серденько [8, с.50].*

Іван Франко часто вдається до такого романтичного прийому, як підсилення експресивності твору через змалювання відповідного стану природи. Особливо багатими на такі пейзажні описи є поезії циклу «Веснянки», де цей прийом виконує функцію чи не найголовнішого елемента композиційної побудови. Наприклад:

*Розвивайся, лозо, борзо,
Зелена діброво!
Оживає помертвіла
Природа наново.
Оживає, розриває
Пути зимовії,
Обновляється в свіжій силі
Й свіжій надії [12, т.1, с.28].*

Часті звернення до пейзажних описів, з метою підсилення почуттєво-настрійних тонів і напівтонів, що читаються у дусі романтичної заглибленості в емоційну сферу людського буття, характерні й для творчості М. Шашкевича:

*Вже сонце красно –
Хвала-бо – встало,
Бачте, як ясно
Світом засяло!
Нічні, сонливі
Мраки розбило;
Боже, ах, боже,
То твоє діло! [8, с.69]*

Як бачимо, майстерність Франка-лірика базувалася не тільки на вивченні досвіду західноєвропейських поетів-романтиків, але й значною мірою на пізнанні тих секретів поетичної творчості, які він успадкував від Маркіяна Шашкевича.

Творчість останнього, на переконання Івана Франка, була близькою і зрозумілою для народу не тільки завдяки живій народній мові, якою вона була написана, не тільки через її густе наповнення рідною народнописенною поетикою та стилістикою, але й завдяки чутливості автора до бід і негараздів простого люду. У згадуваній вже праці «Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині» І. Франко про діяльність М. Шашкевича зазначає: «Він мав відвагу й дар висловити досить виразно, а бодай для тогочасних прибитих русинів досить зрозуміло все те, що їх боліло, чого вони бажали і чого надіялися. Він знав ту тугу, ту зневіру, яка тоді мусила нападати кожного русина і чорною хмарою застелювати перед ним небо... Він відчував, відки плила неволя цілого руського народу в Галичині...» [12, т.47, с.112-113]

На переконання Н. Калениченко, заслугою романтизму є те, що він «повернув мистецтву високе громадянське насаження й, перемагаючи

бурлескні традиції, підніс політичні, соціальні та національно-визвольні мотиви...” [3, с.121]

Про національно-патріотичну та громадянську значущість творчого доробку М. Шашкевича загалом і виданої ним «Русалки Дністрової» зокрема сказано й написано чимало, в тому числі й у літературно-критичних працях І.Франка, який між іншим зазначав, що “«Русалка Дністровая», хоть і який незначний її зміст, які неясні думки в ній висказані, була свого часу явищем наскрізь революційним” [12, т.26, с.90] і що “сесь маленький і слабенький пробіск революційного духу переполошив усі власті церковні й світські і викликав довгу, майже десятилітню реакцію в літературі” [12, т.26, с.92]. Франко стверджує також, що “всі ті, хто знав особисто Шашкевича і пам’ятав ті часи, коли появилися його писання – чи то друком, чи в відписах, – стверджують згідно, що вони робили дуже велике враження, були немов блискавка серед темної ночі” [12, т.47, с.112].

Революційний дух видання тримався, на думку І. Франка, на трьох основних “протестах”: 1) протесті проти літературно-церковного авторитету (“вона поставила і обговорювала предмети зовсім світські, зовсім не обняті тісним церковним світоглядом, обговорювала їх зовсім не так, як би сього жадали церковники, ба навіть у письмі і правописі відбігла від старої традиції” [12, т.26, с.90]); 2) протесті проти політичного авторитету (“в тім самім «предслів’ю» (стор. III-VI) «Русалка», вказуючи виразно єдність малоруського народу на Україні і в Галичині і признаючи свою цілковиту солідарність з тим новим рухом, котрий там розпочався враз із видавництвом збірників народних пісень та з виступленням літературним Квітки, Максимовича і Метлинського, підносить другий протест проти розполовинення одного народу між дві держави” [12, т.26, с.91]); 3) протесті проти соціального авторитету (“бо чи ж се не протест – ввести в літературу бесіду і пісні того народу, котрий між освіченими панами вважається худобою, а не чоловіком?” [12, т.26, с.91]).

Дух непокори, бунтарства, “дух, що тіло рве до бою”, який у добу романтизму проявився і в німецькому штюрмерстві, і в байронівському героєві-бунтареві і який сакралізовано в образі “вічного революціонера” у рядках Франкового «Гімну», в українській літературі зароджувався на сторінках «Русалки Дністрової». Іван Франко називає представників «Руської трійці» “першими будителями народного духу в Галичині” [12, т.37, с.113], бо саме “в Шашкевичевих словах тодішні русини віднаходили свою надію, свою силу, свою людську та народну гідність, і для того він був такий милий для них” [12, т.47, с.115]. Власне, заслугою романтиків якраз і було відродження та збереження цього почуття власної людської та народної гідності, яке згодом від покоління в покоління передавалося послідовниками Маркіяна Шашкевича.

Цей спадкоємний зв’язок між різними генераціями українських літераторів проявляється не лише на макропоетикальному рівні як спільність світоглядно-політична, морально-етична, тематична, пафосна чи загальноестетична, але й на рівні мікропоетикальних елементів, образів,

прийомів і засобів художнього зображення, які, можливо, навіть слід розглядати радше в системі координат не поетики, а стилістики художньої творчості окремих авторів.

Скажімо, Франко, позитивно оцінюючи пафос боротьби та непоко-ри, яким просякнуто сторінки «Русалки Дністрової», підкреслює: “Аж надто виразно пробивається той протест в тім, що автори любуються іменно в описанні людей, вигнаних із суспільності, опришків та розбійників, котрі цілим своїм життям закладають протест проти існуючого ладу” [12, т.26, с.91]. Далі літературознавець конкретизує, що йдеться про твір Маркіяна Шашкевича «Олена»: “А тота ціла картина оприсько-го курища, так чудно і артистично змальована Шашкевичем в «Олені», чи ж не виходить вона на апофеоз того єдиного протесту проти неволі, який тоді був можливий для народу?” [12, т.26, с.91]

Подібні оцінки зазначеного твору знаходимо в книзі сучасних дослідників творчості Маркіяна Шашкевича – Миколи та Олександра Ткачуків, які наголошують, що в «Олені» виразно прозвучав мотив боротьби за людську гідність і потоптані права простої людини і що саме захисниками цих прав, а не розбійниками, у творі постають опришки та їхній ватажок Медведюк [10, с.235]. Літературознавці зазначають також, що “новела письменника поетизувала народних оборонців, змальовувала їх в романтичному ореолі”, а ватажка розповідач наділяє “гіперболізованою силою казкового богатиря, створює по-романтичному образ виняткової людини, яка мстить за народні кривди”, наратор порівнює його з “буй-туром” [10, с.234-235].

Але ж у художньому доробку Івана Франка теж є твір, якому можна без будь-яких втрат змісту переадресувати наведені вище характеристики. Йдеться про його роман «Петрії і Довбушуки», у якому автор так само поетизує опришків як народних месників, а образ Довбуша змальовує в нереальному, екзотично-фантастичному дусі (малий Андрійко розповідає про дивовижного старця, чоловіка “велетної статі”, який його врятував і якому ведмеді ластилися до ніг, наче пси [12, т.14, с.22]). Має рацію О. Огоновський, який, аналізуючи романтичні тенденції у творчості І. Франка, декілька разів звертається до образної системи зазначеного твору: “В писанню першої своєї повісті «Петрії і Довбушуки» проявив Франко напрям романтично-національний, зобразивши Олексу Довбуша в сяєві вельми фантастичнім” [7, с.973]; “той-то старий Довбуш живе мов у зачарованім світі, – він вважається духом-сторожем Петріїв” [7, с.976].

Щодо опису зовнішності героїв Шашкевичевого твору літературознавці зазначають: “Образ опришків Медведюка та Ванька новеліст змальовує романтичними фарбами, застосовуючи гіперболи й метафори. Ось казково-романтичний портрет героя: “Станув Медведюк піднебесною Чорногорою, барки (плечі) його – у Безкидах камінь; дуб – його правиця; брови його – як дві чорні хмари; а очі його – з-під тих хмар дві мовні (блискавки), а борода його – ніч темна осіння; а голос його – грім

серед літа; а ступив ногою – земля стогнала; вергся (кинувся) на врага – буй туром валив” [10, с.233].

Порівняймо із Франковим описом грізного вигляду Довбуша: “На самім вершку Чорної гори, на найвищій скальній іглі, де хіба орли клали свої гнізда та хмари мовчки пересувалися, стояв недвижимо, як камінь, з руками, зложеними нахрест на груді, чоловік в гірським строю. Великанська його стать рисувалася виразно на кроваво озаренім небі...” [12, т.14, с.20]

У зв’язку з описаними вище образами доречно буде згадати міркування М. Бахтіна, який визначав як одну з характерних рис справжнього фольклору (вірного супутника романтизму) те, що “людина в ньому велика сама, а не за чужий рахунок, вона сама висока і сильна, вона сама може переможно відбивати ціле вороже військо (як Кухолін, під час зимової сплячки уладів), вона пряма протилежність маленького царя над великим народом, вона і є цей великий народ, великий за свій власний рахунок. Вона поневолює тільки природу, а їй самій служать лише звірі (та й ті не раби для неї)” [1, с.105].

Твір «Петрії і Довбушуки» визнає романтичним більшість літературознавців. М. Євшан, наприклад, убачає в повісті вислів Франкового романтизму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули. “Такий романтизм, – пише критик, – побутував тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і письменники такі, як Захар’ясеви́ч або Валерій Лозінський здобували собі популярність публіки творами в роді «Zaklety Dwor» або «Zakopane skarby»” [2, с.138]. О. Огоновський порівнює твір Франка з Федьковичевим «Довбушем»: “А вже ж романтичність, ба й містицизм можуть ту звеличитись справдешнім тріумфом! Не вагуємся сказати, що й в драматичному творі Федьковича «Довбуш», котрий подав Франкові не один мотив до написання сеї повісті, не добачаємо стільки зразків фантастичного твору, скільки їх знаходимо в «Петріях і Довбушуках»” [7, с.979]. Про романтизм своєї повісті пише сам Франко у вступі до другого видання (1912 рік): “...Се, так сказати, документ молодечого романтизму, який довелося мені пережити в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби, таких як Крашевський, Коженьовський, Держковський, Захар’ясеви́ч та Валерій Лозінський, що в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичнім, а напівреалістичнім дусі українські теми” [12, т.22, с.328-329]. Серед романтичних впливів на повість «Петрії і Довбушуки» автор відзначає також “ремінісценції гімназійної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана” [12, т.22, с.328]. Однак не зовсім справедливо видається нам ситуація, коли серед численних впливів на «Петрії і Довбушуки» не згадується твір Маркіяна Шашкевича, який не тільки був відомий Франкові, не тільки заслужив позитивних оцінок останнього, але й має (незважаючи на різножанровість творів) ряд типологічних збігів із романом Каменяра.

До типологічно споріднених збігів у творчості двох авторів, які теж слід розглядати в контексті романтичних тенденцій у літературі, належить і концептуальна установка на використання живої розмовної мови. Подолання надмірного академізму в літературі відкривало перспективу використання живої розмовної мови в художніх творах. У цьому аспекті Франкові зусилля щодо легалізації народної мови, відстоювання фонетичного, а не етимологічного принципу правопису гармоніювали з програмними засадами романтизму. У статті «Літературна мова і діалекти» письменник зазначає: “Живий язык не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язык можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формули” [12, т.37, с.205-206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: “Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила” [12, т.37, с.246-247].

Щодо участі М. Шашкевича в так званих “азбучних війнах”, то І. Франко позитивно оцінює внесок представника «Руської трійці» у запровадження в Галичині кириличного, а не латинського письма, фонетичного, а не етимологічного правопису. В статті «Літературне відродження полудневої Русі і Ян Колар» І. Франко зазначає, що Шашкевич виступив проти прихильника латинського письма Йосифа Лозинського в брошурі «Azбука і Abecadlo» і “завів у «Русалці Дністровій» правопись, значно відмінну від тієї, якої вживають книги церковні” [12, т.29, с.46]. А в статті з промовистою назвою «Етимологія і фонетика в южноруській літературі» Каменяр звертає увагу на те, що “Шашкевич задумав видати свій перший альманах «Зорю» доволі радикальною фонетикою, як про се свідчить одинока пам’ятка, що заховалася з матеріалів сього альманаху, Шашкевича статейка «О запорожцях і їх Сьичи» і що «правопись «Русалки Дністрової»... була далеко більше фонетична, ніж етимологічна” [12, т.29, с.160-161]. Посутньо, І. Франко в редакційній політиці журналу «Друг» міг спиратися на традиції М. Шашкевича як видавця «Русалки Дністрової».

Усвідомлення цілісності світогляду М. Шашкевича, зокрема у питаннях, що стосувалися мови художніх творів, І. Франко демонструє у праці «Южнорусская литература», де про видавця «Русалки Дністрової» пише: “Это была натура мягкая и вместе с тем энергичная, цельная. Его далеко не первоклассное поэтическое дарование не успело развернуться, но для тогдашней галицко-русской среды он был дорог цельностью мировоззрения и беззаветной преданностью интересам родного народа. В вопросах, сюда относившихся, он не знал колебаний: народный язык, язык крестьян должен служить основанием литературы и просветительной деятельности; литература и письменность должны прежде всего служить поднятию народа” [12, т.41, с.127].

Безумовно, Франкові імпонувало у творчості М. Шашкевича те, що той “не ставав на котурни, не маскувався і не удавав, а говорив так само просто, від душі, як би говорив усно в хвилях афекту і підйому чуття – і

се його велика інновація в галицько-руській поезії, се засновок справді нової, справді народної школи літературної”. Причому, “народні пісні тут тільки наполовину могли бути для нього взірцем; вони так само прості і натуральні, та при тім вони імперсональні, без суб’єктивного колориту, індивідуальність поета в них затерта” [12, т.29, с.250]. Відтак І. Франко вказує на ще одну особливість індивідуальної творчої манери М. Шашкевича, яка, з одного боку, свідчить про новаторство поета на тлі тогочасного літературного процесу в Галичині, стає “гарантією” оригінальності й неповторності його творчих здобутків, а з іншого, – слугує ще одним свідченням належності художньої спадщини поета до світової скарбниці романтичного мистецтва: “Новою супроти давнішого галицько-руського письменства у Шашкевича є не тільки мова, гарна і чисто-народна. Щодо мови у нього були попередники ще в XVIII віці, автори “світської політики” і полународних пісень дворецьких, котрих купа як пісні народні увійшла в збірку Вацлава з Олеська. Новим, – підкреслює Франко, – був дух Шашкевичевої поезії – свіжий і оригінальний; новим був той її індивідуальний, суб’єктивний характер, що дає нам можливість із-за кожного твору, із-за кожного стиха бачити особистість поета, його симпатичну вдачу і щире серце. В Шашкевичевих віршах у нас перший раз повіяло духом поезії XIX віку; давня “мова богів”, як колись називано поезію, тут стала кристалізованою, очищеною мовою людського серця, зверненою безпосередньо до сердець усіх інших людей” [12, т.29, с.249-250].

Про те, що Іван Франко не завжди був прихильником об’єктивізму в літературі, але й усвідомлював значущість суб’єктивізму, емоційності й чуттєвості у творчому процесі, свідчать поради, які він давав своїм літературним учням. Скажімо, в листі до Климентини Попович він, присутньо, радить поетесі писати так, як писав Маркіян Шашкевич: “З того вже можете вирозуміти, що я далеко радніше бачив би від Вас поезії, впливші прямо з Вашого серця, з Ваших особистих обставин, з дійсного життя, ніж з Вашої голови, з теорії, з фантазії і прочитаних книжок” [12, т.48, с.424]. А в листі до Уляни Кравченко Каменярь як “найголовніше при повісті знання” визначає “знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і не складними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи інстинктивно – знати дорогу до серця” [12, т.48, с.369].

І Шашкевич, і Франко як правдиві романтики усвідомлювали важливість ролі поета як пророка, месії, провідника нації, а тому шукали дороги до серця не лише окремого читача, але й цілого народу. Тож і нелегкої долі пророка жодному з них не вдалося уникнути. Іван Франко, який переживав ув’язнення, політичні переслідування, нерозуміння громади і постійні матеріальні нестатки, як ніхто інший розумів: “...Такі русини, що в тих часах так, як Шашкевич, вибігали думкою в світ свободи і думали про розірвання кайданів, були як люди, що б’ються головою о мур в’язниці. Всі на них гляділи косо: і шляхта, й уряд, і своя зверхність. Усі боялися клопотів і старалися придушити таких людей” [12,

т.47, с.115]. Проте надихати Каменяра, скріплювати в ньому віру в немарність справи, якій він присвятив усе своє життя, теж міг приклад Маркіяна Шашкевича, зокрема те, що зерна, які той посіяв у національний ґрунт, нехай і не за життя поета, та все ж рясно зійшли, коли для цього склалися хоч більш-менш сприятливі умови, а саме – після “знесення панщини”: “Пригноблені та знеохочені досі товариші й наступники Шашкевича підняли голови, набрали духу. Як члени вільного, хоч і бідного та темного народу, вони почули себе досить сильними на те, аби вистояти в боротьбі з поляками, котрі у Східній Галичині властиво не мали за собою ніякого народу і тільки силкувалися ловити його собі всякими штуками та брехнями” [12, т.47, с.115].

І Шашкевич, і Франко створювали дискурс українського романтизму. Обидва цінували демократизм, націоцентризм і емансипаційну спрямованість наряду, обидва зверталися до культивованих романтиками жанрів, прийомів і засобів художнього зображення, обидва цінували суб’єктивний, емоційно-почуттєвий потенціал романтизму, його революційно-реформаторський дух, для обох характерне захоплення усною народною творчістю й використання живої народної мови в художніх творах. І нехай Маркіян Шашкевич та Іван Франко належали до різних літературних поколінь (щоб не сказати епох), нехай у творчості першого романтизм домінував, а в другого лише виконував роль одного з чинників, що впливали на формування творчого методу письменника, все ж є достатньо причин аби обох авторів вважати романтиками та ідеалістами, якщо зважити на влучну характеристику, яку дав романтичному напрямку Євген Сверстюк: “Романтизм – це вічні повторення молодости, це стиль, що проходить крізь епохи” [9, с.356].

Література

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М.Євшан. – К., 1998. – 658с.
3. Калениченко Н. Українська література XIX ст. Напрями, течії / Н.Калениченко. – К., 1977. – 256 с.
4. Комаринець Т.І. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка / Т.І.Комаринець // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн.1. – С.199-201.
5. Леся Українка. Заметки о новейшей польской литературе / Леся Українка // Збір. творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т.8. – С.100-128.
6. Маркіян Шашкевич на Заході. – Вінніпег: Інститут-Заповідник Маркіяна Шашкевича, 2007. – 383 с.
7. Огоновський О. История литературы русской / О.Огоновський. – Львів, 1893. – Ч.3. – 1115 с.
8. Письменники Західної України 30-50-х років XIX ст. – К., 1965. – 652 с.

9. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране / Є.Сверстюк . – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.
10. Ткачук М.П. Маркіян Шашкевич. Дослідження / М.П.Ткачук, О.М.Ткачук. – Тернопіль: Медобори, 2009. – 248 с.
11. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д.І.Чижевський. – Тернопіль: Презент, 1994. – 480 с.
12. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / І.Франко. – К., 1978 – 1986.

Стаття надійшла до редакційної колегії 09.10.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Крисию Б.С.

SHASHKEVYCH AND FRANKO: THE HERITAGE OF THE LITERARY TRADITION IN THE DISCOURSE OF ARTISTIC SYSTEM OF ROMANTICISM

R. B. HOLOD

*Ivano-Frankivs'k National Medical University;
department of history and criticism of language;*

76018, Ivano-Frankivs'k, Mazepa st., 25; ph. +380 (3422) 4-71-08

The hereditary link between the literary works of Markiyan Shashkevych and Ivan Franko in the discourse of the romantic literary trend is investigated in the article. The contribution of each author into the development of romantic aesthetic system in the context of appropriate epoch, features of the national and world literary process is found out.

Key words: *Romanticism, literary trend, literary process, folklore, genre.*

УДК 821.161.2: 82-1

ББК 83.3 (4Укр)6

ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИЯВ РЕФЕРЕНТНОЇ ЛІРИКИ

О. С. Деркачова

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра філології і методики початкової освіти педагогічного
Інституту; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Мазепи, 10;
тел. +380(3422) 2-31-49; e-mail: olga_derkachova@ukr.net*

У статті розглянуто особливості філософської лірики у контексті референтної. Проаналізовано принципи зображення світу у філософській референтній ліриці. Визначено її особливості в умовах “заблокованості”.

Ключові слова: референтна лірика, філософська лірика, творчість.

Філософська лірика відбиває художньо всезагальне у людській свідомості, а також переживання цього всезагального. Основу філософської лірики становить субстанційне, втілене в ліричному образі переживанні. Поет повинен вибудувати свою гіпотезу буття, переживши конфлікт між думкою і світом.

До проблем філософської лірики зверталися А. Гризун, С. Руссова, Р. Халілов, О. Шостак та інші. А. Дмитровський, наприклад, запропонував тематичну класифікацію такої поезії: натурфілософська, морально-філософська, соціально-філософська. Н.Мазепа звертається до таких тем філософської лірики, як природа і час. Р. Співак пропонує типологічний структурний аналіз. Однією з найгрунтовніших праць є дослідження Елеонори Соловей «Українська філософська лірика», в якому вивчено українську філософську лірику від її витоків до другої половини ХХ ст., проведено типологію та з'ясовано поетикальні особливості.

Мета нашого дослідження – простежити особливості філософського струменю у референтній ліриці, до якої належить соцреалістична лірика, а також з'ясувати, яким чином тогочасні поети реалізовували свою концепцію світобуття.

Особливим виявом референтної лірики була філософська лірика, що розвивалася в умовах “заблокованості” (термін Ліни Костенко), під дією “простоти тоталітарного мислення” (М. Мамардашвілі) [6, с.204]. На думку Е. Соловей, “поезія В. Мисика, І. Муратова, Л. Первомайського, М. Рильського, М. Бажана склала в підрядянський період магістральну лінію розвитку філософської лірики, засвідчивши у цих умовах тяглість жанру, його незнищенність, своєрідну регенерацію з регіональних потреб літератури, яка завдяки своїм внутрішнім законам естетичного саморозвитку нездоланно прагне повноти й повноцінності” [6, с.204]. Це

була “магістральна лінія”, а причиною її магістральності були позалітературні чинники. Підведення видових понять під родові, уподібнення, зіставлення минулого і теперішнього, вічного з минулим, життя і смерті слугувало подальшій еволюції стильових систем. “Для цих поезій характерна особлива світобудова: художній час тут тяжіє до вічності, простір – також до максимального розширення...” [6, с.205]:

*Він зважився на втому, й спеку,
І ночі, де таївся барс,
На подорож таку далеку,
Як в наші дні політ на Марс.
Як тихо тут! Як мертво, голо
Сіріють кручі! Та не вір
Цій тиші: тут проходив Поло,
Ту пролягає шлях до зір [2, с.84].*

Відбувається пізнання вічних цінностей, визначається авторська позиція щодо них. До ключової проблеми належить проблема місця поета у світі, важливість того, що він робить. Ця тема звучить, наприклад, у вірші М. Рильського «Одужання»:

*Хіба моїх не треба слів,
Палких, немов мушкетний порох,
Серед бійців і ковалів,
Серед одважних і бадьорих?
О сонце в сивому плащі,
О праці славної вітрило,
О творчі райдужні дощі,
О всеосяжна людська сило! [5, с.159]*

Поезія розпочинається спостереженням хворого ліричного героя за життям міста за вікном. Ці спостереження виливаються у роздуми: а що він сам може дати цьому місту, чи поцінована його праця. Ці роздуми поєднуються з реалістичними описами навколишнього: “То сірим снігом вритий дах, То в дощовому переливі”, “о дзвоне крапель весняних” тощо. І. Франко стверджував, що предметом літератури є “правдивий живий чоловік, людська одиниця і людська громада”. Протиставлення “людської одиниці” та “людської громади” яскраво виражене у цій поезії. Це протиставлення є візуальним – вікно, яким поділено світ на дві частини: світ людей і світ ліричного героя. Останній наголошує, що це розмежування є вимушеним (звернімо увагу на заголовок – «Одужання»): «Дивлюсь, ще кволий, у вікно...». Він намагається уникнути протиставлення, влитися у “людську громаду”:

*Хіба ж не треба рук моїх
Для виросту садів вишневих? [5, с.159]*

Вікно є своєрідною межею між уявним поетовим світом і світом реальним, що живе за вікном. Поет хоче вирватися з першого у світ реальний, оскільки там, на його думку, вирує справжнє життя, а також він хоче відчувати себе потрібним світові, людям.

Творчість як процес, діяння стає однією з ключових тем референтної філософської лірики (згадаймо роль митця у соцреалістичному каноні). Л. Первомайський присвятив цій темі окрему книгу «Уроки поезії», але у ній йдеться не лише про поета як особистість, а про сам процес творчості та його продукт:

*В словах є кров. Вони живуть, слова.
Твоє життя – не вигадана повість.
Не вбити пам'ять. І вона жива,
І поруч з нею не вмирає совість.
І якщо помилявся ти колись,
І мертве серце було в мертві груди,
Тепер прийшов останній суд – молись!
Ні пільги, ні пробачення не буде [4, с.363].*

Автор говорить про справжність слова, з яким не можна жартувати, оскільки воно є живим, його пам'ятатимуть навіть тоді, коли ти сам забудеш про нього. Поезія, на думку автора, – дуже серйозна річ, то не іграшка, не брязкальце:

*Душа поезії – не рима,
Не брязкальце для диваків.
Її субстанція незрима
Палахкотить поміж рядків [4, с.365].*

Творчий досвід мислиться як значна частина життєвого досвіду. Тому теми творчості, поезії, поета стають домінуючими у філософській українській ліриці. Теми творчості “як діяння, як найвищої чи найяскравішої форми самореалізації людини, «опредмечування» її кращих, суто людських рис і здібностей, нарешті як заперечення марноти скороминущого людського існування...” [6, с.214]

Оскільки референтна лірика – це повоєнна лірика, то не дивно, що поети звертаються до теми війни і повоєнного життя, але не лише фіксують відбуле, а й розмірковують над темою життя і смерті. Наприклад, поезія В. Мисика «Старший». У заголовку заковано і тему твору, що звучить у першому рядку поезії: “Син повернувся до своєї хати...”. Одразу стає зрозумілим, що мова йде про старшого сина, що один-єдиний прийшов з війни. Він повертається на руїни до старої матері:

*Постарілася, низько похилилась,
Пригорбилася, тяжко зажурилась,
Бо ж із п'ятьох лише один прилинув.
Розпитує, де чотирьох покинув, -
І ніби трішечки старій сердито,
Що старший сам прийшов, а їх убито [2, с.64].*

Мисик не оспівує радість перемоги життя над смертю. Герой наче відчуває комплекс провини за своє життя, за те, що загинули молодші, за те, що пустив ворога на рідну землю:

*Син п'є понуро, все те розуміє,
А матері розрадити не вміє [2, с.64]*

Повернення солдата з війни супроводжується не радістю, а гіркістю і сумом. Враження пригніченості підсилюється такою деталлю: “Розмили балку березневі води...”. Тобто подія відбувається у березні на тлі брудного снігу та оголеної похмурої природи. Автор задає вічне питання, не отримуючи відповіді на нього: чому одні помирають, а інші живуть? У чому сутність життя, коли тобі вдається його втримати?

Вказівка на час є характерною для референтної лірики. У філософському аспекті маємо складну взаємодію часових планів:

*Чом же так суворо, а не втішно?
Буряно, бентежно, а не ніжно?
Не дрімотно в тиші, а турботно?
В полі не сновійно, а мертвотно,
І тікає в куряві отара?
Бо десь близько – буря,
Чорна хмара [3, с.131].*

Це уривок з поезії І. Муратова «Червень 1942 року». Написано його було значно пізніше за зображувані події. “Час, означений у заголовку, зображено як умовно-теперішній, але з відомим майбутнім, причому конкретний зміст “майбутнього”, все те, що постає уже в самому заголовку, – переведено у підтекст, передовірено читачеві, і йому ж адресовано багатозначну тривогу риторичних начебто запитань” [6, с.209]. Життєві реалії наповнено розширеним змістом: в образах бурі та хмари автор передає тривогу, що посилюється знанням реципієнта про те, про що йдеться у творі (підказка міститься у заголовку).

Зіткнення часових площин спостерігаємо й у вірші Л. Первомайського «Уривок». Сам заголовок наштовхує на роздуми: уривок з життя, уривок з історії, уривок з розмови... Ліричний герой повертається з фронту до Москви й одразу поринає у давно забуте буденне не фронтове життя, і раптом бачить дівчину, що промайнула повз нього:

*Мені назустріч в шапочці блакитній,
В блакитних рукавичках йшло дівча
З великими блакитними очима,
З живим весіннім блиском в тих очах,
І, дивлячись, звичайно, не на мене,
Але поверх моєї голови,
Завзято каблучками вибивало
По мокрому асфальту...[4, с.228]*

Автор використовує прийом контрасту: похмура, сіра, холодна вулиця і усміхнена дівчина немов сонячний промінчик. Дія начебто відбувається у теперішньому, але вже маємо перше зіткнення часових площин – весна та осінь. Наступне – зіткнення молодості та зрілості:

*...Дощ і вітер
Знов узяли мене в полон. Я йшов
І бачив те дитя перед собою.
Душа мовчала знов – мені здалось,
Що молодість моя пройшла повз мене*

І не спинилась... [4, с.228]

Таким чином, маємо зіткнення минулого з теперішнім.

Взаємодія часів постає й у вірші «Давнє фото». У цій поезії оживає стара фотографія:

*Худі, обшарпані і чорні, як старці,
З торбами й клунками ідуть вони не зблизька,
Солдатка з немовлям білявим на руці
І босі підлітки – хлопчата і дівчиська.*

*Попереду стара босоніж місить пил,
Лобатий дід бреде в калошах і онучах.*

До мертвої землі звисає небосхил

У димних пасмугах, важких і неминучих [4, с.428].

Але авторові відомо, що буде з людьми, які зображені на світлині. І це знання – “не пророцтво, а досвід, той гіркий і повчальний, що вимагає мужності і несе з собою мудрість, дає побачити «неявне», те, що взагалі за кадром” [6, с.210]:

*По спалені землі не стелиться й спориш,
Та вся вона твоя – і бідна, і широка,
За кадром ти сама на пагорбі стоїш
В пілотці зсунутій і з ФЕДом біля ока [4, с.428].*

Особливостями тогочасної філософської лірики є: підведення видових понять під родове, осягнення і переживання кардинальних буттєвих опозицій, єдність минулого, теперішнього і майбутнього часів, чуттєва конкретизація та образне доведення певної думки або істини, велика роль власне творчого досвіду. Предметність референтної лірики обумовила зображення буттєвих опозицій, авторський філософських концепцій через конкретні життєві явища та речі, що створює враження простоти, за якою прихована надзвичайна глибина.

Література

1. Мазепа Н.Р. Пoesия мысли (О современной философской лирике) / Н.Р.Мазепа. – К.: Наукова думка, 1968. – 124 с.
2. Мисик В. Твори: В 2-х т. / В.Мисик. – К.: Дніпро, 1983. – Т.1. Пoesії. – 335 с.
3. Муратов І. Твори: В 4 т. / І.Муратов. – К.: Дніпро, 1982. – Т.1. – 415 с.
4. Первомайський Л. Твори в 7-и т. / Л.Первомайський. – К.: Дніпро, 1985. – Т.1. – 533 с.
5. Рильський М. Вибрані твори / М.Рильський. – К: Дніпро, 1977. – 352 с.
6. Соловей Е. Українська філософська лірика / Е.Соловей. – К: Юніверс, 1999. – 368 с.

Стаття надійшла до редакційної колегії 19.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Корнійчук В.С.

PHILOSOPHICAL LYRIC POETRY AS SPECIAL FORM OF REFERENT POETRY

O. S. Derkachova

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk; department
of philology and method of initial formation of pedagogical College;
76018, Ivano-Frankivs'k, Mazepa st., 10;
ph. +380(3422) 2-31-49; e-mail: olga_derkachova@ukr.net*

In the article the features of philosophical lyric poetry are considered in the context of referent lyric. Principles of image of the world are analyzed in philosophical referent poetry. Its features in the conditions of «block» are determined.

Key words: *referent poetry, philosophical poetry, creation.*

ПОСТАТЬ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ МЕМУАРИСТИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

М. Р. Федунь

Івано-Франківський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Міцкевича, 4

У статті йдеться про постать Василя Стефаника в контексті мемуаристики Західної України першої половини ХХ століття. До уваги беруться спогади самого Стефаника й спогади про нього українців і поляків (К. Гриневичевої, С. Пишибишевського, В. Морачевського, Д. Лукіяновича та інших). Предметом уваги стають некрологи про прозаїка. Доведена неперебутність західноукраїнської мемуарної спадщини.

Ключові слова: мемуари, спогади, автобіографія, ретроспекція, сповідальність, мемуарний портрет.

Мемуари Західної України першої половини ХХ століття – неперебутня й оригінальна сторінка нашої літератури. Вона подана різноманітними тематичними групами (військовими, подорожніми, дипломатичними та ін.) та формами (щоденниками, спогадами в листах, автобіографіями тощо). Їх унікальність полягає в тому, що майже всі письменницькі постаті (О. Кобилянська, О. Маковей, І. Франко, М. Коцюбинський, Б. Лепкий, Л. Мартович і ін.) залишилися зафіксованими на сторінках цього масиву літератури. Не став винятком і Василь Стефаник. Мемуари, які репрезентують постать новеліста, обіймають спогади самого Стефаника («Автобіографія», «Перший твір Леся Мартовича», «Людмила») та про нього. Останні складаються із власне спогадів і некрологів, споминів некрологічного характеру тощо. Вписали свою сторінку у мемуарну спадщину про митця українці (Д. Лукіянович, В. Будзиновський, Б. Лепкий, М. Сисак, К. Гриневичева та ін.) й поляки (В. Морачевський, С. Пишибишевський і ін.).

Хоча мемуарна спадщина, пов'язана із митцем, частково була предметом уваги науковців (С. Крижанівського, Ф. Погребенника, В. Лесина та ін.), однак комплексного дослідження її поетики ще й досі немає. Тому ми ставимо своїм завданням оглянути її, взявши до уваги спомини українців і поляків, а також некрологи, які не привертали досі уваги дослідників. Виходячи із напрацювань з мемуаристики Л. Гінзбург, Л. Гараніна, Г. Мережинської, М. Чермінської та ін., ми зупинимось на проблемі поетики мемуарів, через які вимальовується постать В. Стефаника.

Мемуаристика – “література факту”, література “nonfiction”, “література особистого документа” (М. Чермінська) у площині “невигаданого

мистецтва” чи, за М. Чермінською, “сфери нехудожньої прози” – займає почесне місце як “живий документ” або “документ не літературний, а життєвий” (М. Євшан). Більше того, вона знаходиться на пограниччях не тільки з художньою літературою, а й зі всіма різновидами документалістики, а також із науковими дослідженнями, літературною критикою, живописом. Саме така особливість притаманна українській мемуарній літературі, її регіональним явищам, у т. ч. досліджуваним спогадам.

Унікальністю західноукраїнської мемуаристики є те, що демократичні віяння в українській літературі, започатковані ще літописцями, коли поєднувалися побутові картини та факти історії, портрети відомих особистостей, які знаходили органічну трансформацію у публіцистичні та філософські відступи, продовжилися в перших десятиліттях ХХ сторіччя. Портрет виокремився в літературно-мемуарний як самостійний жанр, художню якість якого як мистецького явища, історичного джерела, факту психологічно, естетично вартісної та суспільно значущої літератури (за І. Василенко) становлять специфічна поетика, невігаданий сюжет, іноді – психологічна, філософська глибина (портрети-спомини К. Гриневичевої, Ірини Вільде, О. Кобилянської, Б. Лепкого й ін.). Для них характерна фрагментарність, ескізність, “клаптикова” композиція. Побутове, дрібне теж перебуває у полі зору портретиста (В. Барахов).

Історичне тло, елементи автобіографії, листів, публіцистики тощо – це той підхід, який сприяє не лише правдивості, а й полівалентності портрету. Достовірність є прикметною рисою цього різновиду, котра суттєво відрізняє мемуарний портрет від художнього чи портрету в біографічній прозі та повинна забезпечуватися співвідношенням “копії до оригіналу, живої натури, яка пізнається письменником як художнє ціле, як самостійний і по-своєму завершений “сюжет” для словесного живопису” [1, с.10]. Портрет ставав самостійнішим та велеграннішим, повноцінно вписувався в спомини. На початках це було зображення визначних осіб, згодом – сучасників незалежно від їх майнового чи суспільного стану. Аналогічні процеси відбулися і в європейській літературі.

Звертаючись до постаті В. Стефаника в мемуаристиці, перш за все хочемо зупинитися на спогадах поляків (С. Пшибишевського та В. Морачевського). Прикметними у них є не лише притаманні споминам сповідальність, ретроспективність, автобіографізм тощо, але й елементи літературної критики, епістолярію, цитування. С. Пшибишевський у спогаді “Із землі зродженому творцеві”, акцентуючи на першому знайомстві з митцем і його творами (Краків, 1899), ніби ненароком кидає погляд на тогочасну літературу, чим підкреслює рівень Стефаника під час знайомства із ним: “Вихований на європейському письменстві, я був просто зчудований відкриттям, яке зробив” [3, с.281]. Значно додають до характеристики галицького письменника слова Морачевського, які спогадує Пшибишевський: “[...] мені здається, що між тутешніми студентами-українцями є один великий талант” [3, с.281]. Назвавши рік, коли познайомився із Стефаником, найдорожчим для себе часом, а знайомство із ним “однією із найсвітліших сторінок” і самого митця “сердечним

приятелем”, С. Пишибишевський розповідає про публікацію творів письменника в часописі «Życie», про те, як “вся літературна братія, яка гуртувалася біля «Życia», глибоко поважала Стефаника” [3, с.282], як планувалося видати твори новеліста польською мовою тощо.

Спомини С. Пишибишевського містять елементи літературної критики, при чому паралельно мемуарист, коли пише про талант Стефаника, вводить у текст форму діалогу із читачем: “Він такий життєвий, такий ядерний і стихійний, що Горький здавався мені завжди де-де слабшим. Владислав Оркан – каже. Так, справді, Стефаник нагадує Оркана, але він глибший і якийсь завзятіший, твердший. Я подивляв завжди, як то він підхоплює у житті жорстокі нюанси і з безмилосердною точністю передає у своїх образах[...]” [3, с.282].

Згадуючи Краків, вулицю Кармелітську, зустрічі там із В. Стефаником, автор спомину завершує свою розповідь посланням-епістолою-побажанням, а, як відомо, мемуаристика й листування мають чимало дотичних рис, в т.ч. сповідальність: “Великому, із землі зродженому творцеві, сердечному приятелеві, – поклін, честь [...] знаю, що на новий засів стане ще тебе, як теж твого найщиріше відданого тобі – Стаха Пишибишевського” [3, с.282]. Висловлене підтверджує дружбу людей неабиякого рівня й водночас епістолярний вияв мемуаристики.

Не міг не вдатися у своєму спомині «Василь Стефаник» до листування й В. Морачевський – “поет в епістолярії” (Ф. Погребенник) і не менший поет в мемуаристиці. Введений у канву мемуарної оповіді лист від нього до Стефаника з нагоди народження онука й зауваження мемуариста: “Листи Стефаника захоплювали мене своєю поезією”, засвідчують особливий рівень їх спілкування, духовність. Морачевський звертається до галицького письменника “коханий мій брате!”, “друзе моєї молодості”, “завжди близький мені й сердечний поете”, “мій дорогий і близький”, порівнюючи себе й побратима з міцними дубами.

Окрім цього мемуарний портрет “Василь Стефаник” вміщує характеристики письменника-галичанина як людини й митця. У першій Стефаник постає ввічливим і скромним (“вклонившись (немов спіткнувшись об поріг), гість сказав [...]” [3, с.301]) і завдяки своїм духовним якостям улюбленцем птахів (“біля Стефаника завжди птахи літають” [3, с.301]), добрим промовцем (“промова Стефаника [...] була прекрасною й теплою[...]” [3, с.302]). Та найбільше місця автор присвячує літературній діяльності побратима. У спомин вводиться бібліографічний аспект: мемуарист перераховує свої критичні розвідки, присвячені творам В. Стефаника. Місцями спомин нагадує критичну статтю: там, де В. Морачевський розповідає про вплив на письменника європейської літератури, де спогадує розповіді Стефаника про свою працю. Зупиняючись на творчості побратима, польський мемуарист дає їй оцінку, пише про мову й стиль Стефаника, сюжетуку його творів, вдається до компаративістики: порівнює новели митця з художніми творами А. Франса, Якобсона й Тургенева.

Спомин В. Морачевського прикметний своїми ліричними характеристиками-афоризмами: “Стефаник належить до [...] родини олімпійців” [3, с.307], “народився поетом” [3, с.308], “Стефаник був наче птах” [3, с.309] тощо. Прикінцеві слова портрета-спогаду емоційно насліджені, тавтологія надає вислову стверджувального характеру: “Можна сказати, що Стефаник був неначе птах, який співає, бо мусить співати [...]. Можна сказати, що він був як дерево, яке втрачає листя, страждає, вмирає, а навесні новою зеленню вкривається. Можна сказати, що він як лан, який за вкладену працю сторицею не платить і не знає невдячності [...]. Але Стефаник – людина, поет. Біль його у сто раз більший від болю дерева, від болю птаха” [3, с.309].

Своїми настроєвими тонами спогад Морачевського перегукується з біографічною поезією в прозі В. Матієва-Мельника «Гориквіт. (Василеві Стефанику в великий його день)», де автор обрав сюжетом розмову Стефаника-хлопчика з матір'ю. Автор емоційно-насліджено простежує зародження в майбутнього письменника в час, коли “ще його пестили й коли ще не знав, яка колюча стерня й яка студена роса досвітня”, його життєвих орієнтирів: “[...] тоді зростився в його душі гориквіт від маминої казки, від маминої сльози, від маминої молитви... І це його скарб. За нього борозди на його чолі і срібне на чупрі павутиння... За нього він у землю вріс по коліна” [6].

Безперечно, цікавим є й спогадовий набуток земляків письменника. В. Будзиновський у портреті-спомині «Василь Стефаник», де взаємонаклалися, перетнулися факт появи в «Праці» (1897) “літературних перл” (оповідань) Стефаника й реакція на них сучасників (В. Будзиновського, С. Смаль-Стоцького, О. Маковея), зацентрував на унікальному явищі: “Василь Стефаник відразу, своїми першими анонімними оповіданнями здобув собі визнання. Відразу, в хвили, коли під його творами знайшлося його ім'я, це ім'я стало іменем великого письменника” [3, с.285].

Вписала свою сторінку в мемуаристику про В. Стефаника й О. Кобилянська. Її «Спомин» набрав форми листа. Це художня рецепція пережитого. Стил модерної нарації дав змогу письменниці пов'язати в мемуарній оповіді реальний образ “білої цвіточки з-помежи широкого буйного листа” [3, 286] й спомин, що “як запах цвітів ніби виростає, хоч по роках, все наново з дна душі” [3, с.286]. Особливий пієтет перед письменником зринає і в спогаді «В заранні» К. Гриневичевої. Мемуаристка одразу ж застерігає, що пише у шану В. Стефанику, тому “буде зайвою річчю кожний пафос і кожний декоративний очерк” [3, с.287]. Таким чином, авторка ніби налаштовується на розповідь у стилі Стефаника: писати без прикрас, “з уваги до цієї людини, що живе у царині найідеальнішої правди” [3, с.287]. Авторка пов'язує кілька сюжетів. Однак ідеєю спогаду є думка, що “юнак чорнокудран, що йде ставно наперед, й в раменах вага, голова поета, погляд стоїка. Усміхається трохи навкірки, – Стефаник” [3, с.287] – це ниточка, яка пов'язує її з Батьківщиною. Недаремно Стефаник здавався їй “лісом, що шумів високо обіч колишньої нашої хати, соняшним зрубом, повним малин, крини-

цею, заплетеною горіхами, де всеньку днину пустували вивірки” [3, с.288].

У рік смерті Стефаника (1936) з’явилася низка некрологів, що засвідчила пошану до письменника*. А, як відомо, некрологи належать до мемуаристики. “Статті чи замітки з приводу смерті людини” [5, с.501] містять політематичний матеріал, завдяки чому були й є цінним джерельним матеріалом. На західноукраїнському ґрунті простежуємо їх певну еволюцію. Більшість із споминів-некрологів прикметні своєю публіцистичністю, несуть духовний потенціал і різнопланові характеристики. У 1936-му, коли перестало битися серце В. Стефаника, газета «Діло» сповістила: “Не стало найбільшого письменника Галицької Землі. Від часу І. Франка Стефаник був тим, на кого ми могли вказати як на найдостойнішого представника європейського рівня нашої літератури” [8]. Далі підкреслювалося, що “відкрив цю величину Стефаника і вказав на неї з гордістю” не хто інший, як І.Франко. Прикметною рисою некролога, яка зазвичай побутувала на той час у цьому жанрі, була літературознавча оцінка творчості митця. Автор некрологу не скупиться на епітети. Адже письменник, який належав до українських “шліфарів діамантів”, своїх героїв “різьбив роками”, а коли вперше виступив із творами, то постав одразу ж як “зрілий небуденний мистець”, глянувши новим поглядом на такий уже знайомий усім світ села. Це відбулося тому, що в Стефанику дрімала “енергія нашого села”.

Інший некролог, розшуканий у «Новій Хаті», нагадував радше ліричний спомин, в якому звучали мінорні гами й було присутнє захопленням життєвим чином письменника – його творчістю. Зачин нагадує пісню-реквієм: “А як перейшов сто гробів, то сотий перший його був. Припав до нього, як давно до маминої пазухи” [7]. Наскрізною лінією некролог-спомин переходить образ матері: реальний, як радила: “Ти сам з собою будь, бо пани тебе не приймуть” [7], і як узагальнений, який поставав із його творів. Знаходимо теплу згадку про матір у всіх перлинах його лірики: «Моїм слові», «Дорозі», «Давній мелодії». Некролог набирає значення літературознавчої статті, коли йшлося про те, що в арсеналі письменника були три речі: як матеріал – “граніт мовчазних людських душ”, як знаряддя – “слово, вирване з глибин народніх, “вігостре на кремені” душі поета”, як натхнення – “спогад про мамині очі і пісню” [7].

Автор некрологу не залишив без уваги і того, що писав В. Стефаник у час великих зривів, тому “глибінь трагізму в його оповіданнях така бездонна, багатство проблем таке велике, краса слова така пластична” [7]. Оскільки традицією тогочасних мемуарних портретів було змалювання новеліста без замовчування й прикрашувань – таким, яким він був насправді в житті, то й у некролозі йдеться не лише про громадську й суспільну діяльність Стефаника, але й про факт його хвороби. Етично-естетичний ценз мемуаристики спрацьовував тут щонай-

* Ми не беремо до уваги статті-спогади некрологічного характеру, котрі друкувалися значно пізніше.

краще: автор делікатно розповідав про те, як прозаїк “із квасним, напівіронічним усміхом” відмовлявся “від надто “офіційльних” виступів, враховуючи до них навіть вечерю у ширшому гурті” [7]. Мемуарист пояснював це по-своєму: “[...] він [В. Стефаник. – М. Ф.] почував себе нездатним виступати скрізь, де не міг дорівняти своїй мистецькій величині” [7].

Подавачу некролога не було байдужим, якими постануть майбутні шанувальники, читачі творів В. Стефаника. Важливо, щоб вони не творили “публіку ювілейну” “холодну і чемну”, що нею Стефаник так погорджував” [7]. Тут варто згадати спомин О. Кульчицької «Незабутнє», в якому вона наводить лист письменника, де він писав до неї: “Раджу Вам, як Ваш добрий приятель, не допускайте ніколи, щоб святкували Ваші ювілеї, бо, напевно, будуть святкувати. Стоять напроти тебе люде старі, так звані ювіляти, а з другого боку – пестра публіка, якій найліпше місце було би в цирку” [3, с.403].

Автор некролога вдавався до гри слів, коли радив порівнювати твори Стефаника й інших знаменитих художників слова: “цього буде досить, щоб відчутти силу його таланту, небуденного, хоч спрямованого на такі, здається, буденні теми, на таких збуденнілих нецікавих героїв” [7]. Варто зауважити, що такі ж звичайні, буденні теми порушував і сам В. Стефаник у низці своїх мемуарних творів, коли писав про себе, родину, Леся Мартовича і його сестру. І такі спогади приваблюють чи не найбільше. Подібно, як спомин Р. Заклинського «У редакції газети», де йдеться про зустріч із письменником у приміщенні редакції «Громадського голосу» (1911-го) чи М. Сисака «Зустрічі у Відні» (1915-го).

Окремої уваги заслуговує т.зв. епістолярний аспект споминів, пов’язаних із В. Стефаником (Д. Лук’яновича, О. Кульчицької та ін.). Мемуаристи, вдаючись до нього, немов би ідуть шляхом Стефаникановеліста, який “примушує розповідати своїх героїв, наводить їх *ipsissima verba* (їх власні, найвласніші слова), а все, що подає від себе, зводить до значення авторської ремарки” [4, с.420]. Подібний шлях обрали Д. Лукіянович у спогаді «Ясній пам’яті товариша» й О. Кульчицька в споміні «Незабутнє». Їхні тенденції суголосні “літературній теорії” В. Стефаника: “Не оповідати про щось, але безпосередньо малювати через мову, думки людини, подавати почування людини через діло, як у драмі” (А. Музичка) [цит. за: 4, с.421]. Таким чином, спрацьовує “особливо художній метод діалога та монолога” (М. Данько) [4, с.421].

Як бачимо, спогадовий спадок, пов’язаний із іменем Василя Стефаника, “поета, чулого, сердечного поета” (В.Морачевський), “може, найбільшого артиста, який появився в нас з часу Шевченка” (І. Франко), багатогранний і оригінальний за змістом, – це сув’язь художніх текстів, де правді життя відведено чи не найбільше місця, де спомини пов’язуються із оцінкою творчості Стефаника й оцінкою його як людини, де поруч інформаційного стержня присутній психологічно-ліричний, поєднано епістолярний і критичний, бібліографічний вияви тощо. Завдяки цьому постать В. Стефаника в західноукраїнській мемуаристиці пер-

шої половини ХХ століття знайшла своє повноцінне й колоритне відображення.

Література

1. Барахов В. Литературный портрет как жанр мемуарной прозы / В.Барахов // Русская литература. – 1975. – №2. – С. 70-82.
2. Василь Стефаник. Вибрані твори / Упор. і критико-біограф. нарис С.Крижанівського. – К.: Держ. в-во худ. л-ри, 1949. – 275 с.
3. Василь Стефаник у критиці та спогадах сучасників / Упор., вступна стаття та прим. Ф.Погребенника. – К.: В-во худ. л-ри “Дніпро”, 1970. – 482 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Редакційна колегія: Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремко. – К.: Видавничий центр “Академія”, 1997. – 752 с.
5. Матіїв-Мельник В. Гориквіт. (Василеві Стефанику в великий його день) / В.Матіїв-Мельник // Діло. – 1931. – 24 травня.
6. м.д. Василь Стефаник / м.д. // Нова Хата. – 1936. – Ч. 24. – С. 4.
7. м.р. Василь Стефаник помер 6-го ц.м. у Русові в 65 році життя / м.р. // Діло. – 1936. – Ч. 276. – 3 грудня. – С. 1-2.

Стаття надійшла до редакційної колегії 24.01.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Погребенником В.Ф.

FIGURE OF VASYL STEFANYK IN THE CONTEXT OF MEMOIRS LITERATURE OF WESTERN UKRAINE OF THE FIRST HALF OF THE XXth CENTURE

M. R. Fedun

*Ivano-Frankivs'k Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education;
76018, Ivano-Frankivs'k, Mitscevyh street, 4*

The article reads about the figure of Vasyl Stefanyk in the context of memoirs literature of Western Ukraine of the first half of the XX-th centure. Into consideration are taken flashbacks of Stefanyk and those about him of Ukrainians and the Polish (K. Grinevycheva, S. Pshybyshkevskyi, V. Morachevskyi, D. Lukiyanovych etc). The subject of attention become obituaries about the writer. The idea about originality of Western Ukrainian memoir inheritance is proven.

Key words: *memoirs, flashbacks, autobiography, retrospective view, confessional, memoir portrait.*

Мистецтвознавство, культурологія ════════════

УДК 821.161.2'06-2.09

ББК 83.3 (Укр 4)

ЛІРИКО-ІНТИМНА ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «МОЛОДОГО ТЕАТРУ» ЛЕСЯ КУРБАСА: ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО І МИСТЕЦЬКОГО СИМВОЛІЗМУ

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

У дослідженні здійснено спробу типологізувати літературний і мистецький символізм (його самодостатність як національно-культурного явища) перших десятиліть ХХ століття. Для аналізу взято лірико-інтимну драматургію О. Олеся та її сценічну інтерпретацію під назвою «Драматичні етюди О. Олеся» в «Молодому театрі» Леся Курбаса. Доведено, що символістський тип художнього мислення, притаманний українським авторам першої третини минулого століття, постає не тільки органічним у літературно-сценічному середовищі того часу, а й проступає як цілковито оригінальне ідейно-естетичне та національно-культурне явище.

Ключові слова: *символізм, лірико-інтимна драма, театр Леся Курбаса, порівняльна характеристика.*

Дослідники української драматургії і театру початку ХХ століття небезпідставно стверджують про жанрову поліфонію та формотворче багатство у системі модерністського ідейно-естетичного мислення. Вплив неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму та інших нових типів авторської художньо-образної свідомості, без сумніву, позначився на внутрішній і зовнішній структурах драматичних творів, їх сценічній інтерпретації. Серед інших модифікацій драмопису того часу особлива увага письменників і діячів театру зосереджувалася на способах і конструкціях висловлювання, власне, таких засобах драматургічної поетики, які сповільнювали або ж загалом “затінювали” розвиток дії чи розгортання конфлікту, натомість посилюючи їх внутрішньо-суб’єктивізовані спонуки і вербальні передовсім. За таких умов активізовували-

ся чинники ліризації драматичного висловлювання (почуттєва настроєвість, інтимізація думок і вчинків, еротизація подіївості, психологізація медитативності і т. п.), що в поєднанні, скажімо, з імпресіонізмом або символізмом витворювали нові жанрові форми – “лірична драма”, “символічний театр”, “інтимна п’єса”, “драма переживань”, “вистава-етюд” тощо. Незважаючи на їх різну акцентуаційність словесно-суб’єктивованого начала, все ж незмінним для них залишається короткоактність і моноїстичність драматичного дійства, його символіко-психологічна заданість.

Не вдаватимемося до дослідження механізмів переходу ліричних способів висловлювання, позавербальної сугестії у драму, як і не торкатимемося історії розвитку та сприйняття української лірико-інтимної символістської одноактівки національним літературо- й театрознавством. Зауважимо тільки, що серед чинників ліризації такого типу драматургії, окрім структуротворчих та образних властивостей візійного дискурсу, символіко-сугестивної специфічності діалогічного мовлення, ритміко-інтонаційної організації монологів (паузи, прискорення, ретардації), використання музикальних засад, а нерідко й живописних прийомів, структурною основою, власне, лірико-інтимної драми або ж системи ліричних сцен у ній, на переконання сучасної дослідниці Н. Малютіної, є “згущена експресія переживань героїв і монологічні форми суб’єктивного пізнання, що не лише передають внутрішню драму персонажа, але в процесі виголошення стають джерелом і способом реалізації драматичної дії” [1, с.317].

У тому, що жанрові й піджанрові утворення саме такого типу п’єси чи не найбільше припадають на початок ХХ століття (драма-етюд, драматичний малюнок, драма-балада, драматичний ескіз, лірична сповідь, еротична мініатюра, монодрама, лірична композиція і т. п.), є яскравим свідченням модерністських пошуків українськими драматургами нетрадиційних форм драмопису. Це – з одного боку. З іншого – своєрідним запереченням регламентованості багатоактової і поліжанрової п’єси в національній літературі і театральному мистецтві того часу. З творчістю авторів одноактівок Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, С. Черкасенка, О. Олесь, В. О’Коннор-Вілінської, Є. Карпенка та ін. в українській драматургії і на сцені “... руйнувались жанрові константи арістотелівської драми з її подіївостю як основою драматичного розвитку, натомість на перший план виходило сприйняття подій героями, автором-режисером та глядачем, що корелювало із класичними жанровими прототипами (...), але не вкладалось у гомогенні форми і вимагало оригінальних структурних рішень через комбінування різних родо-жанрових ознак у тексті [1, с.317].

Прикладом цього може слугувати поетична збірка (точніше мовити б, лірико-інтимна драма) «Ладі і Марені терновий вінець мій» В. Пачовського. Написана 1903 року, вона продовжила тенденції ліризації української драматургії, розпочаті ще в попередньому столітті. Скомпонована у відповідну форму, ця п’єса самим автором була жанрово означена як ліричний твір “у кількох актах з елементами еросу”. За всієї оче-

видної інтимізації та суб'єктизації у вираженні подієвого ряду, все ж драматург у пізнішій спробі автокоментаря до нього виявив тут наявність і розгортання драматичної дії, що, зрозуміло, дало підстави дослідникам його творчості називати цю поетичну збірку лірико-інтимною драмою. "Герой цієї драми стрічається з різними п'ятьма жінками: з легкодушною дитиною вигоди, зі змисловою красунею тіла, з високою почуваннями дівчиною, з багатою, зарозумілою на себе панею, зі своєю жінкою, щирою цілою душею – та скрізь відчуває самотність, лине духом угору, а його душа бренть горішніми акордами думок про загадку буття. Се є танець любові і смерті героя" [2, с.IV].

Тут же В. Пачовський зауважує, що цей драматичний твір з враженнями і почуттями від пережитого героями невіддільний від ілюстративного тла: до сюжету "прикладаються ілюстрації Івана Косинина, Котабринського та чужих артистів" [3, с.5], причому в найоптимальнішій для обрамлення дії послідовності, з виразним натяком для уявного читача на її екстраполяції і тяглості в обставинах іншого, ніж у героя, особистого буття. У такий спосіб автор по суті з самого початку позбавляє лірико-інтимну драму сценічного втілення, незважаючи на ним же увиражені драматичні елементи поетичної збірки «Ладі й Марені терновий вінець мій». Зрештою, за свідченням істориків українського театру і літератури С. Чорнія («Український театр і драматургія», 1980), М. Ільницького («Від «Молодої Музи» до «Празької школи», 1995), О. Красильникової («Історія українського театру ХХ сторіччя», 1999), І. Волицької («Історія українського театру у Галичині першої третини ХХ століття // Український театр ХХ століття», 2003), цей твір українського драматурга, як і більшість його п'єс, загалом не виставлялися театральними колективами, залишаючись передовсім ідейно-естетичним явищем лише художньої літератури, фактом існування в національному письменстві початку ХХ століття неоромантичної та символістської драматургії.

І все ж такий спосіб структурування авторського висловлювання, діалогізації та монологізації текстового матеріалу лірико-інтимної драми із символізацією її образності зацікавлював діячів українського театру, зокрема перших десятиліть ХХ століття, для яких сценічний символізм, будучи цілковито новою, нетрадиційною формою мистецького мислення, відкривав необмежені можливості режисерської та акторської майстерності. Вочевидь, тому деякі короткі жанроутворення (етюд, мініатюра, казка-феєрія, балада, ескіз чи монодрама) навіть використовувалися педагогами у Музично-драматичній школі М.В. Лисенка з метою набуття азів артистичної науки, шліфування нових граней режисерського та акторського мистецтва. Відтак природним видається залучення до репертуару в першому стаціонарному українському театрі М. Садовського такого типу символістської драматургії, зосібна психологічного етюду «Осінь» О. Олеса (режисер-постановник і виконавець ролі Пана – І. Мар'яненко), що час від часу виставлявся на сцені впродовж кількох років.

Загалом серед одноактних жанрів лірико-інтимна драма, створена О. Олесем на початку ХХ століття («Трагедія серця» – 1911, «На свій

шлях» – 1913, «Танець життя» – 1915), яскраво виражала ідейно-естетичні засади символізму. Межуючи із поезією, вона мимохіть “відсікала” певний комплекс ознак для сценічного втілення, хоча своєю заглибленістю в душу людської особистості і самовиражальними прикметами героїв захоплювала тодішніх діячів національного театру. Власне, у цьому був прихований певний ризик для режисерів і акторів, які не завжди розуміли труднощі постановки лірико-інтимної символістської драматургії О. Олеся, зазнаючи відтак творчого фіаско, як це було, приміром, у театрі М. Садовського з його сценічною версією письменникових «Етюдів» (1915). Тому з певністю можна стверджувати, що тільки «Молодий театр» під керівництвом Леся Курбаса зумів не лише розкрити своєрідність таких форм драмопису, а й символістського театру О. Олеся загалом. Структура і принципи художнього мислення (передовсім модерністського) драматурга та режисера виявилися достатньо близькими.

Вона, ця взаємодотичність у сприйнятті та розумінні естетики символізму, в обох творців ішла, вочевидь, від постійних їх спроб поноваторському експериментувати в царині літератури і мистецтва, помодерному структурувати внутрішню і зовнішню форму драми та вистави. В такий спосіб вони однаково прагнули залучити читача чи глядача до своїх ідейно-естетичних пошуків, розширити горизонти української культури, європеїзувавши для них відповідний простір. “Європейський клас лірики Олеся і найтонші аранжировки національного в його поезії примушували актора якнайкраще “згадати” власне коріння, що його було “забуто” біля межі етнографії, – пише Н. Корнієнко. – Тим більше, що [...] український символізм ніколи не ніс у собі есхатологічного настрою і був, якщо можна так висловитися, менш урбаністичним, менш чистим. Він був одверто ближчий до фольклорних джерел – на відміну від символізму Рембо, Малларме, Брюсова чи Бальмонта [...] Звідси – демократичність [...] модерністських течій, переважаюча в них конструктивного начала, самотності, котрі я хотіла б визначити як «футуристичні»” (виділення в першодруці. – С.Х.) [4, с.53].

Саме цим спрямуванням структуризації “футуротексту”, на переконання дослідниці, О. Олесь чи не найбільше вписаний у контекст європейського модерну, саме це чи не найстійкіше “осторожне песимізм глобального”, охоплюючи передовсім приватне, інтимне буття індивідууму: “відтак не менш важливого, ніж інші рефлексії культури, однак суттєво цінного перш за все для моменту будівництва свого національного Дому” [4, с.453-54].

Сприймаючи суб’єктно-ідеалістичні засади символізму як домінантні в художньому мисленні драматурга О. Олеся, режисер та актор Леся Курбас віднаходив у його ліричних одноактівках внутрішню самодостатність і самототожність індивіда з його наставленням до “людини духовної”, душевно і морально щедрої в її інтимних вираженнях та переживаннях. Зрештою, мистецтво театру як синтетичне явище перейняло від символістської ідейно-естетичної свідомості чимало цінних рис, одну з яких – виокремлення психологічного світу однієї особи із середовища юрби – культивували у своїх сценічних постановках такі режисери, як Рейнгардт, Креґ, Мейєрхольд та ін. Їх вистави проектували свідомість

індивіда на загальнолюдську, суспільну свідомість, чим, власне, й забезпечувався справжній успіх у глядачів того часу. “Символізм Олександра Олеся не так драматичний, як ліричний, – писав Я. Мамонтов, – він в настроях, обстановці, в самій мові і менше всього в рухах, в драматичних колізіях. Характерною ознакою драматичних етюдів Олександра Олеся є також ритмічність їх, що відбивається не тільки в переливах настроїв, але і в мові” [5, с.179].

Водночас не можна стверджувати безапеляційно, що лірико-інтимна драматургія О. Олеся зацікавлювала Леся Курбаса як театрального митця лише цим. Йому імпонував письменник своєю національною закодованістю всієї творчості, загалом громадянською і патріотичною позицією. Поетика його лірики і драм, гостре суспільне й естетичне чуття українського художника слова допомагали “Курбасові ліпити актора напрочуд збудливого, з гострим чуттям нерву образу, з імунітетом до побуту. До цього О. Олеся грали в Національному театрі і у Садовського, але в ньому без особливих труднощів можна було відчутти побутові інтонації...” [4, с.54], що аж ніяк не сприяли розкриттю внутрішнього світу героя з його мінливим “я”, з його любов’ю і ненавистю, вірністю і зрадою, іншими порухами душі і серця. “Із цього світу – де людські душі нечутно зустрічаються нестримними, пристрасними, нетілесними поцілунками, в нічній тиші лунає дзвін биття серця землі, – з цього світу черпає і автор сьогоднішніх етюдів – Олесь” [6, с.19], – так образно висловився про творчість і символістський театр драматурга Леся Курбас, тонко збагнувши передовсім інтимно-ліричну інтонацію його одноактів «При світлі ватри», «Осінь», «Танець життя» як домінантну.

Літературознавці неодноразово підкреслюють, що у формі цих драм спостерігається цілком очевидна орієнтація українського автора на прийоми символізму М. Метерлінка. Тож якщо синтезувати їх, можна зробити висновок: тут місце дії звичне, навіть сіро-буденне, без зайвих декорацій та яскравої орнаментальності – проста кімната або ж затінений сад; дія – ледь вловима, здебільшого відбувається надвечір, у сутінках чи вночі, коли після цілоденної втоми настає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повноті вияву динаміки почуттів; знеособлені дійові особи надають узагальнений характер тим трагедіям, що відбуваються в осередді людських пристрасей; зовнішня подієвість сюжету майже всуціль розчиняється у діалогічному та монологічному мовленні персонажів. У цій групі п’єс драматизм досягається за рахунок зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальної ролі – вони виступають то як окреслений складник декорації, то як символ, то як відокремлена психологічна деталь.

Здійснюючи постановку цих лірико-інтимних п’єс О. Олеся на сцені «Молодого театру» в 1917 році, Леся Курбас використав тут естетику символізму (вочевидь, художником цієї вистави не випадково став Ан. Петрицький), точніше – сценічну символістську образність, що була типологічно близькою до поетики драматургічного символізму пись-

менника. Один із учасників і чільних діячів цього театрального колективу Василь Василько згадує, як режисер та сценограф Олесеви етюдів вирішували їх зовнішній малюнок. “На затемненій сцені глядачі вгадували два об’єкти. Посеред сцени – велике вікно, з якого линув промінь місячного сяйва. Ліворуч, знову лише таки вгадувалося, комин, з якого паралельно рампі линув червоний промінь. Навколо – майже повна темнота. Внаслідок такого принципу освітлення дійова особа здебільшого виглядала силуетно, а не об’ємно. Мізансцени були побудовані так, що залежно від ситуації і змісту слів постать актора освітлювалася по-різному.

Цей режисерський прийом мав сприяти відображенню душевного стану людини поза побутом. Режисер знайшов багато нюансів, які відтворювали неспокій, поривання людських душ. На першому місці у виставі був режисер, його задум, його міцна рука” [7, с.210].

За свідченням очевидців й учасників постановки, зокрема С. Бондарчука, С. Мануйлович, П. Самійленко, М. Терещенка, О. Добровольської, для прем’єри «Драматичних етюдів О. Олесья» Лесь Курбас обрав такі твори письменника, як «Осінь», «Танець життя» і «При світлі ватри» (трохи згодом замість останнього було включено п’єсу «Тихого вечора»). Перший спектакль, що був присвячений «Театрові О. Олесья», показаний 17 листопада 1917 року. Сьогодні, з відстані майже ста літ, можна припускати, що в названих етюдах письменника митець віднайшов гострі проблеми людського буття у вирі тодішніх суспільно-політичних подій, коли дуже важливо було за соціумною масою побачити й відчути особистісне “я” з його внутрішньо-психологічним світом, з його неперебутністю душі й духу. З іншого боку, драматичні етюди О. Олесья, зосібна ті, що режисер відібрав для вистави, йшли не тільки в руслі його експериментаторського досвіду, а й цілковито вписувалися в тодішній загальноєвропейський рух – оновлення, модернізації тощо.

І постановка, і драматургія О. Олесья сприймалися тоді далеко не однаково. Подібно до такого ідейно-естетичного явища, як «Театр Лесі Українки», «Театр О. Олесья» також вимагав не лише тонкого режисерського та акторського першопрочитання, а й відповідно підготовленої до його сприйняття глядацької публіки. На жаль, останньої у цьому ланцюгу творчого буття вистави якраз і не вистачало. Більше того, не збагнули суті сценічного втілення драматургії О. Олесья і деякі відомі історики і театральні критики, в оцінках-рецензіях яких чимало містилося запитань без відповідей, суперечливих, а то й несприйнятних вражень.

“Постановку етюдів Олесья на сцені «Молодого театру» можна розглядати з двох боків: – писав рецензент Ф. Близнюк, – як експеримент молодих шукачів і як художнє явище само по собі. Розглядаючи спектакль 17 листопада як експеримент молодих шукачів, його можна вітати. Цей спектакль показав, що у наших шукачів є зародки художнього розуміння і тонкої передачі того безперечно найкращого сучасного українського поета, яким є О. Олесь. Лірична драма це найтрудніша річ для виконання. Перескакувати од буденних, цілком своєрідних героїв Винни-

чення, вихвачених просто з виру життя, зразу до тонких поетичних по-
статей Олеся – експеримент досить ризикований. І це й виявилось в тім,
що ліричні етюди «Осінь» й особливо «При світлі ватри» пройшли неяс-
краво, тоді як драматичний етюд «Танець життя» пройшов гарно і зро-
бив сильне враження на глядачів...” [8, с.253].

Інший рецензент А.Д. (Антонович Д.) акцентував увагу на символі-
стських засадах лірико-інтимної драматургії О. Олеся та вистави за його
творами Леся Курбаса: “Не те важно, які саме етюди вибрав для поста-
новки «Молодий театр», бо хоч ці етюди почасти вже ставилися в Наці-
ональному театрі і в театрі Садовського, але «Молодий театр» показав
нам зовсім нові п’єси і власне вперше підійшов до трактування символі-
чних п’єс Олеся в символічних тонах. Особливе враження справили
«Осінь» і «Танок життя», як п’єси виразно символічні. Не приходиться
говорити про окремих виконавців – їх, власне, не було, а була одна спі-
льна праця однієї сім’ї акторів й особливо режисера. Треба признати, що
Курбас потрапив вдунути душу живу в узагальнене життя символіки
Олеся...” [9, с.254].

Вадою постановки драм О. Олеся на сцені «Молодого театру» цей
же критик вважав недоречність і статичність прологу до неї: “...Пролог
був найслабшим місцем вистави й порушував її цілісність та символічну
поезію, а не синтезував, що власне пролог повинен був би зробити. Це,
власне, був не пролог, а довга, суха, педантична лекція. Напевне, “пре-
красні дами і галантні кавалери” давніших часів, що залюбки подарува-
ли б П’єро злий, образливий, але дотепний, влучний шарж, символ, не
дарували б розтягнутої, позбавленої дотепу прози, і в давніші часи П’єро
зійшов би з лаштунків передчасно і не своєю волею. Рішуче пролог до
театру Олеся мусив бути основно змінений” [9, с.254].

Цілковито протилежне бачення спектаклю з яскраво вираженим ти-
пом символістського художнього-образного мислення режисера, з новим
ідейно-естетичним нюансуванням акторської гри знаходимо в рядках
іншого рецензента: “Мені навіть важко сказати, яку з трьох п’єс вважати
найбільш вдало поставленою: чи сповнену гротгєрівського жаху
«Осінь», з прекрасно задуманою грою силуетів на блакиті зимового
присмерку вікна, чи фантастичну гофманщину «Танцю життя» з
маріонетками-людьми, чи світлий серпанок прекрасного «Тихого
вечора» з красивим узором дерева на тлі неба, що в цілому мимоволі
викликає в пам’яті майстерні малюнки японців” [10, с.254]. Тут чи не
вперше з-поміж усіх тодішніх відгуків на постановку «Драматичних
етюдів О. Олеся» акцентується увага на використанні Лесем Курбасом
приймів символістської поетики східної літератури і мистецтва, що
суголосна засадам українського драматургічного символізму.
Типологічні за своєю суттю, вони проступають як самоцінні естетичні
явища, кожне з яких у відповідних художніх формах ставало
самототожним.

До речі, 1962 р. в розмові з Н. Корнієнко Ан. Петрицький згадував,
як працюючи над зовнішнім малюнком спектаклю за п’єсами О. Олеся,

Леся Курбас настійливо вимагав від нього асоціативності до поезії Басю [4, с.57]. Про мистецький символізм цих сценічних творів драматурга дослідниця так влучно висловила: “На морозному сіро-блакитному вікні виникає присмерковий театр тіней – пласкі силуети сприймалися як сни-марення, як химери свідомості (є – немає?). В цій стилістиці тонкого письма – ніби тушшю, пером-тростинкою малює художник мінливі кордони речей, силуетів, настроїв. Здається, над цією художньо хисткою будівлею витала духостилістика сінто, з її наполяганням на вседуховності всього – речі, людини, природи. Малюнок загальної лінії вистави ніби відтворював на театрі поезію хокку, з її витонченою прозорістю і філософською глибиною” [4, с.57].

У такий спосіб літературний і театральний символізм, його національні і світові варіанти виявлялися на сцені в образній розмаїтості, яка місцями, проте, не досягала гармонійної цілісності. Вочевидь, пролог до вистави, котрий був написаний Лесем Курбасом як вступ до «Театру О. Олеся» і проголошений перед сценічними варіантами етюдів самим режисером в образі Блазня-П’єро, за всієї інтелектуально-вступної спрямованості носив пропагандивно-популістський характер (навчити публіку дивитись і розуміти драматургію О. Олеся), що в свою чергу вимагало, відповідно, підготовленого глядача до його сприймання й органічно перенесеної уваги від самої постаті автора-драматурга до його лірико-символістської п’єси – етюдів «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри» («Тихого вечора»).

Однак це лише припущення щодо порушення цілісності Курбасівської постановки. Адже з критичних відгуків на неї тодішніх рецензентів і сучасників режисера годі з точністю відтворити хід усієї вистави. Зрештою, повна реконструкція (з усіма художніми деталями, переходами, паузами, ритмами чи висловлюваннями) тут, здається, й неможлива — настільки різними, почасти й описовими, позбавленими аргументації постають оцінки спектаклів «Молодого театру». Тож, певне, суть проблеми не тільки у відсутності інтелектуально багатой публіки, яку годі “безкарно годувати категоричними імперативами й іншими невідомими їй філософськими термінами. Адже коли Курбасові захотілося поговорити з глядачем, він міг би все сказати в двох-трьох словах і в костюмі не такої сумнівної оригінальності” [9, с.254].

Проблема, вочевидь, полягає у сповільненій (нерідко й заперечувальній) зміні соціокультурних та літературно-мистецьких орієнтирів на початку ХХ століття: з традиційних на модерні, з вузьких побутово-етнографічних на внутрішньо-психологічні, з чисто національних на загальноєвропейські, зрештою, з розуміння театального видовища не так для розваги, як “задля душевного спілкування і самовираження” людського “я”. Тому-то Леся Курбас свій пролог не випадково завершував такими пристрасними рядками: “Тихо ввійдімо в храм людського духу, в театр Олеся, щоб ся тиша допомогла нам віддати, а вам відчути таємні дрижання незглибимих глибин” [6, с.20].

Та чи готове було для цього соціокультурне і геонаціональне осереддя у перших десятиліттях минулого століття? Відповідь тут напрошується однозначна: ні! “Все було, як колись, у часи гастролей Мейерхольда з «Балаганчиком» Блока, коли фейлетонно пристрасно лунали оцінки-кпини на адресу Мейерхольда, – пише Неллі Корнієнко. – Така ж доля спіткала Курбаса. І Мейерхольдів, і Курбасів П’єро (Блазень. – С.Х.) драгували своєю незалежністю й небажанням підлаштовуватися під невибагливі смаки. Так чи інакше, факт лишається фактом: пролог Курбаса не був сприйнятий ані публікою, ані критикою. “Веселей играй!” – лунало з галерки, й то було відповіддю на “філософію” Курбаса. Пролетарському глядачеві ще належало пройти свої мистецькі університети. А той глядач, котрого можна було назвати театральним, був вихований на мистецтві зовсім інших смаків” [4, с.59].

Своєрідним першим актом «Драматичних етюдів» О. Олеся була драма, всуціль закодована у символістський флер, – «Осінь». Драматург, а відтак і режисер однаково визначили конфлікт п’єси-вистави: вступають у суперечності юність із своїми невтримними бажаннями кохання й старість, обтяжена досвідом розчарувань в особисто-інтимній сфері. Здавалось би, тут у сюжетній схемі діє звичний трикутник: він – вона – хтось зайвий, себто Пан, Панночка, Сторожиха. Місце і час їх дій та вчинків – символічні, вони передані відповідними ремарками: короткими, здебільшого однослівними реченнями без крапок. Автор одразу ж виводить читача у лиховісний настрій, що передбачає тривогу, котра щораз з новою мізансценою все більше нарастає: “Велика майже порожня кімната Коминок Ліжко Осіння ніч Завивання сердитого вітру Біля вікон хитаються сосни, мов припадають до їх” [11, с. 104].

Очевидець вистави С. Бондарчук у спогадах «Молодий театр» присвятив виставі етюдів О. Олеся окремий параграф: «Театр О.Олеся», в якому писав, що сценограф виставив «Осінь» художник-постановник Ан. Петрицький, зважаючи на літературні символістські першоджерела, сконструював сцену “в темних сукнах; на їхньому тлі, у глибині, яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою.

На темній канапі лежить Панночка, якій Няня (Сторожиха) розповідає про смерть старої пані такого самого вітряного зимового вечора...” [12, с.128].

Дія драми й вистави побудована з відчуттям двопросторовості, у чому вгадується двовимірність символу. Його верхній шар – діалогічне мовлення – складається з коротких, здебільшого називних речень, зчаста алогічних фраз та просторових метафор, за якими, власне, й приховані ймовірні почуття і змістовна суть висловлювання. Нерідко діалоги Пана й Панночки, надто Сторожихи, радше подібні на притчеву оповідь, що вже сама по собі несе певну символічність. Його нижній шар – це не що інше, як заборонені почуття й первісні інстинкти, котрі напівлегально проступають у верхньому шарі діалогічного чи монологічного висловлювання. Відтак автор вибудовує наскрізну драматичну дію таким чи-

ном, що її два пласти – зовнішній і внутрішній – взаємопереплітаються, взаємодоповнюються, постійно комбінуються, активізуючи передовсім психологічні порухи персонажів, котрі реципієнт (читач або глядач) відчуває з ледь вловимих натяків символічних образів.

Як уже зазначалося, О. Олесь з самого початку драматичного дійства (через ремарки, репліки дійових осіб) вияскравлює в ньому відчуття душевної непевності й сум'яття, страху й невідвортної трагедії. Цей стан поглиблюється з кожною новою картиною, до яких все частіше залучається природне довкілля – нестійке, розбурхане стихією вітру, темінню осінньої холодної ночі, під покривом якої має статися щось неминуcho фатальне. Автор органічно сполучає вияви людського стану і природи в одне ціле, що сприяє розкриттю душевного світу персонажів. Не випадково Сторожиха час од часу, наче до живої істоти, звертається до вітру з проханням припинити моторошне завивання, до соснового лісу, дерева якого “вже розгубили останнє листя і стоять холодні і мертві” [11, с.104].

Тут асоціативно-символічний зв'язок більш ніж очевидний, хоча й виникає він спонтанно, мимоволі: так як відійшла безповоротно у минуле зелень лісів, так залишилися тільки спогади про прожите й пережите Сторожихою, котрі викликають у неї безнадію, безпомічність від неможливості повернути втрачене, а відтак безжальне бажання помсти комусь чи чомусь. Її часті “розмови” з рвучким зимним вітром – то, власне, внутрішній діалог або ж радше монолог про свої невтолимі пристрасті і поривання душі. Саме вона першою репрезентує свою складність особистої долі, хай і не цілковито, хай лише на верхньому “зрізі” жіночої миттєвості. Образ Сторожихи більш виражено окреслиться тоді, коли її доля перехреститься з долями інших персонажів, вивершуючи конфлікт “людського життя” – трагедію особистості.

Сюжет і драми, і вистави розгортається відповідно до наростаючого драматизму почувань їх героїв. Сторожиха не тільки оповідає Панночці про смерть старої пані, а немовби стоїть на сторожі її спокою та дівочого щастя, адже та приїхала до цієї оселі в осінньо-зимовому лісі з відчуттям втраченого великого кохання, від страждань якого їй прагнеться відійти, забути саме в природному довкіллі. Однак шум лісу, завивання вітру, осіння теміння посилюють і без того велику напругу людського співіснування. Вочевидь, не випадково у мить найвищого злиття природної й емоційної напруженості дійових осіб з'являється ще одна з них – Пан, від якого всіляко намагається сховатись Панночка, у котру він закоханий. Вловивши символіку цих сцен, Лесь Курбас тонко відтворює її сценічними засобами. Ось як згадував про постановку цих епізодів актор С. Боднарчук: “Порив вітру ніби вносить Пана, який падає навколішки перед Панночкою і починає своє пристрасне звернення до неї. Блискуче читав Курбас (виконавець ролі Пана. – С.Х.) свій монолог: «Приїхав, не міг, гори перебрів би, море переплив би...”

Няня (у драмі – Сторожиха. – С.Х.), перериваючи напружений діалог, до якого уважно прислухалася, любовно вкриваючи Панночку пледом, пропонує Панові піти до відведеної йому кімнати.

Кульмінаційний момент: на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножом. Силуети зникли. Крик. Панночка схоплюється, кидається до Няні, що входить.

“П а н н о ч к а. Де Пан?

Н я н я. Пан?.. Спить... Він не швидко прокинеться...” [12, с.128].

Жінка здійснила помсту – те, що впродовж усього часу в ній “вилло вітром”, тому й “мовчить, схиливши голову”. На відміну від спектаклю, в літературному тексті цю останню ремарку Олександр Олесь подає так, аби екстраполювати драматизм життя, інтимність людських почувань в нові обставини суспільного й особистісного буття індивіда. Символістська алегорія як літературної першооснови, так і її постановки всіляко сприяють цьому. “О, не думайте, що це гра манекенів з ярличками, на котрих написані холодні назви душевних сил, знаних нам з підручників психології! – пристрасно зауважував Лесь Курбас. – І помиляється глибоко той, хто думає, що, назвавши Сторожиху відьмою, автор вичерпав усі алегорії – вичерпав усі тайни і глибини свого дивного твору. Бо символіка не в персонажах і не в зверхній (зовнішній. – С.Х.) дії, а в сьому, що – між рядками, – в сьому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності. Символіка в тому, що між персонажами твориться і що нас хвилює так, як цього хотів автор” [6, с.19].

Наступним, своєрідним другим актом «Драматичних етюдів» О. Олеся була символістська п'єса «Танець життя», де інтимний світ героїв як людей страждених доповнюється цинічною потворністю їх плоті, де особисте життя кожного персонажа сповнене трагічністю існування всієї родини. Як зазначали літературознавці, цей драматичний твір письменника відбивав загальні тенденції драмопису того часу: прискіплива увага до людської індивідуальності як самоцінного об'єкта з його комплексом різноманітних психологічних процесів і явищ, навіть душевних розладів та набутих або спадкових недуг. Такий тип дійової особи спостерігаємо у п'єсах Лесі Українки («Блакитна троянда»), В. Винниченка («Пригвождені»). Трохи згодом – Я. Мамонтова («Дівчина з арфою»).

Звісно, кожен з них по-своєму підходив до художнього розв'язання поставленої проблеми. О. Олесь вирішив її, застосувавши естетику й поетику символізму. Тому за формою вона сконструйована як невеликий музичний твір з піднесеною першою і приземленою, навіть спотворено-реальною другою частинами. Композиційно етюд також виокремлюється у дві збалансовані змістові частини, кожна з яких завершена і цілісна. Перша сплітає воедино фрагментарні погляди, філософські медитування про людську долю загалом, про сутність буття, про ставлення і розуміння людиною релігійно-християнського вчення, про неспроможність людини змінити закони всесвіту й інші міркування, пов'язані з протистав-

ленням особистого і загального, фізично-тілесного і душевно-психологічного, матеріального і духовного існування. У другій картині – суцільний бенкет калік, що зв'язані між собою сімейними узами. Своєрідною єднальною ланкою між двома частинами стає очікування народження дитини, через що, власне кажучи, й відбувається дикий карнавал фізично скалічених людей.

Їх четверо – братів, спотворених ззовні, і єдина їх сестра, які у кімнаті, що її огорнули вечірні сутінки, з нетерпінням чекають новонародженого найменшого члена сім'ї. Так чи інакше, всі вони покривджені життєвою долею. По суті, вся драма – то гірка сповідь горбатих і спотворених молодих людей, які, страждаючи через своє каліцтво, зносячи зневагу, кпини, насміх від фізично здорових ровесників та оточення, можуть бути прекрасними лише у рідкісні миті просвітлення, коли осяває їх божий талант умільця, як, приміром, Четвертого брата-скрипаля. Та все одно, усвідомивши всю глибину і незворотність своєї приреченої долі, вони й народження свого наймолодшого братика чи сестрички проєктують на щоденні муки, зневагу, переслідування, страх. Брати й сестра повсякчас пам'ятають наставлення Батька: “Страждання – се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу Творця. Тільки той був щасливий, чиє щастя згоріло в стражданні” [13, с.104].

О. Олесь, зображуючи в такий спосіб своїх героїв, наділяє їх, всупереч багатьом іншим символістам, бунтарськими, а не смиренними рисами характеру. Тому-то в етюді «Танець життя»(!) возвеличується і тріумфує саме життя, “прекрасне і гидке, ніжне, як колискова матері. Страшне, як злочинство, огидливе, як страховище” [13, с.104].

На перший погляд видається, що всі персонажі перебувають у полоні, у передчутті смерті, вони воліють скоритися їй, а не зневажаючому їх людському доквіллю, де править бал тілесний цинізм, а не високість духу. Важливо, що у виставі «Молодого театру» життєствердне начало постановники зосереджують не на трьох братах-каліках і на четвертому браті-ідіоті, а на образі сестри-красуні. Як писав у своїх спогадах сучасник Леся Курбаса, саме в ньому “є проблеск живого, творчого почину. Вона не проклинає життя як брати, а навпаки, спиняє їхні прокльони, бо “життя таке хороше, таке хороше!” Щоб підкреслити прозорість душевного буття цього мистецького образу, Софія Мануйлович (виконавиця ролі Сестри. – С.Х.) входила в кімнату з букетиком бузку та кількома трояндами (символами весняно-романтичного піднесення. – С.Х.), промовляючи: “В саду я була, сиділа і дивилась, як засинає життя під широкими тихими крилами вечора”, – і дарувала одну з троянд четвертому братові-ідіоту.

Всю свою роль артистка вела у м'яких, теплих тонах. Мелодійна мова та елегантний пластичний жест були завершенням образу сестри, прихід якої створював настрій, ніби до кімнати зазирнуло проміння вечірньої зорі.

Сестра – це образ згасаючої вечірньої зорі” [12, с. 128], що в своїй суті є глибоко символічною.

Хоча брати й відмовилися від страждань в ім'я земних благ, в ім'я життєвих (хай і миттєвих) утіх з якимось ледь сприйнятним усвідомленням таких своїх учинків, усе ж водночас вони відчують у цьому якусь провину, відступ од повчань Батька про неминучість страждань людини на білому світі. Їх враз охопили зневага, звідчасність і презирство до своєї понівеченої каліцтвом долі. Радше з викликом, почасти й підсвідомо, вони пускаються у дикий танок, що в своїй хаотичності, виразній демонстрації фізичних і психічних вад стає потворним. “Коли Метерлінк хоче збудити в наших глибинах море темноти, заставити нас відчути жажливу таємницю смерті, – влучно визначає особливості символістського мислення бельгійського й асоціативно українського драматургів Лесь Курбас, – він змушує свої постаті говорити тихим голосом речі такі дивні і такі нескінченні, які за природою своєю є тільки натяками на щось, що діється, чується і що нічим особливим не зв'язане із зверхньою казкою твору, але нас потрясає, хвилює і заставляє замертти в тиші і слухати вічність” [6, с.18].

Режисер-постановник етюду О. Олеся «Танець життя» тонко відтворив символістську естетику художника слова, уникаючи містики й натуралістичного зображення подій і героїв твору. У виставі відчутне внутрішнє биття ритмічності як драматичної дії, так і діалогічної мови. Проте чи не найвиразніше проступає гама людських думок і почуттів, жестів і рухів. Іноді Лесь Курбас укрупнював чи, навпаки, здрібнював авторські ремарки драми, а в окремих випадках, як це було в сцені танцю братів, навіть вилучив, точніше спростив їх до звичайного лякання в долоні брата-ідіота, у результаті чого пом'якшив “різкість вибуху фінальної сцени”, загалом дещо сповільнив (аби зосередити увагу) завершення драматичного дійства.

Іншим, на відміну від літературного твору, постає в спектаклі «Молодого театру» також його фінал. З метою посилення ідеї постановки режисер трохи змінив і переробив кінцевий епізод етюду. За свідченням очевидця, мізансцена виглядала так: “У розпалі танцю з'являється Батько і ціпеніє від побаченого. Його помітили і діти. Музика й танок урвалися. Запитання: “Хто прийшов на світ? Яким народився брат чи сестра? Здоровий чи каліка?..”. Єдине слово зміг промовити Батько: “Каліка...” І брати знову зі страшним вереском ідуть у танець, очевидно, радіючи, що новонароджений такий же каліка, як і вони. А Батько, вражений цим диким танцем, падає мертвий.

У фіналі – смерть” [12, с.129].

Нарешті, третім своєрідним актом «Драматичних етюдів» О. Олеся постає лірико-інтимна драма «При світлі ватри». На відміну від двох попередніх, тут автор здебільшого “розмиває” межі символізації ідей та образів, дещо притлумлює алегоризацію діянь і вчинків персонажів, названих конкретними іменами – Марією, Давидом, Галею та Андрієм, а не знеособленими, як в етюді «Осінь». З розгортанням сюжетних пере-

петій дійові особи, відповідно до інтенсивності і характеру вияву своїх інтимних почуттів поділяються своєю чергою на дві групи, кожна з яких, однак, має спільну рису: для всіх чотирьох кохання стає рисою внутрішнього світу, самоідентифікуючи любов і характер. Кожен з персонажів постає як втілення певних ідей, що в своїй сукупності витворюють певні символи, котрі й сприяють розгортанню драматичної дії.

Місце і час дійства О. Олесь також вибудовує за законами символізму. Події відбуваються в нічному саду, осяяному місячним промінням; побіля величного будинку – красивий басейн з фонтаном... Кожна деталь ремарок вказує на стривоженість й очікування якоїсь страшної події. Ніч, таємничий сад, гаряче місячне світло, що віддзеркалюється сріблом у водяному плесі басейну, тобто все природне довкілля підкреслює психологічний стан героїв – відчуття неминучої трагедії. І вона сталася несподівано раптово, що фіксує авторська ремарка: “Схилився на басейн, лежить Давид і в рожевому світлі ватри відбивається кривава вода басейну” [14, с.121].

За тематикою, яку розробляли і драматург, і постановник етюду в «Молодому театрі», цей твір є почасти продовженням особистісних мотивів двох попередніх драм: філософії кохання, життя і смерті. Характерно, що всі події і почуття виявляються при світлі ватри – символічному магічному вогню, котрий переносить героїв з минулого (“коли люди дивились на нього, як на Бога” [4, с.117]) в їх сучасне і майбутнє (коли у відсвіті його полум’я народжуються чарівні казки про кохання – такі різні, неперебутні, до щемкого болю сокровенні). Власне, коло ватри персонажі ведуть неквапливу оповідь про своє особисте життя, інтимна сторона якого немовби моделюється в казці як окремішня людська доля. Приміром, для Андрія “любов – келих вина. Налий і пий його?”, “любов – се бузковий куш, на якому співає соловей?” [32, с.119-120], тоді як для Галі це почуття приходить тільки один – єдиний раз у житті, тому якщо нехтувати ним, воно, вочевидь, не навідається більш ніколи. Дещо інакше розуміють кохання Давид і Марія: “...по-їхньому, любов – якась хвороба, від якої вони ледве ходять, ледве дихають” [32, с.119], тому їхня оповідь-казка – це не що інше, як гіркота розчарувань та непорозумінь між двома закоханими, що, зрештою, призводить до трагічного кінця для одного з них – Давида.

О. Олесь “чергує казку з реальністю, ніби нанизуючи їх на одну павутину, обплутує нею своїх персонажів і втягує їх у той ірреальний простір, де живуть ними ж розказані казки. Один з персонажів (Давид) цілковито ідентифікує себе як особу реальну з вигаданим ним же нереальним персонажем, і переймає на себе долю свого персонажа. Драма закінчується трагічно (...) Присутність минулого і тут вносить дисгармонію у почування персонажів. Але тут минуле не підводить ні до потреби в розлуці, ні до “нірвани”, – Давид вибирає смерть, як звільнення від тягара минулого. У цій драмі уже не знаходимо трьох крапок в кінці. Кінець тут очевидний. Персонажі досягли того, на що спрямоване їхнє життя – смерть як звільнення від страждань” [15, с.178], – робить доволі обгрун-

тований висновок про фінал символістського драматичного етюду О. Олеся «При світлі ватри» сучасний літературознавець О. Олійник.

І хоча Лесь Курбас як режисер-постановник цього твору на сцені «Молодого театру» зауважував про нього, що “ся лірико – драматична хвилина, сей фінал самозрозумілий без пояснень” [6, с.19], все ж йому доводилося чимало роз’яснювати в театральній інтерпретації Олесевого символізму, скажімо, про складний стан душі Галі й Давида, які свідомо вивільнялися від обтяжливого буденного світу, окремих випадковостей інтимного буття і йшли до розуміння і сприйняття первісної суперечливості між життям та смертю. Як засвідчують критичні відгуки на виставу, спогади про неї її учасників, Лесь Курбас спрямовував гру акторів – Н. Репніної (Марія), В. Леонтовича (Давида), О. Добровольської (Галя) і В. Васильєва (Андрій) на створення поетично-ліричного дійства, що є невід’ємною складовою символістської поетики українського драматурга.

Як уже говорилося, в інших постановках «Драматичних етюдів» О. Олеся замість «При світлі ватри» «Молодий театр» грав інший твір письменника в режисурі Г. Юри «Тихого вечора», що, не зіпсувавши цілісності вистави драм художника слова, по-своєму розширював горизонти літературного й мистецького символізму. Як і в «Осені», тут герої знеособлені – Він і Вона. Заручені, вони ведуть тиху, неквапливу розмову в літнє надвечір’я, коли “сонце погасає”. Діалог чи радше взаємовисловлювання персонажів побудовані таким чином, що створюється враження їх двополюсності, один з яких адресується теперішньому часові, інший – минулому часу і звернений як до співрозмовника, так і до свого внутрішнього “я”. Власне, перший чи не найбільше позначається на розгортанні драматичної дії, розкритті конфлікту, психологічних колізій через спогади про те, що вже відбулося, трапилося. Він і Вона вже відпалали вогником свого першого кохання, відчувши глибоке розчарування від нього, тому й постають такими зболено-спустошеними під час нового, свого залюблення одне в одного. Згадуючи кожен окремішньо своє перше кохання, вони не тільки розкривають свій внутрішньо-психологічний світ, а й здійснюють аналогії минулого з сучасним, теперішнім своїм інтимним захопленням. У миті, коли сьогоденне почуття ледь затьмарює почуття минувшини, між ними надія поступає на нове зближення: автор передає це певними згуками флейти, котра то сильніше, то слабше доноситься до їх сердець. Власне, цими музичними звуками, як і традиційними трьома крапками завершується етюд «Тихого вечора».

На переконання істориків театру і дослідників творчості О. Олеся, ця частина вистави не становила чогось надто відмінного від її попередніх актів, як, зрештою, не стала якимось новим мистецьким відкриттям естетики й поетики символізму. “Після жаху «Осені» і «Танцю життя» було приємно помилуватися прекрасним куточком саду з чудовою вазою квітів на цоколі, – згадував очевидець постановки п’єси «Тихого вечора», – чарівною Зарученою у виконанні Рити Нещадименко та до пари їй Зарученим, що його грав Гнат Юра...” [12, с.19]. І все ж тут була творча

знахідка театру й режисера – глибоко символічні звуки флейти, що лунають на початку і наприкінці етюду та його сценічного втілення: ці своєрідні образи-символи відтворюють теплий і трагічний спомин про минуле кохання. Тож мають рацію сучасні дослідники жанрово-стильової парадигми української драматургії першої третини ХХ століття, коли стверджують, що переважна більшість ранніх п'єс, зокрібна лірико-інтимного формотворення мають “характерне завершене висловлювання, мелодика (...) діалогічних поворотів смислу інтонацій, словобудови завмирає в унісон із звуками флейти. Два тексти (поетичний і власне музичний) зливаються у фокусі сприйняття. Драматичне дійство багатьох п'єс Олександра Олеся, вочевидь, позасвідомо структуроване за принципами організації музичних творів” [16, с.132].

Що ж до типології літературного і мистецького символізму, котра чи не найяскравіше виявилася в постановці «Драматичних етюдів» О. Олеся 1917 р. «Молодим театром» (це стало тривким підмурівком у справі розбудови національного модерно-філософського театру України перших третин ХХ століття), то сценічні експерименти Леся Курбаса були надто суголосні естетиці символізму О. Олеся. Як стверджував Г. Ігнатович, саме в руслі режисерських пошуків Леся Курбаса драматургія О. Олеся з її складною системою символізму набувала ознак “прихованої” інтерпретації, чуттєвого аналізу ірреального-напівреального, свідомого й позасвідомого [4, с.58]. “До певної міри то було відлунням містичного начала, яким захоплювався Курбас у його “антропософському” минулому, – слушно зауважує Н. Корнієнко. – В «Етюдах» О. Олеся Курбас реалізовував міражі духу. А шокуючий “удар” експресіонізму (фінал етюду «Танець життя» – “один надмірний жах... кошмарно-апофеозна картина танцю братів наприкінці” (як писав професор Шпонька), у символістському контексті лише підкреслювала тендітність і плинність художніх міражів” [4, с.58].

У цьому сенсі, використовуючи драматичні етюди О. Олеся «Трагедія серця», «На свій шлях», «Танець життя» і «При світлі ватри» у постановці театральної вистави, Леся Курбас прагнув досягти відповідних мистецьких результатів: зусібічно розкрити глибинні основи сутності людського буття, душевні і духовні поривання персонажів, які б вражали глядача, спонукали його до постійних медитацій і повсякчасних пристрастей. Якраз символізм як тип художнього мислення, за Л. Курбасом, був найбільш придатним для цього, відкриваючи необмежені сценічні можливості українських режисерів та акторів. “Спроби Л. Курбаса і «Молодого театру» здобути дорогоцінний досвід опанування принципами художніх напрямків, до яких національний театр не залучався, помітно розсунули межі його творчої спроможності, – справедливо зазначає Н. Єрмакова. – У царині модерного театру постановці етюдів О. Олеся належить особливе місце, адже мистецька зрілість, яка здобувалася у спробах оновити творче обличчя українського театру, крім усього, енергійно впливала на суспільну думку, уявлення про стан розвитку національної сцени. Починався відлік нового естетичного часу, а Л. Курбас і

«Молодий театр» своїми зусиллями окреслювали його характер і перспективи» [17, с.27].

Отже, осмислення типологічної близькості й відмінності літературно-драматургічного символізму О. Олеся і театральнo-сценічного символізму «Молодого театру» Леся Курбаса — проблема не лише літературознавча й мистецтвознавча, а й передовсім загальнокультурна у відтворенні ідейно-естетичних та національно-духовних процесів перших десятиліть ХХ століття.

Література

1. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родожанрової динаміки / Н.П.Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006.
2. Пачовський В. Анотація до творів автора / В.Пачовський // Сон літньої ночі. – Львів, 1903. – С. IV.
3. Пачовський В. Ладі й Марені терновий вінець мій / В.Пачовський. – Львів, 1912.
4. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н.Корнієнко. – К.: Факт, 1998.
5. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917) / Я.Мамонтов // Червоний шлях. – 1926. – №11-12.
6. Курбас Л. Про символічний театр і театр Олександра Олеся / Л.Курбас // Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001.
7. Василько В. У «Молодому театрі» / В.Василько // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991.
8. Федір Б [лизнюк]. Олесь на сцені «Молодого театру» // Нова хата. – 1917. – 19 листопада, – № 190. Цит. за: День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» (Уклад Микола Лабінський) // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 253. Вочевидь, М.Лабінський не знав, кому належить цей криптонім, тому й означував його як «рецензент». Тим часом під ним публікував свої відгуки на театральні вистави Федір Близнюк, хоча й досі деякі дослідники української драматургії і театру початку ХХ століття вважають, що це псевдонім Андрія Ніковського.
9. А.Д. (Антонович Д.) «Молодий театр» // Робітнича газета. – 1917. – 19 листопада. – № 189. Цит. за: День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» (Уклад Микола Лабінський) // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991.
10. Кузьмин Е. «Молодой украинский театр»: Этюды Олеся / Е.Кузьмин // Голос Киева. – 1918. – 1 декабрия. – № 169. Цит. за: День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» (Уклад Микола Лабінський) // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991.
11. Олесь О. Осінь. Драматичний етюд / О.Олесь // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 104.

12. Бондарчук С.К. “Молодий театр” / С.К.Бондарчук // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 128.
13. Олесь О. Танець життя. Драматичний етюд / О.Олесь // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.
14. Олесь О. При світлі ватри. Драматичний етюд / О.Олесь // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.
15. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модерну / О.Олійник // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2004.
16. Свербілова Т. Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т.Свербілова, Н.Малютіна, Л.Скорина. – Черкаси, 2009.
17. Єрмакова Н. Перша символічна вистава на українській сцені (До історії постановки драматичних етюдів О.Олесь в «Молодому театрі») / Н.Єрмакова // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса, 2007. – №3.

Стаття надійшла до редакційної колегії 07.03.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Радішевським Р.П.

OLEKSANDR OLES' LYRICAL-INTIMATE DRAMATIC ART IN THE SCENE INTERPRETATION OF «YOUTH THEATRE» OF LES' KURBAS: TYPOLOGY OF LITERARY AND ARTISTIC SYMBOLISM

S. I. Khorob

PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;

department of Ukrainian literature;

76000, Ivano-Francivsk, st. Shevchenko, 57; ph. +380(342)59-60-74

The investigation has the attempt to typologize literary and artistic symbolism (its selfsublience as national-cultural phenomenon) in the first decades of the XX-th centuru. Lirical-intimate dramatic art of Oleksandr Oles' and its scene interpretation called «Dramatic essays of Oleksandr Oles' in «Yoth Theatre» by Les' Kurbas are taken for analysis. It is proved that symbolic-artistic thinking is characteristic for Ukrainian authors of the first decades of the XIX century. It exists not only in organic literary-scenic environment of that time, moreover it appears as original ideological-aesthetical and national-cultural phenome.

Key words: *symbolism, a lyric-intimate drama, Les' Kurbas's theater, comparative description.*

УДК 7.044

ББК 85 (4 Укр)

**РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В КАНАДІ
У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ХХ СТОЛІТТЯ****Г. В. Карась**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
Інститут мистецтв; 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Акад. Сахарова, 34-а; тел. +380 (342) 59-61-36*

У статті досліджено особливості розвитку українського музичного театру в Канаді, введено в науковий обіг чимало театрознавчих і загальномистецьких матеріалів, що сприяють розкриттю культурологічних процесів ХХ століття.

Ключові слова: театр, опера, музична культура, діаспора.

Музика завжди відігравала важливу роль у становленні національного українського театру від його праоснов – народних обрядів до сучасності. На думку відомого театрознавця Григора Лужницького, “впродовж свого вікового існування український народ шукав у своєму театральному мистецтві і опіки, і підтримки, й завжди знаходив там оборону своїх прав і красу своєї духовності, й у своєму театрі черпав силу до дальшої борні за свої права” [1, с.29], а також був “охороною власного «я» нації, заборолом проти денаціоналізації” [2, с.245].

Український театр існує не тільки на материковій Україні, а й у західній діаспорі з часу перших масових поселень в Америці та Канаді з кінця ХІХ ст. і представлений театром побутового реалізму, революційно-модерним театром (за періодизацією Г. Лужницького) та музичним театром. Власне, наукові праці, статті та рецензії Г. Лужницького [3], двотомне видання «Наш театр» [4] під його редагуванням допомагають реконструювати феномен музичного театру діаспори, хоч окремих наукових студій з означеної тематики майже немає. В багаточисельних публікаціях театрознавця В. Ревуцького тема музичного театру розкривається також побіжно [5]. Про постановку опери «Купало» А. Вахнянина довідуємося із презентаційної програми [6].

Однією з країн, де українське театральне мистецтво розвивалося впродовж століття, була Канада. В. Ревуцький встановлює періодизацію українського театру в цій країні по межі Другої світової війни: “Якщо до неї український театр існував лише в численних аматорських гуртках чи товариствах (і то не тільки в головних містах Канади) та лише часом набуваючи форми напівпрофесійного, то післявоєнний час окреслений рисами професіоналізму. Передвоєнне театральне життя позначене численним зародженням та збільшенням театральних гуртків і вистав у периферійних містах, післявоєнний період характеризується скороченням їх діяльності” [7]. Загальною ознакою аматорського театру в Канаді

першої половини ХХ ст. були музично-драматичні вистави етнографічно-побутового плану. “Вони домінували в різних драматичних гуртках, не зважаючи навіть на ідеологічне спрямування. Вони посунули навіть на друге місце вистави історично-патріотичного змісту і вистави класиків побутово-етнографічного театру з соціальним спрямуванням” [7, с.32].

Якщо до Другої світової війни центром українського театрального життя був Вінніпег, то після неї – Торонто. Саме сюди прибуває чимало професійних акторських та музичних сил. Суспільно-політичне життя українців у Канаді, як і в інших країнах поселення, поляризувалося за ідеологічними поглядами і впливами. Оскільки культурно-мистецьке життя в діаспорі знаходилося під впливом тих чи інших громадських організацій та партій, то театральна справа розвивалася в тому чи іншому контексті.

Аматорські постановки т. зв. “прогресивних організацій Канади”*.

Широка панорама діяльності аматорського театру українців цього напрямку в Канаді подано в дослідженні П. Кравчука [10]. Центром українського театрального життя в цій країні у першій половині ХХ ст. був Вінніпег. У ньому в 1904 р. вперше зафіксовано театральну виставу. Студент гімназії з Коломиї Іван Антонюк, що прибув до Канади в дім Кирила Геніка, зібрав гурток аматорів і в цьому ж домі вони відіграли «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка [7, с.28]. Вистава викликала велике зацікавлення глядачів і вже незабаром у домі Шевченківської читальні 14 травня того ж року поставлено п'єсу «Аргонавти» Г. Цеглинського [8, с.7]. Згодом, у 1909 р., після розколу Товариства ім. Т. Шевченка на соціалістів і народовців були утворені Драматичне товариство ім. М. Кропивницького (в 1911 р. воно отримало нову назву – Драматичне товариство ім. І. Тобілевича) під проводом перших і Товариство «Відродження» із драматичним гуртком «Боян», який проіснував багато років під проводом других.

У цей час у Вінніпегу також діяв Український робітничий драматичний гурток [8, с.20]. У 1911-1914-х рр. тут існували чотири драматичні колективи: Драматичний гурток ім. Ів. Тобілевича, Драматичне товариство «Боян», Драматичне товариство ім. Ів. Котляревського і Драматичне товариство ім. М. Заньковецької. Вони були під проводом різних політичних організацій, а це загострювало внутрішню боротьбу між ними, замість творчої співпраці та обміну досвідом. Якщо спершу ці суперечки мали тільки професійну ознаку, то згодом, як наголошує П. Кравчук, вона переросла в ідеологічну боротьбу [8, с.22]. Драматичний гурток ім. В. Винниченка, який існував при відділі Української соціал-демократичної партії (1912-1920-ті рр.), проводив свою діяльність не тільки для українських робітників, але і польських, російських, єврейських. Для підготовки акторів у вересні 1917 р. він організував курс [8, с.27].

* Так називали себе організації лівого спрямування.

Розширення діяльності та піднесення виконавського рівня драмгуртка Товариства Український Робітничо-Фармерський Дім (ТУРФДім) у Вінніпегу пов'язане із прибуттям до Канади драматурга Мирослава Ірчана. Його режисерська робота при Українському Робітничому Домі (УРДім) впродовж чотирьох з половиною років позначена впливом театру «Березіль» (вистави «Гайдамаків» за Т. Шевченком в інсценізації Леся Курбаса та інші) та Державного драматичного театру ім. І. Франка [9, с.31]. М. Ірчан разом з відомим діячем театрального мистецтва Матвієм Шаткульським організував тут у 1924 р. Робітничу театральну студію, в якій навчалися театральної майстерності понад сто осіб. Студія стала ядром театального життя Канади цього періоду. Теоретичний лекційний курс передбачав такі теми: мистецтво і його розуміння; історія театру, зокрема українського; теорія драматичного мистецтва; наука про рухи; наука про голос; декламація; характеристика. Лекції переважно читав М. Ірчан (він же був режисером студії; видав підручник «Сцена» для поширення знання про театральне мистецтво), а також М. Волинець та диригент, співак М. Попович [8, с.64]. Участь останнього в лекційному курсі засвідчує, що певне місце у ньому відводилось музичній підготовці майбутніх акторів.

Якщо перші драматичні вистави “прогресивних організацій”, які були під впливом українських соціалістів, мали “викривати перед робітничою аудиторією кривду, заподіювану бідним багатими, збуджувати у глядачів громадянську свідомість і потребу боротися за соціальну справедливість” [8, с.399], то в репертуар театральних товариств 1930-х рр. беруться твори української класичної драматургії, чільне місце в яких відводилось музиці, українській пісні. Багатоактові п'єси, які передбачали спів та музичне оформлення, ставилися в більших аматорських колективах Торонто, Ванкувера, Вінніпегу, Едмонтону, Монреалю. Характеризуючи репертуар драматичних колективів 1920-х років, П. Кравчук виділяє музично-драматичні вистави – «Ой не ходи, Грицю», «За двома зайцями», «Циганка Аза», «Сватання на Гончарівці», «Назар Стодоля». Щоправда, першою постановкою музично-драматичного твору в Канаді була «Наталка Полтавка» (Вінніпег, 1908 р., Ванкувер, 1912 р.), першою оперою – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (Вінніпег, 1913 р.) [8, с.36].

Оскільки основою українських емігрантів першої хвилі були переважно селяни – представники Східної Галичини, Буковини і Закарпаття, які могли бачити театральні вистави тільки непрофесійних виконавців, то їх театральні смаки були сформовані репертуаром саме таких театрів.

Влиття у драматичні колективи у 1930-1940-і рр. значної кількості канадськонароджених українців із закінченою середньою освітою, які розумілися на музиці та були знайомі з театральним мистецтвом, давало підґрунтя для нового розвитку музично-драматичного мистецтва. Так, у 1926 р. драмгурток при УНДомі в Вінніпегу вперше на американському континенті здійснює постановку «Гайдамаків» (інсценізація Леся Курбаса поеми Т. Шевченка) за зразком театру «Березіль» в Україні. Важливу

роль у виставі відігравала спеціально дібрана музика [8, с.94-95]. Постановка п'єси в нових формах не тільки “проламала” старий репертуар, а й давала уявлення про досягнення українського модерного театру.

Силами драмгуртка ТУРФДім у Дромгеллері було поставлено оперу «Запорожець за Дунаєм» в 1920 р., а 1936 р. драматично-співочий гурток ТУРФДім у Торонто здійснює постановку цієї опери за участю однієї з кращих тоді українських співачок – Софії Романко. Про наявність оркестру у цьому колективі свідчать постановки вистав «Ніч під Івана Купала» (1937), «Наталка Полтавка» (1938) під керівництвом диригента Олександра Вовчини [8, с.113, 116, 126, 194]. У виставі «Ой не ходи, Грицю» колектив ТУРФДім у Вінніпегу залучив симфонічний оркестр та хор під орудою М. Гоцуляка [8, с.115].

Для міжвоєнного періоду українського театального, як і всього культурно-музичного процесу в Канаді, характерною є кампанія “масовізму”, яка утвердилась у цей час у всіх сферах мистецтва в Україні. Оскільки Радянська Україна підтримувала діяльність т.зв. “прогресивних організацій” Канади, то копіювання театральної справи, її форм, репертуару, є цілком зрозумілим.

Під час Другої світової війни новостворене Товариство Канадських Українців Канади (ТУК) здійснює ряд театральних постановок, тому числі музично-драматичні вистави «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) в Гемільтоні та «Сватання на Гончарівці» в Кровленді [8, с.160]. У 1945 р. намітилась тенденція влаштовувати музично-драматичні вистави, які залучали всі наявні мистецькі сили: акторів, хористів, солістів, музикантів та танцюристів. Так, у Торонто та Монреалі було поставлено «Сватання на Гончарівці», у Віндзорі – «Ой не ходи, Грицю», у Калгарі – «Запорозький скарб». Постановка в 1955 р. УНДомом в Торонто п'єси «Земля» (за О. Кобилянською) відбувалася за участю струнного оркестру, жіночого хору «Гагілка» під керівництвом Є. Дольного та танцювального гуртка; постановка п'єс «Назар Стодоля» та «Лимерівна» у Вінніпегу в 1962 та 1973 рр. – за участю ансамблю «Бандурист», жіночого хору «Барвінок», молодіжного хору «Динамо», танцювальних груп [8, с.250, 306, 357-358]. У 1954-1955 рр. мистецький колектив у Ванкувері (режисер А. Цитильський) здійснив постановки музичних вистав «Буковинське весілля» та «Галицьке весілля», основаних на фольклорному матеріалі. Драматичний гурток в Едмонтоні під керівництвом Василя Хомина в січні 1958 р. поставив оперету «Засвітали козаченьки», яку показував не тільки у своєму місті, але і в Калгарі, Іннісфрі, а колектив у Ванкувері – оперету «Червона калина». Постановка опери «Запорожець за Дунаєм» драмгуртком з Торонто в 1959 р. засвідчила зрілість драматичного колективу цього міста й отримала прихильну оцінку глядачів та критиків. Це дало можливість йому 1960 р. взятися за постановку опери М. Аркаса «Катерина», яка була схвалена глядачами, а мистецький рівень оцінено як високий. Душею постановки був диригент Є. Дольний. Саме йому довелося керувати струнним оркестром, чоловічим хором ім. Т. Шевченка, жіночим хором «Гагілка», які були основою вистави [8, с.286-287].

За 70 років театральної діяльності різними гуртками “прогресивних організацій” у Канаді поставлено: «Наталку Полтавку» – 26, «Запорожець за Дунаєм» – 20, «Сватання на Гончарівці» – 16 разів. З протоколів ТУРФДім, що збереглися в різних місцевостях Канади, стверджено, що на період з кінця 1907-го до кінця 1973-го р. показано понад 2500 вистав [8, 16]. Слід зазначити, що театральні гуртки “прогресивних організацій” в Канаді відіграли позитивну етнозберігаючу роль у розвитку театрального мистецтва українців, примножуючи “золотий фонд” вітчизняного музично-драматичного та музичного репертуару, привертаючи увагу значної кількості глядачів та виховуючи їхні естетичні смаки.

Аматорські постановки “національно-патріотичних організацій та гуртків Українського Національного Об’єднання (УНО)”. Націоналістичні ідеї розповсюджуються серед українців Канади з початком 30-х років минулого століття. Проте вони стали домінуючими, передовсім – у Східній Канаді, лише після прибуття до країни величезної кількості політичних біженців, зокрема членів чи симпатиків обох гілок Організації Українських Націоналістів (ОУН). Одним із напрямків культурницької діяльності національно-патріотичних організацій була театральна справа.

Драматичні колективи Вінніпегу в 1917-1918 рр. були досить досвідченими, оскільки здійснюють постановки опер. Товариство *Боян* виставляє «Чорноморців» М. Лисенка, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Про ці постановки писав у своїх споминах С. Ковбель [10, с.145, 148-154]. Він подає список виконавців та диригентів другої опери (М. Пасячняк, П. Юндак, Є. Турула, о. Ю. Цукорник), яку грали в Народному Домі у Вінніпегу до 1934 р., а також подає статтю із газети «Український Голос» про постановку опери «Чорноморці» в приміщенні *Grand Opéra* (1918). Драматичний колектив УНДому у Вінніпегу у співпраці із хором під керівництвом відомого диригента та композитора Євгена Турули у 1930-х рр. здійснюють ряд постановок оперет: «Циганський Барон» Й. Штрауса, «Сон під судний день», «Дівочі мрії», «Запорозький скаרב» Є.Турули [7, 11].

У 1937 р. аматорський драматичний гурток УНО у Бедфордвілі (Саскачеван) під керівництвом А. Петрівського поставив оперету «Чорноморці» М. Лисенка [22, с.215]. Її постановку було здійснено також в Саскатуні в 1940 р. мішаним хором ім. М. Лисенка (диригент Павло Маченко) [12, с.429]. Під керівництвом останнього при кінці 1930-х рр. в УНДомі у Вінніпегу було поставлено оперу М. Лисенка «Ноктюрн» в оркестровці С. Людкевича та «Лебедин» Б. Вахнянина в оркестровці Івана Мельника [9, с.31].

В Едмонтоні гуртком УНО було поставлено оперу «Наталка Полтавка» в 1949 р. (постановка Ісая Чорновола), в 1958 р. ними ж поставлено другу дію з опери «Катерина» М. Аркаса (мистецьке та музичне оформлення М. Куця, І. Чорновола та С. Яременка) [12, с.521, 547]. З нагоди 30-літнього ювілею філії УНО в Едмонтоні в 1962 р.

головною точкою програми була опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського у виконанні драматичного гуртка філії [12, с.559].

Драматичний гурток при філії УНО в Торонто діяв від початку існування організації (1933), даючи 10-15, а в 1944 році – 24 вистави щорічно. Після війни він поповнився професійними режисерами та акторами, такими як Л. Кемпе, М. Тагаїв, Г. Ярошевич та ін. Це дало можливість здійснити постановки опер «Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [13, с.554]. У 1950-х рр. драматичний гурток філії набуває статусу Музично-драматичного Ансамблю. Музичним керівником колективу Левом Туркевичим тоді було поставлено оперети Я. Барнича «Шаріка» та «Гуцулка Ксеня», які мали великий успіх у Торонто та Монреалі. Остання йшла на сцені десять разів, а також була відзнята фірмою «Орбіт» як фільм і демонструвалася по всій Канаді [13, с.555]. У 1953 р. у торонтонському залі Messey Hall, що має три тисячі місць, Л. Туркевич поставив оперу А. Вахнянина «Купало» (дві перші дії у концертному виконанні) із солістами, хором та симфонічним оркестром. У головних ролях виступали відомі співаки Михайло Голинський та Йосип Гошуляк [14, с.103].

У 1950-х рр. у Торонто почав працювати Український театр Григорія Ярошевича «Ренесанс», який поставив на сценах міста та в інших містах оперу «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці». Досвідчений режисер та актор Лавро Кемпе здійснив постановки ряду оперет: «Гуцулка Ксеня», «Шаріка» Я. Барнича, «Залізна острога» Л. Лісевича – А. Курдидика. В опері «Запорожець за Дунаєм» цього театру головні ролі виконували: Г. Тагаєва, А. Степняк, Й. Гошуляк, С. Шульга, Г. Ярошевич, який одночасно був постановником; диригував С. Жовнір [15, с.577]. Звучала опера «Запорожець за Дунаєм» з англійським коментарем в ефірі канадського радіо СВС 21 листопада 1951 р. на відзначення 60-річчя прибуття українців до Канади. Виставою керував Іван Романов, головні партії виконували: Д. Березенець, М. Лясота, В. Боднар, Д. Никифорук, К. Брей [15, с.577]. У 1964-1967 рр. знову була спроба створити «Український театр» – на сценах Манітоби було поставлено «Марусю», «Запорожця за Дунаєм». До речі, у театральні процеси часто включалися хорові колективи. Так, хор УНДому з Торонто, членами якого впродовж чверті століття були 402 особи, не тільки давав концерти, а й ставив опери («Запорожець за Дунаєм», «Катерина» та ін.), оперети («Чорноморці», «Сорочинський ярмарок», «Циганський Барон», «Шаріка») [16, с.136].

Отже, діяльність національно-патріотичних організацій українців в Канаді позитивно впливала на розвиток театральної справи емігрантів, оскільки до постановок залучалися професійні співаки та диригенти, акцент репертуарної політики був зміщений з музично-драматичного на музичний жанр.

Вершинний етап розвитку українського музичного театру в Канаді припадає на 1980-ті роки і пов'язаний з діяльністю Товариства українсь-

кої опери в Канаді (CANADIAN UKRAINIAN OPERA ASSOCIATION – CUOA). Основною місією товариства, створеного 1974 р. в Торонто, була презентація української опери, оперети та класичної музики українській та іноземній публіці. Представлення українському слухачеві, для якого звичною нормою є народна ідіома, такої складної художньої форми як опера, було завданням вельми складним. З метою артистичної та фінансової підтримки українських співаків і музикантів діаспори, товариство прагнуло залучити до творчого процесу найкращі мистецькі сили. Проект був задуманий Біллом Руді та Фредом Наконечним – членами культурного комітету відділу УНО, яким була надана фінансова та організаційна підтримка [17, с.304]. Під вдалим керівництвом Б. Руді, Модеста Мисика, Алли Скляр та Ірини Лукашевич-Дзіки товариство перетворилося в незалежну організацію, що складається із Ради керівників, художнього керівника, оперного хору та оперної гільдії.

Дорога до успіху розпочалася під час Оперного тижня 1-7 грудня 1975 р., на якому в Queen Elizabeth Theatre було представлено оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського в оркеструванні і під проводом відомого композитора, аранжувальника і диригента Зенона Лавришина. Чотирьохтисячна аудиторія, як писав критик Р. Гамблтон (R. Hambleton) із газети *Toronto Star*, була зачарована “неповторною музикою... розкішними мелодичними баладами... досконалими голосами” хору та солістів С. Федчук, Р. Садової, В. Шевелі, Л. Сірко та А. Сороки [17, с.304].

Тепле сприйняття починання та висока його оцінка громадськістю, інтерес професійних музичних критиків, спонукали до здійснення нового проекту – північноамериканської прем’єри опери А. Вахнянина «Купало», яка мала всього одну постановку в Харкові 1929 р. Окрім членів товариства, було запрошено солістів Роксолану Росляк, Ганну Колесник, Корнелія Оптхофа, музичним керівником – відомого диригента Володимира Колесника, колишнього головного хормейстера, диригента Київського державного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка (нині – Національна опера України ім. Т.Г. Шевченка). П’ять аншлагових вистав опери в театрі MacMillan у червні 1979 р. засвідчили популярність української опери. Музичні критики особливо відзначали спів хору, який був «насправді натхненим... незабутнім..., який хотіла б мати в своєму активі будь-яка компанія» (R. Groen, *Globe and Mail*) [17, с.305].

У наступному періоді діяльності Товариства на перший план вийшла серія концертних турів в Оттаві та Монреалі. 1980 р. в Гамільтоні програма «Опера на концерті» була виконана солістами-гостями та гамільтонським філармонічним оркестром. Наступний сезон 1981 року запропонував Гала концерти симфонічної музики в Massey Hall в Торонто та з Американським симфонічним оркестром в Carnegie Hall у Нью-Йорку, участю солістів та хору. Виконувалася маловідома на континенті програма, що включала твори українських композиторів різних стильових напрямків від М. Лисенка до П. Майбороди [17, с.305].

На завершення 1981 р. в Hamilton Place і O'Keefe Centre була запропонована нова версія опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. В головних ролях були задіяні Ірена Велхаш, Ганна Колесник, Богдан Чаплинський та Девід Варджейбд. Канадські музичні критики високо оцінили постановку [17, с.305]. На відкриття нового сезону (кінець 1982 р.) у новозбудованому Roy Thomson Hall в Торонто товариство представило два видатні твори – світову прем'єру симфонії № 4 під назвою «Українська» канадського композитора Юрія Фіали та північноамериканську прем'єру кантати-симфонії «Кавказ» Станіслава Людкевича на слова Т. Шевченка. У березні 1983 року Клівленд та Детройт мали можливість послухати «Кавказ» у виконанні оперного хору та солістів у фортепіанному супроводі Хосе Хернандеса.

Святкування 90-річного Ювілею УНО, концерт в Carnegie Hall у 1984 році принесло незабутній музичний досвід товариству, адже програма за участю хору товариства, Американського симфонічного оркестру та відомої піаністки Лідії Артмів включала «Кавказ» С. Людкевича, нещодавно написану «Святкову увертюру» Ю. Фіали та інші твори [17, с.305]. 20 травня того ж року Оперний хор ще раз дивував американську аудиторію – на цей раз у Чикагському Ліричному Оперному Театрі із кантатою-симфонією С. Людкевича з повним симфонічним оркестром. Гостем-виконавцем дня був піаніст Роман Рудницький.

Оперним тижнем 1-8 червня 1984 р. в MacMillan Theatre Товариство відзначало власне десятиліття, стоп'ятдесятиліття Торонто та двохсотліття Онтаріо. Були представлені: улюблений, недавно поставлений «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, кращі прем'єри року, «Наталка Полтавка» М. Лисенка за І. Котляревським, бенефіс-концерт «Галактика зірок», доходи від якого передбачалися для реалізації майбутньої монументальної постановки «Тараса Бульби» М. Лисенка [17, с.305].

Успіх Товариства значною мірою був зумовлений динамічною енергією, талантом художнього керівника і диригента Володимира Колесника. Його досвід та роки праці в Оперному товаристві залишили яскравий слід в музичному житті цієї країни. Зі своїм оперним колективом у Торонто він поставив опери «Купало» А. Вахнянина, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталку Полтавку» М. Лисенка, «Алکید» Д. Бортнянського, «Роксоляну» Д. Січинського, а також кантату «Кавказ» С. Людкевича та ряд вокально-симфонічних концертів. Його тісна співпраця з хором «Дніпро» в Едмонтоні увінчалася успіхом у постановці опер «Купало», «Запорожець за Дунаєм», прем'єр – кантати «Завойовники прерій» (музика Сергія Яременка, слова Яра Славутича), ораторії «Неофіти» Мар'яна Кузана з Франції, що була виконана якраз на відзначення 1000-ліття Хрещення України Українською Католицькою Єпархією Едмонтону. Пізніше, у 1993 р., відбулася в Едмонтоні прем'єра ораторії «Священний Дніпро» (музика Валерія Кікти, лібрето С. Майданської), яку хор «Дніпро» в Едмонтоні за рекомендацією маестро В. Колесника замовив у авторів на відзначення свого 40-літнього ювілею.

З нагоди святкування Тисячоліття Хрещення Руси-України Оперний хор Товариства вивчив та виконав 8 листопада 1987 р. у Roy Thomson Hall унікальний твір Ю. Фіали *Concerto-cantata*, написаний композитором на замовлення Альбертського Ювілейного Комітету для мішаного хору у супроводі фортепіано. Іншим проектом CUOA було замовлення українському композиторові Мар'яну Кузану з Парижа здійснення редакції та оркестрування опери Д. Січинського «Роксоляна», написаної 1909 р. Вперше північноамериканська прем'єра опери (концертне виконання) відбулася в 1988 р. в O'Keefe Centre [17, с.307].

Здійснення ряду постановок стало можливим завдяки тісній співпраці диригента Володимира Колесника та хору «Дніпро» з Едмонтону (диригент Марія Дитиняк). Вона розпочалася постановками опер «Купало» А. Вахнянина (1981) та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1983). До першої, яка стала монументальним проектом, було залучено майже всю українську громаду міста. Ряд підкомітетів об'єднав понад 260 добровільних працівників. Участь у прем'єрі (18, 19 червня 1981 р.) брали співаки Р. Росляк, Г. Колесник, Б. Чаплинський, Л. Скірко, Й. Гошуляк та інші, хор «Дніпро» (диригент М. Дитиняк), чоловічий хор «Каштани» (диригент М. Свистун), танцювальний ансамбль «Дніпро» (керівник Н. Доброліж), головний диригент та мистецький керівник – В. Колесник. Фахову рецензію на постановку опери в газеті «Український голос» написав композитор С. Яременко. Виокремлюючи роль хорів, він відзначав: «Чиста інтонація, виразна дикція, добре фразування та добрий голосовий баланс надавали хорам доброї якості» [18, с.148]. Успіх опери був великим, публіка, переповнюючи зал, гучними оплесками щиро нагороджувала виконавців.

На відзначення 30-річчя своєї музичної діяльності 26, 27 жовтня 1983 р. хор здійснює другу постановку – оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Творчий склад в основному залишився той же, що і в першій, тільки долучилася співачка М. Кокольська-Мусійчук [18, с.148]. Останній концерт під керівництвом В. Колесника був присвячений десятій річниці трагедії Чорнобиля (1996). В Massey Hall було виконано і здійснено записи твору «Священний Дніпро» В. Кікти. Пізніше хор співав Літургію В. Кікти двадцять три рази в різних церквах Канади і США, в тому числі у Савт Баунд Бруку під керівництвом Алли Скляр.

Професійна робота В. Колесника в Товаристві від 1978 р. привернула увагу і отримала високу оцінку канадських музичних критиків. Так, Рубі Мерцер (Ruby Mercer) – редактор публікацій Опері Канади, взяв інтерв'ю в українського диригента і вів з ним дискусію про українську оперу в передачі «Час опери» на каналі CBC FM. Два музичні критики Стенд Роувуд (Svend Roewade) та Вільям Літтер (William Littler) представили творчий шлях В. Колесника у виданнях Music Magazine та Toronto Star [17, с.306].

CUOA було визнане не тільки в мистецькому середовищі завдяки позитивній музичній критиці і газетах Торонто, але також і в двох публікаціях відомих канадських музикознавців-істориків. Так, в англомовній

«Енциклопедії музики в Канаді» [19, с.943] у гаслі «Україна» дана позитивна характеристика діяльності Товариства, що свідчить про її визнання. Друга робота – історичний альбом про розвиток театрального мистецтва Торонто в 1825-1984 рр. [20] представляє Товариство української опери у складі MacMillan Theatre та O'Keefe Centre. Обидва презентаційних видання, включивши відомості про CUOA, засвідчили його великий внесок у створення умов для розвитку українських та неукраїнських професійних співаків, артистів, музикантів.

CUOA продовжує свою діяльність у новому тисячолітті. Останнім часом під егідою товариства реалізується новий проект The Ukrainian Art Song Project.

Відомий британський співак бас-баритон Павло Гунька планує записати понад 300 вокальних творів – класичних скарбів пісенної творчості українських композиторів Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового, Бориса Лятошинського, Юлія Мейтуса та ін. [21]. Перші записи вже реалізуються. Це 124 солоспіви М. Лисенка на шести CD дисках, 55 солоспівів Я. Степового на двох CD дисках, 42 солоспіви К. Стеценка на двох CD дисках.

Отже, музичний театр українців у Канаді пройшов еволюційний шлях від аматорських вистав побутового жанру до оперних постановок професійного рівня. Якщо в першій половині XX ст. переважали музично-драматичні вистави у постановці багаточисельних аматорських театральних гуртків та колективів, то після Другої світової війни із прибуттям до країни професійних митців (співаків, диригентів) театральна справа набула рис професійності. Творча діяльність відомих диригентів Лева Туркевича, Володимира Колесника, Марії Дитиняк, співаків Михайла Голинського, Йосипа Гошуляка, Ганни Колесник, Богдана Чаплинського, Марти Кокольської-Мусійчук та інших забезпечила вперше на американському континенті постановки ряду музичних вистав та концертних програм, які засвідчили високий професійний рівень українського музичного та музично-драматичного мистецтва. Воно стало органічною частиною мультикультурної палітри Канади, що свідчить про його визнання.

Література

1. Лужницький Г. Початок українського літературного мистецтва / Григор Лужницький // Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірн.праць. – Львів: 2004. – Т.1. Наукові праці. – С. 29.
2. Лужницький Г. Театр в історії галицького відродження / Григор Лужницький // Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. – Львів: 2004. – Т.1. Наукові праці. – С. 245.
3. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць / Григор Лужницький. – Львів: 2004. – Т.1. Наукові праці. – 344 с.; Т.2. Статті, рецензії. – 360 с.
4. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915-1975. – Т.1 / Гол. ред. Гр. Лужицький. – Нью-Йорк; Париж; Сідней;

- Торонто – ОМУС, 1975. – 847 с. [НТШ Секція історії України. Комісія театрознавства]; Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991. Том II. /Редкол.: О. Лисяк, Г.Лужницький (гол. ред.), Л.Полтава та ін. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. – 796 с.
5. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1995. – 243 с.; Ревуцький В. Життя і сцена / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1998. – 272 с.; Ревуцький В. З історії українського театру в Канаді / Валеріян Ревуцький // Західноканадський збірник. Ч. 4. /Упор. Яр Славутич. – Едмонтон: Канадське НТШ: Друкарня Видав. Спілки «Гомону України», 2000. – С.28-45; Ревуцький В. Леся Курбас у театральній діяльності в оцінках сучасників. Збірка документів / Валеріян Ревуцький. – Балтімор-Торонто: Смолоскип, 1989. – 1030 с.; Ревуцький В. Нескорені березильці / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк: Слово, 1985. – 202 с.; Ревуцький В. По обрії життя. Спогади / Валеріян Ревуцький. – К.: Час, 1998. – 344 с.; Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени / Валеріян Ревуцький. – Париж, ПУНФ, 1955. – 94 с.
 6. Едмонтонська прем'єра опери «Купало» Анатолія Вахнянина. 18 і 19 червня 1981 р. в авдиторії «Jubilee». В дев'ятдесяту річницю поселення українців в Канаді. Заходом ансамблю «Дніпро» і під патронатом Комітету Українців Канади [Програмка]. – Едмонтон, 1981. – 30 с.
 7. Ревуцький В. З історії українського театру в Канаді / Валеріян Ревуцький // Західноканадський збірник. Ч. 4. /Упор. Яр Славутич. – Едмонтон: Канадське НТШ: Друкарня Видав. Спілки «Гомону України», 2000. – С.28.
 8. Наша сцена. Художня самодіяльність українських поселенців у Канаді / Упоряд. Петро Кравчук. – Торонто, Канада: Видав. т-во «Кобзар», 1981. – 492 с.
 9. Ревуцький В. З історії українського театру в Канаді / В.Ревуцький. – С. 28.
 10. Пропам'ятна книга Українського Народного Дому у Вінніпегу / Матеріяли до цієї книги зібрав і написав Семен Ковбель; зредагував проф. Д. Дорошенко. – Вінніпег: видано заходами і коштом Українського Народного Дому у Вінніпегу, 1949. – С.145, 148-154.
 11. Пропам'ятна книга Українського Народного Дому у Вінніпегу... – С.590; Господин А. Професор Євген Турула (1992–1951) // Господин А. Творці культури і науки / Андрій Господин. – Вінніпег (Канада): Накладом Читальні «Провіта» у Вінніпегу, 1988. – С.26.
 12. На шляху до національної єдності. П'ятдесят років праці Українського Національного Об'єднання Канади. 1932-1982. Ювілейний Збірник. Т.1. Ч.2. / Ред. З.Книш. – Торонто: УНО Канади, Крайова Екзекутива, 1982. – С.215. [Українське Національне Об'єднання Канади].
 13. Нарис історії Конгресу Українців Канади в Торонті: у тисячоліття християнства в Україні; століття поселення українців в Канаді; п'ятдесятиріччя відділу КУК в Торонто = A historical outline of the

- Ukrainian Canadian Congress Toronto-Branch / редактор Василь Дідюк. – Торонто: Конгрес Українців Канади, 1991. – С.555.
14. Гошуляк Й. Михайло Голинський / Йосиф Гошуляк // 300 вечорів «Козуба»: Альманах до 35-ліття діяльності культурно-мистецького товариства «Козуб». Хроніка – статті – спомини – фотографії / Матеріали зібрав, упорядкував і зредагував Михайло Гава. – Торонто: Видання культурно-мистецького товариства «Козуб», 1991. – С.103.
15. Григорієв Ю. Ювілей безсмертного твору. У 100-ліття опери «Запорожець за Дунаєм», 150-ліття з дня народження та 90-ліття з дня смерті її автора / Проф. Юрій Григорієв // Визвольний шлях. –1963. – Кн.5/111. – С.577.
16. Марунчак М. Історія українців Канади. Том II. / Михайло Марунчак – Вінніпег: Накладом УВАН в Канаді, 1991. – С. 136.
17. Malanchuk N. Canadian Ukrainian Opera Association / Nadia Malanchuk & Marusia Soroka // Нарис історії Конгресу Українців Канади в Торонті: у тисячоліття християнства в Україні; століття поселення українців в Канаді; п'ятдесятиріччя відділу КУК в Торонто / редактор Василь Дідюк. – Торонто: Конгрес Українців Канади, 1991. – Р.304.
18. Дитиняк М. Хор «Дніпро» / Марія Дитиняк // Західноканадський збірник. Ч.3./Упор. Я. Славутич. – Едмонтон, Канада, 1998. – С.148.
19. ENCYCLOPEDIA OF MUSIC IN CANADA, edited by Helmut Kallmann, Giles Potvin, and Kenneth Winters. – University of Toronto Press, 1981. – P.943-943.
20. LOOK AT THE RECORD – AN ALBUM OF TORONTO'S LYRIC THEATRES 1825-1984, by Jonn Parkhill Baillie.
21. Див. сайт: www.musicaleopolis.com

Стаття надійшла до редакційної колегії 26.04.2011р.

Рекомендовано до друку докт.мист.наук, проф. Черепаниним М.В.

DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN MUSIC THEATRE IN CANADA IN THE CONTEXT OF CULTURE DEVELOPING PROCESSES OF THE 20TH CENTURY

H. V. Karas'

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
Institute of arts; 76000, Ivano-Frankivs'k, Acad. Saharov st., 34;
ph. +380 (342) 59-61-36*

The article deals with the Ukrainian music theater in Canada, which evolved from amateur theatricals of the genre art into opera productions at the professional level. If in the first half of the 20th c., there was dominance of musical and dramatic performances staged at numerous clubs and amateur theater groups, after World War II, the arrival of professional artists (singers, conductors) in the country caused the theatre to become professional. The creative activity of famous conductors L. Turkevych, V. Kolesnyk, M. Dyty-

niak, singers M. Holynskyi, I. Hoshuliak, G. Kolesnyk, B. Chaplynskyi, M. Kokolska-Musiytchuk and others secured the staging of a number of musical performances and concerts on the American continent for the first time. This showed the high professional level of Ukrainian music as well as musical and dramatic art. It became an integral part of the multicultural palette of Canada, indicating its recognition.

Key words: *theater, opera, musical culture, Diaspora.*

УДК 94 (477.83/.86) “XX”

ББК 63.3 (4 Укр) 6

ВПЛИВ ІДЕЙ ВІЗАНТИНІЗАЦІЇ НА МИСТЕЦТВО ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

Н. Д. Кісь

Відділ нової історії України

*Інституту українознавства ім. І.П. Крип'якевича НАН України;
79026, м. Львів, вул. Козельницька, 4; тел. +38 (032) 270-70-22*

У статті йдеться про впливи ідей візантинізму на українське сакральне мистецтво першої половини XX ст. Основною рисою цих процесів було намагання використати фольклорну техніку, зразки народного малярства й архітектури у високому мистецтві.

Ключові слова: *візантинізація, сакральне мистецтво, Галичина, культура, обряд.*

В основу так званої візантинізації в мистецтві було покладено твердження про “універсальність і трансцендентальність католицизму” [5, с.1], тобто його здатність поєднувати різні підходи, стилі, концепції й не обмежуватися лише культурними формами латинського Заходу. У своїй статті “Візантинізм як форма культури”, виголошеній на IV Унійній Конференції в Пінську в 1933 році, патріарх Йосиф Сліпий зазначив: “Жодну, навіть наймогутнішу націю і жодну культуру, найвищу і найблагороднішу, не можна ототожнювати з Католицькою Церквою, бо як каже Св. Іван Хризостом, “з Церквою не може ніщо зрівнятися”. Навпаки, Христова віра може розвинути і облагородити кожную культуру і кожна з них має право на її благородний вплив” [5, с.3]. Таким чином, самотність кожного стилю й культури є невід’ємною особливістю Церкви, оскільки вона стоїть над усіма культурними відмінностями.

Митрополит Андрей Шептицький уважав обрядові відмінності між гілками християнства явищем, яке виникло ще до розколу та яке було зумовлене культурними чинниками. У своєму пастирському посланні із цього приводу від 23 грудня 1937 року він писав: “В св. католицькій Церкві вже в перших століттях витворилися з Божої волі східні й західні обряди. До найдавніших східних обрядів належить грецький обряд, а з західних найбільший є латинський обряд. До східних обрядів належить теж і наш гр.-кат. обряд, що повстав з найстаршого грецького обряду” [4, с.252]. Із цього вислову випливає, що кожен обряд є рівноцінним і повноправним, а отже, не мусить мати якоїсь переваги над іншими. Те саме стосується культурної самодостатності обрядів: “Свята Церква католицька узнає всі обряди рівними, гарними й святими” [4, с.252].

Особливості східного обряду формувалися впродовж тривалого часу в умовах, коли духовенство фактично користувалося певною автономією в обрядових питаннях: “В латинській Церкві дефінітивно від XVIII

ст. законодавство у всіх обрядових справах належить до Ап. Престолу, а в нашій церкві те законодавство взяли в руки провінціальні синоди, які менше або більше були затверджені Ап. Престолом, і що сам Ап. Престіл застерігає собі в обрядових справах й нашої Церкви, що ніхто без його згоди не може навіть частинно змінити східного обряду” [3, с.320]. Завдяки цій певній свободі вибору відбувалося впровадження слов'яно-візантійських мистецьких зразків у Греко-католицькій церкві, основною концепцією яких було домінування ідеї над образом у зображальному мистецтві. Як писав Й. Сліпий, “Перевага духа над матерією – ідея як звершення над усім земським – оце головна ціха культури Сходу. Тому візантійська культура є доповненням і противагою західній” [5, с.11].

Свідоме впровадження та плекання елементів візантійської традиції відбувалося під гаслом повернення до автентичних зразків староукраїнської культури, захисту її від експансії латинства. На думку патріарха Й.Сліпого, “зовсім безпідставним є погляд начебто культура Сходу була чимось згідним і засудженим на смерть. Нищити цей старий доробок, над яким працювала стільки століть Христова Церква, не лежить зовсім ні в інтересі католицизму, ані східних народів. Усувати її і насаджувати нову культуру – значило би ломити 1000-літню традицію слов'янського Сходу і ще старшу решти Орієнту. Рівно ж однобічний є погляд, що животворність католицької Церкви проявилася тільки в західній культурі” [5, с.13]. Отож патріарх відкидає стереотип про винятковість культури латинського Заходу як культури католицької церкви, наголошує на важливості культурних здобутків кожної цивілізації.

Ще одним аргументом Й. Сліпого на захист збереження автентичності візантійських традицій є теза про більшу прийнятність із боку вірних учення церкви у звичній для них формі. Він, зокрема, зазначає: “Висміювати цю культуру і відкидати її як щось осоружного, значить замикати католицькій Церкві доступ до тих народів” [5, с.5].

Йосиф Сліпий наводить слова митрополита А.Шептицького: “...до нашого народу не можемо йти з програмою легковаження або й висміювання всього, що рідне, що наше, що східне, що нам питоме, що нам батьки передали, бо таким представленням речі зробимо їм правду Христової науки зненавидженою. Тим менше з такою програмою можемо йти до відлучених, що свої обрядові звичаї (і свою культуру) можуть цінити більше, ніж віру” [5, с.6]. Отож, головний акцент зроблено на двох важливих аспектах: 1) візантинізація покликана наблизити УГКЦ до давньоукраїнських традицій, близьких народів; 2) місіонерська діяльність повинна базуватися на терпимості та розумінні традицій. Варто зазначити, що збереження візантійських традицій було умовою дотримання канонічних правил священнослужителями УГКЦ, недотримання – порушенням статуту. Проте з висловлювання випливає, що в цьому випадку митрополит аргументує свою позицію саме потребою бути ближчими до народу. Окрім того, дотримання всіх практик східної традиції повинно було сприяти більшій дисциплінованості серед священників.

Значний вплив візантинізація справила на тогочасне мистецтво, зокрема малярство. До того, як митці почали звертати увагу на давні візантійські традиції іконопису, ситуація в цій сфері, як свідчить тодішня преса, виглядала так: “дев’ятнадцятий вік ще дотепер у нашій церковній мистецтві є з малими виїмками майже порожньою картою.

Поза перемальовуванням на різні лади різними мазунами солодко-бездушних. Вплив ідей візантинізації на мистецтво Галичини першої половини ХХ ст. монахійських взорів ... та різних плитких вишивково-рушничково-полтавсько-малоросійських декорацій ... нічого помітного у нас не повстало. Перервались традиції високого візантійсько-українського стилю на початку ХVІІ в. західними впливами, що давши декілька дійсно інтересних іконостасів і Богородичанським закінчивши та ще у ХVІІІ віці дещо інтенсивного видавши, в ХІХ віці стали зовсім плиткими формою і порожнім змістом” [2, с.437]. Ці слова прозвучали як заклик повернутися до високого стилю в малярстві, яким автор статті однозначно вважав стару візантійську традицію, оперту на місцеві традиції та здобутки.

Подібні пошуки привели, зокрема, до вивчення пам’яток іконопису, які зберігалися в Національному музеї у Львові. Наприклад, Михайло Драган подає історію творчого пошуку художника П. Холодного: “На-трапивши в Національній Музею на неоцінені скарби ікон ХV-ХVІ віків, під їх впливом рішучо пішов дорогою, на яку схилявся. Віднині ніякий мистець, до якого напрямку, чи школи він належав би, не може пройти мимо збірок Нац[іонального] Музею, бо в тих на око дуже скромних і обірваних іконах міститься так багато творчих потенцій, що кожний артист знайде там своє і багато дечого такого досконалого, що нелегко йому буде на ту висоту піднятися” [2, с.438]. На думку автора, саме традиції українського іконописання ХV-ХVІ ст., ще не підданого впливам західного малярства, мали стати зразком для тогочасних митців.

Проте поворот до традиції ХV-ХVІ ст. не був простим копіюванням давніх зразків. Як зазначає М. Драган, “мальовила П. Холодного лише формою візантійські, змістом вони зовсім нові, новочасні. Під цю візантійською стилізацією криється сучасне змагання до виразу експресіоністичних течій європейського мистецтва” [2, с.438]. Таке поєднання він вважає природним для українського митця, твердячи: “А що артист стоїть одною ногою в східній, а другою в західній культурі, – то тим більше він український мистець, бо від віків українське мистецтво – це творча синтеза двох культур” [2, с.439]. Таким чином, під візантинізацією сакрального мистецтва слід розуміти не абсолютне акцентування зразків візантійського мистецтва, а повернення до традиції власне української культури як результату симбіозу культур Заходу й Сходу.

Одним із феноменів візантинізму в українському малярстві є творчість М. Бойчука та започаткованого ним напрямку – “бойчукізму”. Уперше назва “школа Бойчука” з’явилася 1910 року на виставці в Парижі. До презентаційної групи робіт М. Бойчука під загальною назвою “Відродження візантійського мистецтва” увійшли С. Налепінська, С. Сегно,

С. Бодуен де Куртене, М. Касперович, Я. Левановська, Х. Шрамм, О. Шагінян [6, с.14].

Як згадував Михайло Бойчук, його мистецький світогляд сформувався саме на основі народного мистецтва, не зміненого ще європейськими впливами: “Маємо там, в Тереховельщині, наче досі князівську культуру, перед’європейську, на чисто національному українському ґрунті” [1, с.17]. Ще під час навчання у Львові М. Бойчук глибоко відчув особливості власне українського стилю, базованого на візантійських зразках, на відміну від більш популярного тоді західноєвропейського мистецтва: “Познайомився з церковними малярами і з їх працями, які більше схожі на візантійські, ніж на сучасні. І от мене зацікавило, порівнюючи їх твори з польськими: чому ті церковні маляри все хочуть бути схожими на польських?” [1, с.17].

Хоч сам Михайло Бойчук і зазначав, що українське мистецтво є спадкоємцем візантійського (“Переходить (візантійське мистецтво. – Н.К.) до інших країв, особливо на Русь-Україну... У половині XV ст. Візантію завоювали турки. Але саме тоді візантійське мистецтво процвітає на Україні” [6, с.15]), він не вважав його просто продовжувачем візантійських традицій, зазначаючи, що “ми настільки є школою візантійського відродження, наскільки наша українська культура була під її впливом. “Неовізантинізм” це лише термін для легшого порозуміння” [6, с.15]. Таким чином, візантинізація “бойчукістами” розглядалася швидше не як повернення до Візантії, а як до власне української мистецької традиції, розвинутої в тому числі й під впливом візантійського мистецтва.

У статті “Українське малярство” М. Драган, підсумовуючи розвиток “бойчукізму”, зазначив, що вплив візантинізму почав проявлятися у роботах Модеста Сосенка, а вже Михайло Бойчук довів до остаточного синтезу перші пошуки в цьому напрямі, створивши в Україні школу монументалістів. П. Холодний, продовжуючи працювати в стилі цієї школи, заснував у Львові ГДУМ (Гурток діячів українського мистецтва).

Пошуки оптимального варіанта синтезу сучасних мистецьких тенденцій і давніх українських (візантійських) традицій відобразились у творчості художників Я. Музики та М. Осінчука. Я. Музика більше схилявся до першого, М. Осінчук – до другого [6, с.15].

Візантинізм у сакральному мистецтві підтримувався митрополитом А. Шептицьким, про це свідчить і фінансова допомога українським митцям (зокрема, М.Бойчуку [6, с.13]), і його виступ на посвяченні молитвениці Духовної семінарії 1929 року. Перш за все митрополитом схвалювався символізм в іконописі: “У мистецтві ми не визнаємо реалізму. ...Релігійне малярство має передовсім ту ціль, щоби якимось змислом приступними засобами представити те, що змислом вже не є приступне...” [7, с.447]. Окрім того, А. Шептицький уважав, що мистецтво повинно бути ланкою між поколіннями, особливо в той час, коли: “...з численних оглядів наше покоління відчуває потребу живого зв’язку з живим ще переданням батьків” [7, с.449]. Такий підхід до трактування мистецтва висловив і М. Бойчук: “Об’єктивний зміст – у формах мистецьких,

не реалістичних... Суть ідеї в найбільш закінченій строгій формі. Мистецтво у фактурі образу, а не в темах... Виступ проти сучасної, механічної цивілізації. Вільна дисципліна, яка виникає з індивідуалізму й опирається на старому стилі” [6, с.16].

Трактування католицизму як універсальної форми релігійності дозволило відмовитися від застарілого розуміння католицької культури як культури латинського Заходу й по-новому характеризувати східний обряд Греко-католицької церкви. Візантинізація, яка передбачала наближення обрядових форм Греко-католицької церкви до зразків східної, візантійської традиції, надзвичайно позитивно вплинула на образотворче мистецтво, зокрема малярство, Галичини першої половини ХХ ст. Поєднуючи традиції автентичного староукраїнського малярства, зразків візантійської мистецької спадщини з найновітнішими світовими підходами та техніками, школі українського малярства вдалося досягнути цілком унікальної форми вираження, яка отримала назву “неовізантинізм”.

Література

1. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині: Спомин старого емігранта за роки 1908-1950 / Є. Бачинський. – Торонто: Нові дні, 1952. – 245 с.
2. Драган М. Мистецький подвиг (газета “Діло”, 1 березня 1929 р., No 45; 2 березня 1929 р., No 46) / М. Драган // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – Т. ССХХVМ. – С. 437-441.
3. Митр. Андрей (Шептицький). Про обряди (19.05.1941) // Митрополит Андрей Шептицький: Життя і Діяльність. Церква і Церковна Єдність. Документи і Матеріали (1899-1944). Т. I. / За ред.Г. Генгало, М. Яніва. – Львів : Свічадо, 1995. – С. 320-330.
4. Митр. Андрей (Шептицький). Про обрядові справи (23.12.1937) // Митрополит Андрей Шептицький: Життя і Діяльність. Церква і Церковна Єдність. Документи і Матеріали (1899–1944). Т. I / За ред. Г. Генгало, М. Яніва. – Львів : Свічадо, 1995. – С. 252-257.
5. Патр. Йосип (Сліпий). Візантинізм як форма культури. Доповідь на IV Унійній конференції (Пінськ, 1933 р.). – Львів, 1933. – 13 с. – (Препринт / Львівська академія мистецтв. Кафедра мистецтвознавства).
6. Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. /О. Ріпко. – Львів : Каменяр, 1996. – 285 с.
7. Свято Духовної Семінарії. Слово Високопреосвященного о. митрополита Андрея Шептицького при посвяченні молитвенниці (газета “Діло”, 17 лютого 1929 р., No 35) // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – Т. ССХХVМ. – С. 446-449.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.07.2011р.
Рекомендовано до друку докт.філос.наук, проф. Кияком С.Р.*

IMPACT OF THE IDEAS OF BYZANTINIZATION ON ARTS IN GALICIA IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

N. D. Kis'

*Department of New History of Ukraine of Institute of history and criticism
of language by I.P. Kryp'yacevich NAN of Ukraine;
79026, Lviv, Kozelnytska st., 4; ph. +38 (032) 270-70-22*

The article is about the influence of the ideas of vizantynism on Ukrainian sacral art in the first half of XX century. These processes were characterized by the attempt to use the folklore painting techniques, examples of folklore art and architecture in the high art.

Key words: vizantynism, sacral art, Galicia, culture, ceremony.

НЕХРАМОВІ ІКОНИ – ДУХОВНЕ ОСЕРЕДДЯ ПРОФАННОГО ПРОСТОРУ

Р. М. Гошовський

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
Інститут мистецтв, кафедра образотворчого мистецтва;
76014, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34-а;
тел. +380 (342) 52-34-30*

Уперше з'ясовується роль й особливості впровадження нехрамових ікон у широке коло профанних інтер'єрів кінця XX – початку XXI століття. Визначаються традиції давньої хатньої ікони та її вплив на сучасні кімнатні й офісні ікони.

Ключові слова: *нехрамова ікона, хатня ікона, профанний простір, ікономалярство.*

Життя християнина від народження і до смерті супроводжує ікона у храмі чи в оселі. Ікона як дидактичний, виховний, психологічний засіб говорить про реалізм-дійсність Божої присутності, Божої дії.

Постановка проблеми. Іконне мистецтво можна умовно розділити на монументальне (стінопис) та станкове. Станкове ікономалярство, своєю чергою, типологічно систематизуємо на такі групи, як: храмові ікони (для церков, монастирів, каплиць,); ікони громадських споруд (заклади освіти, культури, охорони здоров'я тощо); хатні (помешкання, домівки, житла); ікони для виробничих, офісних приміщень; для транспортних засобів; родинні, подружні, патронажні тощо. Отже, можна виокремити два найбільші корпуси ікон: храмові і нехрамові, тобто такі, які знаходяться у звичайному профанному просторі. Але сучасний дизайн таких приміщень не передбачає для розміщення ікони чи настінного хреста. І в каталогах, і в телепрограмах пропагуються гламурні інтер'єри за принципами: ексклюзив, дороговизна та пишнота. Звідси вбачаємо актуальність означеної проблеми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні є вже чимала кількість матеріалів про ікономалярство оселі, яке, як відомо, було переважно в інтер'єрах народного житла, надто ж на Заході України. Дослідники О. Кульчицька [5], Я. Музика, В. Свенціцька, Г. Островський [8], В. Мельник, В. Лукань, О. Романів-Тріска [7], О. Шпак [10] та ін. в основному зосереджували свою увагу на феномені цього виду ікономалярства, досліджували іконографію, композиційні особливості, колорит, техніку тощо. У той же час ще не було праці, присвяченої проблематиці взаємозв'язку, проникнення ікони в профанні інтер'єри.

Мета дослідження. Пропонована стаття ставить за мету вперше з'ясувати роль і особливості впровадження нехрамових ікон у широке коло профанних інтер'єрів кінця XX – початку XXI століття.

Результати дослідження. Терміни “домашня” ікона чи “хатня”, “кімнатна”, ікона “житла” і “домівки” тощо, не повністю відповідає означенню кількох типологічних груп, а тому пропонуємо до використання узагальнений термін – “нехрамова” ікона.

Досконалим прикладом впровадження нехрамової ікони може бути інтер'єр традиційного українського народного житла. В минулому у кожному помешканні чи то сільському, а чи міському на найбільш почесному місці житла – на покуті, в “червоному куті” тощо, обов'язково поміщали ікони, інколи цілі домашні (хатні) іконостаси. Ікона була не просто сімейною реліквією, що передавалася з покоління в покоління, а свого роду моральним, етичним, виховним, об'єднавчим духовним центром.

Інтер'єр традиційного народного українського житла – унікальне і винятково цікаве явище. Чимало дослідників українського мистецтва та архітектури у своїх працях торкалися теми особливостей народного житла. Серед них варто згадати В. Самойловича, П. Юрченка, С. Таранушенка, Г. Логвина, А. Данилюка, І. Могитича, Т. Кіщука, М. Станкевича [9] та ін. Однак у їх дослідженнях проблема сакральної зони в інтер'єрі народного житла з певних причин була означена узагальнено і неакцентовано.

Організація внутрішнього простору українського житла у XVIII-XIX ст. відзначається однотипністю майже для всіх етнографічних районів [2, с. 323]. Згідно з традицією, внутрішнє обладнання народного житла виглядало так: зліва від входу в хату, значне місце посідала піч; уздовж задньої стіни, до кута – постіль; вздовж чільної та фасадної стіни – довгі лави; в куті, по діагоналі від печі – стіл, скриня, а проти печі, у куті – мисник. На чільній стіні або на покуті, у «червоному куті» на полицях розставляли ікони.

Архаїчні риси народного житла передбачали умовний поділ на три частини в єдиному житловому приміщенні: кухонна, спальна і святкова. Внутрішній простір розподілявся відповідно до вікових традицій, де кожен кут і суміжні зони мали в хаті певне функціональне призначення [6, с.110-125]. Одночасно з будівництвом хати виготовляли й обладнання інтер'єру – лави, постіль, жердку, мисник. До речі, таке типове планування було характерне не тільки для населення Карпат, а й для інших слов'янських народів. Одним із найважливіших центрів життя родини, найвагомішим компонентом інтер'єру традиційного народного житла була так звана покуть, покуття (образник). Це куток розміщений по діагоналі від печі та місце біля нього. Найважливіші події родинного життя були пов'язані з покуттям. Кожний господар і господиня дбали про те, щоб якнайкраще оздобити покуть, стіну над ним. На стіні над покуттям вивішували ікони, які квітчали різноманітним зіллям, живими квітами, штучними чи засушеними, запашними і лікувальними травами. Оздобленням були писанки, зв'язані по два кукурудзяні початки (шульки) то-

що. На культові свята (Зелені свята) ікони прикрашали різноманітним галуззям тощо.

В українських Карпатах почесним місцем вважається не лише кут, а й стіна проти дверей. На ній горизонтально в ряд розміщували ікони-образи. За образами як у найнадійніше місце клали на зберігання документи, цінні папери тощо. Під образами висіли фотографії, гончарні миски, фаянсові тарелі, топірці, тобівки, коники з сиру, весільні калачі тощо. Осібне місце в українському традиційному народному житлі займають ікони – на почесному місці – на покуті у “червоному куті” оселі.

Ікона – образ (грецьк.) – вікно в інший світ, світ потойбічний, світ духовний. Вікно в оселі символічно вважалося пуповиною між Всесвітом і хатнім світом, а ікона, як вікно між Богом і людиною, як духовний канал зв’язку між Богом і людиною. В іконі, мальованій на звороті скла, власне скло і є тією площиною крихкої поверхні межі між світом реальним і позареальним. Тому саме така ікона як вікно у світ сакрального всесвіту, виконана на звороті скла, природно стала органічним домінуючим святим центром оселі.

Ікона для оселі – порівняно нове явище в історії українського іконного малярства. Воно широко побутувало у гірських і низинних районах Західної України – Гуцульщині, Покутті, Лемківщині, Бойківщині з кінця XVIII ст. Для західного регіону, зокрема у Карпатах та на Прикарпатті, характерне ікономалярство на звороті скла, воно широко розповсюджувалось упродовж XIX – початку XX ст. і було одним із провідних видів мистецтва, рідше тут зустрічалась ікона на дереві. У цей же час на Буковині спостерігалася хатня ікона, мальована на фанері. На Поділлі хатні ікони писали олійними фарбами на домотканому полотні, в цьому регіоні значно рідше зустрічались ікони на склі. Черкащина також відзначалася наявністю ікон, мальованих на домотканому полотні. Ікони Слобожанщини та Подніпров’я, а також ікони Київського і Чернігівського Полісся були виконані переважно на дереві олійними фарбами.

Упродовж XVII-XVIII ст. головним центром розвитку високопрофесійних іконописних традицій на території Прикарпаття був Скит Манявський. Звідси по багатьох передгірських і гірських селах розійшлися десятки ікон найвищого ґатунку, які давали народним майстрам багатий іконографічний і сюжетно-тематичний матеріал.

Близькість до Скиту Манявського, а також до бойківських і гуцульських поселень визначило появу та розвиток надзвичайно важливого осередку ікономалярства – містечка Богородчани. На зламі XIX-XX ст. тут працювала чимала кількість майстрів, серед яких до нас дійшли імена Петра Німчика, Кароля Німчика, який допомагав батькові в праці й самотужки виготовляв фарби, також майстра Митрика. Є відомості про богородчанського майстра Петра Нелічина, що народився 1853 р., та його синів, які продавали свої ікони на базарах прикарпатських містечок Отинії, Солотвина, Надвірної, тобто поблизу північно-західного кордону Гуцульщини.

Такі образи виглядали святковіше, ніж мальовані на дереві чи полотні, та й не темніли від часу, легко зберігали чистоту кольору, ніби освітленого з середини. Вони прикрашали чи не кожную сільську, а нерідко й міську оселю. Власниками таких ікон були багаті й малозаможні селяни та містяни. Особливо барвисто й урочисто ікони виглядали в інтер'єрі народного житла в оточенні яскравих верет і ліжників, кахлів і посуду, писанок і народного одягу.

З Галичини через Волинь ікони мальовані на звороті скла стали відомі й на Сході України, куди привозилися на продаж. Проте власних центрів малювання таких ікон Придніпрянська та Східна Україна не знає, хоча були окремі майстри, які намагалися наслідувати своїх західноукраїнських колег.

Надавалася перевага одноосібним або парним іконам із великими і яскравими формами, які виразно прочитувалися на білій стіні, навіть у не зовсім добре освітленому помешканні. Такі ікони ставали домінантою оселі, найяскравішою “прямою” [3, с.97].

Якщо кілька таких, недорогих, що теж було дуже важливо, ікон розмістити на чільному (червоному) місці, на покуті, вони вже виконували роль хатнього іконостасу, який вносив у інтер'єр житла, окрім духовно-сакральної домінанти, яскравий мажорний кольоровий акцент. Тісно розставлені на полицях навпроти дверей, під незначним кутом від стіни, ікони вносили в інтер'єр оселі відблиск святковості та дзвінку мальовничість.

Не зважаючи на те, що з точки зору іконології й іконографії вони мали значні деформації й умовності, характерні для наївного мистецтва, в них є безліч прекрасних, бездоганих характеристичних ознак, з-поміж яких у першу чергу слід відзначити неймовірне відчуття декоративної композиції, пропорційності, а особливо колориту.

Народні майстри віддавали перевагу сюжетам, які пов'язані з давніми космогонічними уявленнями про добро і зло, з ідеєю оберегу і заступництва, землеробськими і скотарськими обрядами тощо. Світло ікон породжене не тільки блиском матеріалу, світло випромінюють самі персонажі. В народі найбільш улюбленими були образи святих Миколая, Юрія, Іллі, Петра і Павла та ін. Чільне місце у народному пантеоні святих займали Богородиця з Ісусиком, Параскева П'ятниця, Варвара, Катерина, тобто святі з ім'ям яких народ пов'язував захист від життєвих негараздів. Рідше зустрічаються ікони з образом Ісуса Христа, «Різдва Христового», «Страшного суду», «Притча про багача і бідного Лазаря», «Покрови» тощо.

Як і в словесному фольклорі, з-поміж інших сюжетів, центральне місце в іконографії ікон оселі належить образу святого Миколая. Життя і діяння цього святого були настільки переосмислені, пристосовані і адаптовані до реальної дійсності, що до нього зверталися з усіма помислами як до покровителя і заступника.

Не менш популярним серед ікон оселі був святий Юрій Змієборець. У народному середовищі він сприймався як образ вершника переможця і

водночас тісно пов'язувався із скотарськими та хліборобськими обрядами.

Майстерність ікономалярів у першу чергу виявилась у відтворенні образу Богородиці. Її малювали як заступницю земного буття на червоному тлі, в оточенні архангелів, херувимів, квітів. Постать Матері Божої переважно подавалася збільшеним планом і вирізнялася монументальністю.

Характерною ознакою ікон оселі є складна композиційна побудова. На одному форматі народний маляр виводив два, три або й більше сюжетів. Найтиповішим було поєднання на одній площині зображення Розп'яття з Миколоєм та Богородицею обабіч.

Унікальність українського ікономалярства полягає в тому, що наші малярі зробили ікону як свідчення віри в Бога, обов'язковий атрибут домівки, традиційний чинник релігійного виховання на рівні родини, сім'ї, особи.

Наприкінці XIX – початку XX ст. таке улюблене українцями народне ікономалярство приходить до занепаду, оскільки не витримує конкуренції з друкованою продукцією. У цей час в Україні шириться мистецтво літографії та олеографії (техніка тиражування зображень з використанням олійних фарб). Потужні друкарські й літографські майстерні спроможні були друкувати набагато більше копій ікон-літографій та ікон-олеографій, ніж власноруч виконували народні майстри.

Незважаючи на те, що сільське населення ще довго трималося малюваної ікони, наступ «цивілізованої» промислової релігійної продукції призвів до стихання і, врешті, до повного занепаду зацікавлення до народного ікономалярства.

Неабияка обдарованість, дивовижне відчуття кольору з характерною йому свіжістю і дзвінкістю та водночас тональною злагоженістю, душевною теплотою при доволі скупих і обмежених зображальних засобах давав можливість народитися своєрідному явищу – народній іконі в традиційному українському житлі.

Художники-дизайнери сучасних житлових та громадських інтер'єрів назагал не приділяють належної уваги при їх проектуванні та створенні такому важливому елементу традиційного українського житла, яким є святий куток чи іконостас оселі. Якщо питання, що стосуються розміщення меблів, технічного начиння, творів образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва з металу, дерева, кераміки, текстилю і т.д. в інтер'єрі достатньо теоретично та практично опрацьовано, то ікона в інтер'єрі оселі – тема, якої фахівці намагаються не торкатися.

Відомо, що кількість і якість – різні категорії. Наївно вважати, що чим більше святих зображень в помешканні, тим благочестивіший його власник. Несистематизоване зібрання ікон, що займає значну частину житлового простору, репродукцій, церковних календарів тощо, нерідко має протилежний вплив на духовне життя людини. Дім, помешкання є лише продовженням храму. Тому не слід допускати змішування різних

за онтологією понять храму і дому. Однак ікони в помешканні обов'язково мають бути. В достатній кількості, але в розумних межах.

У власника сучасного житлового приміщення, особливо міської квартири, нерідко виникають питання, як правильно розмістити ікони, які ікони необхідно мати у помешканні, чи мають вони бути винятково мальованими, ручної роботи чи можна використовувати репродукції і т.д. З огляду на це є кілька рекомендацій і побажань, які вдалося означити впродовж теоретичного та практичного зацікавлення цією проблематикою, під час спілкування зі священниками та художниками, дизайнерами, а також людьми, які мають влаштовані Святі іконні молитовні місця в оселі.

Важливо, щоб помешкання було освячене, щоб у ньому був хрест, один із найважливіших, найпоширеніших символів християнської віри. Хрест як сутність людського, земного (коротке рамено) і сутність божественного, небесного (довге рамено), перетин земного і небесного, божественного і людського. Хрести інколи поміщають на косяках дверей. Хрестом, як правило, увінчується композиція ікон у відведеному для цього в оселі місці.

Ікони слід розмістити у вільному і доступному місці. Звичайно, ікони бажано розташувати на східній стіні кімнати, але якщо будинок зорієнтований так, що на сході знаходяться вікна чи двері, то можна використовувати південну, північну чи західну стіну помешкання. В багатокімнатних квартирах молитовний куток чи іконостас розміщають, як правило, в більшій з кімнат, в інших необхідно помістити хоча б по одній іконі, в тому числі й на кухні, у дитячій кімнаті, спальній і т.д.

Варто передбачити, щоб перед іконами було достатньо вільного простору. Вибираючи місце для “домашнього іконостасу” (це поняття виникло швидше ніж “домашній кінотеатр”), необхідно уникати близького сусідства ікон з телевізором, комп'ютером, відео-аудіо центрами чи з іншою побутовою технікою. Ці атрибути сучасного житла належать нашому часові, термін їх використання порівняно короткотривалий, їх призначення не відповідає призначенню Святих зображень, тому поєднувати їх разом не слід.

Також не потрібно допускати змішування ікон з предметами декоративного убранства світського характеру: статуетками, тарелями, панно тощо. Прикрасою іконостасу оселі можуть бути живі або висушені квіти, гілочки верби, калини тощо. Інколи окремо висячі ікони, згідно з традицією, декоруються вишитими рушниками.

Не має бути між іконами картин, репродукцій картин і фотографій, за винятком фотографій з ікон. Ікона сповіщає про святість, являє нам духовний світ, тоді як картина, фотографія показує світ реальності, матеріальності, навіть якщо вона близька і важлива нам. Фото, картини – звичайно ж, мають бути в помешканні, але розмішувати їх слід не біля ікон.

Обов'язкова присутність у помешканні ікони Спасителя та ікони Божої Матері. З іконографії Христа, як правило, вибирають поясне зо-

браження, а з Богородичної іконографії – ікони «Одигітрії – провідниці», «Єлеуси – замилювання» тощо. Звичайно, якщо пам'ятною датою в родині є дні пошанування певних ікон, чи зображення святих, імена яких мають члени сім'ї, то є сенс мати в оселі такі ікони.

Для тих, хто має можливість у помешканні мати більшу кількість ікон, можна доповнити свій іконостас зображеннями місцевих святих і, звичайно, великих Святих України. Традиційно це св. Микола, Петро і Павло, Андрій, Іван Предтеча, євангелісти; мч. Борис і Гліб, св. Володимир і Ольга; св. Ілля, Георгій Побідоносець, Пантелеймон, Катерина, Параскева, Віра, Надія, Любов і їх мати Софія, архангели Михаїл і Гавриїл тощо. Не зайвим в інтер'єрі буде зображення чудотворних ікон. Зрештою, вибір ікон для оселі має індивідуальний характер і залежить від різних умов.

Щодо репродукцій ікон, то очевидно, інколи краще мати у помешканні добру репродукцію відомої ікони, ніж ікону мальовану, але поганої якості.

Тому якщо зображення не викликає почуття внутрішнього благоговіння і відчуття дотичності до святості, якщо воно сумнівне з точки зору іконології та іконографії, то кращим буде утриматися від розміщення таких творів у житловому приміщенні. А репродукції канонічних ікон, освячені і належним чином оформлені, посядуть гідне місце в оселі.

Як розмістити ікони, в якій послідовності і чи є у зв'язку з цим суворі настановчі вимоги? У церкві – так! Святе місце оселі можна обмежити деякими головними правилами. Наприклад, якщо ікони розміщені безсистемно, без продуманої композиції, не симетрично, то це викликати постійне відчуття незадоволення їх розміщенням, бажанням усе змінити, що відволікає від молитви. Також слід пам'ятати про принцип ієрархії: не поміщати, до прикладу, ікону місцевовшанованого святого над іконою Спаса, Богородиці, Св. Трійці тощо. Ікона Христа повинна бути праворуч від предстоячого, а від Божої Матері – зліва, як в класичному українському іконостасі. Якщо в помешканні є особлива ікона (палладіум), яка передається у спадок, то її можна зробити центром домашнього іконостасу.

При доборі ікон треба стежити за тим, щоб вони мали образну й стилеву спільність, були виконані у єдиній художній і технічній манері. Варто намагатися не допускати еkleктичних стилів, багатостилевості у відборі ікон. Верх такого іконостасу бажано завершувати хрестом. Під час молитви перед іконами може горіти свічка чи лампадка, а у святкові дні та неділю – може горіти впродовж дня.

Якщо ж ікона знищилася і не піддається реставрації, таку ікону, особливо посвячену, ні в якому разі не слід просто викидати: до святині, навіть якщо вона втратила свій первісний вигляд, слід відноситися з благоговінням. Ікону необхідно віднести до церкви, де її спалять у церковній печі.

Ікона дарована чи придбана до шлюбу, уродин, хрестин, повноліття тощо, може бути добрим спогадом і цінним елементом домашнього іконостасу.

Література

1. Гоберман Д.Н. Искусство гуцулов / Д.Н.Гоберман. – М.: Советский художник, 1980. – 51 с.
2. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1987. – 471 с.
3. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР. – К.: Мистецтво, 1976. – 262 с.
4. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини. – К.: Мистецтво, 1991. – 208 с.
5. Кульчицька Олена. Про народне малювання на склі. / Матеріали з етнографії та художнього промислу. – Львів, 1957. – Вип.3. – С. 172-176.
6. Народна архітектура Українських Карпат XV-XX ст. – К.: Наукова думка, 1987. – 272 с.
7. Народна ікона на склі: альбом / наук. ред.: М. Станкевич; [О. Романів-Тріска]. – К.: Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. – 372 с.
8. Островский Григорий. Украинская народная живопись на стекле / Панорама искусств. – М.: Искусство, 1982, вып. 5. – С. 64-72.
9. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево / Михайло Станкевич. – Львів: Національна академія наук України, Інститут народознавства, 2002. – 480 с.
10. Шпак О. Малярство на склі професійних митців / Оксана Шпак // Мистецтвознавство'11: Науковий збірник. – Львів: СКІМ, 2011. – С. 177-199.

Стаття надійшла до редакційної колегії 16.10.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.мистецтвозн., професором Станкевичем М.Є.

NON-CHURCH ICONS – THE SPIRITUAL CENTER OF PROFANE SPACE

R. M. Hoshovsky

PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;

Institute of arts; department of fine art;

76014, Ivano-Frankivs'k, Acad. Saharov st., 34; ph. +380 (342) 52-34-30

First a role and features of introduction of no temple icons turns out in the wide circle of profan interiors of end XX – beginning of XXI age. Traditions of old domestic icon and its influence on modern room and office icons are determined.

Key nwords: *no temple icon, domestic icon, profan space, icon art.*

Трибуна молодих

УДК 821.162.1

ББК 83.3 (4 Пол) 6

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ «ЛУНИ З ЧЕРДАКА»)

М. І. Сулятицький

*Івано-Франківський національний медичний університет; кафедра українознавства; 76014, м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 2;
тел. +38 (03422) 2-54-31*

У статті проаналізовано оповідання “Луни з Чердака”, що є своєрідною літературною інтерпретацією польським письменником видатної постаті українського духовного буття – Митрополита Андрея Шептицького. Подана широка образна, художня палітра твору, площина літературного характеротворення.

Ключові слова: *художні особливості, образ, характер, мала проза, Ст. Вінценз.*

Про Станіслава Вінценза як у слов'янському, так і в загальноєвропейському літературознавстві написано чимало. Беззаперечна вагомість його творчості, зосібна для української та польської культур, ні у кого не викликає сумніву, він є своєрідним феноменом, який поєднав ці дві національні культури.

Сучасна Вінцензіана наповнена працями наукового та науково-популярного характеру, які порушують щонайрізноманітніші аспекти життя і творчості письменника. Останні десятиліття розповнилися низкою наукових конференцій, експедицій, імпрез, переважно міжнародного масштабу, що підкреслює непроминальну зацікавленість провідних слов'янських (і не тільки) гуманітаріїв до цієї екстраординарної постаті. Проступають в перспективі й наступні дослідження над творчістю письменника, зокрема в плані творення повноцінного перекладу творів українською мовою та узагальнення праць учених у вивченні його творчої спадщини.

Впадає у вічі той факт, що в основному дослідницька увага науковців сконцентрована на вивченні його життєвого шляху, вшануванні його пам'яті, листуванні, а якщо береться до уваги славнозвісна тетралогія «На високій полонині», то в основному вона аналізується у зовнішньо-

текстуальних аспектах (змістова наповненість, світоглядність, фольклоризм, діалектологізми тощо). Достатньо непогано досліджена міфологічна площина твору. І все ж дещо на маргінесі залишаються твори малої прози, у яких неабияк вияскравлюється внутрішня текстова поетика, чітко постає стиль письменника та художні особливості. Так, Вінцензів твір «Луни з Чердака» переважно потрапляє в поле зору дослідників тільки завдяки його ідейно-тематичній проблематиці, пов'язаній із подіями першого візиту єпископа Андрея Шептицького на Гуцульщину.

Прозовий образок зображає життя тодішньої карпатської людності (гуцулів, євреїв) з комплексом складнюючих соціально-побутових проблем, пов'язаних із забобонами, пияцтвом, злиднями тощо. Автор для твору прибирає форму, як влучно підмітив К. Чавага [2], подібну в поетиці до широко знаного циклу Станіслава Вінценза “На високій полонині”. Однак варто було б ґрунтовніше проаналізувати твір в художньо-стилістичній площині, розглянути жанрову поліфонію цього невеликого за обсягом, але оригінального, насиченого цікавими подієвими перипетіями твору.

Сюжет розгортається навколо неординарної події – приїзду в патріархальну Гуцульщину Митрополита. Відрадно, що С. Вінценз чи не одним із перших з письменницької когорти прилучився своїм твором до беатифікаційної процедури Андрея Шептицького саме завдяки написанню цього твору, листовно про це оповістивши архімандрита Кревзу 29 лютого 1956 року та надіславши йому щойно написаний текст. Це було як ніколи вчасно, бо, як зазначав Кость Чавага у своїй розвідці «Митрополит Андрей Шептицький та Гуцульщина», в творчості Станіслава Вінценза – “в час написання твору, себто в середині 1950-х років, уже були спроби підкинути «антижидівську» карту в питання беатифікаційного процесу” [2, с.180], не зважаючи навіть на те, що в період війни ним було врятовано від переслідувань та вірної смерті чи не тисячі євреїв, зосібна дітей...

Василь Карабелік, місцевий п'яничка, але шанований через своє становище (навчає темний люд Слова Божого) та покровительство поважного священичого роду, приносить в корчму Чердак до жида Етика “апокаліптичну” вість про несусвітні речі для тодішніх горян – заборону алкоголю та “митрополичі забави” у газди Буліги. Його твір мав також і просвітницьку мету. Пролонгуючи ще давньоруське висловлювання – «Русі єсть веселля пити, без того не можем жити», – український народ дійсно потерпав від цієї соціальної згуби, тому ідейно-тематична проблематика твору як ніколи постала актуальною, особливо у 50-ті роки. Це дуже турбувало С. Вінценза і хоча він був далеко за межами України, але через листування дізнавався про ту біду, особливо, коли це лихо вкорочувало віку таким милим його серцю колишнім сусідам та знайомим.

Образ Митрополита – це тип нової, не зашореної примітивними забобонами духовної особистості, великого життєлюбця та прогресивного церковного діяча. С. Вінценз зображає подиву гідні як на ті часи для

духовенства табуйовані ситуації веселошів, та ще й із поганським підтекстом. Місцевий клір сконфужений незвичною як для такого рівня поведінкою Преосвященного, не розуміє справжньої суті його душпастирської місії, яка полягала в органічному наближенні до церкви вірян, а не лише сповнення культових формальностей – “Не хотіли допустити Його до людей. Вони би і Господа до людей не допустили” [1 с.280], – а коли Митрополит в запалі танцю затагнув веселої коломийки з прадідівським староязичницьким підтекстом – “Попи очі випулили: то не вольно, то чари, а тут сам Митрополит виспівує чари” [1, с.279].

Сюжет твору виявляється через розмову гостя й господаря про вищезначену подію. З-посеред кількох літературознавчих розвідок про цей твір ми не подибували відомостей саме про жанрову його означеність, тому, гадаємо, перш за все варто було б ідентифікувати «Луни...» саме у цьому плані. У даному випадку ми маємо літературну форму усної комунікації, учасники якої (Карабелік, Етик та його дружина), обмінюються низкою висловлювань, що переважно мають форму еліптичних речень як простої, так і складної побудови, почасти супроводжуються експресивною інтонацією та мімікою, яка уможлиблює краще розуміння обговорюваного: “Карабелік підняв кулак, ніби хотів гримнути по столі, але стримався, підвищив голос...” [1, с.275], чи ж “Карабелік ударив себе у груди, аж загуркотіло, і заговорив щораз скоріше. Етичка затулила вуха, а Етик сичав, ніби його щось раз за разом пекло” [1, с.275-276] тощо. Спостерігаємо також певний раціоналізований процес, коли подія зустрічі розглядається на підставі отриманого результату, набуває ознак доцільності й діалектичності.

У «Лунах з Чердака» формується ситуативно-композиційний сценарій (що уподібнений до драми), коли адресант і адресат перебувають у безпосередньому комунікативному полі, а перебіг спілкування витворює активний мовленнєвий взаємний обмін ролями учасників цього процесу, двома чи кількома (полілог) співрозмовниками.

Між Карабеліком та Етиком відбувається чітка опозиційність і, обмінюючись репліками, віднаходять шляхи порозуміння, продуктивно реагують на супротивні репліки: “– А ти бачив цісаря? – питався Карабелік. – Ні, а що ? Виходить, цісаря нема ?... – Хто каже, що нема цісаря? – Але ти ж не бачив . – Нащо мені бачити, я й так знаю” [1, с.277]. На підставі такого діалогічного взаємовпливу розкриваються концептуальні моделі світобачення мовців. У разі їх суголосся формується спільне комунікативне поле, а при протиставленні виникають бінарні опозиції, закладаються основи конфлікту, спрямованого на драматичне або трагічне розв’язання. Першопочаткова бінарна комунікативна опозиційність сторін (коли господарі серйозно не сприймають новину, та й сам нічний гість не зовсім довіряв корчмарям) долається згодом сценами Василеного одкровення: «Якщо, братчику, ти такий, то ще щось вам розповім..., [бо] вважаю вас людьми» [1, с.283], що засвідчує єдність їхнього комунікативного поля.

Художня достовірність забезпечується природною організацією реплік та їх взаємозв'язків, звертанням автора до спрощених, почасти ненормативних мовленнєвих прийомів, що сприяє розкриттю характерів та розвитку дії: “Там гайдуки, лакеї, там фірмани, вся та паскуда, якби розпроклинався на них, то би на цілий їх двір чортів напровадив, а нащо мені того?” [1, с.284]. Оскільки у нас тут діалог представлений як конструкторивний елемент письменницької оповіді у формі розмови, почасти філософського смислового наповнення, то відносно жанрової дефініції твір можна номінувати діалогом як самостійний літературний жанр.

В контексті художності письма бачимо естетичний світ автора, оригінальний тип його світобачення та ідіостиль. Образне бачення С. Вінценза близьке до понятійного мислення, він зіставляє, відмежовує, диференціює, групує образи відповідно до певних ідеалів, і автор все ним бачене, відчуте, пережите може майстерно втілити, передати читачам через комплекс художніх засобів, певних зображально-виражальних прийомів, за допомогою яких Станіслав Вінценз творить нову художню дійсність. Йому вдалося не тільки зобразити реалії, але і представити своїм твором духовні цінності і таким чином одуховнити світ, що спонукає його розвиватися за ідеалами краси та істини.

Сюжет і композиція як формотворчі художні засоби у Вінцензовому творі поєднані в художньо-естетичну цілісність усіх його компонентів. На основі тематичного матеріалу про гуцульське життя письменник організовує, структурує, художньо інтерпретує кожен складову діалогу, вибудовує змістову конструкцію. В «Лунах...» ми можемо чітко побачити експозицію (прихід до корчми Карабеліка), зав'язку (його незвичайні, “апокаліптичні” повідомлення), розвиток дії (подієва насиченість), кульмінація (бачення Карабеліком незвичайної, гіперболічної сутності особи Митрополита), розв'язку (Карабелік іде іншим сповіщати події), що вкотре підтверджує власне драматичний жанровий характер твору.

Портретно-пейзажна характеристика є чи не основною домінантою художнього стилю аналізованого твору. Так, вже перша картина гірського краєвиду – “Осінь доценту спустошила підніжжя верхів. Хребти тижнями не виринали з густої мряки” [1, с.273] постає певним прологом, затактом наступної парадигми, де природа виступає як органічний складник людського світу.

Портрет як засіб характеротворення героїв має поважне стилістично-сміслові навантаження. У «Лунах з Чердака» портретна характеристика стосується образів Карабеліка та Митрополита, і саме змалювання їхніх облич, фігури, одягу, манер поведінки є складовими композиції поряд із пейзажами, інтер'єром, авторською розповіддю. Опираючись на міметичні принципи зображення, письменник, зображаючи портрети своїх літературних героїв (“Був то старий Карабелік власною персоною... Старанно підв'язана ганчіркою повіка свідчила, що був тверезим” [1, с.274]; “Але то моцак [Митрополит. – М.С.], на дві голови вищий від усіх, як потягне увесь млин танечний, то все вирує, а як затри-

має сам-один – танець стає” [1, с.279] тощо), окреслює психічні стани, відображені у міміці, жестах, динаміці мовлення, розкриваючи тим самим внутрішній світ персонажів. Акцентування на одязі Карабеліка демонструє реципієнту його вдачу, спосіб життя, майновий стан, рід занять.

У тексті кількаразово зустрічається формотворчий художній засіб внутрішньої фонологізації, в якому замість опису подій фіксується перебіг внутрішнього переживання літературного суб’єкта. Так, Карабелік, пригадуючи своє минуле, мовить до господарів Чердака: “І ти [до себе. – М.С.] колись малою був людиною. Був гарним, цікавим, веселим, рум’яним, не зчорнілим, був ласкавим, як білка, грайливим, як кошеня..., ніхто не називав тебе ані Карабеліком, ані, боронь Боже, пияком” [1, с.276], тим самим не тільки демонструє психологічний зріз образу, але й висвітлює мотиви індивідуальних, часто прихованих від людського ока вчинків.

Текстова палітра «Лунів...» майстерно насичена художніми засобами зображення дійсності. Так, бачимо метонімічне звуконаслідування в епізоді приходу нічного відвідувача в корчму – «заскавчали дерев’яні завіси, вискнули міцні двері, і Етик впустив гостя» [1, с.274]. Тканина твору переплетена метафорами, представляючи відображення інтуїтивного осяяння письменницької фантазії у раціоналізованих поняттєвих словоформах на кшталт: «Митрополит, як святий Ілля, гримів проти горілки» [1, с.274], «Страх іде на всіх нас» [1, с.274], «Попи очі випулили» [1; 279] та поєднаних із цими полісемантичними взаємоперехідними ознаками порівняння, що складають основу метафоризації: «Хмара попів, ніби круки, бідачину обсіли» [1; 279], «Музика вкручувалася, ніби шруба в кості» [1, с.281], «Худе, як ворона» [1, с.281] тощо. Оксюморонні поєднання контрастних, протилежних за значенням слів утворюють парадоксальні семантичні сполуки: «Без журби жити небезпечно» [1, с.275], «що скажу комусь «Слава Богу», то зараз поправлю: «Най ті чорт озме» [1, с.276] та інше.

Неможливо оминати і фольклоро-міфологізму Вінцензового діалогу, оскільки ці мотиви були чи не основною домінантою його поетики. Письменник художньо реалізує міф, смислово його переінакшуючи на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема використовуючи задля увиразнення та більшої переконливості художнього зображення прийом гіперболізації. Так, Карабелікові ірраціоналістичні «візії» малюють казково-фантазмагоричний образ Митрополита – “А то, кажу вам, смерека, не чоловік, сила велетенська. Велета з Писаного Каменя. Він з Велетів, з тих давніх, що поховані під Писаним Каменем, з рицарів і королів – Ватаг Досконалий. Певно, таких уже нема, останній залишився. І на Нім скінчилося, бо дітей, прецінь, не має. А всі інші пани виродилися, перевелися” [1, с.278]. В іпостасі найвищої духовної субстанції горян (Досконалого Ватага), Митрополит довершує місію врятування пропавших душ, що страждають у породженому народною уявою захмарному світляному замку. “А ви, Преосвященний, не поїхали б туди і не спробували

б, бо є переказ, що коли прийде добрий, божий чоловік..., – питав Його котрийсь... І так зробили” [1, с.285]. Тут проступає сполучуваність та взаємоперехід минулого і сучасного, містичного й реального, фольклорного та міфологічного – письменник майстерно вводить ці компоненти до певної ірраціональної структури міфологічної свідомості.

Наша спроба літературознавчого аналізу твору польсько-українського письменника не претендує на однозначність чи ж вичерпність, тема залишається відкритою для подальших аналітичних пошуків. Ми зумисно не зацентовувались на якомусь лише одному художньо-стилістичному аспекті «Лунів...», а намагалися лише дотично висвітлити окремі нюанси пропонованого зразка письменства, а також показати багатогранний творчий хист великого майстра пера, що однаково належить двом нашим національним культурам.

Література

1. Вінценз С. «Луни з Чердака» / С.Вінценз; Редактор-упорядник М.Васильчук // Вінцензіана: Статті, листи, фрагменти творів. – Коломия: Вік, 2008. – 320с. +8 с. іл.
2. Чавага К. Митрополит Андрей Шептицький та Гуцульщина в творчості Станіслава Вінценза / К.Чавага; Редактор-упорядник М.Васильчук //Вінцензіана: Статті, листи, фрагменти творів. – Коломия: Вік, 2008. – С. 179-180.

Стаття надійшла до редакційної колегії 06.10.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Качканом В.А.

ARTISTIC FEATURES OF SMALL PROSE OF S. VINCENZ (BASED ON THE WORK “THE MOON FROM ATTIC”)

M. I. Suliatytskyy

*Ivano-Frankivs’k National Medical University;
department of history and criticism of Ukraine;
76014, Ivano-Frankivs’k, Galytska st., 2; ph. +380 (3422) 2-54-31*

The article reveal question of genre and stylistics variety the prose creation of polish writer S. Vincenz. The literary works display original artist organize of our literature.

Key words: *genre, style, poetry, prose, clergyman’s, literature.*

ТОРКАЮЧИСЬ НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: ТВОРЧІСТЬ ПИСЬМЕННИКА В ШКОЛІ

Н. О. Лаврусевич

*Кам'янець-Подільський державний університет ім. І. Огієнка;
кафедра теорії та історії журналістики й української літератури;
32300, м. Кам'янець-Подільський, вул. Огієнка, 61*

У статті йдеться про особливості проведення уроків позакласного читання за поезією у прозі В. Стефаника в старших класах загальноосвітньої школи.

Ключові слова: *поезія у прозі, уроки-бесіди з позакласного читання, форма сповіді, жанр твору, методи і прийоми роботи.*

Проблема самостійного чи позакласного читання добре відома вчителям-філологам і актуальність її неперехідна. Якщо дитяча розважального характеру та пригодницька література і користується певним попитом у школярів молодшого та середнього шкільного віку, то творчість письменників-класиків сприймається як обов'язкова і лише для вивчення у класі. Уроки-бесіди з позакласного читання власне покликані систематизувати розрізнені враження від самостійно прочитаного, виховати любов до художньої книги і бажання зустрічатися із нею як найчастіше. Цим питанням присвятили свої праці провідні методисти України Н. Волошина, Є. Пасічник, Б. Степанишин.

Часто уроки-бесіди з позакласного читання поглиблюють літературні знання учнів та розвивають їхні уподобання, відкривають нові грані письменницького таланту. Це відбувається переважно у старших класах, коли знайомство із творчою постаттю та художніми текстами набуває якісно нового значення.

Вивчаючи творчість Василя Стефаника, вчитель української літератури зазвичай звертає увагу на соціально-психологічну спрямованість запропонованих шкільною програмою творів. Лише у профільних класах, окрім новел, вивчається поезія в прозі «Моє слово» як художній маніфест, кредо письменника. Старшокласники-галичани, зокрема покутяни, можуть «зустрітися» з новелістом ще й на уроках літератури рідного краю, розширивши жанрово-тематичні обрії творчості митця, а для усіх інших краще пізнати письменника можна лише через позакласне читання. Пропонуємо нову форму проведення уроку-бесіди з позакласного читання за творчістю Василя Стефаника. Однією із несподіваних для вивчення творчості цього прозаїка може стати форма уроку з позакласного читання бесіда-сповідь. Залежно від мети уроку й особливостей художнього твору рекомендують різноманітні форми, методи і прийоми роботи: бесіда, огляд, диспут, обговорення, конференція, за-

очна екскурсія і навіть літературний вечір... Н.Й. Волошина сприймає таку класифікацію не без застереження, “оскільки їх можна придумувати до безмежності” [1, с.11], а найголовніше – це результативність такої форми уроку. Вважаємо, що вразливість душі, здатність письменника прислухатися до людського горя та відгукнутися на нього власним болем – художнім твором, спонукає до глибшого пізнання митця, а саме до аналізу його поезій у прозі.

До українських авторів, що започаткували цю форму в національній літературі, належать, окрім В. Стефаника, Марко Черемшина («Весна», «Симфонія», «Море», «Заморожені фіалки»), Дніпрова Чайка (цикл «Морські малюнки»), Ольга Кобилянська («Там, де зірки пробивались», «Весняний акорд»), Михайло Коцюбинський (цикл «З глибини»), Гнат Хоткевич (збірка «Гірські акварелі»), Борис Грінченко («9 січня»), Володимир Винниченко («Дим»).

Урок вмістить і пізнання цікавих сторінок біографії письменника, і знайомство з маловідомими аспектами творчості, і роботу над новим для багатьох жанром. Він може носити певні елементи рольової гри. На цьому уроці будуть сидіти за партами “письменники”, “літературознавці”, “читачі” – усі, кого зацікавить тема “Поезія в прозі як вияв душевного кредо В. Стефаника”.

Ключовим для уроку стане питання – чому автор відомих соціально-психологічних новел звернувся до такої несподіваної для нього форми?

Ті учні, що ознайомились із творами «Амбіції», «Ользі присвячую», «Городчик до Бога ридав», «У воздухах плавають ліси», «Раненько чесала волосся», «Вечір», «Старий Ч-ій», «Старий жебрак стоїть», зможуть висловити власні думки.

Багато хто скаже, що поезія в прозі була реакцією на канони віршування, може, навіть ілюзорним виявом поетичної свободи, бо, визволившись з-під “залізних сплітів” вірша, рими, автор попадав під інші правила організації художнього тексту.

Дехто зверне увагу на те, що автор тяжів до малої прозової форми і захотів випробувати себе саме в такому незвичному, але популярному у Європі жанрі.

Ймовірно, що новий жанр дав можливість виявити власне душу письменника, бо соціальна направленість його новел приглушувала душевно-ліричні задатки митця.

Щодо таких роздумів учителю важливо навести приклад ставлення до поезії в прозі інших письменників, зокрема І. Нечуя-Левицького. “В українському письменництві, – писав він, – з’явилась сила таких модних “поезій в прозі”, куценьких, коротеньких, в котрих часом нема ніякісної ідеї, навіть ясної головної мислі й думки, нема ніяких почувань, а нанизана низка асоціативно якихсь уривків од образів, картинок, а більше низки слів, рядки фраз, правда, ляскучих, але сухих і таких пренудних, що їх певно ніхто не мав спроможності дочитати до кінця. В одного тільки д. Леон[іда] Пахаревського ці коротенькі “поезії”

дають ясну картинку або коротеньке оповіданнячко в поетичних образах. Це просто-таки виходила одна стародавня “риторика”, котра наводить нудьгу й сонноту на читальника і не взрушує ніякого почування в читальників” [4, с.198].

Також потрібно зазначити, що вірш прозою вважають однією з найдавніших жанрових форм епосу, початки якої вбачаються в Біблійних Псалмах, в апокаліпсичних видіннях, а «Слово о полку Ігоревім» неодноразово називають неперевершеним зразком поеми в прозі, що знайшла своє продовження у творчих доробках М. Шашкевича, В. Стефаника, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Марка Черемшини...

Для кращого розуміння того, що автору справді було необхідно писати у цьому жанрі, можна навести приклад тих перешкод, які стояли на шляху опублікування їх. Це питання можна поставити для тих учнів, які виконують роль літературознавців, адже, щоб знайти потрібний матеріал, необхідно попрацювати у бібліотеці чи інтернеті.

Прозові мініатюри В. Стефаник написав у 1896 і 1897 рр. За ними закріпилася назва “поезії в прозі”. Сам автор називав їх “дрібними нарисам”, “малими образками”, “образочками”, які мали утворити збірку, але, за його словами, ті, що мали дати гроші, сказали: “Талант є, та нема у сих творах служби громаді, нема науки для теперішнього покоління...” [3, с.23].

Автор знищив рукопис, та це не зломило письменника і він продовжує працю над «малими образками» для книжки, яку збирався назвати «З осени». Та редактор чернівецької газети «Праця» В. Будзиновський переїхав до Львова, готування книжки до друку припинилося. Іншого видавця прозаїк не знайшов, твори загубилися.

Стефаник і далі не покидає роботи над творами цього жанру, тому зрозуміло, що він багато значив для митця. В архіві письменника збереглися також поезії в прозі: «Чарівник», «Ользі присвячую» і «Старий Ч-ій». Три з надісланих Морачевським образки – «Над його головою голуб», «Йшов з поля», «З хорім надвір» – Стефаник згодом ґрунтовно переробив, і вони відомі як новели «Портрет», «Діти» й «Виводили з села». Ескіз «Старий Ч-ій» є одним з варіантів на тему новели «Святий вечір».

Наступне завдання буде для учнів-письменників та читачів.

– Якою є основна тема “образочків”?

– Назвіть твори, що є поезією в прозі, і які можна вважати художнім маніфестом письменника.

– У яких поезіях у прозі відчутні роздуми автора про призначення художнього слова?

Майже у половині тих поезій у прозі, які збереглися, Стефаник торкається питання про роль і призначення митця і мистецтва. І це не викликає подиву. В літературі на той час модерністські напрямки й течії галасливо намагалися вибитися на поверхню й запанували над реалізмом. У тих умовах у творчості як прихильників, так і опонентів цих на-

прямоків та течій багато місця займали загальномистецькі проблеми. Представники декадентських напрямків декларували “чисте мистецтво”, “мистецтво для мистецтва”, а митця проголошували незалежним від суспільного життя й боротьби, замкненим у собі “пророком”, який у творчому екстазі з позицій “чистої краси” виявляє глибини своєї душі.

Перше аніж почати розмову про особливості поезій у прозі Василя Стефаника, пропонуємо прочитати чи продекламувати напам'ять автобіографічний твір «Серце». Він, вважаємо, є заспівом до подальшої роботи над “образками”, бо більша частина згаданих у ньому осіб так чи інакше мають стосунок до тем, що піднімаються в поетичних творах письменника. А слова Кирила Гаморака, згадані у «Серці»: “Не пиши так, бо вмереш”, – можуть стати епіграфом до кожного уроку за творчістю В. Стефаника.

Окрім членів своєї родини, автор згадує Івана Франка, Леся Українку, Леся Мартовича, Михайла Павлика, Івана Плешкана – усіх тих, хто поклав життя за ідею, народ, українське слово. Тому темі митця і його призначення потрібно виділити як основну у поезіях у прозі «Амбіції», «Чарівник», «Ользі присвячую» та інших.

В поезіях у прозі В. Стефаника часто помітними були впливи модернізму. Саме звідти йшли настрої суголосні душевним мукам і смуткові митця-пророка, тим настроям, що вирували у зболілій душі. Це добре видно у творі «Чарівник»:

Повалений, вбитий страхом, як півумерлий, що му ноги гріють.

Трясуся, ой, незнаними горячками.

Дрожу перед острыми морозними стрільми дрожі, гнаний тобою, думко! Неназвана, закрита, страшна!...

Отак лежу я,

Перегинаюся і перевиваюся страждучий всіма вічними муками.

Поцілений тобою, строгий стрільче, ти, незнаний – Боже... [5, с.39].

І поет-пророк звертається до тих, хто його любить: “Дайте гарячі руки! Дайте вугля з серця!”. Він вважає себе приреченим на вічні муки.

До цього слід додати уривки з «Амбіцій» – “Шепчи до людей, як ярочок до берега свого. Грими як грім, що найбільшого дуба коле і палить... Така будь, моя бесідо!” [5, с.38].

З «Ользі присвячую» – “І чого ти, серце моє, квилиш мені в грудях, як покинена пташка? І чому ти, серце моє, не пукнеш?” [5, с.40].

З «У воздухах плавають ліси» – “Якби-м розбив ту скалу, що душу мою закувала!” [5, с.41].

Бесіда у формі сповіді ґрунтується на прийомі виразного читання уривків із творів Стефаника та їхнього аналізу. Будь-яка версія учнів сприймається вчителем, якщо підкріплена текстом твору.

Поезія в прозі «Вечір». У ній ми зустрічаємо жінку з дитиною на руках, що примостилася на сходах, які ведуть до Божого храму. Зовнішній її вигляд показує, що зазнала вона немало поневірянь: “Одіж спливає по камінню як брудна стриця води” [5, с.34]. Люди, які проходять

мимо, лише співчують і продовжують жити беззмістовно: “Вбігаємо до домів. “Горівка”, – “Чорна кава” – “Чай!” – і п’ємо і говоримо: біда, біда! І ще п’ємо, бо привид чуда середньовічного не дає нам супокою, нам, людям новим” [5, с.34]. Аналізуючи твір, учні звертають увагу на бездіяльність суспільства і водночас на каяття у цій бездіяльності. Можливо, власне сам автор мордує себе такими спогляданнями тогочасної “мадонни” і фіксує побачене, щоб відтворити у наступних творах?!

Вражає вірш прозою «Старий жебрак стоїть...». Прозаїк зображує старого жебрака перед костюлом, який неодноразово ладен був віддати своє життя, за що і отримав нагороду – хрест. Але сьогодні у похилому віці змушений просити милостиню. Учні знаходять слова, якими письменник передає власний біль за долю старої людини: “Сто людей минає его і не оглянеся” [5, с.36]. Як антитеза (сто і одна людини) передає на-верненість серця автора? І лише мужичка співчуває колишньому жовнару – годує і молиться: “...казала “оченаш” за сина у воску” [5, с.36].

Найпоетичнішою учні вважають прозову мініатюру В. Стефаника «Раненько чесала волосся».

– Вона звучить як лірична пісня про переживання закоханої дівчини, яка сумнівається щодо щирості почуттів парубка до неї. Письменник тонко, як психолог, вбачає і передає зміну настрою дівчини. Їй здається, ніби той шум – шепіт осіннього листу на дереві під вікном про те, що хлопець її не любить. Всі ці думки виникають у неї під час зачісування волосся і спричиняють гірке ридання. “А за вікном шепотів оріх широким листем: чешися, дурна, він тебе любить!” [5, с.32].

– Твір має біографічну основу. Він справді бачив цю сценку і розумів, що дівчина кохала його, але відповіді на почуття сестри свого товариша не дав. У кінці 1897 р. Стефаник одержав повідомлення про раптову смерть Євгенії, яка померла від туберкульозу. Це дуже його вразило, і він, розповівши в листі до Морачевського про свої стосунки з дівчиною, додав: “Умерла та й не діждалася тої весни, що оріх її шептав, що вона (весна) прийде і милого за руку приведе”. А через троє десятиріч у ліричній сповіді «Серце» Стефаник записав: “Євгенія Бачинська – моя перша любов” [5, с.30]. Учні приходять до думки про те, що деколи людина, особливо ж художник, переосмислює бачене і чуте через багато років і робить справді вагомні висновки і зізнання.

– Ця поезія в прозі більше схожа на українську народну пісню, яку дуже полюблив митець.

Василь Стефаник виріс у невеликій родині, мав і власних дітей, тому не міг без болю спостерігати за дітьми селян. Ця тема часто зустрічається в новелістиці митця, а також її відлуння вчувається в поезії у прозі «Городчик до Бога ридав». У початкових редакціях йшлося про різні квіти, захоплені осінню: тут і зелений барвінок, і жовті гвоздики, і біла півонія... Після того автор зупинився на розповіді тільки про муки білої рожі, яку передчасно захопив осінній мороз, і вона “похилила жмит цвіту понад жовте листе” [5, с.42].

Щоб краще зрозуміти алегорію твору, учням пропонується звернутися до листування автора.

– Листи В. Стефаника свідчать, що у нього нещасні діти бідноти часто асоціювалися із зів'ялими квітами. В листі до О. Кобилянської восени 1898 року писав про голод у селянських хатах: “В хатах біда і трохи радості. На печах діти і трохи хліба межи ними і багато страшних байок і снів. Осінь грає тим хатам по сухім листю, як обдертий грач на заржавілих струнах... Тогди я чую могучу музику і хатів, і дітей, і осені. Як з твердої скали, добувається з осіннього сумерку просьба: сонця, сонечка ой дайте!” [3, с.45]. Прочитавши уривок з листа, учні зауважать, що він уже нагадує поезію у прозі...

– У цьому листі В. Стефаник майже дослівно повторив те звертання до сонечка, яким розпочинається і завершується поезія у прозі «Городчик до Бога ридав». Тільки це звертання було вже не до квітів, а порівняних із ними нещасних селянських дітей. Хоч дещо завуальовано, але висвітлюється тема, яка була важливою для письменника і для передових людей того часу.

Урок-бесіда чи урок-сповідь за творчістю В. Стефаника на прикладах його поезій у прозі допоможе учням краще пізнати внутрішній світ, розкрити нові художні грані митця, про якого Максим Горький сказав відомі усім слова: “Як коротко, сильно і страшно пише ця людина”.

Література

1. Волошина Н.И. Уроки позакласного читання у старших класах: Пос. для вчителя / Н.И. Волошина. – К.: Рад. школа, 1988. – 174 с.
2. Кобилянська О. Про себе саму (Автобіографія в листах до проф. д-ра Степана Смаль-Стоцького) / О.Кобилянська // Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К., 1956. – Т.3: 1911-1941. – С. 551-566.
3. Кобилянська О. Твори: В 2 т. / О.Кобилянська. – К.: Дніпро, 1983. – Т.2. – 572 с.
4. Нечуй-Левицький І.С. Українська декадентщина / І.С.Нечуй-Левицький // Зібрання творів: У 10 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т.10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. – С. 187-222.
5. Стефаник В. Повне зібрання творів: В 3 т. / В.Стефаник. – К., 1953. – Т.2. – 223 с

*Стаття надійшла до редакційної колегії 24.08.2011 р.
Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Мафтин Н.В.*

**SPEAKING ABOUT STORIES OF V.STEFANYK:
WRITERS' WORKS IN THE SCHOOL**

N. O. Lavrusevych

*Kam'yanets-Podilsky State University by I. Ogienko;
department of theory and history of journalism and Ukrainian literature;
32300, Kam'yanets-Podilsky, Ogienko st., 61*

The article deals with the peculiarities of the conducting extra-curricular reading lessons on the poems in prose V. Stefanyk's in senior forms or the secondary school.

Key words: *poems in prose, discussion classes on extra-curricular reading, confession form, genre of work; methods and approaches of the work.*

УДК 821.161.2 : 82-3

ББК 83.3 (4 Укр) 6

НЕПРОСТІ ЯК ХУДОЖНЯ АЛЬТЕРНАТИВА АРХЕТИПУ ДОЛІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «НЕПРОСТІ» Т. ПРОХАСЬКА)

Н. М. Ткачик

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
Інститут філології, кафедра української літератури;
76025, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342)59-60-74;
e-mail: agata-autriche@mail.ru*

Статтю присвячено дослідженню міфопоетичних основ образу НепрОстих та його заломленню крізь призму авторського світобачення Тараса Прохаська. Проаналізовано архетип долі, що об'єднує постмодерний текст як можливий сценарій життя-баю.

Ключові слова: міфопоетика, архетип, образ, роман, постмодерн, НепрОсті.

Міф як архетипна структура мислення, що через юнгіанське колективне підсвідоме виступає *perpetuum mobile* будь-якого виду творчості, з другої половини ХХ-го ст. особливо виразно експлікується у світовій та українській літературах через унаочнення «нестерпної легкості буття» постмодерного персонажа, що спричинює його тугу за справжністю, втілену у Самості. Міфопоетична топіка, максимально сконденсована за формою і максимально насичена архетипальним змістом, через окремі мотиви та образи 1) композиційно структурує “міфоцентричний твір” (Олександр Козлов); 2) ретранслює ключові психоаналітичні ситуації та паттерни поведінки, “зодягнені” в художню образність (Джозеф Кемпбел, Отто Ранк, Іван Франко).

Споріднений із міфопоетикою магічний реалізм, у дусі якого написано роман Тараса Прохаська «НепрОсті», огортає, “одивнює” (Олексій Лосєв) світ Карпат, творить міф Карпатської України та персональний міф героїв, є втіленням авторської космогонії та родинної топографії.

Міфоінтенціональність «НепрОстих» на подієвому рівні збувається через міфологічний закон ізоморфізму-гомогенності персонажів (отождошення всіх Анн та чоловічих персонажів), на законі циклювання роду, перетіканні смертенароджень, семіотичному структуруванні простору та сакральності топосу Ялівця. Внутрішня логіка міфу простежується у сакралізації слова, наданні особливого статусу «магічному імені» та способі «називання», тобто оприявлення слова як акту творення. Образ мови в творі постає особливою надтекстуальною структурою, яка творить світ.

Розгортаючи концепції буття-як-тексту і акту життя-як-способу творення тексту на основі гуцульських понять “бай” і “баїти”, автор актуалізує постмодерну проблему відносності реальної дійсності, підміну

«речової» реальності на “словесну” її форму, заміну долі на сюжет, в чому вчуваються теорії пантекстуалізму. Зіставляючи вищенаведену тезу із авторською філософемою про те, що письменник упродовж життя пише тільки одну книгу із численними перекомбінаціями, можемо ще раз на матеріалі роману «НепрОсті» переконатися у рольовому взаємоперетіканні письменника-деміурга, адже доля співмірна із актом творення: йдеться тільки про спосіб її проживання (спосіб записати, те, що вже є “набаєно”).

Дійсність, за Прохаськом, – це не історія, а “сюжет”, а долі героїв – це не напередзаданий НепрОстими фатум, а творений самими ж героями “бай”, що суголосне юдео-християнському теїзму з його викликом культу долі.

Сакральний Ялівець був насправді вигаданий Францом. Окрім того, що Франциск несе в собі всі ознаки Деміурга, Батька Золотого віку, прапредка, він ще й означається як Автор, Ялівець – його текст, а всі герої Прохаська – це насправді персонажі Франца. Такий ефект “твору у творі”, де роман «НепрОсті» є тільки зовнішньою оболонкою роману Франца про Ялівець, а той у свою чергу є сукупністю бай-сюжетів його ж мешканців, поводuje розуміння Долі не як того, що проживається, а того, як про це скаже автор, інакше кажучи літературознавчими термінами, Доля – це не фабула, а стиль, манера творчого письма. Показово, що Доля, за Прохаськом, може бути “своєю” (якщо людина її сама собі “баїть”, пише, творить) або ж “чужою” (якщо людина слухає інші баї, слідує напророченому НепрОстими, не пише, а проживає написане іншими). Опозиція “своє – чуже” в такій інтерпретації приховується під цілим рядом корелюючих між собою опозицій, поза і над якими присутній Франц як Автор-Деміург (образ Бога у деїзмі, який після створення світу-тексту не втручається в його життя, а стоїть осторонь на зорі історії):

⌌	Себастьян	–	набутий досвід	–	звичайне	–	бай	–	своє
ФРАНЦ	↑		↑		↑		↑		↑
⌌	НепрОсті	–	вроджені знання	–	метафізичне	–	доля	–	чуже

Подібне розгалуження опозиції «своє-чуже» пов’язане із напрочуд чітким оприявненням закону ізоморфізму та гомогенності – ототожнення всіх героїв та подій (Єлеазар Мелетинський), або іншими словами – чудесне спрощення (Віктор Щукін), яке конденсує в собі строкатість смислового значення. НепрОсті чітко корелюють як «чужі», ті, хто несподівано приходить і раптово мімікрується в ключові моменти творення історії та межові ситуації смерті-народження.

“Умбертоеківська” відкритість роману Тараса Прохаська детермінується власне образом НепрОстих, які не до кінця смислово розкриваються у творі, адже НепрОсті присутні у власній відсутності, вони оприявнюються апофатично, що створює особливу атмосферу таємничості. Таким чином, автор, вдаючись до принципу *obscurum per obscurius* (пояснювати неясне через неясне), семантично “відриває” від автентичних фольклорних джерел образ непростих, зберігаючи тільки зовнішню оболонку та загальну характеристику: НепрОсті вмюють замо-

вляти, передбачати долю, лікувати. Прохасько більше акцентує на такій рисі земляних богів, як “перекомбінування байв”.

Образ НепрОстих у романі Прохаська перегукується із присутніми у багатьох культурах архетипними образними втіленнями Долі (грецькі мойри, римські парки, скандинавські норни, англосакські вирди, латиські лайми, сербські Среча і Несреча, східнослов'янські рожаниці, балтські Лайма, Декла і Карта), які радше співмірні із тотожним поняттям Фатум, Карма, при яких людина дотримується написаного («витканого») і не може змінити те, що вже накреслено наперед.

Доля як складне філософське вираження людської екзистенції і призначення уже в античній міфології класифікується тричленно: 1) доля – Мойра – Парку; 2) випадок – Тюхе – Фортуна; 3) доля – Ананке – Фатум та ін. Прохасько витворює альтернативу такій міфології. У його розумінні така доля-фатум є чужою, накиненою зовні і протиставляється “своєму” баю як результату “метафізики внутрішнього досвіду” (за святим Августином).

У гуцульських віруваннях непростих також називають “нетленими”, вони вістують долю новонародженого: “ци аби було багате, ци бідне, ци здорове, ци йике, аби жило ци аби вмерло” (Володимир Шухевич) [8, с.217]; пор. у романі: НепрОсті “як десь хто народжується, то сідають якраз під тими вікнами і придумують його байку, як земляні боги” (Тарас Прохасько) [5, с.79], тобто самі витворюють бай, який цій людині є чужий, і в результаті життя новонародженого є способом боротьби або погодження із тим, що вже “набаїли” НепрОсті. Коли помирала під час пологів друга Анна, НепрОсті вже сиділи, чекаючи закінчення пологів, хоча Себастьян і без них знав її «бай» а, отже, і свій. Йому було відомо, що з “щойнонародженою жінкою він доживе до подібного закінчення” [5, с.17], і “нічого не треба їй казати – бо сама непроста” [5, с.18]. НепрОсті “приходять, як хтось народжується, або щось народжується, і придумують йому життя. Оповідать сюжет. Оповідь стає причиною, життя – наслідком оповіді. І причиною нової оповіді, яку можна послухати і переповісти” [5, с.17, в чому вчувається суголосся із образом рожаниць [6, с.89], а також судениць [7, с.456-457].

Гуцульська лексема “бай” уживалася у кількох значеннях: 1. Замовляння. Вода, над якою замовляють, а потім використовують як помічний засіб 2. забава, вечірка 3. “Те, що говорять, чий-небудь слова, вислови; бесіда, мова” [10, с.129]. Тарас Прохасько інтерпретує «бай» у третьому первісному значенні, але семантично розмикає його до універсального коду, навіть цілого топосу мови як чогось більшого від долі, топосу, який означає і спосіб говорити, і родинну історію, і промовляння ландшафтів. Невипадково автор на перше місце серед усіх НепрОстих (віжлуни, гадерники, вовкуни, градівники, хмарники, верхолюбуди) ставить баїльників, адже, “хто оповідає, той має все” [5, с.86].

Усвідомивши, що бай – найважливіша у світі річ, Себастьян просить у НепрОстих права стати одним із них, обираючи тим самим “дивну форму свободи” [5, с.94], сам оповідає свою родинну історію, чим

намагається відвернути переслідування з боку НепрОстих, задобрити, “приспати” їх.

У романі ведеться своєрідна війна “простого” проти НепрОстих за право не втрачати, адже НепрОстим були потрібні Анни, які знали багато історій, баїв, які можна було перекомбінувати у нові історії та сюжети, як мозаїку переміщувати їх складові та компоненти, тим самим витворюючи нові долі. НепрОсті навіть відкрили у Ялівці спеціальну контору, де сидів нотар і записував історії різних людей, які приходили до нього, оповідали і за це отримували гонорар.

Окрім ролі баїти-віщувати, НепрОсті наділені ще й функцією “супроводжувачів”, опікунів роду, які невтомно переслідують героїв, стежать за ними, допоки герої не роблять чогось, що суперечить волі чи знанню НепрОстих. Тоді НепрОсті втручаються в життя Франца, Себастьяна, Анни, модифікують історію Карпатської України, визначають подальшу долю Ялівця. Таким чином, НепрОсті актуалізують собою ще й архетип Великої Матері, люблячої та ненавидячої водночас.

НепрОсті прихильні до людини, допоки та, не розгадавши їхню таємницю, не зазіхнула на право знати те, що й вони. Франц, створивши фільм за Анніним сном (картина Босха) втратив спокій, боячись, щоб не накликати біди, адже в картині було і кілька НепрОстих, тому він не знищує фільм, а ховає у лісі “хай знайдеться хтось такий, хто подивиться, проаналізує, добре подумає і зрозуміє – що то за одні ті НепрОсті і як вони крутять світом” [5, с.57]. Тож і не дивно, що Франц помирає за хвилину до того, як зібрався переповісти Себастьяну про таємницю зхованого фільму “з чимось, що шукають НепрОсті” [5, с.79]. Так один варшавський етнограф “вже майже розгадав таємницю НепрОстих і планував написати статтю про те, як неграмотні гуцульські псевдочарівники-хитруни маніпулюють Європою” [5, с.116], проте НепрОсті вчасно спричинилися до його смерті.

Літературознавець Роман Піхманець, аналізуючи такий “універсальний принцип упорядкування життя і Всесвіту, перетворення первісного хаосу в гармонію космосу” як “ріта”, запозичений із Давньої Індії, зауважує, що це – “ідеологема, яка передувала формуванню концепції долі” [4, с.92]. Семантично співмірне із грецьким “тео”, китайським “дао”, іранським “аса” поняття “ріти” накладається на закони космології у «НепрОстих» Прохаська і співмірне із долею роду Анни та Себастьяна, які виступають деміургами (Франц заснував Ялівець, Себастьян відзняв фільми, Анна – архітекторка, художниця і т. д.). Рід як сила гармонії впорядковує первісний хаос, натомість збірний і неконкретизований образ НепрОстих уособлює, на нашу думку, деструктивне начало (втручаються в історію, спалюють Ялівець, забирають Анн і т.д.).

Єдиним посередником між НепрОстими та родом Анни і Себастьяна є непрОстий Беда – вічний мандрівник, який проте ніколи не виходив за межі колоподібного Ялівця, живе у панцернику і чи не єдиний знає про походження Ялівця, про Анну – Францову дружину і передає ці знання наступній Анні.

Ініціацією у житті Беди є його чудесний рятунок від смерті: коли панцерник наїхав на залишену італійцями на Яблуницькому перевалі міну, гуцули врятували Беду, дев'ять місяців (час, необхідний для народження нового життя) тримаючи його у бочці із медом, поки той не прийшов до тями. Також Беда виступає і в ролі одного із численних нараторів роману

Фабулу роману творять різноверсії одного міфу, відбруньковуючись одна від одної, тому вона (фабула) і не піддається лінійному прочитанню, її параболічність слід сприймати всеохопно, як партитуру міфу у леві-стросівському розумінні. Відсутність лінійного письма у романі, фрагментарність, рваність тексту тільки підтверджують це. І якщо зміни в сюжеті – це тільки інваріанти однієї історії (Себастьян не продовжує Франца, а перетікає в нього і навпаки, Анни взаємоперетікають одна в одну), то єдиний сталий образ, що сам по собі є міфом, – це НепрОсті. Вони рятують першу Анну-Стефанію від “справжнього морфійного абстинентного синдрому”, роблять її архітектором Ялівця, записують від Франца речення, тлумачать сни та з'являються на картині Босха, перелаштовують на бар автобус, де працювали Себастьян та його Анни, але найголовніше – постійно спричинюються до того, що одна Анна зникає перед приходом іншої і так завжди, і ні Себастьян, ні Франц не можуть зарадити цьому фатуму, бо не мають такої сили, як у НепрОстих, які «дійсно завжди були поряд» [5, с.47] і це викликало страх та передчуття втрапи.

Якщо в традиційних уявленнях – доля найважливіша для людини, то Прохасько робить ставку на волі людини в її Августинівському трактуванні, тому неодноразово у тексті колюють афористичні фрази про те, що “є речі, значно важливіші від долі”. До таких речей автор відносить “передовсім місце” [5, с.6], “сюжети, зрештою...” [5, с.6], «скажімо, інтонації, синтаксис» [5, с.13], “здається, ...спадковість” [5, с.18]. Отже, за Прохаськом, Доля – місце, топографія; доля – сюжет-бай; доля – родина спадковість, хоча на все це і намагаються вплинути НепрОсті.

Подібно до того, як доля не прив'язана до когось одного, а ходить по світу, так і Анна довго не перебуває біля Себастьяна [5, с.29]. Зважаючи на те, що Анна і Себастьян витворюють конгломерат однієї сутності, за Володимиром Соловйовим, то й доля-бай у них спільні – одна топографічна історія Карпатської України, їхнього роду і їх окремої приватності, адже “оповідь є всіма діями, а всі дії – оповідями” [5, с.86].

Показово, що в одному зі снів до Анни приходять НепрОсті через картину Босха. Напрочуд детальне використання Прохаськом екфразису (словесний опис іншого мистецтва) дає змогу говорити про художньо-малювальський тип інтертекстульності. На картині, на перший погляд, змалювано “золотий вік”, коли люди та звірі мирно співіснували поруч (період заснування Ялівця). Як зауважив автор у одному із інтерв'ю, “насправді немає чогось реального і нереального, об'єктивного і суб'єктивного (...), є просто різні форми реальності, але вони всі реальні, і в даному випадку Босх найкраще підходив до цієї ілюстрації. Хоча

я Босха справді люблю розглядати ще й за його літературність. Босх дає багато матеріалу для того, щоб переповідати, бо у світі є неймовірна кількість великих картин, яких переповісти не можна (бо як переповісти «Соняшники» Ван Гога?!)*.

НепрОсті втручаються не тільки в приватні долі, а й у “колективне буття” – історію Карпатської України. Саме вони придумали війну, хоча мешканці Ялівця вирішили, що “ця війна не для них” [5, с.81]. У 1947 році НепрОті були замкнені у божевільні, а через 4 роки чекісти, перодягнені в однострій УПА, спалили цю божевільню.

Доля, яка “завжди народжується при зустрічі зовнішнього і внутрішнього світу людини” [5, с.60-61], у героїв Прохаська регламентується як зустріч зовнішньої топографії і НепрОстих з внутрішньою топографією приватного баю.

Отже, за міфомисленням, “чуже” завжди становило загрозу “своєму”, тому НепрОсті і забирали Анн, вони прихильні до того моменту, поки все розгортається в рамках набаєного ними. Як тільки людина сама починає б'яти, створюючи їм конкуренцію своєю приватністю, активізуючи Хаос у закладеному світопорядку, вони втручаються і забирають якусь жертву, щоб впорядкувати світолад. Оскільки – життя – це бай, то нове життя, нова оповідь мусить продовжувати першу, але тільки перервавши її. Тому НепрОсті постійно забирають у Себастьяна Анну, що перегукується також з мотивом родового прокляття (античне прокляття Атрідів, доля Едіпа та його дітей; прокляття роду Буєндія в Маркеса). Традиційна персонажна міфотопіка (НепрОсті) своєрідно заломлюється через авторське світобачення та філософію “внутрісвободи” святого Августина і “чистоту ідейної мови” Людвіка Вітгенштайна у романі «НепрОсті» Тараса Прохаська. Архетип долі об'єднує текст як можливий сценарій життя-баю і активну силу, яка забезпечує її здійснення (людина), наслідком чого стає істинність тексту сценарію життя.

Література

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. Мар'яни Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
2. Литературные архетипы и универсалии [под ред. Е.М.Мелетинского] / – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 433 с.
3. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1976. – 408 с.
4. Піхманець Р.В. Архетипи : образ долі / Р.В.Піхманець // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ: Плай. – 1996. – С. 123-143.
5. Прохасько Т. НепрОсті : [роман] / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 140 с.
6. Славянская мифология : словарь-справочник ; [сост. Л.М.Вагурина]. – М. : Линор & Совершенство, 1998. – 320 с.

* <http://www.potyach76.org.ua/potyach/?t=44>).

7. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. –2-е изд.-е. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.
8. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія; [упор., прим. та біогр. нариси А.П.Пономарьова, Т.В.Космічної, О.О.Боряк ; вст. ст. А.П.Пономарьова; ілюст. В.І.Гордієнка]. – К.: Либідь, 1991. – 640 с. (Серія «Пам'ятки історичної думки України»).
9. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: [навч. посіб] / Р.Б.Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. – (Серія «Альма-матер»).
10. Хобзей Н. Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Наталя Хобзей. – Львів, 2002. – 216 с.
11. Хороб М.Б. Від традицій до постмодерну: еволюція героя сучасної української малої прози 60-90-х рр. XX ст. / Марта Хороб // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Івано-Франківськ, 1997. – Вип. II. – С. 95-107.

Стаття надійшла до редакційної колегії 24.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Голодом Р.Б.

COMPLICATED AS AN ARTISTIC ALTERNATIVE ARCHETYPE OF DESTINY (BASED ON THE NOVEL OF T. PROKHAS'KO "COMPLICATED")

N. M. Tkachyk

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
Institute of philology, department of Ukrainian literature;
76025, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko st., 57; ph. +380 (342)59-60-74;
e-mail: agata-autriche@mail.ru*

The article is dedicated to the research for mythical and poetical base of the image of "Complicated" and its refraction through the prism of the author world-view of Taras Prokhas'ko. The archetype of the fate that makes the post-modernist text an integrated whole as a feasible scenario of life-story is analyzed.

Key words: *mythical poetics, archetype, image, novel, post-modernism, "Complicated".*

УДК.821.161.

ББК.83.3(4Укр)

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: СИНТАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

М. А. Багрій

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра філології і методики початкової освіти педагогічного
Інституту; 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Мазепи, 10;
тел. +380(3422) 2-31-47*

У статті розкриваються особливості індивідуального стилю в творчості Ігоря Костецького в синтагматичному аспекті. Це дає можливість виокремити специфічні стильові ознаки, зокрема вплив християнських тенденцій, які простежуються в художніх текстах автора. Основну увагу приділено дослідженню художніх творів митця крізь призму релігійності.

Ключові слова: *художнє мислення, стиль, релігійність, експериментальність.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми. Творчість Ігоря Костецького перетинається багатьма літературними рухами, які відігравали роль провідних у ХХ столітті, через що неможливо всеохопно визначити стильову та напрямкову приналежність письменника. Сам автор означив свою творчість як моральну, дидактичну, засадничо релігійну. Його художній доробок, хоч і зазнав впливу великого спектру модерністичних рухів, більше спрямований на експресіонізм та екзистенціалізм, які й визначили тематик, засоби творення характерів персонажів, структуру, стиль. Багато літературознавців, як правило, наголошували на окремих аспектах художніх творів автора – стильовій своєрідності та жанрових модифікаціях новели, образі ідеального світу та ін., обираючи для аналізу окремі художні тексти. Попри поодинокі критично-оглядові публікації, відгуки, рецензії, які переважно стосуються окремих творів, художній доробок Костецького досліджений і вивчений ще недостатньою мірою, як і проблема експериментальності в його творчості, яка виявилась у першу чергу на стильовому рівні. Це і зумовлює актуальність статті.

Еволюцію авторського стилю і жанрову експериментальність творчості ілюструє аналіз повісток, написаних у 40-х роках, що увійшли до збірки “Там, де початок чуда”. Вони не завжди вписуються в жанрові рамки традиційної повісті, яка “характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття займає проміжне місце між романом та оповіданням” [8, с.116] і є найяскравішим прикладом жанрових експериментів. Твори із збірки увиразнюють інтеграцію свідомого і підсвідомого, абстрактного і реального,

дійсного, умовного і містичного, що лягло в основу сюжетних моделей повістей «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина». Їм не притаманна метафізика чи статика дії сюжетного конфлікту, як і логіка чи динаміка композиційного розвитку, бо вони зведені на площині символічно-асоціативного, що становить собою структуру трьохвимірного часу: минулого як пам'яті, теперішнього, як умовності, майбутнього як невідомого чи ірреального [1, с.26]. Ці ранні «повістки» автора базовані на стильовій категорії опису типу людини, ситуації, життєвого явища. Застосування письменником розмаїтої палітри форм, засобів і прийомів психологічного зображення допомагає художньому розкриттю багатого світу героїв прозових та драматичних творів, єдності зовнішнього і внутрішнього, детермінованості їх поведінки як соціальними, так і власне психічними чинниками. Крізь призму творення характеру й переконань персонажа простежується і вимогливість автора до себе як до письменника.

Зрештою, всі ці засоби допомагають збагнути своєрідність авторського стилю Ігоря Костецького та його ідейно-естетичні доміанти. Стиль його художнього мислення, зорієнтований на відображення особливостей його концепції національного буття за нелюдських умов більшовизму, позначений філософічною зосередженістю. Художня творчість письменника – це не тільки відображення довколишньої дійсності, а передовсім вираження через художній образ свідомості митця, його внутрішнього ества, світу його емоцій, переживань, думок. Костецький, відповідно до власних естетичних уподобань і світобачення, зосереджував увагу на ситуаціях та явищах гостродраматичного спрямування, проникав художнім зором у глибини психології душі героїв, нерідко змальовуючи трагізм їхнього існування в умовах тогочасного суспільно-національного устрою.

Ігор Костецький не сприймав українську дійсність, але це не зробило його похмурим песимістом. Він енергійно і водночас театральньо заявляв: «Я простий робітник слова і ярмарковий актор» [2, с.43]. З цього випливає, що гармонія, яка не властива ярмарку, не була його мистецькою заповіддю, а навпаки – його вабило все драматичне, хаотичне, надмірне, про що йдеться у наступних рядках: «Моє завдання – дратувати і збуджувати, а не заспокоювати чи проводити» [2, с.43]. Костецький вражав майстерністю творчої манери, проте відкривав нові стильові пласти українського художнього мислення в літературі у минулому столітті.

Найпоширенішим у науці про літературу є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери, творчого обличчя окремого письменника. За О. Блоком, «митці цікаві не тим, що в них є загального, а тим, чим вони відрізняються один від одного. Стиль усякого письменника так тісно пов'язаний із змістом його душі, що досвідчений погляд може побачити душу за стилем...» [17, с.14]. Проте стиль літературного твору пов'язаний не лише зі «змістом душі» його автора. За стилем вияскравлюються образи твору, героїв, характери, ідейний зміст.

Приміром, повість «Сторонній» Альбера Камю, за висловом Д. Наливайка, “... вражає надзвичайною стриманістю й прямою вислову, бідністю епітетів і майже повною відсутністю тропів, якоюсь на-вмисною знебарвленістю” [11, с.43]. Ці стильові особливості, на нашу думку, перебувають у прямій відповідності зі змістом твору, як, власне, і у повісті Костецького «Мій третій Рим» (1962-1964), яка несе в собі різностильові забарвлення. За автором, підзаголовком з «Книги подорожей» є дорожній щоденник спогадів, але вже в першому реченні він дає зрозуміти, що читача чекає щось більше, ніж спогади туриста. “Якщо ви вирудаєте до незваної вам країни, не знаючи наперед, як ви про неї писатимете, значить ви несправжній мандрівник. Ви тоді слабенький додаток до подорожнього довідника” [3, с.18].

Проте для І.Костецького така роль вузька і нецікава, тому в його творі не так уже й багато самого Риму, а переважають хаотичні враження про Італію. Буденне життя і старе мистецтво розчиняються в асоціаціях автора на найрізноманітніші теми – від фонетичних правил вимови у різних мовах до медитацій про столиці держав та імперій, від оперних вистав до “блуд одіянь” української еміграційної культури. Манера викладу – егоцентрично-парадоксальна, іронічна, саркастична. Автор перед читачем хизується своєю феноменальною ерудицією, де факти перемішані з інтелектуальними фантазіями й екстравагантними гіпотезами.

Показниками, за допомогою яких дослідник зможе охарактеризувати стиль окремого митця, є характер асоціацій письменника, що вважається основою його тропіки та стилістичних фігур, домінування певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетні особливості, конструювання часопростору художнього світу митця, які не можна виразити без бодай стислих зіставлень з творами інших авторів. Письменник з кожним твором видозмінює своє стильове обличчя, оскільки така еволюція природна і закономірна, бо змінюється тематика і проблематика, що є стилетвірними чинниками. Художник слова пильно вдивляється у створений матеріал, “вслухається в його мову”, перевтілює, наповнює іншим світовідчуттям, що неминуче позначається на стилі інших творів. Скажімо, збірки прози Ігоря Костецького від «Оповідань про переможців» і «Там де початок чуда» до збірки п'єс «Театр перед твоїм порогом» дають можливість збагнути видозміну їх стильових тенденцій.

Суголосна творам І. Костецького й проза Олеся Гончара – від «Прапорonoсців» до «Собору» і «Твої зорі». Вона переконує як стильова константа романтичного письма автора набуває все нових і нових відтінків. На противагу вищезгаданим митцям, скажімо, Б.-І. Антонич прагнув, щоб кожна наступна збірка була відмінною від попередньої, не втрачаючи при цьому стильової домінанти. Оскільки письменники художньо опрацьовують життєвий матеріал, то за Ж. Сартром: “чим крупніший об'єм стилю, тим абстрактнішим виглядають його ознаки. З цієї точки зору навіть індивідуально-авторський стиль є більшою чи меншою мірою абстракція, адже на його реалізацію в конкретному творі

впливають такі фактори, як рід і жанр твору, творчий вік письменника, конкретні особливості художнього змісту” [9, с.12].

Найпоширенішим у літературознавстві є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери, творчого обличчя окремого художника слова. Індивідуальний стиль – явище неповторне, оскільки є свідченням мистецького хисту автора. Це прояв сукупності особливих істотних ознак таланту письменника в конкретному художньому творі чи в усій його творчості, індивідуальне втілення художнього методу, чим його твори відрізняються від творів інших митців. Сукупність зображально-виражальних засобів митця тоді дає ефект стилю, коли закономірно поєднується в художньо мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця. Як підкреслює Н. Мафтин, саме у “внутрішньо особистісному” змісті поняття “стиль” передбачає ту “силу”, що забезпечує стильову єдність, зумовлену ідейно-естетичною позицією письменника. Важливим моментом у вивченні індивідуального авторського стилю є його мотивованість і глибоко особистісними переживаннями, і свідомим духовним життям автора, і власною життєвою правдою, закоріненою в загальнолюдському онтологічному досвіді” [9, с.15].

Апеляція до біблійних мотивів, образів і концепцій – вагомий чинник творчості Ігоря Костецького. З’ясовуючи особливості власних релігійних переконань, письменник змінював і способи художньої взаємодії з текстовою реальністю Святого Письма, переосмислював образи і мотиви біблійних текстів, експериментуючи з їх структурною побудовою, трансформуючи їх жанрову своєрідність, обігруючи особливості характерів персонажів (новели «Повість про останній сірник», «Тобі належить цілий світ», «Божественна лжа», драми «Близнята ще зустрінуться», «Спокуса несвятого Антона», «Дійство про велику людину»). Зрештою автор основну увагу приділяв і висвітленню етичних засад християнства, поясненню його основних категорій, пошуку порозуміння людини з Всевишнім (повість «День святого», «Історія ченця Гайнріха»).

Релігійні уявлення Ігоря Костецького впродовж його життєтворчості поглибилися, хоча часто дисонували з офіційно проголошеними церквою, оскільки митець активно та уважно читав Святе Письмо, під призвою тем і категорій якого прагнув осмислити політичні репресії радянських часів, втрату своєї батьківщини. Традиційними у його художньому доробку стають переосмислення образів Христа, Юди, диявола, апеляція до філософських засад християнства, релігійно-містичних сюжетів, поєднання релігійного містицизму з язичницькими коренями [13, с.72], завдяки чому митець усвідомлює особливості власних релігійних уявлень. В низці творів письменника прямо або опосередковано використовувалися біблійні тексти і порушувались питання існування Бога: скажімо, в новелах «Повість про останній сірник», «Тобі належить цілий світ», «Божественна лжа», драми «Близнята ще зустрінуться», «Спокуса несвятого Антона», «Дійство про велику людину», повістях «День святого», «Історія ченця

Гайнріха». У цих різножанрових творах Костецький намагався виявити силу зв'язку кожної окремої людини зі Всевишнім, межі їхнього спілкування, “причетність категорії прозріння до трансгресивного стану і божевілля” [3, с.214], протистояння категорій добра і зла, що існують у переважній більшості творів письменника, зазначаючи, що це – “особиста доля кожного, бо з Богом всі мають свої окремі домовлення” [3, с.126].

Письменник захоплений прозою, друкуючи її в табірній періодиці. Він прагнув долучитися до загальноєвропейських естетичних пошуків і новацій, тому саме у шістдесятих роках створює другу і кінцеву редакцію повісті «День святого», названу дослідниками «Євангелієм від Костецького» [15, с.127]. Автор зазначає, що у цьому творі “є мимовільні літературні впливи і є свідомі ремінісценції” [10, с.127].

Повість «День святого» створена за мотивами ранньохристиянської історії. Її головні герої – євангеліст Йоан та римський “новонавернений патрицій” Теофіл, про якого мовиться в Євангелії від Луки [12, с.107]. Твір є цікавим передовсім завдяки психологічній колізії, що засвідчує очевидне авторське роздвоєння: Костецький – і письменник, і аналітик власноруч написаного. І тут починається досить небезпечна інтелектуальна гра самого з собою. “Аналітик” чітко запрограмовує “письменника” на певні відомі літературні стилі – це, з одного боку, збагачує палітру українських літературних стилів ХХ ст., а з іншого – обмежує свободу митця, підсвідому, інтуїтивну частину творчого процесу.

«Історія ченця Гайнріха» (1963-64), за задумом Костецького, була частиною циклу із шістьох різних Гайнріхів. В одній з них йдеться про абсолютне добро. Ця ж історія задумана як абсолютне зло, що “розвивається у ніщо, у досконалий нуль. При остаточному його вирішенні роль диявола стає вже непотрібна” [3, с.112]. Костецький сумнівався, чи “читач не буде надто далекий від правди, коли ствердить, що автор мало вірить у свою історію, незважаючи на посилену працю над нею” [3, с.113].

В. Барка, аналізуючи повісті «День святого» та «Історію ченця Гайнріха», відзначав психологічну екзотику та експресіоністичність прози Ігоря Костецького, маючи на увазі відмову від опису матеріальності в її щоденному вигляді [3, с.113]. Вдале спостереження дослідника можна сприймати в найширшому розумінні, адже експресіонізм письменника поєднувався з осмисленням досвіду міжвоєнного модернізму і безупинним експериментаторством.

Ознакою цього періоду є відхід від широкого відтворення біблійних образів, сюжетів та проблем, їх переосмислення та перенесення до різноманітних контекстів. Натомість І.Костецький більше уваги приділяє тлумаченню основних понять католицької традиції християнства – віри, подвижництва, самопожертви, зречення тощо. Наприкінці сімдесятих років письменник мав намір здійснити публікацію 20-томного видання своїх творів, у передмові до якого хотів окреслити власні релігійні переконання, заявити про органічне відчуття

свого зв'язку з Богом та про сприйняття життя як способу взаємодії людини з вищими силами. Церква як інститут або як спосіб взаємодії людини з Богом письменником категорично не сприймалася, а безпосередній зв'язок індивіда з вищими силами без можливості об'єктивної оцінки або перевірки проходив під знаком заявленої екзистенціалізмом тривоги [14, с.441].

Так, у сюжеті «Повісті про останній сірник» – напружена історія революційних подій в американському місті без назви. У машинописі повісті, збереженому в архіві Костецького, не вказано місця й дати її написання, проте дослідники датують текст початком 1940-х років [3, с.132]. Ця повість є досить “повчальною”, саркастично зазначає Костецький, оскільки показує штучне, бездуховне майбутнє. В цьому творі з різних ракурсів інтерпретується епізод Євангелій про зміну людини в контексті трансформації старих релігійних завітів, що допомагає збагнути проблеми, порушені у текстах Святого Письма через образи, сюжети і мотиви. Період війни та повоєнне життя пов'язані насамперед з іншими поглядами на етичні категорії, моральні закони і усталені погляди на сутність людини, що перегукується в контексті названих проблем з «Повістю про останній сірник», де Костецький вдало змальовує зміни політичного устрою країни та основні категорії морально-етичних уявлень. Втім, як слушно зазначає дослідниця І. Юрова, “ключовими для «Повісті про останній сірник» є проблеми становлення нової людини” [18, с.167].

Головний герой цієї повісті Джефрі Мельник вважає, що новою людиною має стати незвичайна особистість, яка відрізняється від звичайної пересічної людини: “Диваки це незадоволені люди. Я хочу, щоб був світ незадоволених людей” [3, с.212]. Новий світ, вважає персонаж, будуватиметься перш за все на засадах використання найновіших наукових відкриттів та мистецьких досягнень: “Людину в майбутньому не народжуватимуть, а робитимуть, будуватимуть...” [3, с.213-214]. Ключовою для “Повісті про останній сірник” є проблема руйнування “храму старої істини” [18, с.93], яку у Біблії подано через протиставлення Старого і Нового Завітів, однак Ісус Христос наголошував у Святому Письмі: “Не думайте, що я прийшов усунути закон чи пророків. Я прийшов їх не усунути, а доповнити” [18, с.93]. У «Повісті про останній сірник» головний персонаж також не змінює старої істини, однією з основ якої є віра, додаючи: “...Ми не хочемо валити віру, і церкви стоятимуть там, де й стояли, Ми хочемо, щоб всі були рівні перед Богом, щоб кожний сповняв свій обов'язок з власної відповідальності, а не з чийогось примусу” [4, с.237].

«Повість про останній сірник» дає поштовх до трансформації не лише персонажів та перебігу подій у творі, але й ряду проблем, порушених Євангеліями. “Інтерпретація мотивів Святого Письма – від цілковитої зміни біблійних образів, подій, проблем згідно з авторською концепцією до незначного відхилення у їх трактуванні з урахуванням моментів сучасної реальності – залежить від важливості використо-

уваних моментів: чим принциповішим є елемент, тим більше змінив його Костецький, прагнучи наново, вже за власною концепцією переписати вічний твір” [18, с.93]. Письменник часто повторював, що вірить в особисту долю, але не в розумінні свого призначення (вірить, а не знає). Митець викарбував для себе таку формулу: “Я не вірю в Бога, бо я знаю, що він існує” [4, с.517]. В. Державин стверджував, що віра – це брак впевненості [19, с.22], а Костецький вважав це єдиним точним знанням, яке він собі дозволив, але згодом відкинув і цю формулу: “Для мене остаточною вірою під цю пору є абсолютне сподівання, що моя доля не є щось заздалегідь написане, лише біла пляма, на яку я можу нанести той або той рисунок у залежності від того або того ступеня, того або того характеру моєї слухняності супроти Бога” [4, с.517].

«Притча вдареного по голові німця» є другою назвою новели «Тобі належить цілий світ». За допомогою жанру притчі Костецький знаходить вираження морально-філософських роздумів, нерідко протилежних до загальноприйнятих у суспільстві уявлень. Так, у цій новелі ключовою є проблема втрати людиною безпосереднього зв’язку з Богом, створення пророчого спілкування з Творцем та пошук сенсу. Письменник іронізує, коли зазначає: “Я не можу тепер з усією докладністю сказати: я знаю, що є добре, а що зле. Я відчуваю, що можу все. Можу стати злочинцем, і можу стати праведником” [4, с.172].

Погляди Костецького на релігію взагалі і на свою творчість зокрема розвивалися в кількох еволюційних стадіях, набираючи відмінного забарвлення в різних періодах життєтворчості. Але його розуміння елементарної природи творчого процесу, а через нього відповідно і основної мети людського існування, залишилося, по суті, незмінним. Костецький не раз зазначав, що “романтизм – це постійне прагнення одиниці вплинути на загальний хід подій, це вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення світу” [7, с.27] – й упродовж життя, уточнюючи й розвиваючи окремі аспекти цієї концепції, він не змінив її основного постулату – повноцінне життя людини можливе лиш у творчій співучасті – партнерстві в божественному процесі формування всесвіту, і цей процес не може позитивно завершитися без участі людства як свідомого творчого елемента, і саме тут виявляється суть ледь не середньовічного за нахилом думки питання – “чи може Всемогутній створити такий камінь, якого Сам не міг би підняти?” [7, с.181]. Таке партнерство можливе, міркує автор, лише для людини, яка здатна піднятися над обмеженням свого “я” – накинену зовнішніми чинниками особистість, над сліпим послухом суспільним і природним у біологічному розумінні формам відчуття і поведінки ставши, якоюсь мірою, “штучною людиною” [5, с.36], людиною, яка готова взяти на себе відповідальність за формування власного життя, “починаючи з нульової точки і не маючи можливості спиратися на узвичаєні догми, включно із загальноприйнятим розумінням людської ідентичності, яка очевидно відмовляється від своєї “людської назви”, щоб “всевладною

волею, пунктирним обрисом творити собі серед стихій власну долю, вищу від первозданно приреченого я” [5, с.63].

Ідея партнерства людини з Богом “рідко буває у Костецького канонічно християнською” [16, с.236], задля співформування Всесвіту – це в самому принципі протилежність поглядів, що на них були засновані абсурдистські й “нігілістичні” течії, до яких залюбки зараховували Костецького діаспорні літературні критики, до яких його долучила Соломія Павличко. Однак, мабуть, найкращі свідчення того, наскільки творчі наміри Костецького далекі від “нігілізму”, помітні в матеріалі його літературних творів, включно із найдеструктивнішими експериментами першої фази літературних пошуків. Наприклад, цикл із трьох новел: «Ціна людської назви», «Божественна лжа» і «Перед днем грядущим» – віддзеркалює процес формування “нової людини”, “що повинна вийти переможцем із світових катаклізмів” [6, с.394], людини самостійної і готової до самозречень, духовної і готової навернутись до релігії.

Таким чином, дослідження стильових особливостей художнього мислення, специфіки індивідуального стилю Ігоря Костецького, домінуючих основних жанрових форм, образів, тем підтвердили вагомість внеску автора в розвиток української прози ХХ століття. Поєднання традиційної основи з модерними естетичними пошуками збагатили його твори своєрідними стилістичними прийомами й засобами, реалізували нову тематику, позначилися на манері художнього викладу. Аналіз літературних текстів Ігоря Костецького доводить його самотністі, неординарності художнього мислення, ідей, здебільшого контрверсійних, яскравість вираженого індивідуального стилю – не імітованого, не примусово збудженого за допомогою позамистецьких засобів. Вагомою стильовою особливістю в творчості Ігоря Костецького є акцентація на релігійності, апеляції до біблійних концепцій та вагомої ролі духовності в житті людини. Митець, змальовуючи типові ситуації громадського та суспільного життя, прагнув мислити категоріями загальнолюдськими і високодуховними. Включення в твори Біблійного тексту дозволяє Костецькому активізувати нові смислові рівні Святого Письма. Духовну площину світу його героїв пронизує модус слова-істини. Письменник свідомо вводить у тексти творів картини Сотворення Світу, протиставляючи творче начало руйнівному.

Література

1. Качак Т. Жанрово-стильові аспекти “експериментальної прози” Галини Пагутяк / Т.Качак // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія; [редкол.: В.Г.Матвійшин (голова) та ін.] – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – Випуск. ІХ–Х. – С.41-48.
2. Костецький І. Відкритий лист до редакції сучасності / І.Костецький // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 87-106.
3. Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / І.Костецький. – К.: Критика, – 2005. – 527 с.

4. Костецький І. День святого / І.Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – №138. – С. 145 – 198.
5. Костецький І. Контур, степ і доля / І.Костецький // Україна і світ. – Ганновер, 1955. – ЗОШ. 14. – С. 63.
6. Костецький І. Людина, що зникає у темряві. Розділи з роману "Трое глядять у дзеркало" / І.Костецький // Арка (Мюнхен), Ч. 2-3, листопад. – С.26.
7. Костецький І. Передмова до нездійсненої публікації / І.Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – №139. – С. 141 – 142.
8. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 752 с.
9. Мафтин Н.В. У пошуках "GRAND" стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ: ЛПК, 2011. – 336 с
10. Мариненко Ю. На шаховому полі дивезійного дійства.... Проза Ігоря Костецького / Ю.Мариненко // Сучасність. – 2004. – № 11. – С. 119-127.
11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д.Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
12. Новий завіт // Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Рим, видавництво ОО. Василіан, 1963. – 352 с.
13. Салига Т. Молимося, Боже єдиний / Т.Ю.Салига // Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії. – Львів, 6 Світ, 1999. – С. 70-40.
14. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм; перекл. з фр. П. Тошнота / Ж.-П. Сартр. – М., 1995. – 480 с.
15. Соколов А.Н. Теория стиля / А.Соколов. – М., – 1968. – 176 с.
16. Стех М.Р. Пошуки / М.Р.Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори.. – К.: Критика, 2005. – С. 9.
17. Шапиро М. Стиль / М.Шапиро // Советское искусствознание. Вып. 24. – 1988. – 314 с.
18. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: монографія / Інна Юрова. – Донецьк: Норд-Прес, 2006. – 270 с.
19. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) / В.Державин // Академія. – Мюнхен. – 1948.

Стаття надійшла до редакційної колегії 21.07.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Хоробом С.І.

**INDIVIDUAL WORLD OF IGOR KOSTETSKIY:
SYNTAGMATIC ASPECT****M. Ya. Bahriy**

PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk; department of philology and method of initial formation of pedagogical College; 76018, Ivano-Frankivs'k, Mazepa st., 10; ph. +380 (3422) 2-31-47

The article reveals the peculiarities of individual style in the work of Igor Kostecki in syntagmatic aspect. This makes it possible to isolate specific stylistic features, including the influence of Christian trends, which can be traced in his works of art of the author. Special attention is paid to the study of works of art the artist through the prism of religion.

Key words: *artistic thinking, style, religion, experimental.*

**«ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ» І. ФРАНКА
ТА «ЗЛОЧИН І КАРА» Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО У СВІТЛІ
ЮРИСПРУДЕНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

О. М. Шишко

*Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова;
кафедра методики викладання літератури;
01030, м. Київ, вул. Пирогова, 9; тел. (044) 234-11-08*

У статті здійснено спробу зіставлення повісті І. Франка «Перехресні стежки» та роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» і проаналізовано проблематику й колізії цих творів з точки зору цивільного та кримінального права.

Ключові слова: *гендерні стосунки, сімейні права та обов'язки, злочин, адвокатура.*

Григорій Клочек цілком справедливо зауважує: “Добре відомо, що вітчизняна література, починаючи від “Слова о полку Ігоревім”, позначена особливою відповідальністю за долю народу. Через відомі обставини вона змушена була бути чи не єдиним оберегом нації” [8, с.2]. Щоб ще раз підкреслити, чому І. Франко взявся за тему служіння інтелігенції своєму народові, Віктор Гриценко доречно підкреслює, що прототипами Євгенія Рафаловича були доктор Євген Олесницький – адвокат і громадський діяч, а також адвокат і письменник Лесь Мартович, з яким дружив Іван Франко і який у 1890 році організував селянське віче, що про нього згадується у «Перехресних стежках». Ці реальні юридично грамотні й гранично відповідальні захисники галичан для самого Франка були взірцевими поборниками зла й неправди.

Прототипами Регіни та її чоловіка-сади́ста Стальського теж, виявляється, були реальні люди. Син Івана Франка Тарас згадував про них так: “Пізнався Іван Франко з Целіною Журовською, замужем Зигмунтовською... Його розуму дівчина не бачила, творів не знала і не його слави бажала, а маєтку, якого у Франка не було... Целіна вийшла заміж за поліційного комісара, мала з ним двоє дітей і швидко повдовіла. Є переказ, що Зигмунтовський загинув, виступаючи зі зброєю в руках проти українських виборців” [3, с.76].

Про повість «Перехресні стежки» та її персонажів написано вже немало літературознавчих праць, проте не завжди в цих розвідках автори аналізують події і героїв у горизонті їхнього художнього часу через призму правових взаємовідносин, оскільки основ тогочасного права літературознавці практично не знають. У випадку «Перехресних стежок» це недопустима вада наукового дослідження, адже в центрі твору – два представники судочинної системи: адвокат Євгеній Рафалович і “офіці-

ал при помічній уряді” Валеріан Стальський. Зав’язкою у творі якраз і стає зустріч цих антиподів. Та спільне минуле персонажів настільки непристойне, що вже з перших сторінок твору ми усвідомлюємо, що не тільки сама зустріч не могла стати радісною, але й будь-яке приятелювання не мало жодного шансу.

Утім, на наш подив, самотній в маленькому й чужому містечку молодий адвокат Євгеній Рафалович не пориває стосунків з вкрай неприємним для нього типом, навіть сьак-так підтримує їх, а згодом, хоч і з внутрішнім невдоволенням, погоджується завітати в гості. Така поведінка головного героя розкриває його перед читачами як недостатньо сильну й далеко не вольову особистість, нездатну в побутовому житті на категоричні рішення. А тим часом сам Євгеній ліпить себе на народного оборонця й захисника, використовуючи для цього насамперед метод примусовості й постійної спонукальності до дій.

Неприродність такого самовиховання героя впадає у вічі читачеві так само відразу ж, як і поведінка Родіона Раскольнікова з роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» чи поведінка безіменного чекіста з оповідання Миколи Хвильового «Я (Романтика)», які силовими методами виховують у собі “сильних” людей. У підтексті «Перехресних стежок» відчувається, що особистість, яка взяла на себе хрест, занадто слабка і для цього хреста, й слабодуха для самого розп’яття, яке її чекає в кінці причинно-наслідкового ланцюга, започаткованого самообраним обов’язком. Але якщо герої Достоевського й Хвильового надто юні, щоб це свідомо розуміти, то Франків Євгеній Рафалович – зріла особистість, яка в силу свого віку вже не може бути наївним романтиком. І хоча ми знаємо зовсім мало про десять років життя Рафаловича, які минули з часу розлуки з Регіною до часу їхньої зустрічі, але достеменно можемо сказати: за цей час особливих успіхів у реалізації своєї мрії служити народові Євгеній не досяг. Водночас за ці ж десять років Рафалович не створив сім’ї, не осів у великому місті, не зробив блискучої кар’єри. Закономірно, що відразу ж виникають питання, чому так сталося і що він робив упродовж доволі тривалого часу? Без відомостей про тодішнє судочинство та його працівників цієї проблеми не вирішити. Тож варто зробити екскурс у тогочасну судову практику й принагідно познайомитися з адвокатським вишколом, оскільки за професією наш герой є саме захисником у суді.

Професійна адвокатура в Україні сформувалася в XIV-XVI столітті. Публічним захисником могла бути вільна людина (не обов’язково шляхтич), але не священик і не представник суду у своєму окрузі. До того ж захисник мусив бути повнолітнім і за статтю – чоловіком. Жінки не мали права представляти в суді чужі інтереси. Назва “адвокат” у значенні “захисник” почала фігурувати тільки у пам’ятці козацького права 1743 року, яка називалася “Права, за якими судиться малоросійський народ” [18, с.16]. Хоча праця адвоката завжди була оплачувана клієнтом, передбачалося, що безплатно адвокат повинен був захищати вдів, сиріт, малозабезпечених людей. Більше того, “якщо адвокат порушував свої

обов'язки, які спричинили шкоду підзахисному, то на нього покладалася обов'язок відшкодувати її в подвійному розмірі” [18, с.20].

Оскільки нас цікавить адвокатура приблизно тих часів, про які йдеться у «Перехресних стежках» Івана Франка, то треба взяти до уваги такі історичні дані: “Найпомітнішою була адвокатська діяльність на цих землях (у Західній Україні. – О.Ш.) у часи, коли вони були приєднані до Австро-Угорської імперії у 1772 р. Так, адвокатура у Галичині й на Буковині утвердилася як інститут з Положенням про суд 1781 року” [18, с.24]. За цим Положенням, щоб здобути право на адвокатську діяльність, необхідно було мати юридичну освіту, ступінь доктора права, пройти практику адвоката (термін не визначений) та скласти адвокатський іспит... За Положенням 1849 року, адвокатами могли бути юристи, які мали ступінь доктора права і не менше ніж трирічну практику в органах суду й прокуратурі або в адвоката. До 1855 р. адвокати перебували при шляхетських судах у Львові, Станіславі, Тарнаві і Чернівцях. У 1855 році в Галичині та на Буковині був 81 адвокат. Положення про адвокатуру 1868 року підвищило вимоги до прийому в адвокатуру. Щоб стати адвокатом, уже необхідно було мати ступінь доктора права, відбутися семирічне стажування і скласти перед спеціальною комісією адвокатські іспити: “Загальне керівництво адвокатурою належало міністрові юстиції. Цікавим є факт, що в 1894 р. українськими адвокатами Галичини була спроба скликання першого з'їзду правників і утворення своєї організації, яка допомогла б вирішувати нагальні проблеми адвокатів. Однак тоді ця слушна ідея не знайшла свого практичного втілення” [18, с.25].

Як бачимо, практично всі десять років Рафаловича пішли на навчання і складання іспитів на ліцензію адвоката. Інша справа зі Стальським. Ще в роки навчання Валеріана у гімназії його “опікун” уже зумів стати на першу сходинку обнадійливої кар'єри і мав усі шанси надалі залишатися у найбільшому в Західній Україні місті Львові, якби не патологічна розпусність “офіціала при помічній уряді”. З тексту повісті довідуємося, що президент Львівського суду домігся вигнання Стальського з цієї установи тільки тому, що на Стальського потоком йшли скарги за аморальність і розпусту. Щоб втриматися на своїй посаді бодай у провінції, Стальський вирішив одружитися, але в законному шлюбі не виконував подружніх обов'язків, бо одне тільки народження дитини, на його думку, вже могло зробити його дружину щасливою, неодноразово міняв коханок, серед яких виявилася і законна жінка Барана, що її за подружню зраду фанатично люблячий чоловік убив, а сам збожеволів, займався перелюбом навіть у власному домі, а коли Регіна через це звільнила розпусну наймичку, неодноразово бив дружину, погрожуючи її задушити або зарізати та ще й в очі своїй жертві заявляв, що за такі злодіяння нічого не буде, бо його дії аж ніяк не підпадають “під юридичні параграфи” [22, с.68].

Перші справи Євгенія Рафаловича в Гумніську дають нам підстави твердити, що наш адвокат є грамотною і чесною людиною. Його ідея

служіння народові не є наївним донкіхотством уже з тієї причини, що Євгеній не має жодних ілюзій стосовно легких перемог в суді й того, що в затхлому середовищі провінції сильні світу цього його зрозуміють і підтримають. Про головного персонажа повісті Ольга Куцевол пише: “Так, Рафаловича можна назвати новітнім Дон Кіхотом за прагнення служити народові, за сміливість і рішучість у боротьбі зі злом. Та від сервантівського героя він відрізняється тверезими, раціональними поглядами на життя, реальною оцінкою власних сил” [11, с.93]. А інший літературознавець Володимир Панченко уточнює: “Чи досягає поставленої мети Євгеній Рафалович? Частково – так. У всякому разі йому вдається збурити мертві води суспільної рутини не лише в повіті, а й далеко за його межами” [16, с.41].

Проте “збурення мертвих вод” аж ніяк не може вважатися досягненнями і тим більше перемогою. Навіть виграні Євгенієм справи не тішать його самого, бо Рафалович прекрасно усвідомлює, що успіху можна добитися тільки там, де йому віритимуть і до його порад прислухатимуться. Рафаловичеві ж клієнти – прості селяни – до такого повороту співпраці з адвокатом абсолютно не готові. У тексті неодноразово підкреслено, що прості люди у суспільстві взагалі почуваються третім сортом, панічно бояться переступити поріг суду (він дійсно вирішує справи з класових позицій, зокрема, президент суду, замість того, щоб посадити графа Кшивотульського на шість місяців до криміналу за самосуд над селянином, обурюється, що хіба можна карати такого вельможного пана співрівно зі звичайним хлопом, і відпускає його зовсім не покараним, інші судові справи, за влучним висловом Рафаловича, теж доведені “до справжньої карикатури”, про що, зокрема, свідчать дикі вироки судді-невігласа Страхоцького), з рабською догідливістю просять Рафаловича писати прохання до суду не українською, а польською мовою, а чистосердечні поради адвоката часом сприймають за насмішку (їм і в голови не могла спасти думка, що гуртом можна здолати пана економічними важелями, а тому йдуть жалітися на адвоката до свого ворога...) [4, с.109]. Причиною такого явища стало те, що впродовж століть вони на практиці пересвідчувалися, що з панами не тільки не варто позиватися, бо це безрезультатно, а взагалі краще не пробувати робити пана біднішим, бо це відіб’ється не так особисто на п’явці людській, як для самих селян обернеться новими здирствами. Про подібне явище надзвичайно промовисто сказав Панас Мирний словами Галі у маренні побитого Чіпки: “Що то ти поробив з тими п’явками людськими?.. Що?.. З ситих, повних, що, обпившись крові, тихо доживали віку, ти поробив знову голодних: ти видавив з них кров, котру вони за свій довгий вік насасали... А от, бач: щоб знову такими стати, як були, вони поробилися востократ хижішими, прожорливішими... На голодного й холодного, на п’яного й тверезого, на сонного й не сонного, на сироту, на старця вони кидаються, як голодні собаки на шматок хліба... Бач, як вони смокчуть кров з жил людських?.. Бачиш?..” [14, с.236-237].

В. Панченко справедливо констатує: “Сюжет «Перехресних стежок» має два плани – ЛЮБОВ і БОРОТЬБА” [15, с.32]. Інша річ, що “мимовільний спалах любовної ностальгії, пережитий Євгенієм, дуже скоро видасться йому “безумним поривом” [15, с.34], хоч якийсь час наш герой визнає, що юнацька любов до Регіни не стерта часом і непідвладна голосові розуму, але думки про це виявляються не тільки радісними для героя, але й страшними для нього ж. І якщо ввісні Євгеній кидається рятувати з брудної води бодай тіло мертвої коханої, то в реальному житті він на подібний вчинок не здатний. У той час як Стальський у присутності Рафаловича глумиться над Регіною, Євгеній поряд зі співчуттям і жалем до нещасної відчуває, як справедливо зауважує В.Панченко, зловтішання [15, с.36]. Тільки в одну-єдину хвилину розпачу він з відкритим серцем кидається до неї – у всі інші моменти у його ж ставленні до колишньої коханої пробивається фальш і нещирість. Коли ж Рафалович починає вести мову про недоцільність “украденого щастя”, то нагадує хіба що слабовольного Лукаша з “Лісової пісні”, який радо хапається за випадкові слова коханої, щоб у ту ж мить перевернути їх до невпізнання. Згадаймо: як тільки Мавка підтверджує, що всю сільськогосподарську працю в Лукашевому господарстві робила без очікування плати й тільки від своєї щедрості душевної, Лукаш продовжує: “То й добре, / коли ніхто не завинив нікому. / Ти се сама сказала – пам’ятай” [21, с.166].

Рафалович свідомо й зважено порушує найважливіший закон людських взаємостосунків: відповідати за тих, кого ти, за висловом Антуана де Сент-Екзюпері, приручив. Особливо цей відступ проявляється у монолозі Євгенія, яким він зацитує голос власної совісті: “Що вона тепер мені і що я їй? Нічогісінько. Перелітні тіні, що мигнуть понад долиною” [22, с.132]. Рафалович експериментує над собою, на що має право, але водночас експериментує і над долею Регіни, що вже недопустимо. Часто-густо Євгеній просто переконує себе, що по-іншому вчинити не має права, але це переконування, а не переконання. Як тут не згадати запізнілий висновок героя роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» про те, що чинити так, як чинив він, не було потреби, що поруч був інший, і значно кращий вихід. Вважаючи, що думання – його найважливіша робота, Раскольников сам себе заводить в такі ж нетрі й тупикові умовиводи про “пророків” [6, с.15] і “тварюку тремтячу” [6, с.15], про “право на злочин” [6, с.233], про “вирішення крові по совісті” [6, с.237], як Євгеній у трактуванні ідеї служіння народові без права на особисте щастя.

Стосовно ж любовних колізій повісті «Перехресні стежки», то варто прислухатися до роздумів інших дослідників. Олена Логвиненко, наприклад, зауважує: “У коханні очищення відбувається за рахунок переживання тривоги та болю, що є, на думку Ортеги-і-Гассета, природними складовими щастя. Тож істинно щаслива людина мусить пройти через певний катарсис” [13, с.6]. Та втім-то й річ, що через катарсис любові Рафалович проходити не збирається, цього нема в його планах, це, як він вважає, зруйнує його кар’єру й унеможливить працювати на благо

народу. Але чи так воно є насправді, як запевняє себе і читачів адвокат Євгеній, чи це суто адвокатський прийом видавати бажане за дійсне? Щоб зрозуміти природу цього явища, виникає необхідність більш детально зупинитися на аналізі образу Регіни.

Регіна дійсно вийшла за Стальського без особливого супротиву долі, але ж вона не мала приданого, повністю залежала від вольової і жорстокої тітки, яка могла віддати нещасну дівчину не те що за першого-ліпшого жениха, а й взагалі у дім розпусти. Алла Ковальчук пише: “У момент психологічного долання замкненості Франко акцентує істотну рису Регіниного характеру, котра детермінує її вчинки – внутрішню слабкість, нерішучість” [10, с.75]. Правда, стосовно нібито однозначної слабкості Регіни набагато краще підходять слова Івана Багряного: “...Розп’яття і смерть є часто доказом слабкості того, хто розпинає, і, навпаки, ствердженням та кінечною перемогою того, кого розпинають” [1, с.99]. Інша річ, що “замкнений простір нещасливого дому, оповитий містичним ореолом, постійно впливає на її психіку, жінка відчуває сугестивну дію сторонніх сил, які утримують її в світі страждань, не дають покинути його” [10, с.75].

Подібний замкнений простір негативно впливає на героїв роману Ф. Достоевського «Злочин і кара». Свою квартиру Родіон характеризує однозначно: “... Низькі стелі і тісні кімнати душу і розум давлять” [6, с.358], а згодом зізнається, щодо злочину “... квартира багато в чому спричинилася... Я про це також думав” [6, с.211]. У самій повісті ситуація першого кроку Регіни до волі розігрується на рівні біблійної розповіді про дружину Лота чи на рівні казкових застережень героєві не обертатися, що б там йому вслід не спонукало вернутися, не кричало, не скиглило, плакало чи гукало його назад: “...Забобонна тривога опановує нею: “Не обертайся! Не обертайся!” – шептало їй щось до вуха, і вона нараз, немов пхнута якоюсь посторонньою силою, обернулася і окинула оком своє покинене сімейне гніздо” [22, с.277]. Підсвідомий рух Регіни має своє пояснення. Оксана Забужко акцентує: “...Колоніальні “ян” й “інь” трагічно й безнадійно розмежовані чужим втручанням... У висліді й утворюється протиприродна “амальгама” непорушно забетонованої “цнотливості”, при якій щонайменший прояв гендерної відвертості – хоч із “чоловічого”, хоч із “жіночого” боку (проте більше, звісно, з останнього!) справляє дослівно ефект вибуху” [7, с.171]. Те, що Регіна спробає бунт і протистояння Стальському після десятирічної покори й зацькованості, свідчить про велику силу духу цієї жінки. Вона вступає у двобій з суспільною мораллю, з чоловіком-деспотом, сама з собою і своїм вихованням, і все заради нього – коханого, єдиного. Отже, в очах Регіни Євгеній має величезну цінність як особистість, як той, заради кого можна пожертвувати всім. Чи оправдує Рафалович Регініні сподівання? На жаль, ні. Поглиблює вину Євгенія перед коханою те, що він прекрасно відає, на що здатний садист Стальський, як достеменно знає і те, які муки терпить Регіна.

Б. Рассел про подібне явище писав: “Існує – і я готовий стверджувати це догматично – багато видів явищ, які я можу спостерігати тільки тоді, коли вони відбуваються в мені, але не в комусь іншому... Аналогія приводить мене до переконання, що й інші люди мають подібні переживання, хоча це є уже висновком, а не спостереженням” [17, с.6]. До того ж ми не повинні забувати, що Рафалович – адвокат, який має бодай якесь уявлення про те, як законно можна захистити жінку в подібному до Регініного становища. Мусимо не забувати також, що розлучення Регіні зі Стальським було би набагато легшим, ніж розлучення героїні роману Лева Толстого “Анна Кареніна”, адже княгиня Кареніна мала зі шлюбним чоловіком-дворянином Олексієм Олександровичем спільну дитину, малолітнього сина Сергія, а до того ж московська православна церква ініціативу жінки при розлученні вважала найстрашнішим гріхом. У Стальського й Регіні дітей не було. Більше того, головним доказом нелегітимності шлюбу було дівоцтво Регіні. Тогочасна народна мораль до таких випадків співіснування сімейної пари ставилася дуже негативно, а весільні звичаї часто-густо просто унеможливлювали подібне явище. За свідченнями етнографа Хведора Вовка, дефлорація молодої під час певного етапу весілля (“комори”), тобто в момент її набуття статусу одруженої жінки, була настільки обов’язковою, що “будь-що-будь мусить відбутись, і то саме в цей момент весілля” [2, с.286].

У повісті прямо йдеться про те, що й священник-сповідник знав, що впродовж десяти років шлюбу Регіна не мала жодних статевих стосунків з чоловіком (при огляді тіла утопленої в повісті А. Чайковського «Олюнька» лікар привселюдно сказав, що мертва людина жіночої статі виявилася дівчиною, що викликало шок у громади, а пізніше, на суді, відіграло роль ще одного, вже непрямого доказу давно спланованого вбивства власним чоловіком своєї дружини заради привласнення її приданого) [23, с.123]. Отже, в описані І. Франком часи свідомість цноти одруженої жінки бралася до уваги як незаперечна ознака відсутності реального шлюбу, який, до того ж, ніколи не відвідував церкви, не сповідався, зате прославився своїм донжуанством на все повітове містечко. Якби Євгеній насправді вирішив побратися з колишньою коханою і схотів захистити Регіну в судовому порядку, справа могла виявитися виграшною.

У цьому плані кримінальний злочинець Ф. Достоевського Родіон Раскольников стоїть значно вище від адвоката Євгенія Рафаловича І. Франка, адже з великої любові прощає Сонечці Мармеладовій навіть її вимушене минуле повії. І хоча А. Ковальчук зауважує, що “злочин стає подвійним ферментом, що спонукає людську психіку до осмислення власного гріховного вчинку, що врешті призводить до каяття” [9, с.46], у “Перехресних стежках” осмислення свого гріха перед Регіною і самого очищення Євгеній Рафалович не відчуває. Рафаловичеве маневрування, – більше зовнішня, ніж внутрішня вольова самонастанова служити народові – лише прикриття власного боягузства. Така поведінка коханого повністю розчаровує Регіну, але вбити її любові не може. Про

те, що Регіна поклала всі надії на Рафаловича й в останній свідомий момент свого життя кликала саме його на допомогу, свідчать її розпачливі монологи, кожен фрагмент яких починається словами: “Слухай, Геню!” [22, с.274]. Ці слова можна розцінювати не лише як гіркий докір головному героєві, а й як однозначну вказівку на безпросвітність самого твору. М. Легкий пише: “Героїня виголошує цей монолог перед останнім, фатальним, візитом (до Рафаловича. – О.Ш.) й водночас рухає сюжет до розв’язки. Євгеній віддає перевагу громадському над особистим, Регіна, упавши в транс, убиває Стальського і невдовзі гине” [12, с.74]. Втім, убивство Регіною чоловіка-садиста – закономірна розв’язка сімейної драми. Як свідчить сучасна статистика, серед жінок фактично нема серійних убивць, і найтяжчий злочин вони коять хіба що у мить афекту, не маючи сили більше терпіти родинному тиранові.

На завершення хочемо сказати, що хоча повість Івана Франка «Перехресні стежки» не виявилася особливо вдалою для пропагування ідеї служіння народові, талановитий художній текст запропонував читачам велику кількість інших, чи не важливіших від Франком пропагованої проблем. Деякі з них цілком співпадають з тими, які афористично виклав Ф. Достоевський у «Братах Карамазових». Щоб не бути голослівними, нагадаємо їх: “...Невже має право людина вирішувати, дивлячись на інших людей, хто з них достойний жити, а хто недостойний?” [5, с.93], “...Бог жінці послав істерику люблячи” [5, с.152], “Батьки і вчителі, мислю: “Що є пекло?” Розумію так: “Страждання з тієї причини, що більше неможливо любити” [5, с.209], “Краще відпустити десять винних, ніж покарати одного невинного” [5, с.483]. Підтекстовий пласт повісті українського класика наштовхує навіть нинішнього читача на глибокі роздуми про призначення людини, про гендерні стосунки, про правду і кривду у світі, про злочин і кару за нього. Саме в цьому цінність «Перехресних стежок» Івана Франка сьогодні, як і роману Ф. Достоевського «Злочин і кара».

Література

1. Багрянний І. Розгром. – Мюнхен, 1948. – 125 с.
2. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хв.Вовк. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.
3. Горак Р. Тричі мені являлася любов / Р.Горак. – К.: Дніпро, 1987. – 268 с.
4. Гриценко В. “Мов паралітик той на роздорозжж...” / В.Гриценко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 104 – 110.
5. Достоевский Ф. Братья Карамазовы: Роман в четырех частях с эпилогом / Ф.Достоевский. – М., 1985. – 511 с.
6. Достоевский Ф. Преступление и наказание / Ф.Достоевский. – М.: Правда, 1988. – 464 с.

7. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології / О.Забужко // Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. – К., 1999. – С. 152 – 193.
8. Ключек Г. Проблема “міфотворця”: Момент істини / Г.Ключек // Літературна Україна. – 2003. – 25 грудня. – С. 2, 5.
9. Ковальчук А. Злочин та очищення / А.Ковальчук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 45 – 51.
10. Ковальчук А. Художній простір як засіб психологізму: На матеріалі “кримінальної прози” І. Франка / А.Ковальчук // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 73 – 77.
11. Куцевол О. Чи потрібен Рафалович Україні? // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 84 – 99.
12. Легкий М. За лаштунками психіки автора / М.Легкий // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 68 – 77.
13. Логвиненко О. “Моя гріховнице пречиста”: Поезія в коханні і кохання в поезії / О.Логвиненко // Літературна Україна. – 2002. – 7 лютого. – С. 6.
14. Мирний П., Білик І. Хіба ревуть воли, як ясла повні / П.Мирний, І.Білик. – К.: Веселка, 1981. – 367 с.
15. Панченко В. Любов і боротьба Євгенія Рафаловича: Повість Івана Франка “Перехресні стежки” / В.Панченко // Дивослово. – 1999. – № 9. – С. 32 – 37.
16. Панченко В. Любов і боротьба Євгенія Рафаловича: Повість Івана Франка “Перехресні стежки” / В.Панченко // Дивослово. – 1999. – № 10. – С. 40 – 44.
17. Рассел Б. Человеческое познание: Его сфера и границы / Б.Рассел. – Киев – Москва, 2001. – 556 с.
18. Святоцький О. Адвокатура України / О.Святоцький, М.Михесенко. – К.: Ін Юре, 1997. – 224 с.
19. Толстой Л. Анна Каренина / Л.Толстой // Собрание сочинений у 12 томах. – Т. 7. – Ч. 1-4. – Москва: Правда, 1987. – 497 с.
20. Толстой Л. Анна Каренина / Л.Толстой // Собрание сочинений у 12 томах. – Т. 8. – Ч. 5-8. – Москва: Правда, 1987. – С. 5 – 367.
21. Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка // Твори в двох томах. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1979. – С. 123 – 205.
22. Франко І. Перехресні стежки / І.Франко; Упорядкування та передмова І.Андруска. – Харків: Ранок, 2003. – 336 с.
23. Чайковський А. Олюнька / А.Чайковський // Повісті. – Львів: Каменир, 1989. – С. 11 – 130.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 24.03.2011 р.
Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Луцак С.М.*

**«CROSS-TRAILS» OF IVAN FRANKO
AND «CRIME AND PUNISHMENT» OF FYODOR DOSTOEVSKY
IN THE LIGHT OF THE JURISPRUDENCE
OF THE LATE XIXth – EARLY XXth CENTURIES**

O. M. Shyshko

*National Pedagogical University by Dragomanov;
department of method of teaching of literature;
01030, Kyiv, Pyrogov st., 9; ph. +38 (044) 234-11-08*

In this article it was made the comparison of the story of Ivan Franko «The cross-roads» with the novel of Fyodor Dostoevsky «The crime and the punishment» and analyzed the problems and collisions of these stories with the point of the civil and the criminal law.

Key words: *equal relations, family rights and obligations, a crime, the bar.*

Повернені із забуття

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр.) 6

ЛІРИКА Й ГУМОР У ШЕВЧЕНКОВОМУ «ЖУРНАЛІ»

В. М. Державин

Уперше, після 1927 р., публікується праця Володимира Державина (1899-1964) про особливості поетики і стилю «Щоденника» Тараса Шевченка.

Ключові слова: лірика, гумор, стиль, шевченків «Журнал» («Щоденник»), поезія і проза письменника.

ДЕРЖАВИН Володимир Миколайович (24.07.1899, Петербург, Росія – 7.03.1964, Авгсбург, Німеччина) – український літературознавець та мовознавець, критик, перекладач і поет, дійсний член НТШ (1948) та УВАН у США (1949). Навчався у Петербурзькій німецькій класичній гімназії (1909-1917) та на класичному відділі історико-філологічного факультету Петербурзького і Харківського університетів (1917-1921), в аспірантурі Інституту народної освіти в Харкові (1922-1925). Науковий співробітник Харківського ІНО (1926), Харківської філії Інституту літератури Української академії наук (1927-1937), керівник теоретико-лінгвістичного семінару для аспірантів Інституту УАН (1938-1940). Кандидат історичних наук (1941). Надзвичайний професор Харківського університету (1941-1943). Емігрував до німецького м. Авгсбург (1943). Працював в українському Допомоговому Комітеті у Веймарі (1945), у редакції україномовних видань Авгсбурга та Мюнхена (1944-1946), в Українському Вільному Університеті та в Українській реальній гімназії в Авгсбурзі (1946-1949). Доктор філософії УВУ (1949), надзвичайний професор (1952) і звичайний професор (1953) Українського Вільного Університету в Мюнхені. Володимир Державин – автор книг «Курс загального мовознавства» (1947), «Три роки літературного життя на еміграції» (1948), «Афоризми» (1966), укладач «Антології української поезії» (1957). Він також написав і видав (1928-1964) близько півтори тисячі друкованих праць теоретичного, історико-літературного, літературно-критичного спрямування в українській, діаспорній та західноєвропейській періодиці, з проблем методології та історії національного і зарубіжного письменства, зокрема поетики українського поетичного нео-

класицизму і лірики представників т.зв. празької (“вісниківської”) школи українських поетів. В Україні вперше вийшов том його вибраного «Література і літературознавство» (упорядн. С.І.Хороб). – Івано-Франківськ: Плай, 2005. Здійснив переклад на українську поезій античної літератури, творів німецьких, французьких та англійських символістів і неокласиків.

Шевченкознавчі зацікавлення Володимира Державина включають вперше запропоновану до передруку працю «Лірика й гумор в Шевченковому «Журналі» («Щоденнику». – С.Х.) (Шевченко: Річник інституту Тараса Шевченка, I, 1928), в якій він аналізує ідейно-естетичну природу ліричних і гумористичних засад щоденникових записів Шевченка, а також, статті «Проблематика стилів і плужанства за кордоном» (1945), «Національна література як мистецтво (Національна мета і метода національної літератури)» (1949), «Проблема наслідування і стилізації» (1952). У них творчість Шевченка вчений розглядає крізь призму наукових проблем стилю, стилізації, наслідування, у світлі категорії національного та інтернаціонального, зіставляє його поетичні твори з лірикою українських неокласиків та символістів, доводячи, що національний характер будь-якого письменства виражається в системі стилів, проте завжди через домінування в ній якогось одного з них (романтизму в «Гайдамаках»). Тут працю В. Державина подаємо зі збереженням стилю автора.

Степан Хороб

I

У вступній статті до видання «Журналу» («Щоденник». – Ред.) І. Я. Айзеншток зазначив, що “задачей дальнейших исследований будет изучить «Дневник» как *литературное произведение*, связав это изучение с параллельным исследованием других русских произведений поэта... Русскими произведениями Шевченка вообще занимались непростоительно мало, хотя они помогают нам уяснить многие вопросы в творчестве поэта (например, вопрос о традиции); «Дневник» же в этом отношении представляет подлинную *tabula rasa*. А между тем... он представляет особенно желанное и непочатое поле для исследователя, как ряд набросков, эскизов, “проб пера”, эмбрионов *будущих произведений*”¹.

І справді, питання про значення і вартість Шевченкової художньої прози ще далеко від об’єктивного розв’язання, і конче потрібно вивчити для цього свіжі матеріали, бо на самому протиставленні Шевченка-поета й Шевченка-прозаїка далеко не підеш. Зупинімось, для прикладу, на найсоліднішій спробі в даному напрямі – на статті О. Навроцького «Т. Шевченко як прозаїк»². Автор намагається розв’язати цю проблему,

¹ Т. Шевченко “Дневник”. Редакция, вступительная статья и примечания И.Я.Айзенштока. “Пролетарий”, 1925. ст. XXXI.

² Червоний Шлях. – 1925, № 10, стор. 163-180.

розглядаючи та порівнюючи *композицію* в Шевченкових прозаїчних і віршованих творах, і приходять до висновку, що з композиційного боку Шевченкові повісті, порівнюючи з його ж поемами, хибують на розтягненість, переобтяжені зайвими деталями, вставними епізодами тощо; звідси природно випливає цілком негативна оцінка Шевченкової художньої прози: “Проза не була фахом Шевченка, що він належить скоріш до групи письменників, міць яких полягає більш у поглибленні, ніж у поширенні своєї техніки... Шевченко й не міг бути нічим іншим, ніж криком. Коли він узявся за прозу, він узявся не тільки не за свою мову, і не зовсім за свою справу, – справу вироблення російського роману. Ця неприродність спрямування творчих настроїв зовсім у бік від нормального шляху розвитку й обумовила, на нашу думку, невдалість повістей” (стор. 180).

Чи досить обґрунтована ця оцінка, що зводить багатолітню творчу працю поета в царині художньої прози до рівня “неприродного спрямування зовсім у бік від нормального шляху розвитку”? Визнаючи тонкощі композиційної аналізи, що її зробив Б. Навроцький, все ж доводиться сказати, що одержані наслідки навряд чи дають право на такі широкі висновки. По-перше, він порівнює переважно такі прозаїчні й віршовані твори Шевченка, які мають однаковий (або зовсім близький) сюжет (повість «Княгиня» і поема «Княжна»); певна річ, ця спільність сюжету полегшує порівняння даних творів та вивчення їх композиції, але саму по собі її слід розглядати як фактор, що *ускладнює* проблему, бо вона легко могла спонукати поета до навмисного ускладнення (або спрощення) композиції, до запровадження максимальної кількості варіацій – просто з тією метою, щоб не повторюватися. Ці обставини конче потрібно брати до уваги.

По-друге (і це найголовніше), порівнювати й аналізувати прозаїчні та віршовані твори (хоча б тільки з композиційного, а не стилістичного погляду) – справа завжди ризикована, яка навряд чи може дати об’єктивне обґрунтування для оцінки тих та інших, бо принципові відмінності прозаїчної й віршованої мови в їхніх функціях і завданнях ні в якому разі не обмежуються самою стилістикою, а охоплюють собою весь художній твір в цілому і виявляються, зокрема, в кожному з його елементів, у тому числі і в композиції.

Визнаючи, що композиція літературного (словесного) твору є композиція *слів*, цебто величин мовних, ми не можемо сумніватися в щільній залежності композиції кожного твору від наявності (або відсутності) віршованого розміру і від обмеженого цим поетичного або прозаїчного характеру стилю. А тому головну передумову Б. Навроцького: “Зіставлення лірики й прози може мати рацію у царині композиції, бо цю останню в деякій мірі незалежну від мови як такої” (стор. 167), слід визнати за помилкову: існує не тільки *мова* віршованої лірики як окрема, що має самостійні функції, система вислову, але й окрема лірична композиція (див. В. Жирмунський – «Композиция лирических стихотворений», 1921), генетично зв’язана з мовою й розміром лірики і через

те *незмінна* з композицією будь-якого прозаїчного твору, приміром, повністю. Зіставлення й порівняльне вивчення композиції віршованих і прозаїчних творів має, звичайно, велике значення для з'ясування *своєрідності* й принципової різниці тих та інших, але не може бути за підставу для естетичної (хоча б навіть суто іманентної) оцінки, бо порівнювані твори різняться не тільки ритмом і мовою, але й усім художнім завданням в цілому.

Отже, до розв'язання питання про значення й вартість Шевченкової художньої прози не можна підходити з боку його віршованих творів: потрібен якийсь інший вихідний пункт дослідження. За такий пункт можуть бути: 1) художні твори руських прозаїків 40-х і попередніх років, точніше ті з них, з якими Шевченко був знайомий і які *могли* зробити вплив на його прозаїчну творчість; при цьому за об'єкти порівняння повинні бути переважно другорядні й малооригінальні щодо стилю руські прозаїки, бо в них краще виявляється загальний стиль даної літературної епохи, не затемнений індивідуальними й новаторськими стилістичними відхиленнями³; 2) не художня проза Шевченка – його листи і в першу чергу «Журнал». Зайве буде доводити, що для літератора-прозаїка вести щоденник, значить, не тільки збирати сюжетний матеріал для майбутніх художніх творів, але й вправлятися у прозаїчному стилі на матеріалі повсякденних життєвих вражень.

Те, що Шевченко взявся вести щоденник лише з того моменту, коли перед ним розкрилась можливість відновити широку літературну діяльність, – ні в якому разі не випадкове; і припущення, що його висловив І.Я. Айзеншток, яке пояснює виникнення «Журналу» тим, що поетові «необходима была ежедневная проба пера, особенно перед выходом из своего заточения в широкий свет»⁴ – цілком відповідає замислові самого поета (з 14 червня): «Как инструмент виртуозу, как кисть живописцу, так литератору необходимо ежедневное упражнение пером» (стор. 8)⁵. Як такі щоденні справи в царині художньої прози, «Журнал» дає нам ключ до розкриття основних стилістичних тенденцій в повістях Шевченка, дає змогу визначити найхарактерніші й найзвичніші авторські способи, вводять нас в його «стилістичну майстерню» і вказує на співвідношення між його повсякденною («житейською») мовою і мовою його художньої прози. Усіма цими сторонами «Журнал» незрівняно більше показовіший, ніж листування, оскільки в останньому (листуванні) стилістичні тенденції автора неминуче схрещуються й нормуються від

³ Навпаки, порівнювання Шевченка з Гоголем, що його зробив Б. Навроцький (в цитованій вище статті), є позбавлене серйозного розуміння; що *прозаїк* Шевченко не мав Гоголевого стилістичного генія, ми знали й раніш, але хіба це розв'язує питання?

⁴ Ор. cit. стор. XXV

⁵ Цифри в дужках (без інших указівок) визначають сторінки «Журналу» за видання Української Академії Наук: «Повне зібрання творів Тараса Шевченка. Під загальною редакцією Сергія Єфремова. Том IV. Щоденні записки (журнал)». ДВУ. 1927. Розставлявання розділових знаків ми в деяких випадках змінили (без особливих зауважень) заради розумілості. Те саме й щодо правопису.

практичних завдань і потреби вважати на смак та громадське становище адресата; навпаки, в «Журналі» маємо право припускати цілком адекватне виявлення стилістичного смаку автора, без будь-яких поблажливостей читачеві й критикові. Книжка М. Ейхенбаума «Молодой Толстой» (1922) якнайкраще показала істотність нехудожньої (мемуарної) прози для розуміння й оцінки літературної прози того самого автора.

Що ж до Шевченка спеціально, то дві обставини роблять стилістичне порівняння «Журналу» й повістей особливо багатонадійними: 1) широке використання в повістях матеріалів автобіографічного походження, що значно скорочує тематичну віддаль між суто літературною й мемуарною прозою Шевченка: збіг в способах літературної обробки показовіший, бо засвідчує одноцільність оброблюваного матеріалу (тематики); 2) потреба зважати на мимовільні стилістичні помилки Шевченка траплялась через не досить управне володіння руською літературною мовою (особливо в найранніших повістях).

Очевидно, що такі мимовільні помилки треба відрізнати від навмисних і свідомих відхилень, що дають індивідуальні розходження із загальноновизнаною нормою, вживаних як «літературний спосіб»; однак насправді так розмежувати стилістичні помилки, з одного боку, і спроби, скеровані на утворення *індивідуального стилю* – з іншого, було здебільшого справою дуже важкою. Це особливо стосується вживання українських слів і зворотів мови, які однаковою мірою можна розглядати і як спосіб надання оповіданню “локального колориту” (*couleur locale*), і як наслідок того, що поет не досить засвоїв руську літературну мову⁶. З цього погляду «Журнал» може дати цінні вказівки, бо в ньому літературні способи особливо яскраво вирізняються на тлі прагматичного викладу дрібних щоденних подій і небезпека змішати свідомий стилістичний спосіб з мимовільною помилкою в руській мові стає мінімальною. Зокрема, вживання “українізмів” виявляється (як побачимо нижче) зв’язаним із *специфічними* художніми завданням і пояснювати їхнє з’явлення недбайливістю мови уже не доводиться.

Сказаного досить, щоб зрозуміти, наскільки плідотворним й доцільним було б систематичне порівняння стилістичних особливостей «Журналу» зі стилем руських повістей Шевченка, з додатком його листів (як руських, так і українських). Без такої порівняльної стилістичної аналізи не можна зробити ані об’єктивної художньої оцінки повістей Шевченка, ані визначити місце, що вони займають в загальній еволюції руської художньої прози. А проте, майже не маючи підготовчих дослідів, доводиться визнати, що таке широке порівняння тепер ще завчасне. Раніш аніж користуватися стилем «Журналу» як вихідним пунктом для стилістичної аналізи повістей, конче потрібно визначити його особливості, які найбільш впадають в очі і мають виразну художню мету. Тому

⁶ Б. Навроцький (Черв. Шлях, 1925, кн. 10. стор. 165-166) погоджується з останнім поглядом, але без об’єктивних підстав (унаслідок порівняння Шевченкової лексики з лексикою Гоголевою!).

обмежуємо себе в даній статті багатьма скромнішими завданнями: пізнати *найголовніші* стилістичні тенденції, що виявилися в «Журналі», і визначити їх як із формального боку, так особливо з боку їхніх естетичних функцій, показати, що «Журнал», не являючи собою твору художнього в справжньому розумінні слова, має в собі цілу низку ідейно-образних способів і «фігур», вживаних *систематично*, і тому може правити за вихідний пункт для стилістичної аналізи й естетичної оцінки повістей⁷. Певна річ, на жодну докладність викладу дана стаття не може претендувати.

Своєю художньою функцією вживані в „Журналі” літературні способи досить виразно розподіляються на два класи: на ліричні й комічні. Почнемо з лірики.

II

Основну форму, що править у «Журналі» за висловлення ліричних компонентів, можна визначити як “ліричний відступ” (рос. “лирическое отступление”). Почнемо з прикладу. Запис з 2 липня. Оповідання про відносини з Афанасьєвим-Чужбинським і Апрелевим («Ложные друзья») переривається міркуваннями на тему “вернейший дружбомер есть деньги”. Після цього написано: “Вера без дел мертва есть. Так и дружба без существенных доказательств – пустое, лукавое слово. Блаженны, стократ блаженны друзья, которых жизнь была осенена радужным сиянием улыбающегося счастья и голодная нужда своим железным посохом испытания ни разу не постучала в дверь их бескорыстной дружбы. Блаженны! Они и в могилу сойдут благословляя друг друга” (34).

На цьому запис закінчується. Визначмо, користуючись даним зразком як прикладом, основні (конче потрібні) і побічні (факультативні) ознаки ліричного відступу. Це насамперед система окликів, упорядкованих з синтаксичного погляду, стилістично помітних, якщо порівняти з попереднім викладом (або міркуванням) і що правлять для нього за емоціональну кінцівку⁸. В даному разі маємо два оклики, скріплені фігурою

⁷ Кажучи тут і надалі про худож. оцінку та вартість, маємо на увазі естетичну вартість, *іманентну* даному творові й даному стилеві, цебто ступінь експлікації певних структуральних моментів під поглядом певної стилістичної системи. Як противагу суб’єктивному естетичному оцінюванню зовні, це поняття *необхідно* для конструкції літературознавства, бо поза ним не можна відмежувати історію літератури від історії макулатури (це зовсім різні справи).

⁸ Далі ми розглядаємо різні окличні фігури, їхні комплекси та їхні еквіваленти як специфічну ознаку ліричного жанру загалом, спираючись при цьому на характеристики окличних фігур, що її дав Гр. Гуковський: “Речевые фигуры апострофа, восклицания, вопрошения. Все эти формулы, осуществляющие, в сущности, одну и ту же интонационную и смысловую группу, могут быть объединены как восклицательные формулы вообще. Природа их по преимуществу аффективна, поскольку они являют некую тематическую потенцию, разное осуществляемую в каждом отдельном случае; уже осуществленная в данном выражении форма имеет условное значение аффективной темы, и прямой смысл ее может вовсе не покрывать того, в котором мы ее понимаем. Такие формулы-фигуры могут быть названы элементами лирической речи по преимуществу. В своей совокупности они могут быть не связаны меж собой лирическою последовательностью их прямых тем и тем не менее являются рядом, объединенным принципом фигурального высказывания и приносимым сознанием воспринимающем единством эмоциональной темы, которая и есть их подлинная лирическая тема”. (Русская поэзия 18 века, Л. 1927, ст. 62). Про переважну ефективність окличних фігур див. Bally, *Traité stylistique française*. I, 2 éd. 1921, § 259-264, 282-283 (L’expression affective tend toujours vers l’exclamation», p. 308). Для читача, що не погоджується з таким розумінням “ліричного жанру” (терміну, як відомо, дуже суперечливого й тлумаченого по-різному), є можливість прийняти наше вживання даного терміну як *умовного* («ліричний» = «окличний» в найширшому значенні слова).

анафори (“одно починання”): 1) “Блаженны, стократ блаженны”; 2) “Блаженны! они и в могилу...”. За першим окликом ідуть дійові стосункові речення, друге з яких перетворено на вказівне за допомогою далеко не звичайної координації (и ... их = которых). За другим окликом, що є (на пртивагу першому) не речення, а окреме слово («Блаженны!») іде одно вказівне речення, коротше, ніж те, що йде за першим окликом. Перед окликами йде порівняння, розподілене на два паралельно збудовані речення. Точний паралелізм усієї синтаксичної конструкції виявиться цілком виразно, якщо розподілити цілий абзац (“колон”) на окремі члени (“фрази”)

«Вѣра	без дѣл	мертва ёсть.
так и дружба	без существенных доказательств	пустое, лука-

вое слово.

Блаженны, стократ блаженны друзья,
которых жизнь была осенена | радужным сиянием улыбающегося счастья,

и голодная нужда своим железным посохом испытания | ни разу не постучала в дверь их бескорыстной дружбы.

Блаженны!

Они и в могилу сойдут, | благословляя друг друга».

Визначаючи незалежні речення великими літерами, залежні – малими, синтаксичний зв’язок між реченнями – знаком : , а оклики – знаком ! , одержимо синтаксичну формулу цього ліричного відступу:

(A : A1) [(B! : c+c1) (B1! : c2)]

Синтаксичний паралелізм природно утворює паралелізм ритмічний, що особливо виявляється в перших двох реченнях: в кожному з них по три самостійні наголоси. Відзначмо так само наявність цезури всередині кожного великого речення (знак I).

Що ж до лексичного складу, то треба відзначити: 1) підсилювальне повторення в першому оклику: “Блаженны, стократ блаженны...”; 2) рясноту епітетів⁹, що скрізь ідуть перед означувальним іменником, і як всі являють собою “украшающие” епітети (epitheton ornans), бо виявляють собою такі якості, які природою своєю містяться в означувальному понятті і яких не можна з нього усунути¹⁰; 3) смисловий паралелізм речень, що йдуть за першим окликом: те саме поняття “безмятежного счастья” висловлено спершу позитивно (“которых жизнь была осенена...”), потім негативно (“и голодная нужда... ни разу не постучала...”); 4) врочистий і піднесений характер лексики: архаїзми (“стократ блаженны”, “мертва есть”, “осенена”), уособлення “нужды” (з “посохом”!) і “счастья” (“улыбающегося”), метафори (“сияние счастья”, “сойдут в могилу”) і цілковита відсутність звичайних словосполучень. Усе це утворює різкий контраст між ліричним відступом і рештою тексту, написаного

⁹ Подані в тексті курсивом. Курсив у всіх цитатах – наш.

¹⁰ «Пустое, лукавое слово» = «только слово»

найзвичайнісінькою “розмовною” мовою. Досить порівняти лексику нашого прикладу з рядками, що йдуть безпосередньо перед ним: “Таких друзей у меня было много и как на подбор все люди военные. Я уверен, что если бы Афанасьев не был прежде уланом, он мог бы писать стихи (...) и мы бы с ним расстались иначе” (34).

Отже, сумніватися в *естетичному* значенні й призначенні ліричного відступу не доводиться: це справжній стилістичний *спосіб* (“приєм”, що його автор усвідомлював як такий і навмисно вирізняв із контексту з метою певного *художнього* ефекту). Те, що «Журнал» зовсім не призначався до друку, не має, певна річ, жодного значення для визначення літературних способів автора, розрахованих на певний естетичний вплив. І кожний, хто пише, є сам свій власний читач, ні трішечки не менш жадібний до художніх вражень, ніж перший-ліпший читач з боку.

Тепер ми можемо остаточно визначити, що становить собою “ліричний відступ” в «Журналі» Шевченка. Його основними і конче потрібними ознаками є:

1) *Система окликів*, об’єднаних і взаємно зв’язаних синтактичним паралелізмом; цей паралелізм факультативно поширюється як на залежні речення, що доповнюють оклики смисловою стороною й утворюють перехід одного оклику до іншого, так і на речення, що йдуть безпосередньо перед залежними і правлять за синтактичний “приступ” до першого оклику;

2) *ритмічний паралелізм*, що являє собою зовнішній вираз синтаксичного паралелізму, факультативно підсилюваний словесними повторюваннями (зокрема, анафорою), цебто паралелізмом лексичним;

3) *поетична лексика*, книжкова і врочиста, побудована на контрасті з лексикою розмовної мови; факультативне вживання архаїзмів, різних тропів, фігур (а надто епітетів) і (як побачимо нижче) словесної інструментації;

4) *функція емоціональної кінцівки*, яка закінчує собою певне словесне ціле (оповідання або міркування), а іноді й увесь запис.

Факультативною ознакою є, нарешті, вживання цитат (“Вера без истины мертва есть”) і “біблійний”, цебто церковний характер лексики, що повинен, як видно, підсилювати врочистість стилю (поруч з архаїзмами церковно-слов’янського походження). З іншого боку, сам поет стверджує, що він “неравнодушен к библейской поэзии” (134), а значить, і до церковнослов’янської мови, так що ми маємо право припустити тут вплив особистого смаку.

Ліричний відступ досягає іноді досить великих розмірів. Такий є, приміром, той, що йде за оповіданням про трагічну долю рядового Скобелева відомий своєю величиною (17 рядків друкованого тексту) і триразовим повторенням оклику:

„Бедный Скобелев! родился ты...

Бедный, несчастный Скобелев, ты честно...

Бедный, несчастный Скобелев". (Кінець запису).

Відзначмо підсилення 2-го й 3-го оклику (якщо порівняти з 1-им), утворених подвійним епітетом. Цим способом поет взагалі широко користується; тому самому ліричному відступу препаруємо: “чтобы своими сладкими заунывными песнями напомнить мне мою милую, мою бедную родину”; “ты честно, благородно возвратил пощечину”; “такого внимательного и благодарного слушателя, товарища твоих заунывных, сладких песен”; і навіть потрійний епітет: “попробовать широкой сладкой вольной воли”; “за отрадные сердцу, милые, родные звуки”. Тут ми бачимо, між іншим, різноманітність Шевченкового епітету: якщо в розглянутому вище ліричному відступі всі епітети були “украшающими”, то в цьому – мало не всі є “характерними”: за винятком трьох епітетів до слова “воля”, решта вказує на іншу якість, якої нема в самому значенні означувального іменника (або дієслова). З подвійним і потрійним епітетом, зазначені якості стосуються одна одної так само вельми різноманітно; то вони синонімічні (“бедный, несчастный”, “отрадные сердцу, милые”, “честно, благородно”), то, навпаки, контрастують (“заунывные, сладкие”), то, нарешті, перебувають у складнішому (павзальному?) співвідношенні (“милые, родные”, “внимательного и благодатного”). Відзначмо так само повторення подвійного епітету (але в зворотному порядку) з тим самим іменником: “сладкими, заунывными песнями... унывных, сладких песен”.

Споріднене (щодо функції) з епітетом вживання в тому самому ліричному відступі двох більш-менш синонімічних іменників, у звичній пунктуації сполучуваних рисою (“вору-грабителю”, “невольника-сироту”, “земляка-варнака”) або сполучником (“на берега пустынного Иртыша и Оми”).

Приклади словесної інструментації (явище доволі рідкісне в “Журналі”) того самого відступу: “вольной воли”, “в своей новой неволе”, “земляка-варнака”. Звичайно, словесну інструментацію вживається не як самостійну, а як наслідок повторення цілих слів або словотворчих формантів.

“Оклик” в ліричному відступі слід розуміти не занадто вузько. Найзручніше можна покладатись на розділові знаки, якими Т. Шевченко користувався досить своєрідно, але без певної послідовності. Ми маємо право розглядати “оклик” як всяке поширене звертання, якщо воно не обслуговує практичних потреб словесної комунікації, а виявляє собою емоціональне звернення психіки, скероване на будь-яку (справжню або фіктивну) річ. А тому ліричними відступами будуть і звертання до друзів (дуже численні в «Журналі»), і звертання до власної пам’яті (24) або до вітру (51), зв’язані з фігурою уособлення, і при цьому зовсім незалежно від того, чи поставлено знак оклику, а чи замінено комою і навіть крапкою. Паралелізм трьох окликів у ліричному відступі про рядового Скобелева (41), з яких лише перший є знаком оклику (“Бедный Скобелев! родился ты и вырос... Бедный, несчастный Скобелев, ты честно... Бедный, несчастный Скобелев”) ясно свідчить, що знак оклику вживається тут (як і загалом у руській пунктуації не після кожного оклику, а

лише для особливої вимови, і при тому без серйозної послідовності, і скрізь та всюди він замінюється або комою, крапкою – (залежно від синтактичного зв'язку оклику з контекстом). Особливу увагу слід звернути на заміну знака оклику знаком питання в питальних окличних реченнях, звично названих “риторичними питаннями”, хоч риторики вони стосуються не більше, ніж кожний інший стилістичний спосіб. Ці речення, що сполучають у собі оклик з питальними зворотом мови, визначається звичайно як такі питання, “на которые спрашивающий не ждет ответа”; і справді, їхня суто питальна (інтелектуальна) функція в значній мірі послаблена, але послаблена саме в силу їхнього окличного (емоціонального) характеру, а не через якісь особливі “риторичні” риси, як гадає традиційна стилістика. Таких питально-окличних речень дуже багато в тексті «Журналу», а надто в ліричних відступах, які часто перетворюються з “системи окликів” на “систему риторичних питань”, наприклад: “*Что же я теперь буду делать без моей Академии? Без моей возлюбленной акватенты, о которой я так сладко и так долго мечтал? Что я буду делать?*” (118); повторення питального словосполучення (подано курсив на початку і в кінці питального періоду (так звана “симплока” або кілька, що ясно свідчить тут про емоціональну (окличну) функцію питання).

“Может ли быть чище, возвышеннее, богоугоднее молитва, как молитва о душе нераскаявшегося грешника?... Где же любовь, завещающая нам на кресте нашим спасителем-человеколюбом? И что языческое навидывали, лжеучители, в этом христианском всепрощающем жертвоприношении?” (випускаю дійсні речення після першого питання, що утворюють “сполучну тканину” між початком і кінцем ліричного відступу). “Увижу ли я эту прекрасную блондинку? Запою ли с нею эту душевную песню?” (46) – прекрасний приклад витриманого паралелізму не тільки синтактичного:

Увижу ли | я | | эту | прекрасную | блондинку?

Запою ли | | с нею | эту | задушевную | песню?

але й семантичного (сміслового): обидва епітети (подані курсивом) належать до розряду “украшающих” (див. вище).

Часто ці питально-окличні речення супроводжують відповіді, які в свою чергу слід розглядати як емоціональні оклики, оскільки питально-окличні речення не потребують в силу свого емоціонального характеру інтелектуальної «дійсної» відповіді. Відсутність знаків оклику тут, певна річ, не брати до уваги: єдиний переважаючий пункт – це афективне забарвлення контексту.

Приклади¹¹

“Лицемерка! | Идолопоклонница!

И наверное блядь, | И она ли одна?

¹¹ Поділ на рядки тут і подалі в прикладах – наш; / знак цезури.

Миллионы подобных ей бессмысленных извращенных идолопоклонниц.

Где же христианки? | Где христиане?
Где бесплотная идея | добра и чистоты?
скорее в кабаке, нежели в этих обезображенных животны капищах” (106).

Тут паралелізм досягає *строфічності* будови; синтактична схема:

[(A! + A1!) (B!+B1?): c!
[(D? + D1?) (D2 + D2?): c1

“За что она меня достаивает | этого неизреченного счастья?

И чем воздам я ей | за этот нечаянный, светлый, сердечный праздник?

Слезы радости и чистая молитва – | твоя единственная награда, моя благородная, святая заступница” (125).

Вартий уваги ускладнених хіазмом (в другому члені) паралелізм у питальних реченнях:

За что | она меня достаивает | этого | неизреченного | счастья?

И чем | воздам я ей | за этот | нечаянный и т. д. | праздник?

Синтактична схема цього ліричного відступу:

(A? + A1?) : B!

Особливо часто питально-окличне речення вставляється в середині між двома суто окличними, так що друге з них править одночасово і за “риторичну відповідь” на дане “риторичне питання”, і за окличну кінцівку для одного абзацу; схема:

A! + B? : C!

Приклади: “Чудная женщина! Неужели кровь древних сабинянок так всемогуща, бесконечно жива? Выходит, что так” (118). “Жертва тайная, великодушная! Чем же я заплачу вам, добрые, великодушные земляки за эту искреннюю жертву? Свободной искренней песней, песней благодарности и молитвы!” (133).

Іноді останній оклик повторює собою (з більшими або меншими варіаціями) перший, і риторичне питання залишається без відповіді: “*Прекраснейшее, благороднейшее призвание гравера!* Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, копилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца? *Естественное призвание гравера*” (22).

Досі ми мали справу з поширеною формою ліричного відступу з системою окликів (або питань-окликів). Але існує і непоширена (коротка форма, що складається з одного оклику плюс одно або кілька залежних од нього (семантичною стороною) дійсних речень. Ми маємо право й говорити про ліричний відступ, оскільки збережено інші характерні ознаки цього явища – синтаксичний паралелізм, ритм фрази, що його виразно можна схопити, поетична лексика, функція емоціонального вступу, що контрастує з “прозаїчними” повідомленнями й міркування найближчого контексту. Наприклад:

“Незабвенные золотые дни!

Мелькнули вы светлым, радостным сновидением передо мною,

Оставив по себе неизгладимый след

Чарующего воспоминания” (43);

Тут відзначмо симетричне розміщення епітетів перед іменниками (2 + 2+1+) і ритмічний розподіл (“колона”) на дрібні ритмічно-еквівалентні синтакси (“такти”).

У деяких випадках вживання словесних повторів дає нам змогу визнати ліричний характер “непоширеного відступу”: “С некоторого времени, с тех пор, как мне позволено *уединяться*, я чрезвычайно любил *уединение*. Милое *уединение*! Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательного *уединения*” (11) – фігура “епіфори” або “лексичної кінцівки”.

Ми маємо право зарахувати до окликів так само й речення з вольовими й бажальними формами дієслова, якщо є синтаксичний і ритмічний паралелізм та емоціонально-поетична лексика. Обмежимося одним прикладом з багатьох:

“Пошли же тебе, господи, мой неизменный друже, скорый конец испытанию.

И поможи тебе, пресвятая мать всех скорбящих,

пройти эти безводные пустыни,

напиться сладкой Днепровой воды

и вдохнуть в измученую грудь живительный воздух

нашей прекрасной, нашей милой родины!” (72).

Все вищесказане досить характеризує *стилістичну форму* ліричного відступу; тепер розгляньмо його композиційну й тематичну функцію. З композиційного погляду ліричний відступ править здебільшого, як зазначено вище, за “емоціональну кінцівку” певного міркування або повідомлення, а іноді й цілого запису; останнє, наприклад, в записах з 2 липня (6 липня (38), 8 липня (41), 5 вересня (89), 29 грудня (137). Іноді один ліричний відступ править не за кінцівку, а навпаки, за “початок” для відання (43), або ж вставляється його в середину (11), зберігаючи в той самий час характер контрастового відступу. Проте така незвичайна композиційна функція трапляється майже винятково в коротких (непоширених відступах; як правило, ліричний відступ замикає собою оповідання. Цікаво, що таку саму роль відіграє в «Журналі» і окремий оклик: ми ледь не на кожній сторінці знаходимо фігуру, яку можна визначити

як “резюмувальний оклик”, що являє собою емоціональне ставлення самого поета до події або особи, описаних в попередньому викладі, і що в своїй особі подає зазвичай моральну оцінку даної події. Звичайно, окремий короткий оклик, що має більш-менш промовистий епітет, наприклад: “Старушки сообщили мне, что мать Ниночки – простая якутка и теперь ещё жива в Якутске, а что отец её г. Пущин служит где-то на видном месте в Москве, и что он женился на богатой вдове, некоей madame Коцебу, собственно для того, чтобы достойно и прилично видать свою Ниночку. *Отвратительный отец*” (124).

(Про М. С. Щепкіна):

“И весьма, весьма немногие из людей, дожив до семидесяти лет, сохранил и такую поэтическую свежесть сердца, как М.С. *Счастливый патриарх-артист!*” (136).

(Оповідання про візит до Піунових):

“Я с полчаса поболтал с отцом, и ушел, как несолоно хлебал. Замечательная простота” (152).

Нерідко такий “резюмувальний” оклик скорочується до одного слова; особливо часто це буває після “риторичного” (окличного) питання, на який, однак, нема відповіді щодо значення. Так що виходить цікава досі ще не вживана, оскільки мені (відомо, ніде не згадувана) фігура “фіктивної оповіді”: останнє слово-оклик синтактично поставлено так, наче б воно служило за відповідь на попереднє питання, хоч щодо значення, то воно з ним зв’язане: “Какая нелепость посылать молодых медиков в такую даль от центра просвещения. Где господства на будущее развитие? *Варварство!*” (152). “Где же эстетическое воспитание женщины? А оно для ней, как освежающий дыхание воздух, необходимо. *Душегубцы*” (147)¹².

А іноді, навпаки, виходить доволі складна комбінація з кількох резюмувальних окликів. Приклади:

(Оповідання про співи М.В. Максимович):

“И пела так сердечно, прекрасно, что я вообразил себе на берегах широкого Днепра спасительные песни! Очаровательная певица!” (161-162).

Два незалежних один від одного паралельних оклики.

(Оповідання про пригоду з генеральською дочкою):

“Где она через несколько дней умерла. *Ужасное происшествие!* И все это определяет (...) сословие. *Отвратительное сословие!*” (136). Два синтактично-паралельних оклики, розподілені “прозаїчним” дійсним реченням. Відзначмо епіфоричне повторення слова “сословие”.

“С разговора о минувшей и будущей судьбе Славян мы перешли к психологии и философии, и просидели до трех часов утра. *Школьничество. Но очаровательное школьничество*” (175). Тут другий оклик обмежує собою значення першого і дає протилежну (з морального погляду) оцінку факту.

¹² Вставне дійсне речення (“А оно... необходимо”) слід тут розуміти як ніби взяте в дужки належне від риторичного питання.

“В семействе М.С. торжественного обряда и урочного часа для разговен не установлено кому когда угодно. *Республика! хуже, анархия!* еще хуже – *кошунство!* Отвергнуть векам освященный обычай обжираться и опиваться с восходом солнца – *это просто поруган святыни!*” (162). Тут чотири оклики (іменники), що послідовно підсилюються, з яких останні (найбільше розвинені) відокремлено від попередніх іронічно-пояснювальною фразою, а перші три розділено підсилювальною часткою “хуже”, “еще хуже”.

Уже з наведених прикладів видно, як “резюмувальний оклик”, що спершу (себто в найпримітивнішій формі) складався із одного слова, має тенденції розростатись, обростати епітетами, подвоюватись та потроюватись і перетворюватись, нарешті, на цілу систему більш-менш паралельно побудованих окликів (і “риторичних питань”) з пояснювальними і внутрішньо-залежними реченнями в середині. Одно слово, наближатись до того, що ми вище назвали “ліричним відступом”. Наступний приклад особливо характерний для цієї ускладнювальної еволюції (мова йде про зневажливість шеренгового навчання солдатів): “А наш почтенный Гиппократ, не смотря на зной и холод, целые часы просиживает у калитки и любит себя унижением себе подобного. *Палач ты, как видно, по призванию, и только по названию лекарь*” (13). Тут ми вже маємо такі характерні для ліричного відступу стилістичні ознаки, як словесна інструментація (внутрішня етимологічна рима: “по призванию” – “по названию”) і точно витриманий хіастичний паралелізм (з перехресним розміщенням відповідних один одному речівок):

*Палач ты (как видно) по призванию
и только по названию – лекарь.*

Отже, генетична аналіза показує нам, що найбільш ускладнені форми “резюмувального оклику” збігаються з найпримітивнішими формами ліричного відступу, і що резюмувальний оклик слід, певна річ, розглядати як своєрідну початкову (імпліцитну) форму ліричного відступу. Генетична аналіза викриває таким чином в резюмувальному оклику прототип ліричних елементів Шевченкової прози – прототип, певна річ, щодо їхньої генетичної еволюції, а не хронологічної послідовності, – і тим самим виражає їхню композиційну функцію: вони існують для того, щоб виявляти емоціональне (етичне й естетичне) ставлення самого автора “на поклоннику” (106), на звичай офіцерів Новопетровської фортеці (37-38).

Рідше виступають на перший план міркування естетичного характеру, як наприклад, в полемічному зверненні до барона Клодта з приводу відомого пам’ятника Крилову (177). До цієї самої групи ліричних відступів («полемічна лірика») слід зарахувати два звертання до Бога на стор. 83, в яких моральне почуття поета змушує його обурюватись “бездушным терпением” “многотерпеливого Господа” і посередньо заперечувати моральне значення релігії взагалі (“скоро-ли долетят эти пронзительные вопли до *Твоего свинцового уха*, наш праведный, неумолимый, неублажимый Боже!”)

Більш абстрактний і ближчий до суто ліричного характер мають “ліричні величання” різних людських дій та якостей: безкорисливої дружби (34), покликання гравера (22), молитви за непокаяного грішника (52) тощо. Ще більш літературний характер мають жартівливі ліричні звертання: до вітру, що мусив би перенести поета з Новопетровської фортеці до Астрахані (51), до “столиці”, де в явно перебільшених висловах описується виставку квітів (178), до курчатка, що дзьобнуло поета в ніс, коли він спав (69); в останньому зверненні особливо яскраво виступає *пародичний* характер такого вживання ліричних форм мови (“счастлив ты, храбрый молодец, что не попался мне под руку, а то би я оторвал смелую голову, чтобы ты знал, как клевать доброго человека, когда он спит и видит во сне такие отрадные, *милые* сердцу лица”); поруч з частковим пародіюванням стилю народної поезії (переносячи такі традиційні вирази як “храбрый молодец”, “смелую голову” на курчатко), маємо в усій цій групі жартівливих ліричних звернень так зване “обнажение приёма”, цебто застосовання його всупереч звичайної тематичної функції, внаслідок чого виходить дизгармонія змісту зі стилістичною формою і цим досягається *навмисного* комічного ефекту. Ці обставини особливо поважні, бо таке пародичне ставлення до власного стилю ясно свідчить, що поет запроваджує ліричні елементи в прозу «Журналу» цілком свідомо, вживає їх як особливий літературний спосіб, над яким можна іноді самому пожартувати.

Трохи осібно стоять два ліричних відступи, присвячені природі (і почасти історії) поетової батьківщини – Україні, чийм “живительным, сладким воздухом” він має надію незабаром дихати (51, 31). Разом з двома іншими ліричними місцями, що являють собою почуття розчарованості, яке охопило поета в Нижньому Новгороді, коли він довідався про заборону йому в’їздити до обох столиць (105, 118), вони становлять окрему групу “ліричних відступів”, у яких відбиваються суто індивідуальні переживання поета, зв’язані з його особистими лихими пригодами. Нечисленність ліричних елементів, приналежних до цієї групи, в тексті «Журналу», цебто в творі власне *автобіографічного* змісту, не може не спричинитись до здивування, і їх слід визнати за характерну для Шевченкової тематики.

Ми приходимо до висновку, що ліричні відступи в «Журналі» найчастіше зв’язані з враженнями (позитивними й негативними), що їх поет одержав від окремих осіб, сприймаючи людину в її конкретній життєвій діяльності. Куди рідше за предмет ліричного звернення й ставлення правлять загальні моменти людської *діяльності*, розглядуваної *in abstracto*, ще рідше – фіктивні особи (вітер, курчатко), що уможливають суто літературну “гру” з ліричним стилем і комічне його застосовувати. Емоціональні переживання, зв’язані винятково з *особистим життям*, всупереч сподіванню, правлять за зміст ліричного відступу занадто рідко.

Установивши композиційну й тематичну функцію ліричного відступу (і резюмувального оклику), ми маємо право звично приписувати

ту саму функцію окремим стилістичним способом, що входять до складу цих складних поетичних величин, і розглядати ці способи як ліричні навіть у випадках спорадичного й розрізненого застосування. Бажано було б переглянути з цього приводу вживання в тексті «Журналу» таких стилістичних явищ, як різноманітні тропи (а надто, метафор й уособлень), синтаксичний паралелізм, ритмізація прози, фігури повторення (особливо анафор), поетична лексика (архаїзми й неологізми і т. ін.). Однак така деталь досліджування стилю «Журналу», що потребує вичерпного обліку всіх стилістичних особливостей Шевченкової прози, не може бути виконана в даній праці, яка має характер попереднього досліді. Тому ми обмежимося вказівкою на два найхарактерніші для «Журналу» стилістичні способи, лірична функція яких (після всього вищесказаного) не потребує окремого обґрунтування:

1. *Уособлення (персоніфікація)*. Приклади вживання цієї фігури в ліричному відступі було дано вище. Цікаво, що розвитку й вельми складну форму уособлення, яка наближається до «алегорії»¹³, часто вживається самостійно, без жодного зв'язку з ліричним відступом, причому естетичний характер таких місць не викликає жодного сумніву. Це своєрідний еквівалент “ліричного відступу” – відступу “ліро-дидактичного”, що має в собі всі стилістичні, композиційні й тематичні ознаки першого, за винятком окликів. Обмежимося одним прикладом (уособлення надії):

“Надежда свойственна и мелким, и крупным, и даже самым материальным положительным умам. Это наша самая нежная, постоянная, до гробовой доски неизменная нянька-любовница. Она прекрасная и всемогущая от самого царя, и *мирового* мудреца, и *бедного* пахаря, и меня в миг моего мизерного постоя лелеет доверчивое воображение и убаюкивает *недоверчивый* ум своими волшебными сказками, в которые всякий из нас так охотно верит”. Слід звернути увагу на паралельне розміщення епітетів (поданий курсив на підсилювальну градацію атрибуту в другій фразі (“нежная” – “постоянная” – “до гробовой доски неизменная”) і на надто складну синтаксичну структуру третьої фрази з різко виявленим анаколутом.

2. *Церковнослов'янізми в лексичі*. Ми вже вказували вище на їх використання в ліричних відступах і на індивідуальну пристрасть Шевченка до “біблійної поезії”; відзначали так само перенесення церковних висловів на “апостолов свободи”. Подальші приклади доводять, що таке перенесення поет робить *систематично*, навіть без зв'язку з ліричними окликами.

(Про декабристів): “портреты первых наших *“апостолов-мучеников”*... і “портреты этих *великомучеников* с надписью – “Первые русские *благовестители* свободы” (122).

¹³ «Алегоричне уособлення» за Готшалем (Gottschall, Poetik I, 195), бо тут уособлює абстрактне поняття. Див. Zima, Figure u našem narodnom pjesničtvu, Zagreb 1880, p. 130.

“Он (П. Шумахер) недавно возвратился из-за границы и привез с собой 4 номера “Колокола”. Я в первый раз сегодня увидел газету и с благоговением облобызал” (147-148).

Розглянутий вище матеріал дає доволі ясне уявлення про ліричні елементи в прозі «Журналу», і дає змогу довести, що стилістична (і загалом художня) аналіза Шевченкових повістей мусить вважати на наслідки, що ми їх досягли, більше того, виходити з них, оскільки ведення «Журналу» було поетові за вправу в стилі художньої прози; так що саме в «Журналі» слід шукати *тонічних* для Шевченка літературних способів, а саме в «Журналі» стилістичні тенденції Шевченкової прози виявляються найвиразніше. Поважне стилістичне, композиційне й тематичне значення ліричних компонентів «Журналу», що ми їх виявили, зобов’язує дослідника припускати (й шукати!) таких самих в повістях, а на випадок, коли цих компонентів не буде, то визначити причину такого розходження стилю. Певна річ, ця *порівняльна* стилістична аналіза «Журналу» і повістей (з додатком так само й листів) виходить уже поза межі нашої теми: нашим завданням було довести наявність лірики в «Журналі» й охарактеризувати її форми та функції; а порівняльно-генетична характеристика всієї Шевченкової прози в цілому потребує зовсім іншого масштабу дослідження й цілого ряду попередніх праць. Зазначмо, однак, уже й тепер, що шукання ліричних компонентів у повістях Шевченка навряд чи може дати негативні наслідки; уже Б. Навроцький відзначив композиційне значення того ліричного відступу, що ним починається повість «Княгиня», характеризуючи його як “позасюжетне збудування” (“ліричні спомини про українське село, як “рама” до автобіографічного епізоду”)¹⁴; ще більш характерним прикладом може бути (в тій самій повісті) ліричний відступ, присвячений дякові Совгирові: “*Мир праху твоему, слепый Совгирю! Ты, горемыка, и сам не знал, что делал: тебя так били, и ты так бил, и не подозревал греха в своем простосердечии! Мир праху твоему, жалкий скиталец, ты был совершенно прав*”¹⁵. Досить порівняти це місце з яким завгодно вищенаведеним ліричним відступом із «Журналу» (приміром, 22, 41, 118), щоб пересвідчитися у тотожності синтактичної будови (курсивом подано розгорнуту анафору).

Після всього цього ми маємо право рішуче відкинути ту оцінку Шевченкової прози, що її дав Б. Навроцький у вищезгаданій статті. погоджуючись, що “міць таланту Шевченка полягала, видима річ, у чистоту ліризмові, що знаходить собі такий блискучий вираз у його віршах”, і визнаючи за дуже ймовірне, що ця лірична стихія знаходить собі вираз і в драматичних творах Шевченка на шкоду власне їх драматичним елементам (хоч Шевченко й мав нахил до змальовування драматичних моментів, а робив це не як справжній драматург, а як лірик), ми, з іншого боку, вважаємо цілком суперечливим твердження Б. Навроцького, ніби цей самий чистий ліризм Шевченка “не міг також добре послу-

¹⁴ Червоний Шлях. 1925 № 10 (31), стор. 175.

¹⁵ Киевская Старина. 1884 т. VIII., стор. 396-397.

жити йому в прозі”¹⁶. Правда, сам поет, як видно, мав нахил часами дотримуватися тієї самої думки, принаймні, щодо своєї епістолярної прози: “Сегодня и весь день и до половины ночи работал я над письмом графу Федору Петровичу¹⁷, и ничего не мог сделать с этим неудачным письмом. Мне хочется высказаться как можно проще и благороднее, а оно выходит и *высокопарно до смешного* или *чувствительно до нелепого*”¹⁸, или, наконец, льстиво до подлого, но никак не выходит то, чого бы мне хотелось” (63) – про свого листа до Н.І. Толстої від 9 січня 1857 року, переповненого ліричними відступами й окликами, для стилістичної характеристики якого достатньо навести таке місце:

“Радуйся, несравненная, благороднейшая заступница моя!

Радуйся, сестро моя сердечная!

Радуйся, как я теперь радуюсь, друже мой душевный!

Радуйся, ты вывела из бездны отчаяния мою малую, мою бедную душу!

Ты помолилась тому, кто кроме добра ничего и не делал,

Ты помолилась ему молитвою бесплотных ангелов.

И радость твоя, как моя благодарность, беспредельна”¹⁹.

В іншому місці поет висловлюється так: “я хватил ей такую восторженную *чепуху* (второпях, разумеется), что она сочла меня или с умаспятившим, или просто пьяным” (64). Однак було б вельми необачно використати ці слова самого поета про власний прозаїчний стиль як підставу для естетичної оцінки останнього. Не кажучи вже про природну скромність поета і його надмірне недовір’я до власних досягнень, треба насамперед узяти до уваги, що тут мова йде винятково про *епістолярну* прозу, про листи, цебто про таку галузь нехудожньої прози, в якій автор змушений найбільше зважати на літературний (і взагалі мовний) смак свого читача і найменше – на свій власний, і яка, крім того, лише у виняткових випадках може правити за його матеріал для ліричного висловлювання. Навпаки, в «Журналі» і повістях якраз саме ліричний елемент надає прозі Шевченка (як художній, так і не художній) своєрідної виразності, а послідовність, з якою поет протиставляє ліричні частини суто оповідальним із стилістичного погляду зв’язуючи їх, в той же самий час, з погляду композиційного (ліричний епілог оповідання або міркування), змушує вбачати в ньому прозаїка хоч «не першорядного», але такого, що майстерно орудує колом тих способів, які він має.

III

Елементи *гумору* в «Журналі» ми розглянемо коротше, бо зовсім нема потреби доводити саму наявність його та його характерність для Шевченкової прози загалом: ще С. Т. Аксаков, прочитавши деякі повіс-

¹⁶ Червоний Шлях. 1925 № 10 (31), стор. 171 і 167.

¹⁷ Толстому.

¹⁸ Нагадую, що курсив в усіх цитатах із Шевченка наш.

¹⁹ Т. Шевченко. Дневник, ред. И.Я. Айзенштока, 1925, ст. 192.

ті Шевченка, мав враження, що останній хоче бути в них гумористом²⁰, а щодо «Журналу», то в ньому нема, мабуть, жадної сторінки без гумористичного забарвлення. Наше завдання в даному разі віднайти, в чому саме виявляється це гумористичне забарвлення, цебто визначити, які саме мовні й літературні способи вживаються в „Журналі” як гумористичні. На противагу попередньому параграфу, де ми пробували відокремити певні ліричні *місця* зі складного, оповідального тексту і розподілити сам виклад на мовні компоненти різного стилю, тут обмежимося розглядом окремих гумористичних *способів*. Принципове обґрунтування для такої зміни підходу в тому, що гумор не є (на противагу епосу, ліриці, драмі) *особливим* літературним «жанром»: це лише особливе емоціональне забарвлення, яке може мати місце в будь-якому жанрі (про гумористичне забарвлення деяких ліричних відступів у «Журналі» ми вже згадували з приводу їхньої тематичної функції). Тому не можна виділяти в словесному творі окремі “гумористичні” місця як противагу місцям “серйозним” (як ми робили щодо ліричних місць), рівно ж немає особливої “гумористичної” композиції: кожна композиція, кожний стилістичний зворот, включаючи й окреме слова (і звук), можуть виконувати гумористичну функцію і правити за спосіб для гумористичних ідей. Визначати такі способи в «Журналі» ми й візьмемось.

Щодо гумору *мовного*, то насамперед впадає в очі часте вживання слів і виразів, запозичених з античної мітології й історії; такі звороти, як “наш почтенный Гиппократ”(13 – про лікаря Нікольського), “ученый ескулап” (54 – про нього ж), “суровые сыны Беллоны” (5 про офіцерів Новопетровської фортеці), “Морфей” (= сон, 51, 57), “наметаморфозить” (46) трапляються надзвичайно часто; вони мають явно пародичний характер і побудовані на контрасті між „високим штилем» лексики й мізерністю або буденністю об’єкту визначення. Іноді вони розростаються в фігуру уособлення (“Неутомимая Немезида, что преследуют меня на каждом шагу” (23), або стають постійним визначенням певних осіб, зберігаючи деякий гумористичний відтінок од первісної суто комічної функції: “Телемон и Бавкида”, як поет послідовно зве подружжя Зигмонтовських (“Я их не иначе называю, как Телемон и Бавкида” (29, порів., наприклад, 27, 50)²¹. Іноді виходить ціла “класична ремінісценція” з виразно комічним забарвленням: “Я хотел по примеру Ю.Цезаря и работать, т. е. рисовать, и диктовать; но мне ни то, ни другое не удалось. За двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь. Пословица очень справедлива. Не знаю, умел ли Юлий Цезарь рисовать?” (16). Не завжди, однак, можна з певністю сказати, чи збереглося основне гумористичне значення такого слововживання, а чи воно служить для рельєфнішої характеристики окремої особи або становища: “Эти

²⁰ М.К. Чалый. “Жизнь и произведения Тараса Шевченка”, Киев, 1882, ст. 119

²¹ Шевченко послідовно пише “Телемон” замість правильного “Филемон” (Philen, мабуть, під впливом “Телемаха”, як і взагалі часто помиляється в “класичних” іменнях і назвах, наприклад, “Морфий” замість “Морфей” (51, 57), “Статуи Гераклита и Праклита” (Демокрит в Літньому саду. Киевск. Старина, 1887, XVII, стор. 6).

отвратительные Гарпии” (про персонажів “Губернских Очерков” Салтикова-Щедріна) (“Но это следствие невозмутимо летящего старика Сатурна (= часу), а ни не следствие горького опыта” (16); згадку про “древних сабинянок” з приводу дружини П.П. Голіховського (118) так само навряд чи розраховано на гумористичний ефект.

Цілком ту саму функцію (комічного контрасту між піднесеною лексикою й повсякденним змістом оповідання) виконує вживання архаїзмів, зокрема і мовно-слов’янських виразів, приміром, про місто Самару: “Издали эта первой гильдии *отрокоща* весьма и даже весьма неживописна” (89). Характерний приклад об’єднання цих двох відмін “високого штилю” – церковнослов’янizmів і лексики “класичної” – знаходимо в гумористичному описі готувань до майбутнього огляду (параду): “Завтра рано пароход подымет якорь, и послезавтра высадит роту в Новопетровске. Держись, наша официя! Гроза, гроза ужасная близится. Баталионный командир *подошел к туче гонителю Крониону, грядет на тебя во облаце мрачне*, в том числе и на нас словесных. В ожидании *сего грозного судии и карателя они (...)* умоляют *эскулапа* выдумать и форменно засвидетельствовать их небывалые *немощи душевные и телесные, и паче душевные*, и тем спасти их *от праведного суда громононого (...)*. Но мрачный *эскулап* неумолим” (15).

А далі дописує. Стилiстичний контраст між “прозаїчною” частиною викладу, що йшов перед ліричним відступом, і самим ліричним відступом є зовнішнім (мовним) виразом контрасту між епічним оповіданням і ліричним виявом почуттів, що їх викликає в поета сам зміст оповідання. На противагу цілому ряду прозаїків, що “поетизували” свою прозу, цебто запроваджували в неї способи і фігури, характерні для ліричних віршів (такий, приміром, стиль раннього Лермонтова в «Вадимі»), Шевченко точно диференціює в своїй прозі епічні й ліричні елементи, роз’єднує їх з композиційного погляду і будує свій стиль на контрасті між ними. Він спершу розказує читачеві про суто епічний бік описуваної події, і тільки потім, вичерпавши її, дає її ліричний корелят, показує, як вона відбилась на власних переживаннях поета.

Ця потреба “суб’єктивізувати” явища об’єктивного світу, не відходить від них раніш ніж висловити суб’єктивну оцінку, раніше ніж своєрідно “підсумувати” їх (ліричне резюме) показує нам Шевченка як лірика, що залишається ліриком і в прозі. В його прозаїчній творчості ясно виявляється тенденція – закінчувати кожний значний абзац ексикалізованим знаком оклику – окликом; і цей резюмувальний оклик, зростаючись і відокремлюючись од попереднього “прозаїчного” контексту, перетворюється на цілий “ліричний відступ”, на мініатюрну “поему в прозі”, зв’язану з епічним контекстом семантично, але протилежну йому стилістично. Ліричні відступи – це ті оази, в яких ліричний геній поета почиває серед похмурної пустелі прагматичного оповідання про буденні події повсякденного життя, серед цього “натурального” епосу, який своїм складним описом темних і огидних боків життя навіть на чулого читача справляє гнітюче враження, а для поета-лірика

був би зовсім нестерпний, вглиб його щирий патос не проривався під кінець оповідання у вигуках любові й гніву.

Якщо так розуміти композиційні функції ліричних елементів у прозі Шевченка, то набирає глибокого змісту їхня *тематична* (сюжетна) функція: адже ясно, що ті оповідальні частини «Журналу», що їх супроводять “резюмувальні оклики”, а надто “розгорнуті” ліричні відступи, слід розглядати як найближчі до поетових почуттів, що глибше від інших зв’язані з його інтимними переживаннями; здійснений під час їхнього викладу прорив ліричної стихії свідчить, що описувані в них події (нехай найдрібніші щоденні із зовнішнього боку!) глибоко зачіпали чутливу і часами хворобливо-вразливу до життєвих образ поетову психіку, набули для його розуму значення, що виходить за межі випадкового переживання, і залишили свій слід в історії його життя і творчості.

Тут перед нами відкривається *характерологічне* і *біографічне* значення цих розкиданих в тексті «Журналу» окликів і “поем у прозі”, – значення, безперечно, величезне, що досі зовсім не бралось до уваги. Однак аналіза цієї проблеми: “Наскільки відбилися і як саме відбилися у ліричних елементах Шевченкової прози особистий характер поета та історія його індивідуальної психіки?” – виходить уже поза межі історії літератури, і її не можна здійснити літературознавчими методами; проблема ця чекає на дослідника-психолога й потребує метод сучасної психології та характерології, – нових психологічних дисциплін з успіхом вживаних останнім десятиліттям в Західній Європі в галузі проблем, зв’язаних з особистим психічним життям письменника²². Тому ми тут обмежимось коротким визначенням і перераховуванням тематичних величин (“мотивів”), що їх найчастіше супроводить ліричне „резюме” (причому, певна річ, не претендуємо на скільки-небудь вичерпну повність).

1. Найчастіше за об’єкт звертання і цілого ліричного відступу правлять особи, що більш-менш близько торкаються особистого життя поета. Такі численні звертання до друзів, які звично супроводять палкі побажання “кращого майбутнього” (останнє іноді й без звертання). Найбільше подячних звертань поета до своїх “заступників” — Н. І. та Ф. П. Толстих, невпинним клопотанням яких він був завдячений, що його звільнили (61.117, 125, 156). Із числа інших друзів і особистих поетових знайомих заслужили “ліричного відступу” М.С. Щепкін, що полегшив своїм приїздом і грою вимушене перебування поета в Нижньому Новгороді (136-137) і деякі товариші солдатчиною та кріпацькою неволею: Обеременко (72), Фіалковський (75), Скобелев (41) та вільновідпущений скрипач Пано – “крепостной Паганини”, що глибоко вразив поета своєю грою під час плавання Волгою (83); в скромніших розмірах — М. Лазаревський (33) і Кухаренко (3.1).

²² Див., приміром, Margis. Das Problem un. die Methoden d. Psychographie (Zeitschr. fange Psych. 1911, 5).

2. Трохи інший, вже не такий інтимний і більше суспільний характер мають ліричні місця, присвячені ушануванню небіжчиків і “благословенні на подвиг” живих борців за благо людства “апостолов истинного Бога”, чия плідотворна діяльність поет не двозначно протиставляв надаремні проповіді апостолів християнства (26)²³. Такий характер мають ліричні звертання до Гоголя і до “друзів”-письменників (89), до Фюльтона і Уатта-винахідника парової машини, чие “не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрёт кнуты, престолы и короны” (83), далі ліричні згадки про Герцена (115), про Костомарова (116) і про «Записки о Южной Руси» П.О. Куліша (12).

3. Групу, тематично протилежну попередній, становлять ліричні відступи, що містять у собі різку “інвективу” проти певних осіб і фактів, коли ліричне обурення мотивується етичними міркуваннями; наприклад, у нападах на лікаря Нікольського, любителя муштрової науки (13). Тут ми зустрічаємо поруч із визначеними вище двома способами утворювати стилістичний контраст, ще і третій – запровадження в текст виразів навмисне вульгарних і “простолюдних” (“официя”, “пропиться до снаги” і “блажить”), які, очевидно, призначено для того, щоб контрастувати своїм “вульгарним” лексичним забарвленням з виразами “високого штилю”, що стоять поруч. Така загалом стилістична роль “вульгаризмів” у тексті «Журналу»: утворювати комічний контраст з “високою” лексикою. Приклади: “Разумеется, я положил *омоченное в чернило перо*, встретил дорогого светского гостя в *подшитаниках*, и после *лобызаний вдирились* сначала в обыкновенный пустой разговор...” (113) – “високі” й вульгарні вирази чергуються. “А если придется *прогуляться* через Гурьев и Уральск *по злачным и серебряным берегам благочестивого Урала?* Тогда что? *Аппетит в торбу, а зубы на полку...*” (53) – знову чергування, причому в кінці замість “вульгаризму” фігурує народна приказка.

Іноді з метою контрасту вживаються словечка, взяті із „жаргону”, цебто із спеціально солдатської мови: “чтобы не очутиться в *Калабрии*, то есть на гауптвахте” (контрастує з попередньою згадкою “суровых детей Беллоны”, цебто офіцерів - 50). Поруч із цим, однак, “вульгарні” (нелітературні) вирази вживаються самі по собі, щоб підсилити комічну вимовність: “Рисовал карандашами портрет Анны Николаевны Поповой, слывающей здесь красавицей *первой стати*. Действительно, она красивая и еще молодая женщина, но, увы! *маненько зростовата*” (125). “Начал портрет М. Варенцовой. Плотная, *кавалергард – мадам*” (126). “С Далем я здесь не виделся, хотя с ним прежде и был знаком, а теперь придется *очима щупать*” (115).

Особливо часто трапляються такі комічно-експресивні застосування народних приказок і готових підсилювальних виразів (*locutions figées*): “На безрыбы и рак — рыба, на безлюдьи и Фома — человек”

²³ Це невисловлене певними словами протиставлення виявлено стилістично, через перенесення відповідних релігійних термінів на “собор наших заграничных апостолов” (116; порів. так само 26, 115, 117). Це ні в якому разі не іронія, а щирий патос.

(77), “дареному коню в зубы не смотрят” (92), “англичанин от волоска до ноготка” (122), “от ноготка до волоска дрян” (154). Цілком так само вживаються й окремі українські вирази: “Я никогда не брал денег вперед за работу, а сегодня взял. И, *добре помогоричовавши*, отправился я в очаровательное семейство М. Гильде и там переночевал, и там украли у меня деньги, 125 руб. И по делом! Вперёд не бери незаработанных денег” (127). Тут загальний саркастичний тон викладу цілком ясно показує, що українізм “добре помогоричовавши” вставлено в руський текст для більшої *вимовности* (в даному разі вимовности комічної). Цим заперечується твердження Б. Навроцького, ніби Шевченко не вживає українізмів як свідомого стилістичного способу (на противагу Гоголеві), і ніби “у Шевченка українізми мають у більшості випадків характер звичайних помилок проти російської літературної мови”²⁴. Не заперечуючи, що в окремих випадках Шевченко, як і кожна білінгвістична (“двоязика”) людина, міг помилятися і випадково запроваджувати українські вирази в руський текст, ми вважаємо, однак, за надмір показовий той факт, що саме в «Журналі», цебто в творі не призначеного до друку, лексичні українізми трапляються зовсім не часто, а якщо і вживаються, то з метою надати більшої вимовности (як у наведеному прикладі). А через те, що неймовірно, щоб Шевченко в своїх повістях ставився до руської літературної мови і до вживання українізмів менш уважно, ніж у «Журналі», то питання про “випадкові” українізми в Шевченковій художній прозі слід уважно переглянути, взявши до уваги ті дані, що їх дає з цього погляду стиль «Журналу»²⁵.

Ту саму роль, що й народні приказки, відіграють і літературні цитати, натяки, ремінісценції тощо, – вони так само підсилюють вимовність викладу і надають йому більш-менш гумористичного відтінку: “Обогнувши два раза Кремль и полюбовавшись окрестными видами и коническими и старинными колокольнями, как лисица виноградом...” (114) – мороз заважав поетові зарисувати. “Возможно ли двадцатиинструментным, вдобавок нетрезвым, оркестром исполнять какую-то было увертюру, тем более увертюру «Роберта» Меербера! *Прости им, не ведают, что творят*” (120).

Тут цитата з комічним відтінком значення уже наближається до старовини. (В тексті, судячи з фотографій, що зберігаються в Харківському Інституті Тараса Шевченка, “видять”, але це, напевне, помилка самого Шевченка).

“Она²⁶ чрезвычайно довольна портретом, потому что он похож на какую-то кокетливую нимфу в амазонке с хлистом, а я еще больше доволен, что наконец развязался с этой недюжею Бобелиною” (126).

²⁴ Червоний Шлях. 1925, № 10 (31). стор. 165.

²⁵ Пор. ще: “Она (книга) мне так живо, так волшебнo живо напомнила мою прекрасную бедную Украину, что я как-будто с живыми беседую с её слипыми лирныками и кобзарями”. Патетична вимовність українізму тут цілком очевидна (12).

²⁶ М. Варенцова.

Порівняймо у Гоголя: “Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, одна нога которой казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостинне” («Мертвые души», ч. I).

Ми вже казали вище про комічне застосування архайзмів (церковнослов'янізмів); те саме можна сказати про протилежне явище – про неологізми, які однаково ж використовуються в «Журналі», хоч і дуже мало. Це майже винятково складні слова з вельми прозорим етимологічним значенням: “Он оказал бы величайшую услугу чадолубивым и эполетолубивым родителям” (9); “Вернейший дружбометр есть деньги” (33); “ногоделье” (10). До комічних неологізмів можна так само зарахувати вищезгадане дієслово “наметаморфозить” (“Это все пельмени так наметаморфозили” (46).

Переходячи до гумористичного вживання так званих тропів і фігур, цебто вже не окремих слів і словосполучень як таких, а елементів їхнього значення, відзначимо насамперед широке використання *епітетів*. Комічного ефекту досягається двома способами:

1. Зіставленням цілого ряду епітетів з подібним значенням. “Город ровный, гладкий, небеленный, нафабранный, до тошноты однообразный город” (80);

2. Контрастом між значенням епітету й значенням відповідного іменника: “Он²⁷ также верит в безжизненную прелесть немецкого тощего длинного идеала» (42): „Она (историческая литература) осветила подробности, закопченные дымом фимиама, усердно кадимого перед порфирородными идолами” (105).

Комічні епітети виявляють іноді тенденцію ставати епітетами “постійними” або “украшающими”, що супроводять назву речі щоразу, як про неї йде мова: “Фаворитка-верба” (45, 47); “неудобозабываемый тормаз” – Николай I (89, 98, 104, 122); порівняння “неудобозабываемый фельдфебель” – про нього ж (154)²⁸; “очаровательное семейство мадам Гильде” (або “мадам Гильды”) – іронічний епітет (118, 127, 130, 137).

Так само часто вживаються гумористичні *метафори*, дуже різноманітні способами, якими досягається комічного ефекту. Ось найзвичайніші з цих способів:

1. Уподібнення людини тій або іншій тварині: “Сегодняшним же числом мне хочется записать или, как зоологи выражаются, определить еще одно *отвратительное насекомое*... Это *миниатюрное насекомое* места немного требует... *Птица* не низкого полета” (18 – про конфірмованого рядового Порцієнка); “Неумолимая немезида преследует меня на каждом шагу. Избегая комаров, я наткнулся на шмелей”, цебто на п'яних офіцерів (23). Аналогічним є комічне уподібнення людини неживій речі (кораблю); “Пошел к Madame Гильде, где и *положил якорь* на ночь” (121). І навпаки, уподібнення людини (жінки) квітці анітрохи не має гумористичного значення: “Вслед за мной зашла к нему сестра

²⁷ К. Лібельт.

²⁸ Порів. так само: “Тяжелая казарменная лапа неудобозабываемого дресированного медведя” – про нього ж (168).

его – чернобривое, милое, задумчивое создание. О чем грустит, о чем задумывается эта *едва развернувшаяся сантифолия?*” (125). Тут емоційно забарвлені епітети першого речення і вжитий для більшої вимовності українізм – “чернобривая”, порівняння “слипые лирныки” – 12) ясно свідчать про патетичний характер метафори.

2. Уподібнення тварини або неживої речі людині (останній випадок можна також розглядати як уособлення): “бесчеловечный поступок чубатого нахала”, цебто курчати (69); “Издали эта первой гильдии отрок-коща” (– місто Самара) весьма и даже весьма неживописна. “Я вышел на берег и пошел взглянуть поближе на эту *чопорную юную купчиху*” (89).

Сюди ж можна зарахувати такі випадки гумористичного уособлення, в основі яких лежить не метафора, а метонімія²⁹, цебто уособлення абстрактних понять і уподібнення їх людині, наприклад: “Мадам Эйтер, от 15 мая из Оренбурга поздравляет меня со свободой; *а свобода моя где-нибудь с дельцом-писарем в кабаке гуляет*” (25). “Видимое, осязательное дело услужливой факторши-фортуны! Итак, по милости слепой царицы царей, я имею в дороге чтение, на которое вовсе не рассчитывал” (36).

3. Уподібнення інтелектуальних речей і дій діям і речам суто фізичним: “Вспомнил я про «Umnistwo pilkne» № Либельта, принялся *жевать*; жестоко, приторно. Настоящий немецкий *суп-вассер*” (42; тут і нагромодження метафоричних епітетів); “И не случись этого несносного ожидания этого тягостного бездействия, мне бы и в голову никогда не пришло обзавестись этой эластической мебелью, на которой я теперь кажд. [утро] так безмятежно *отдыхаю*” (про писання «Журналу», 46). В останньому випадку ми маємо справу з так званою «матеріалізацією метафори»: раз «Журнал» є “эластическая мебель”, то (природний висновок) «на» ньому спочивають. Цей улюблений у багатьох коміків (приміром, у Аристофана, у Маяковського) спосіб використовується в Шевченка надзвичайно часто, і ми навряд чи помилились, вважаючи його за найхарактерніший мовний компонент Шевченківського гумору. Декілька типічних прикладів: “Ученый-эскулап рылся в своем *умственном кармане*” (54) – раз “ум” є (своєрідний “карман”), то в ньому можна “рыться”. “Если это был сколько-нибудь порядочный человек, то какое понятие получил он о *сливках* здешнего общества? *Заплесневшие, прокисшие сливки*” (56).

Дуже цікавий приклад, в якому “матеріалізація метафори” збігається з тим, що О. Потебня називав “восстановлением внутренней формы”: “Сливки общества” — метафора, оскільки загальновживана (в епоху Шевченка), і її метафоричність (“образність”) сама по собі проходить повз мовну свідомість, і конче потрібно “матеріалізувати” метафору – перенести на “сливки” якості реальних “сливок” – “заплесневшие, про-

²⁹ Таке розуміння метонімії (заміна абстрактного значення конкретним і навпаки) суперечить традиційним її визначенням, однак є єдино допустиме в наукових працях, оскільки всі інші визначення утворюють змішування і збіг метонімії з різними видами синекдохи. Пор. Zima, Figure u našem narodnom pjesnicvu, Zagreb 1880, стор. 43; пор. так з аналізу метонімії в статті Н.Н. Волкова: “Что такое метафора?” (Збірн. “Художественная форма”. М, 1927, ГАХН).

кисшие сливки”, щоб пригадати первісну внутрішню форму даного виразу, щоб “сливки общества” перестали бути синонімом “верхов общества”³⁰.

4. Навпаки, уподібнення речей фізичних речам інтелектуальним і психічним, як видно, має патетичну, а не гумористичну мету, хоч на не-підготовленого читача може справити саме комічне враження: “Ночью проехал Федор Лазаревский. Был у Даля, посылал искать меня по всему городу, разумеется, меня не нашли. И теперь его карточка лежит у меня на столе, как страшный рек на совести” (127).

Комічне враження, що його ні в якому разі не передбачав автор, справляє тут надмірно послідовний паралелізм між незмірними, по суті справи, речами:

Карточка лежит у меня на столе
упрек ” ” ” на совести,
на двозначному вживанні звороту „лежать на чем-либо”³¹.

Навмисна двозначність слова (“каламбур”) трапляється в «Журналі» надто рідко. Єдиний цілком певний приклад: “Князь прочитал нам своё «Впечатление после боя». Неважное впечатление. После впечатления зашла речь о переводах Бурочкина из Беранже” (127). Цю нелюбов до каламбурів і – додаймо – до гіпербол, до улюблених комічних способів цілого ряду гумористів (наприклад, Сервантеса і Рабле) слід визнати за надто характерну особливість гумору Шевченка. Комічні гіперболи трапляються у Шевченка майже винятково в інтимних листах (наприклад: “Нездужаю. Око розпухло і почервоніло, — *трохи на лоба не вилазить*”, в листі до М.М. Лазаревського від 12 березня 1858 року)³².

До нечастих способів належить так само комічне повторення певних слів у межах одного періоду: “Выпил с *хорошими людьми* рюмку водки, остался есть с *хорошими людьми*, и с *хорошими людьми* за обедом чуть-чуть не нализался, как Селифан” (121). Відзначмо, що місце, котре займають словосполучення, які повторюються, міняється тут у кожній фразі – в першій воно стоїть в середині, в другій — в кінці, в третій – на початку; це характерно для комічного повторення; а повторення патетичне в Шевченка не міняє його місця (порів., приміром: “Восемнадцатилетний юноша, уж он офицер. Восторг и заглядение *матери* и опора дряхлого отца. Жалкая *мать* и глупый *отец*” (9). Отже, синтактичний паралелізм скоріше зв’язаний у Шевченка патетичними (ліричними) емоціями, а порушення паралелізму – радше з комічними. Це загальне правило являє собою, однак, не твердий принцип, лише деяку тенденцію стилю, що її не завжди ясно виявляється, і допускає багато винятків. Цікаво було б перевірити його на тексті повістей.

Залишається ще згадати про гумористичну перифразу, цебто описову заміну одного слова кількома. Приклади: “«Umnictvo pilkne» Либ-

³⁰ Порів. А. Потебня. “Мысль и язык”, вид. 3, 1913, стор. 147-148; Там само по “La stylistique et la linguistique theorique” (Melanges Saussure, 1908, p. 185-1).

³¹ Приклад суто комічного вживання подібного гіперпаралелізму: “Снег был пушист. Студент был тоже пушист” (В. Каверин. “Хроника г. Лейпцига”).

³² Т. Шевченко. “Дневник”, ред. И.Я. Айзенштока, 1925, стор. 253.

льта спрятав я в дорожню торбу и снова привел свою фигуру в горизонтальное *положение*”, цебто ліг, просто кажучи (43); “От Мокрицкого я опять пошел гранить уже высушеную мостовую и упражнялся в сем хитром поodelьи до 12-ти часов” (167). Комічний ефект, підкреслений в другому прикладі іронічним епітетом (“Хитрое ногоделье”), ґрунтується на контрасті між пишним описанням дії і фактичною простотою й звичайністю її.

Розглянувши в попередньому викладі мовні форми гумору в «Журналі», слід би перейти до форм позамовних, які визначаються уже не за лінгвістичними й стилістичними ознаками (тропи, фігури, історичні, давні в лексиці і т. ін.), а винятково за загальним значенням контексту; та, приміром, *іронія*. Тут ми натикаємось, однак, на значні труднощі. Як відомо, вивчення позамовних форм гумору перебуває у початковому стані; жодних серйозних принципів класифікації ще не вироблено; яким же способом дослідити їхнє конкретне виявлення? Ми можемо з певністю сказати, що іронія відіграє в гуморі «Журналу» величезну (може, навіть, домінуючу) роль, що психічні форми її виявлення вельми різноманітні, починаючи з жартівливого філософствування (“Итак, я, избегая кровопийц-комаров, отдан был на терзание клопам и блохам. Как после этого не верить в предоопределение?” – 24), або з незлобивого кепкування з теревень знайомого (“между Ливорно и Сингапуром (*удивительное знание географии!*) есть остр. Прованс” – 28) і закінчаючи вбивчими сарказмами на адресу самодержавного ладу й православної церкви, наприклад, про солдатську дисципліну: “И этот единственный опытом дознанный способ убивать разом тысячу себе подобных. Гениальное изобретение! *Делающее честь и христианству, и просвещению*” (13). Справді, різні форми іронії трапляються в „Журналі” буквально на кожній сторінці і мало не в кожному абзаці, але як їх класифікувати. За ступенем інтенсивності почуття? Але ми тут маємо справу з текстом, а не з живою людиною, емоції якої можна вивчати експериментальним шляхом. За різними об’єктами іронії? Але за об’єкт Шевченкової іронії править усе або принаймні все, про що поет говорить у «Журналі», не виключаю й його самого. А переказувати зміст твору (як це зазвичай у таких випадках роблять) ми не маємо на думці. Лишається, чекаючи, поки буде знайдено способи об’єктивно (може, все ж стилістично?) вивчати позамовні елементи літературної форми, обмежитись відокремленням небагатьох уже пізнань у своїй своєрідності способів позамовного гумору. Це будуть:

1. Комічний контраст між зіставляваними й ототожнюваними з будь-якого погляду поняттями (незалежно від словесного виявлення останніх). Обмежимося одним, але характерним прикладом: “Две случайно сделанные мною вещи так удачны, как редко удаются произведения, глубоко обдуманые. Первая вещь, это сей журнал, который в эти томительные дни ожидаемый сделался для меня необходим, как страждущему врач. Вторая вещь – это *медный чайник*, который делается необходим для моего журнала, как журнал для меня” (32).

2. Парадокс (трапляється не дуже часто): “Литераторам должны платить не за писание, а за переписывание собственных произведений” (149).

3. Несподіваний висновок із попереднього викладу (Aprosdoketon): “С сегодняшнего числа я занимаю две квартиры: прежнюю у Овсянниковой и Шрейдерса. Остается наделать долгов, а спрятаться есть куда” (142).

4. Іронічно перелицьоване (“очуднене”) змалювання мітичних образів-мотивів: міркування про пророка Іллю (“безграмотный библейский циник” – (59), про Святослава (“пьяный варяг-разбойник” – 91), про Апокаліпсис (“аллегорическая чепуха” – 134-135).

Ембріон окремого гумористичного оповідання (в дуже різких саркастичних тонах) маємо на стор. 10-11, 37 і 44 (історія одруження поручника Чарца).

Багатство й різноманітність способів, вживаних у «Журналі» для досягнення гумористичного колориту, змушує ще раз домагатись основного огляду питання про художнє значення і цінність Шевченкової прози, і чому саме стиль «Журналу» мусить правити за вихідний пункт для такого перегляду.

Читач, мабуть, уже помітив, що терміни “гумор” і “комічне” вживається у даній статті як синоніми. За вичерпне обґрунтування такого слововживання мусив би правити доказ того, що комічна стихія в творчості Шевченка в цілому має власне гумористичний (а не сатиричний) характер; це питання виходить поза межі даної теми.

IV

Наприкінці – кілька слів про методу. Тепер заведено починати, а не закінчувати статтю методичними міркуваннями. Ми, однак, вважаємо за більш раціональне спершу показати методу на ділі, а потім уже говорити про неї: не треба продавати kota в мішку. Але, може, такий методологічний коментар взагалі зайвий? На жаль, ми не настільки покладаємось на методологічний такт своїх сучасників, щоб надавати їм методологічну оцінку даної праці без деяких пояснювальних вказівок. І на що, зокрема, накликати на себе майже неминучі закиди в “формалізм”, раз за методологічну підставу для даного дослідження був не “опозивський” формалізм, а очищене для психологізму потєбніянство? Звичайно, це не ті сторони потєбніянства з їх популяризованою концепцією на сторінках «Вопросов Теории и Психологии Творчества»; навпаки, це ті його моменти, яких там аж ніяк не популяризовано, які лише в нашому поколінні починають знаходити послідовників і продовжувачів³³. Це кажемо не як докір старшому поколінню потєбніянців: про О. Потєбню можна говорити, застосовуючи відому приповідку Аристарха Александрийського про Гомера, що в ньому кожний знаходить те, що йому особисто потрібне.

Отже, по-перше, ми підійшли в даному дослідженні до проблеми літературного жанру (“ліричний жанр і гумористичне жанрове забарв-

³³ Див. особливо зауваження С. Дмитрієва про непсихологічну сутність потєбніянства (“Родной Язык в Школе”, VI. 1924, стор. 34).

лення в Шевченковому «Журналі»») з стилістичного боку, розглядаючи стилістичні елементи певного твору як основну величину, а його композицію й тематику – вивідну, як функцію стилістичних явищ: під композицією ми розуміємо, певна річ, функціональне співвідношення різних стилістичних явищ, а за тематикою – їхній предметний і емоціональний напрям³⁴. За основні ознаки літературного жанру можуть бути лише ознаки стилістичні; на них можна ґрунтуватись в літературній аналізі. Цей принцип (примат стилістики і щодо інших відділів поетики) вживав О. Потебня, коли вимагав розподіли народні пісні за жанрами залежно від їхнього розміру й виспіву (ознаки стилістичні), вважаючи такий спосіб розподілу за найдоцільніший, так і до систематизації пісенного матеріалу, як і для історичного досліджу³⁵. Далі, однак, цей принцип не дістав серйозного розвитку. До теоретичного формулювання “примати стилістики” був близький В.М. Жирмунський³⁶; а в своїй власній дослідницькій практиці він вважав за краще оперувати критичним поняттям “художественного единства поэтического произведения”³⁷. Серйозне наближення до цього неправдиво забутого принципу ми знаходимо лише у О.М. Фінкеля, в його статті «Вступ до теоретичної стилістики»³⁸.

По-друге, ми намагались у самій стилістиці не обмежуватись даремним виписуванням окремих стилістичних явищ або розподілом їх за класифікаційними рубриками: і опис, і класифікація – річ, безперечно, корисна, але тільки в тому разі, якщо ясно, для чого їх, власне, робиться; адже навіть каталоги складається з певним спрямуванням і певними завданнями, в іншому разі ми далі інвентарного списку (цебто матеріалів для літературознавства) не просунемось. Йдучи за генетичним принципом О.Потебні³⁹ і розуміючи “генезу” не як хронологічно випадковий

³⁴ Таке обмеження завдань композиційної й тематичної аналізи є, з нашого боку, принципове: інші елементи поетичного твору, звично зараховані до його композиції й тематики, стосуються насправді не літератури як мистецтва слова, а інших мистецтв (скажімо, так звана «композиція дії» – до театрального мистецтва) або ж до позаестетичних галузей наукового знання (приміром, предмет та зміст ідеологічної аналізи).

³⁵ В рецензії на працю Я. Головацького: “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” (Отчет о 22 присуждении наград гр. Уварова, Приложение к 37 тому записок РАН, № 4, 18 стор. 103 і далі). Жанровий розподіл пісень “по средству их образов”, що його паралельно висуває Потебня (стор. 152), рівно ж має на меті методологічний примат стилістики. Теоретично цей принцип Потебня формулював значно раніше: “Нет такого состояния языка, в котором слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения. Замечу только, что характер поэзии должен меняться от свойства стихий языка, так как от направления образующей их мысли и количества предполагаемых ими степеней, и История литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она ненаучна, как физиология без химии”. (“Мысль и язык”, вид. 3, 1913, ст. 183) (курсив наш).

³⁶ “В поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией «вообще», а с особым рода тематическими и композиционными фактами – с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс”. (Збірн. “Задачи и методы изучения искусств”, Л., 19 стор. 143).

³⁷ “Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения”, там же стр. 148. Першим критично підійшов до цього проблематичного “единства поэтического произведения” Б.І.Ярхо (“Простейшие основания формального анализа”. (Зб. «Ars Poetica», М. 1927, стор. 27).

³⁸ Збірник Харківської Науково-дослідної Катедри Мовознавства. І. 1927.

³⁹ “Всякое познание по существу исторично”. (Из записок по теории словесности. Х., 1905, стор. 25); пор. блискучу характеристику потебніянського генетизму в Б. М. Енгельгардта (“А.Н. Веселовский”, Л. 1924, стор. 82).

попередній процес свідомості автора, а як органічну еволюцію, що закономірно йде від “згорнутих” (імпліцитних) форм до “розгорнутих” (експліцитних)⁴⁰, ми поставили собі за мету виявити в стилі взагалі те генетичне співвідношення між “короткими” й “повними” формами тієї самої структури, яке Корш⁴¹ та О. Потебня⁴² знайшли в окремій стилістичній царині – в метриці.

Таким шляхом ми намагались вивчити генезу іманентної поетики, розглядаючи останню не як “ергон”, а як “енергію”. Аналіза “розгорнутих” ліричних форм (“ліричного відступу”) дала нам змогу пізнати відповідні “згорнуті” форми (“резюмувальний оклик”) як ліричні “прототи́пи”, на аналізі яких, своєю чергою, вияскравлюється композиційна функція повних форм. Саме про таке генетичне співвідношення “згорнутих” і “розгорнутих” історичних категорій каже К. Маркс, коли відзначає, що “простейшая категория может выражать собою господствующее отношение неразвившегося целого (отношения), которое выражает конкретная категория”⁴³, і проте рекомендує вивчати ці “простейшие” (“згорнуті”) форми на підставі “высших” (“розгорнутих”), а не навпаки: “Буржуазное общество есть наиболее развитая и многосторонняя историческая организация производства. Категории, выражающие его отношение, понимание его организации, позволяют вместе с тем проникнуть в строение и производственное отношение всех его общественных форм, из обломков и элементов которых оно строится, продолжая влечить за собой их остатки, которые оно не успело пренебречь, *частью развивая до полного значения то, что имелось раньше* в человека. *Анатомия человека – ключ к анатомии обезьян. Намеки на это у низших видов животных могут быть поняты только в том смысле, если это высшее уже известно. Буржуазная экономика дает намек античной и т. д.*”⁴⁴. Такі натяки на поетичну (ліричну в даному формулюванні нижчих (напівхудожніх) галузях літератури можна зрозуміти тільки в тому разі, якщо ця лірична форма (розгорнутий ліричний відступ) уже відомі. Ці методологічні принципи, що їх блискуче реалізував він у царині політичної економії, І.Я. Корніцький вдало переніс у мистецтвознавство⁴⁵; час уже застосувати їх і до мистецтва слова – до літератури. Певна річ,

⁴⁰ “Установление “генезиса” в точном смысле есть установление факта, который может объясняться различным образом: как причинами, полагаемыми вне развивающегося объекта, так причинами, в нем самом заложенными. В последнем случае мы имеем дело с объяснением, приводящим к допущению устойчивых, хотя и модифицирующихся ПОСТОЯНСТВ, “сил”, “субстанций”. Только в этом случае объяснение из генезиса не есть бессмысленное понятие. В первом же случае оно просто лишено смысла”. (Шпет. “Введение в этнич. психологию”, М. 1927, стор. 113).

⁴¹ “О русском былинном стихе” (СПб., 1900).

⁴² В науці про “синтактичну стопу”, що дістала дальший розвиток у праці О.Г.Розенберга: “К синтаксису былин” (див. Харківський Ювілейний Збірник на честь акад. Багалія, С. 339-352). В галузі семантичної стилістики можна тільки вказати на різницю “закритої” і “розкритої” метафори у вищезгаданій статті А.М.Фінкеля (пор. у самого Потебні розрізнення “порівняння” й “уподібнення”. (“Из записок по теории словесности”. Х., 1905, стор. 290. Примітки).

⁴³ “Вступ до критики політичної економії” (“К критике полит. Экономии”, Вид. 4, М., 1922, стор. 26 і далі).

⁴⁴ Там же (курсив наш).

⁴⁵ “Марксистская методология и наука об искусстве”, “Искусство”, № 2. стор. 7-20.

“розгорнуту форму” не можна знайти за допомогою генералізаційної абстракції, що виключає індивідуальні риси окремих стилістичних явищ; тут конче потрібне “функціональне” утворення⁴⁶, за якого індивідуальні ознаки не відкидаються, а включаються у формулу як цілком певні змінні величини, “конкретна загальність”. Тільки так пізнавально підходячи до конкретного поетичного факту, можемо збагнути його як конкретний факт, не ризикуючи замінити естетично-індиферентною абстрактною схемою.

Зайве доводити, що “опоязівському” формалізові розглянуті методологічні проблеми зовсім чужі.

Отже:

1) безумовне підкорення композиційної, тематичної й жанрової аналізу стилістичній;

2) не дескриптивна, а генетична аналіза стилю, що спирається на літературну залежність “згорнутих” (коротких) форм від одноцільних «розгорнутих» (повних);

3) не абстрактний, а функціональний спосіб узагальнення системи стилістичних явищ, включаючи (а не виключаючи) індивідуальні особливості кожного явища в іманентному даному творі (або даному історичному жанрі) поетичної системи.

Якнайпростіший приклад такого “функціонального” поняття, що охоплює ряд таких величин не на підставі відношення подібності, а на підставі принципу функціональної залежності (цебто правила переходу від однієї ланки даного ряду до іншої) може мати математичну формулу кривої 2-го порядку: вона не залишає на боці особливості пізнання її окремих величин (еліпсис, коло, парабола), а обґрунтовує потребу з’явлення й зв’язку особливостей, що їх генетично виводиться одна з одної в змінних значеннях певного па. Загальне поняття тут багатше від своїх видів не тільки щодо обсягу, але й щодо змісту. («Познание и действительность», Спб., 1912, розд. 1 і 3).

Такі методологічні принципи, на яких побудовано нашу працю, – принципи аж ніяк не нові, але почасти ґрунтовно забуті, а почасти майже вживані спеціально в літературознавстві і досить цінні, котрі, на нашу думку, варто б окремо згадати наприкінці.

Січень, 1927

POETRY AND HUMOR IN SHEVCHENKO’S «JOURNAL»

V. M. Derzhavyn

First, after 1927, labor of Vladimir Derzhavyn (1899-1964) about the features of poetics and style of «Diary» of T. Shevchenko is published.

Key words: *lyric poetry, humor, style, Shevchenko’s «Journal» («Diary»), poetry and prose of writer.*

⁴⁶ Про поняття історичного жанру (на противагу жанрові “типологічному”) див. зауваження Б.Томашевського в збірн. “Поэтика” (Госуд. Институт Истории Искусств), 1927, стор. 60 і далі.

Критика, бібліографія

СВІТ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА У РЕЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ЖУЛИНСЬКОГО

Микола Жулинський. Українська література: твори і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям. – К.: Либідь, 2011. – 1152 с.

М. К. Дмитренко

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики, етнології
ім. М. Рильського НАН України; відділ фольклористики;
01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4; тел. (044) 278-34-54*

У рецензії подано погляди вченого фольклориста і письменника на нову працю Миколи Жулинського «Українська література: твори і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям».

Ключові слова: українська література, літературний процес, есеї, національне письменство, антологія.

*“Мені завжди хотілося заманити читача
в художній світ української літератури...”*

Микола Жулинський

Пригадую, двадцять п'ять років тому стояли біля могили нашого національного генія – філософа і письменника Григорія Сковороди. Григорій Матвійович Сивокінь сказав просту фразу: “Він сам себе упіймав”, Микола Григорович по-філософськи констатував: “Щоб тебе упіймали, треба втікати. А Сковорода був безстрашний. Він утік тільки з Києво-Могилянської Академії”. Мені ця розмова стала поштовхом до прочитання “всього Сковороди”, спроби пізнати його бароково-символьний світ образів.

1989 року залишив автограф Миколі Жулинському на своїй першій книзі прози «Допит. Повісті, оповідання», в якій один із творів названо «Жулько». Микола Григорович, тоді заступник директора Інституту літератури імені Тараса Шевченка Академії наук України, активний літературний критик, напівжартома запитав: “А це про мене?”.

Декілька років тому, під час міжнародного фестивалю «Берегиня», на території Луцького замку Миколу Григоровича постійно оточували в допитливе неагресивне кільце науковці з різних країн, земляки-волинці, учасники фольклорних ансамблів, студенти... Зверталися з питаннями політичними, історичними, культурологічними, бажали сфотографуватися, зігрітись біля його щирої усмішки, доброзичливого оптимістичного слова. Було приємно спостерігати, як така багатотитуло-

вана людина, державний діяч, академік-ерудит, директор Інституту літератури імені Тараса Шевченка Національної академії наук України просто й вільно спілкується з людьми, поважно й мудро розмірковує над долею України і світу.

Можна було б ще й ще наводити приклади активної громадянської позиції академіка-секретаря відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України Миколи Жулинського, який один із перших в Україні стривожився у зв'язку з глобалізаційними процесами нівеляції національних мов і культур, традиційної творчості, розробив концепцію гуманітарного розвитку України на багато років. Проте наша мета простіша: розповісти про нову книгу літературознавця Миколи Жулинського «Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям» (К.: Либідь, 2011. – 1152с).

Це знакова праця академіка, підсумок багатолітнього вивчення феномену української літератури від давнини до сьогодення. В доробку вченого – десятки книг, які свого часу помітно впливали на літературний процес, розвиток наукових студій, були корисними освітянам, суспільству і нині не втратили актуальності. Зокрема, це такі праці, як «Пафос життєтвердження» (1974), «Людина як міра часу» (1979), «Наближення» (1986), «Із забуття в безсмертя (1991), за яку авторові присуджено Національну премію України імені Тараса Шевченка, «Вірю в силу духа» (1999), «Подих третього тисячоліття» (2000). «Заявити про себе культурою» (2001), «Олег Ольжич і Олена Теліга» (2001), «Слово і доля» (2002, 2006), «Духовна спрага по втраченій батьківщині» (2002), «Поминаймо в скорботі, але не в гніві. Українсько-польський конфлікт на Волині 1943-1944 рр.» (2003), «Високий світоч віри. Голодомори в Україні та роман Василя Барки «Жовтий князь» (2003), «То твій, сину, батько...», «Українська душа – на Голгофі ХХ століття» (2005), «Відстані» (2006), «Він знав, як багато важить слово... (2003), «Нація, Культура, Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури» (2010) та ін.

Книга Миколи Жулинського «Українська література: творці і твори», хоч і зорієнтована специфічно для освітньо-навчальних потреб, передовсім має значення наукове. Це глибоке наукове пізнання складних процесів становлення та розвитку не тільки української літератури, а й української нації, української мови, української культури в європейському та світовому контекстах, пізнання людини-творця, рівної Богові. В анотації наголошено: “Провідна ідея книжки: змагання за своє світобачення для багатьох українських письменників було змаганням за збереження цілісності української культури, за збереження і розвиток української мови, а отже – української нації. Важливим складником цієї своєрідної антології є художні тексти, ретельно дібрані до кожного нарису, серед них – раритетні чи призабуті”.

Справді, структура книги відповідає логіці розвитку літературно-естетичних та культурницьких чинників українського буття. «Вступ» має проблемний заголовок «Українське слово: втрати і тріумфи». Тут коротко простежено “рух” українського образного слова від часів «Заповіту» Ярослава Мудрого, Ізборників Святослава (1073, 1076), «Повісті

врем'яних літ», «Повчання Володимира Мономаха дітям», «Слова о полку Ігоревім» (не пізніше 1137 р.) до полемічної літератури, козацьких літописів, інтелектуального доробку Г. Сковороди та нової української літератури кінця XVIII – першої половини XIX ст., творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, представників «Руської трійці» (М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич) і, врешті, Т. Шевченка. Наголошено: «Тріумфом українського слова стала творчість Тараса Шевченка – митця, художника, який розчинив для української нації двері у вічність. Тарас Шевченко дав своєму народові «Кобзар» – цю своєрідну духовну зброю, колосальну духовну силу, магічний засіб національного самоусвідомлення, духовного самовоскресіння. «Кобзар» – це національна Книга Пам'яті, бо в ній закодовано надзвичайно вагому ідейно-естетичну інформацію про буття українського народу. [...] Тарас Шевченко став символом державного відродження України. Він був одним із активних учасників Кирило-Мефодіївського братства, діяльність якого засвідчила буття двох феноменів. Перший – український народ остаточно сформувався як нація з власною ментальністю, способом мислення і духовністю. Другий – українська нація має достатньо сил і можливостей створити власну державу. Державу, в основі якої лежать традиції Києворуської та Козацької держав. Саме така держава і постала у XX ст., а визначальну її основу утворило Слово – ґрунт для духовно-культурного і суспільно-політичного буття української нації».

Далі вміщено п'ятдесят два літературних портрети: від Григорія Сковороди до Ярослава Стельмаха. Автор вибудував подачу матеріалів таким чином, щоб читач дізнався про біографію письменника. Його твори, книги, а потім ознайомився з основним доробком – передовсім тими зразками, що стали програмовою класикою або мають нею стати. Йдеться не лише про поезію, вірші. Уривки, фрагменти з прозових, драматичних творів також цінні: в них проілюстровано особливості стилю письменника, декларуються суспільно важливі гуманістичні морально-естетичні та естетичні ідеї.

В інтригуючому й щирому передвступному слові до книги (заспіві «Для кого я пишу? для чого?») Микола Жулинський коротко розповів про джерела й написання-створення. А це були актуальні відкривавчі публікації спочатку в «Літературній Україні» (з 1987 р.), а згодом книги есеїв про постаті заборонених, репресованих у радянський час письменників або про діаспорних авторів, чиїх імен суспільство не знало, творів не читало: «Із забуття – в безсмертя», «Слово і доля». На думку академіка, його «літературні есеї сприятимуть повнішому увиразненню історичного процесу розвитку української літератури, драматично ускладненого, наповненого трагічними втратами, вимушеними компромісами та героїчними протистояннями в боротьбі за свободу творчого самовираження, за національну честь і гідність, і головне – за право творити рідною мовою».

Микола Жулинський гармонійно поєднує в собі історика, теоретика літератури, досвідченого літературного критика й філософамислителя з добротним знанням історії України та світу, традиційної творчості, загалом культури, освіти, суспільних рухів та устремлінь.

Антропоцентрична й персонологічна основа його розмислів та оцінок, безперечно, йде від любові до рідного, до людини як феномена цивілізації з потребою саморозвитку, духовного піднесення, оновлення, вдосконалення. Оця залюбленість в людину, в її професійне заняття-самоусвідомлення духу, світосприймання, світовідчуття, світоосмислення, світовираження-пізнання дозволяють висловлювати глибокі, класичні оцінки, часом із домішком жалю, розпуки, а все ж надії, що праця не пропала марно, що сокровенне слово знайде відгук.

Кожен есей Миколи Жулинського має власну інтонацію, стильову домінанту, органічну до аналізованої постаті і творів. Хіба ж можна однаковим стилем писати про Григорія Квітку-Основ'яненка («Розкошував у народній стихії сміхотворення») і Тараса Шевченка («Духовна реалізація національного пророцтва»), Пантелеймона Куліша («Будитель національної свідомості») й Івана Франка («Як много важить слово...»), Лесю Українку («Ідеальний голос трагічної душі») і Олександра Довженка («Печаль душі і святість босоногого дитинства»).... Що вже мовити про різноликих Володимира Винниченка («Художник, розп'ятий на хресті політики»), Павла Тичину («В душі я ставлю світлий парус...»), Василя Барку («Високий світоч віри») та й оригінальні великі постаті Михайла Драй-Хмари, Миколи Хвильового, Тодося Осьмачки («Приречений на самотність і вигнання»), Євгена Плужника («Світло душі в темряві тоталітаризму»), Богдана-Ігоря Антонича та ін. А ще ж у книзі нема літературних портретів Максима Рильського, Володимира Свідзінського, Євгена Маланюка — яка панорама доль, творчих особистостей і можливостей тріумфу української літератури в світі! Зрозуміло, що навіть у фундаментальній книзі-антології автор не міг подати всі — хай і найбільші — постаті письменників-класиків, чесно про це заявив: не претендує «на повноту представлення історії української літератури в іменах».

Більшість есеїв присвячено постатям української літератури ХХ століття, що логічно, адже Микола Жулинський багатьох відкривав для читачів останніх десятиліть на основі вивчення архівів, стародруків (письменники 1920-х – 1940-х рр.), особистого листування, власних бесід із представниками діаспорного крила літераторів, скажімо, Василь Барка, Григорій Костюк – «Літописець «несамовитої доби», Юрій Шевельов – «Українська духовна атмосфера за інтелектуальним барометром Юрій Шереха»), співдружбою і професійними зв'язками з авторами другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Дмитром Павличком («Відчайдушний крик українського болю»), Ліною Костенко («Лицарство духу»), Юрієм Мушкетиком («А виводив він душу з п'тьми»), Іваном Дзюбою, Іваном Драчем («Поетичний їжак з головою сатира і волоссям кольору витіпаних конопель»), Олегом Черногузом («Той, кому перо лужить за меча»), Володимиром Дроздом («Він змагався у своїй творчості із самим Богом»), Іриною Жиленко («Та, що молиться Богові віршами»). Як бачимо, навіть заголовки відбивають естетичний стрижень есею. Це також характеризує автора як проникливого психолога – літературного анатома-експерта.

Зворушливі матеріали подано про письменників-дисидентів Миколу Руденка («Засіяв зорями чесні душі»), Василя Стуса («Феномен доби»).

Мені імпонує, що Микола Жулинський відновлює історичну справедливість – актуалізує творчість багатьох унікальних талантів України нинішнього молодого покоління. З-поміж них Григорій Чупринка («Поетичний метеор на українському видноколі»), Зінаїда Тулуб («Мить драматичної долі»), Гнат Михайличенко («Майстер імпресіоністично-символічного стилю»), Григорій Косинка («Любов'ю огортав він кожне слово») та ін.

Це стосується і Михайла Стельмаха («З вірою в людину, з довірою до людини»), який не був комуністом і чиє епічне мислення явило світові унікальні твори про українську людину на своїй землі. Його прозу свого часу називали «вишиваним рушником в українській літературі». Хоч Микола Жулинський не згадав про це означення, проте не втримався перед магією Стельмахового слова, бо аж двічі (так задумано?! – на початку і наприкінці свого есею процитував: «За татарським бродом коні топчуть яру руту і туман. За татарським бродом з сивого жита, з червоного маку народжується місяць, і коло козацької могили, як повір'я, висікається старий вітряк». Прози рівня Стельмаха сьогодні шукати годі. Та й тоді письменник був унікальний: «За своїми конкретно-індивідуальними ознаками проза М. Стельмаха потребує дещо особної від інших митців оцінки, якщо розглядати її передовсім у ключі образно-стильових особливостей». І Віталій Дончик, нині академік-літературознавець, про роман «Правда і кривда» писав: «Розглядаючи твори М. Стельмаха, наша критика не завжди проникливо вникає в неповторні особливості його самобутньої манери, не завжди вміє їх пояснити, з них виходити». У травні 2012 року Михайлові Стельмаху виповниться 100 літ, на жаль, не зможе відсвяткувати ювілейну дату його син Ярослав Стельмах («Спрага гармонії, або примарний вогник на виднокраї»). Літературний портрет цього дивовижного драматичного таланту, який своїм прикладом спростував афоризм «Природа відпочиває на дітях генія», у книзі подано останнім. Та й за обсягом він невеликий – відповідно до законів жанру: нічого зайвого бо це ж – на показ. «Сутністю буття Ярослава Стельмаха була творчість», – резюме-початок есею зацікавлює, Микола Жулинський майстерно, через кілька штрихів життєвих подробиць чи власних оцінок-спостережень передає і сутність буття митця, і сутність його творчості.

Розповіді проілюстровано портретами письменників, обкладинками й титулами раритетних видань.

Отже, велика етапна книга Миколи Жулинського «Українська література: творці і твори» – видатне явище української академічної науки, яка в цьому конкретному щасливому випадку не відірвана від практики навчально-освітньої, культурно-просвітницької, суспільної. Відомо, для кого й для чого написана ця фундаментальна монографія-антологія.

Стаття надійшла до редакційної колегії 23.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Гарасимом Я.І.

**WORLD OF THE UKRAINIAN WRITING
IN RESEPTION OF MYKOLA ZHULYNSKY**

Mykola Zhulynsky. Ukrainian literature: creators and works: to the students, university entrants, students, teachers. – C.: Lybid', 2011. – 1152 s.

M. K. Dmytrenko

*Institute of study of art, folk, ethnology by M. Ryl'sky NAN of Ukraine;
department of folk; 01001, Kyiv, Grushevsky st., 4; ph. (044) 278-34-54*

In a review the looks of scientist of specialist in folk-lore and writer on a new labor of Mykola Zhulynsky are given «Ukrainian literature: creators and works: to the students, university entrants, students, teachers».

Key words: *Ukrainian literature, literary process, essays, national writing, anthology.*

НЕВІДОМИЙ ТИМОТЕЙ БОРДУЛЯК

Бордуляк Т. Г. Невідомі твори / упоряд. Т.В. Бордуляк; наук. ред., вступ. ст. і коментарі М.Й.Шалати. – Львів: ПАІС, 2010. – 428 с.: іл.

Л. М. Горболіс

Сумський державний педагогічний університет; кафедра української літератури; 40009, м. Суми, вул. Рильського-Корсакова, 2; тел. +380 (0542) 68-78-35

Рецензія присвячена аналізу вибраних невідомих творів українського письменника Тимотея Бордуляка (1863-1936), що недавно побачили світ у львівському видавництві «ПАІС». Закцентовано на ролі і місці прозаїка в загальноукраїнському літературному і національно-культурному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: проза Т. Бордуляка, літературний процес, художнє мислення, реалізм, модернізм.

Це ошатне видання невідомих творів українського письменника Т. Бордуляка (1863-1936) – результат багаторічної праці професора Михайла Шалати й онуків письменника Тимофія й Нестора Бордуляків.

Від першої появи збірки Т. Бордуляка «Ближні» 1899 р. його твори видавалися 1903, 1927, 1953, 1958, 1988 рр., свого часу їх схвально оцінили І. Франко, С. Єфремов, О. Дорошкевич та ін. Збірку невідомих творів 2010 р. склали оригінальні оповідання Т. Бордуляка «Старець», «Обжинки», «Громадський писар з Прунькова, або Ніч під Св[ятого] Михайла», «Татаре», «Батюшка Спирідіон», «Варочка», «Молитвенник», фрагменти деяких оповідань та перекладів Софокла «Електра», Гая Саллюстія Кріспа «Змова Катіллїни», «Слова о полку Ігоревім». Досі опублікованими в регіональних часописах були лише оповідання «Батюшка Спирідіон» і «Татаре». Зібрані під однією обкладинкою матеріали переконують, що в житті цього письменника не було творчих антрактів – він постійно працював, незважаючи на зайнятість просвітницькими та громадськими справами, попри віддаленість від культурних центрів та буденні клопоти про хліб насущний.

Хто працював із рукописами, тому відомо, що це важка, відповідальна справа. Підготовка до друку таких матеріалів вимагає ретельності, обізнаності з літературним процесом, біографією і творчістю митця, а також належного знання лексичних «вимірів» доби, коли жив і працював письменник. Упорядник і автор приміток М. Шалата мав робити певні корективи, порівнювати варіанти творів, враховувати авторські правки тощо, не порушуючи сутнісних ознак твору, добре розуміючи, що першопублікація – справа архіввідповідальна.

Зібрані й опубліковані невідомі твори Т. Бордуляка – органічна ланка його спадщини, вагома складова українського літературного про-

цесу. Оповідання показові національно самобутніми образами українців, майстерно змальованими народознавчими ракурсами, характерними для творчості цього митця дидактизмом, вмотивованими психохарактеристиками героїв, художнім відображенням філософії життя українця-хлібороба тощо. Прикметна націєзорієнтованість оповідань з автобіографічною основою («Батюшка Спирідіон», «Татаре»), що увиразнює погляди Т. Бордуляка – письменника і громадянина, його вболівання за українську мову, освіту, книгу, його претензії до Росії за вікові й тогочасні кривди, чинені Україні, за політику загарбництва та насильницьку росіянізацію народів.

Подані у книзі переклади Т. Бордуляка з давньогрецького, давньоримського та староруського письменства ніби унаочнюють ще одну грань його доробку та увиразнюють значимість його постаті в українській літературі, в утвердженні рідного слова. Ця ділянка творчості митця ще потребує дослідження фахівців-перекладознавців. Слушними є заявлені М. Шалатою порівняльні акценти, наприклад, перекладів «Слова о полку Ігоревім» Ю. Федьковича та Т. Бордуляка, а також перекладів «Електри» Софокла, здійснених І. Франком (1874), Т. Бордуляком (кінець 1920 – початок 1930-х) та А. Содоморою (1980).

Автор вступної статті подає докладний аналіз невідомих творів Т. Бордуляка, наголошує на відірваності письменника від культурно-мистецьких осередків і видавничих центрів, розглядає оповідання з погляду творення типу, залучення автобіографічних елементів, з'ясовує проблемно-тематичну суголосність прози українського письменника з творами О. Маковея, В. Стефаника, О. Кобилянської, Марка Черемшини, Б. Лепкого, О. Туряньського. Проте наголосимо, що близькість прози Т. Бордуляка з творами письменників-модерністів зумовлена не лише її проблемно-тематичною спорідненістю, а їх стильовими характеристиками, а тому думка М. Шалати про манеру письма Т. Бордуляка-прозаїка, що “лишається на рівні традицій української класичної прози середини XIX ст. – прози чітких моральних орієнтирів, яка хвилює передусім глибиною почуттів, захоплює цікавим змістом, а не формою” (с. 8), потребує уточнень. Т. Бордуляк брав активну участь у моделюванні модерністського дискурсу, він належав до тих митців, хто досить активно реагував на запити доби. І такі його оповідання, як «Самітна нивка», «Вістка» тощо мають виразні ознаки модерного письма і не поступаються кращим імпресіоністичним зразкам української літератури.

У своїх творах Т. Бордуляк глибоко змалював історію людської душі, її злети, падіння, сумніви героїв, акцентував на еволюції характеру героя. На тлі буденних подій, щоденних клопотів письменник не ідеалізував героїв, відтворював їх правдиво, підносив людські чесноти (любов до ближнього, повагу до праці, землі, порядність, добродійність тощо), що утверджували в нашій літературі тип українця – власника землі й господаря власної долі. Художньо змальовані мікроконфлікти однієї людини сприяли відображенню соціальних, моральних, правових, економічних проблем.

Твори Т. Бордуляка показові аналітичним викладом, певним дидактизмом, високим пієтетом у ставленні до особистості, схилянням перед духовністю людини. У прозі митець віддає перевагу опису зовнішності героя, характеризує персонажа, відображає історію його душі. Письменник оперує різноманітними засобами творення образу, виокремлює й групує деталі таким чином, щоб усутнити їх символічний зміст, підкреслити головне і своєрідне в характері героя, виокремити ключові моменти в його житті.

Збірка невідомих творів Т. Бордуляка містить якісні (з поліграфічного боку) світлини з родинного архіву Бордуляків, а також спогади про письменника і священика, поетичний вінок на пошану митця. Видання здійснено за сприяння Бродівської і Стрийської райдержадміністрацій, Станиславчицької сільради, кредитної спілки «Вигода», депутата Львівської обласної ради Михайла Ваврина, а також добродіїв о. Михайла Кузьми, Любові, Марії та Богдана Кузьмів, Марії Цісик, Зеновії Міських, Володимира Гірняка та родини о. Тимотея Бордуляка в Україні – шанувальників творчості українського письменника.

Стаття надійшла до редакційної колегії 28.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Мафтин Н.В.

UNKNOWN TIMOTEY BORDULYAK

Bordulyak T. G. Unknown works / od. T.V. Bordulyak; sciences. red., entry. item and comment M.Y. Shalata. – Lviv: PAIS, 2010. – 428 s.: il.

L. M. Gorbolis

*Sumy State Pedagogical University; department of Ukrainian literature;
40009, Sumy, Rymsky-Korsakov st., 2; ph. +380 (0542) 68-78-35*

A review is devoted to the analysis of the chosen unknown works of the Ukrainian writer Timotey Bordulyak (1863-1936), that a world was recently seen in the Lvov publishing house «PAIS». Pointed on a role and place of prosiest in the all Ukrainian literary and national-cultural process of end XIX – beginning of XX age.

Key words: *prose T. Bordulyak, literary process, artistic thought, realism, modernism.*

ЩОДЕННИКОВІ НОТАТКИ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА

Володимир Малик. Синя книга: Щоденник (записки для себе). 1958-1998 / Упорядники О.В.Сиченко, Н.О.Сиченко. – Полтава: ТОВ “АСМІ”, 2010. – 308 с., іл.

Є. М. БАРАН

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

Автор рецензії аналізує щоденникові нотатки письменника Володимира Малика (1921-1998), що видані як окрема книга недавно в Полтаві.

Ключові слова: щоденникові записи, нотатки, спогади, літературна оцінка.

Про цю книгу я вперше почув зі щоденників Петра Сороки. Років через ...надцять ми пізнаватимемо українську літературу через фрагментарні настроєві записи тернопільського книгаря. Можливо, тоді ми оцінимо той каторжний труд денникових сорочиних одкровень. Той же Петро вказав і на фантастичний тираж цієї книги – аж ... 100 (сто!) примірників.

Що ж. Такий вже льос справжніх книг української літератури. Вони виходять ексклюзивним тиражем – 50/100 примірників (книги листів і щоденникових записів Феодосія Рогового, підготовлені його сином Юрієм; книги афоризмів Володимира Брюггена «Блокноти»), моментально перетворюючись у книги-примари, книги-тіні. І ті декілька сотень шанувальників українського художнього слова будуть ганятися за ними ще не одне століття.

Володимир Малик (1921-1998) для мене є письменником-легендою. Я ще й досі не забув, як на початку 70-х хтось зі знайомих мені дав почитати «Фірман султана», другу книгу з відомої тетралогії Володимира Малика «Таємний посол» про складний період української історії 70-80-х рр. XVII ст., і головний герой Арсен Звенигора залишився моїм підлітковим ідеалом.

Щоденникові нотатки Володимира Малика не призначалися для друку. Не тому, що в ньому були всуціль крамольні думки, оцінки чи характеристики. Ні. Просто, це були робочі записи для себе, і тільки. Думаю, треба подякувати синові й онуці Володимира Малика, що вони оприлюднили сей документ. Бо він має не тільки приватну, родинну цінність, але є складовою українського поля культури. І Володимир Малик на цьому полі був і залишається одним із найчесніших трудівників.

Насамперед про літературний псевдонім письменника. Його прізвище Сиченко. Володимир Кирилович Сиченко. Коли влітку 1956 року молодий автор зайшов у видавництво «Молодь» дізнатися про долю ру-

копису поеми-казки для дітей «Журавлі-журавлики», Богдан Чайковський, побачивши на обкладинці зошита прізвище В. Сиченко, поцікавився розбіжністю. Дізнавшись, що Малик – псевдонім автора, почав переконувати залишити своє прізвище як автора. Письменник відмовився: “При виборі псевдоніму дружина задумала, що коли я візьму “Малик”, тобто її дівоче прізвище, то поему надрукують. Я хотів підписати “Малий”. Потім глянув на неї і сказав: “А може взяти “Малик”? Вона полегшено зітхнула і розповіла, що задумала. Я погодився. Так виник псевдонім “Малик” (с.9).

Яких записів найбільше в щоденнику? Родинно-побутових. Не має потреби на них зупинятися. Тільки скажу, що Володимир Малик був зразковим сім’янином і зразковим та люблячим батьком. Сам письменник своє родинно-побутове життя підсумував однією фразою: “Дуже багато часу трачу я на внуків та сім’ю” (с.195).

Велика частина записів стосується історії писання і друкування його творів (“Шукаю, мучуся – не знаходжу теми. За історію боюсь братися, хоч вона вабить мене”, с.20). У нього був непростий шлях чесного талановитого історичного белетриста. Що це означало у часи радянські, можна уявити. Це перебування під вічним пресом підозри і недовіри (“Адже я був у касті паріїв, знедолених, “отверженных” сталінськими законами...”, с.17). Недаремно про письменницьку працю у Володимира Малика міркування здебільшого песимістичні: “Боже, я вже прокляв той час, коли став письменником. Дурна професія. Трудися, мов віл, хвилюєшся, а забракувати твою роботу – раз плюнути” (с.26); “Тьфу! Все-таки гидко бути українським письменником!” (с.63); “Важко у нас бути письменником!” (с.68); “Адже письменник у нас (та, мабуть, і не тільки у нас) – у найгіршому становищі. Робота каторжна, а заробітки мізерні. Та й під сумнівом” (с.73); “Я вже нікому й нічому не вірю. По суті, письменник – це людина поза законом. З ним видавці можуть робити все, що хочуть” (с.82). Поряд із цими міркуваннями є інший висновок: “Життя було не легке. Зробив не багато, міг значно більше. Та все ж моя літературна доля щаслива і мене читають. І це – головне...” (с.155).

Декілька записів присвячені жанру щоденника в цілому та оцінці своїх нотаток зокрема: “Власне, своєму щоденнику я не надаю великого значення. Він не для друку і не для чужих очей. Це скупенькі замітки для себе” (с.114); “Пишу оце та й думаю: кому буде охота читати ці сухі, прозаїчні записи? І сам собі відповідаю: а може ці правдиві, щирі, безпосередні нотатки про життя цікавіші за велемовні розглагольствування великорозумників, які і в своїх особистих щоденниках пишуть “для історії”? Я ж для історії не пишу, а для себе, маючи на увазі використати ці нотатки згодом для чогось більш оформленого... Тож – пишу, як лягають думки на папір, не турбуючись про те – дуже воно виходить літературно чи ні” (с.122); “Вважав і вважаю, що пишу цей щоденник тільки для себе. Сам не люблю читати щоденників і гадаю, що й усі рядові читачі, окрім хіба літературознавців, теж не в захопленні від такого “чтива”. Від письменника, якщо він талановитий, залишається

народові один-два його твори (найкраще). Цього досить. А все інше – половина. [...] Немає здобутку – навіщо щоденник?” (с.135, 136). Тільки в одному записі є натак/пояснення стислої, скупі форми його щоденникових нотаток: “Проглянув свій «Щоденник». Лише факти з життя. Та й ті скупі. Швидше для себе та сім’ї. Ну, що ж – з таким наміром і пишу. Не тішу себе надією, що хтось колись опублікує його. Тому гранично стислий, без розумувань, без деталей, думок. Та й життя навчило ... мовчати” (с.187).

Частина записів присвячена рідним письменника – матері, батькові, братові, дядькам по батьковій лінії (всі вони померли, хто трагічно, як мати – її збила машина, хто після тяжкої хвороби – молодший брат Михайло). Ці записи сумні, буттєво-елегійні: “Після смерті матері і брата Михайла це третя смерть у нашій колишній Сиченківській сім’ї. Залишився один я” (с.108).

З літературних постатей у Володимира Малика зустрічаємо багатьох, але оцінок і характеристик фактично декілька. Маємо скупу інформацію про смерть Максима Рильського (“Помер Максим Рильський. Справжній поет і світлий розум”, с.23); дещо детальніший запис про смерть Андрія Малишка із спогадовими нотками (“Умер Андрій Малишко. Втрата важка і непоправна. Цей хлопець з татарськими очима був великим поетом. Щедро обдарованим природою. Я близько знав його дуже давно – в 1939 – 40 – 41 роках. Пам’ятаю його молодим, веселим, дотепним, ніжним”, с.42). Зі своїх земляків Малик згадує Петра Лубенського (“Чим більше пізнаю Петра Лубенського, тим менше його розумію. Загадкова особистість! Блискучий розум – і відсутність таланту...”, с.92); Пилипа Бабанського (“Він хлопець гарний, але спився і навряд чи вже що-небудь серйозне утне. Кинув сім’ю, дітей – і, видно, дуже тужить. Жінка і діти відцуралися від нього”, с. 65), і особливо багато і контрастного про Віктора Безорудька (“Знаю я його років 13-14. Власне, ми разом вступали в літературу – наші перші книжки вийшли в 1957 році”, с.49; “У нього патологічна ненависть до козаків (а може, до українського народу взагалі?”, с.69). Інші постаті зринають принагідно і без глибоких психологічних чи індивідуальних оцінок (О. Гончар, П. Загребельний, О. Ковінька, В. Нестайко, В. Кулаковський, М. Сиротюк, Г. Сидоренко, П. Сиченко, Р. Чумак, Г. Горбач з Німеччини, К. Кузик з Польщі, ентузіаст-дослідник Ігор Кічак з Коломиї та ін.).

Оригінальними, нестандартними є міркування Володимира Малика про літературу (специфіка історичного роману, роль сюжету, читабельність/нечитабельність тощо). Ці думки заслуговують особливої уваги, тому що їх висловлював письменник, який завжди був зорієнтований на читача: “(...) історичний роман – це перш за все художнє полотно, а не ілюстрація до підручника з історії. Його треба писати так, щоб, не погрішивши проти історичної правди в цілому, показати шматок живого життя далекого від нас часу. Дійсність завжди конкретна. І такою її треба показувати. А конкретність у художньому творі проявляється тільки через конкретність життєвих деталей: мови, побуту, подій. Однак і цьо-

го мало. Щоб твір був цілісний і цікавий, цю конкретність треба ввігнати в цілісний, добре закручений сюжет. Отже, характери і сюжет – основні, на мою думку, компоненти всякого читабельного роману і історичного в тім числі” (с.38); “Не люблю епітетів. Надміру епітетів. Цим грішить Стельмах” (с.38); “І – динамізм! От уже не люблю, коли автор жує жуйку. А наші українські письменники ой як цим грішать! Ну, так уже тягне нудоту! Особливо, коли починають психологізувати....” (с.38); “Велика література – це майже завжди сюжетна література, бо й саме життя – це великий сюжет” (с.49); “У всьому повинна бути пропорційність, гармонія, а якщо дисгармонія – то виправдана” (с.51); “Єдине, що вимагається, – писати талановито! Писати цікаво! Щоб за словами поставали картини, образи, а не якесь словоблудіє, як це ми часто подибуємо у декого (і не мало) з сучасних прозаїків, котрі “гонять” сторінки – аби більше. А що з них, як їх читати – не думають” (с.135).

Чим старшим, чим досвідченішим ставав Володимир Малик, тим категоричнішими були його міркування про українську літературу: “Ось помер Іван Ле. Написав півсотні творів. А що може залишитись від нього через 50 років? На мою думку, нічого” (с.135); “А від Натана Рибак? “Переяславська рада”. Та й та списана з М.Старицького. А стиль теж “неудобоваримый”” (с.136); “Думаю про нашу українську літературу. Якась вона не справжня. У поезії – дрібнотем’я. У прозі – напівправда та ліризм. Драматургії немає зовсім. Питаю себе – кого б ти оце хотів перечитати? Головка? Микитенка? Панча? Рибак? Ле? Гончара? Загребельного? Ні, жодного. Багато чого не те що перечитувати – читати не хочеться. Така піснота...” (с.207); “Література нікчемна, до краю засоціологізована. Читати по суті нічого” (с.226).

Критично оцінює Володимир Малик і доробок російських письменників: “Переглянув повість В.Распутіна “Живи и помни”. Невможливо читати. Не розумію – чим захоплюються люди? За віщо присуджують премії?” (с.151); “Як важко пише Айтматов! Маю на увазі стиль. Так же пише Распутін. Не розумію, чому такий ажіотаж навколо них. Публіцисти вони чудові, сміливі, а художники посередні” (с.215).

Наприкінці 80-х років Володимир Малик з надією зустрів прихід Михайла Горбачова до влади, пов’язуючи з ним сподівання на позитивні зміни в суспільно-політичному житті країни. Все більше і більше письменник звертається до політичних і суспільних тем, в одному із записів признаючись: “Я намагаюся в цих записках, як і в творчості, не торкатися політики, хоча в душі я дуже й дуже людина “політична”, а в молодості – аж до болю сердечного... Однак, оглядаючись назад, на своє життя і життя наших народів, я мимоволі відчуваю жаль, що народився в нашій країні в XX столітті” (с.225).

З недовірою сприймав письменник проголошення Декларації про суверенітет, а відтак і Акт про незалежність України. З недовірою, бо очікував сильного спротиву імперських сил: “Невже тоді, коли, як я думав, усе вже загинуло, здійсниться предковична – з 6 грудня 1240 року – мрія нашого безталанного народу? Невже мільйонні жертви не марні?

Скільки крові пролилося, скільки лицарів полягло в боротьбі за цю ідею! Господи, зроби чудо і я увірую в тебе!” (с.241); “Україна проголосила незалежність, внесли до залу засідань український жовто-блакитний прапор... Господи! Здійснилася моя мрія з юнацьких літ, за яку я був готовий покласти життя не задумуючись. Невже це правда, не сон?” (с.247).

Останні роки життя Володимира Малика супроводжувалися хворобами, розчаруваннями, маленькими втіхами родинними і літературними, і молитвами за майбутнє України: “Сил немає. Нічого вже мені не треба – лише швидкої, легкої смерті, вільної України та щастя дітям і онукам. Дай, Боже!” (с.253).

Найголовнішими творчими набутками письменник вважав тетралогію «Таємний посол», романи «Князь Кий», «Черлені щити» і кілька поем для дітей (запис від 31 грудня 1985 року).

Останній запис в щоденнику зроблено 8 січня 1998 р.: “Почуваю себе погано. Мабуть, день важкий. Або ж кінчається земний мій шлях. Я готовий до всього...”.

Безперечно, що «Синя книга» Володимира Малика (як пояснюють назву щоденникових записів упорядники: “«Синя книга» тому, що вів його в альбомі з темно-синьою твердою палітуркою”, с.3) залишається ще одним документом літературної доби, ще одним свідченням того, що українська література мала письменників, які й сьогодні складають її золотий фонд. Крім того, ці фрагментарні щоденникові нотатки розкривають непростий шлях українського письменника другої половини ХХ століття. Письменника, який зумів пронести крізь темряву радянського тоталітаризму, вогонь української національної пам’яті.

Стаття надійшла до редакційної колегії 23.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Козликом І.В.

DIARY NOTES OF VOLODYMYR MALYK

Volodymyr Malyk. Dark blue book: Diary (messages on your own). 1958-1998 / Managers O.V.Sichenko, N.O.Sichenko. – Poltava: LTD “ASMI”, 2010. – 308 s., il.

Ye. M. Baran

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian literature;*

76000, Ivano-Frankiv'sk, Shevchenko st., 57; ph. +380 (342) 59-60-74

The author of review analyses to the diary note by Volodymyr Malyk (1921-1998), that are given out as a separate book recently in Poltava.

Key words: *to the diary the records, notes, flashbacks, literary estimation.*

ТРУДІВНИК ІДЕЇ: ПОВЕРНЕННЯ ВАСИЛЯ ДОМАНИЦЬКОГО (1877-1910)

Василь Доманицький. З науково-творчої спадщини: Статті, нариси, рецензії. У двох книгах. Книга перша. – Черкаси: видавець Ю. Чабанено., 2010. – 440 с.; Василь Доманицький. З науково-творчої спадщини: Статті, рецензії, огляди, бібліографія. У двох книгах. Книга друга. – Черкаси: видавець Ю. Чабаненко, 2010. – 410 с.; Чистому серцем. Пам'яті Василя Доманицького. – Черкаси: видавець Ю. Чабаненко, 2010. – 174 с.

М. Севрасевич

*Івано-Франківська обласна спілка письменників України;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 95; тел. +380 (3422) 2-30-06*

У рецензії йдеться про кілька книг, присвячених маловідомій постаті в українській культурі Василю Доманицькому (1877-1910).

Ключові слова: *трудівник українського національного відродження, спогади, рецензії, історико-біографічний твір.*

Чи кожне перевидання творчої або наукової спадщини означає автоматичне повернення тієї чи іншої постаті в український культурний контекст? На жаль, ні. Книга, якщо вона не розрекламована, залишається такою ж мертвою, як і в часи забуття. Переконаюся в цьому зашораз, як тільки-но натраплю на унікальне видання, знане хіба що кільком десяткам спеціалістів.

Василь Доманицький. Що знаємо про сю людину? Історик за фахом, улюблений учень Володимира Антоновича, став одним із найсумлінніших, найпорядніших і найчесніших дослідників української літератури на початку ХХ ст. Народився на Звенигородщині в родині священика, закінчив Київський університет, і в той момент, коли перед ним відкривалася кар'єра науковця, захворів на сухоти. Ця хвороба й звела його передчасно у могилу. Похований у рідному селі Колодистому. Через 2 роки після смерті вийшла книга спогадів про нього «Чистим серцем», упорядкована Сергієм Єфремовим, яку перевидали в Черкасах 2010 року з ініціативи Володимира Поліщука тиражем 2000 примірників (принаймні так вказано у книзі).

Тих 10 років наукової праці, які йому були відведені, використав для активної дослідницько-пошукової роботи: написав сотні статей, розвідок, рецензій, завершив найголовнішу працю свого життя «Критичний розслід над текстом «Кобзаря» Шевченка» (до речі, теж перевидану тим же Володимиром Поліщуком у 2008 році).

2010 року Володимир Поліщук видав 2 томи праць Василя Доманицького (накладом 500 примірників). Не знаю, чи розуміє видавець, що перевиданням цих книг і виданням збірників праць Василя Доманицького, вперше зібраних під обкладинкою двокнижжя, а це більше 100 рі-

зноманітних наукових матеріалів, вписав своє ім'я в новітню історію українського культурного відродження?! І се не перебільшення, лише скромна констатація.

Мені важко говорити про книги, бо я буду збиватися на перелік того, що встиг зробити сей геніяльний трудівник. Коли інколи хтось називає мене “трудівником”, лякаюся і червонію від сорому. Але час такий переживаємо, що навіть ті, які скачуть по верхах, називаються трудівниками.

Ось коли я шкодую, що не пишу історико-біографічних творів. Василь Доманицький. Василь Горленко. Лев Турбацький. Михайло Комаров... Як нам зробити, аби ці імена повернулися? Здається, із названих тільки Горленкові не пощастило найбільше. Ні дисертацій, ні книг. Декілька витягів у різного роду хрестоматій. Немає нічого гідкішого за хрестоматії. Бо се мовби перелік мертвих, яких завжди забувають згадати живі...

Обшири наукових зацікавлень Василя Доманицького чималі: фольклор (дослідження про Зоріана Доленгу-Ходаковського, сиріч Адама Чарноцького, який за декілька років до Миколи Цертелева (1819) уклав збірку українських народних пісень, яка “в 200 раз більша від неї своїм змістом!” (с.25); нові варіанти пісня про Нечая, балади про Бондрівну і пана Каньовського, колядок, щедрівок; етнографія (етнографічні нариси «Про Галичину та життя галицьких українців»; «Словаки. Про їх життя та національне відродження»; «Про Буковину та життя буковинських українців»); різноманітні рецензії етнографічних видань («Етнографічний збірник», «Сучасня народня творчість», «Сельская сатира», «М. Грушевський. Спірні питання староруської етнографії» та ін.); дослідження з давньої української літератури («Невідомі вірші еромонаха Климентія», «Вірші Данила Братковського»); видавнича справа («Печатное дело в Малоросии в начале XIX ст.»; «Українська преса в 1906 р.»); мовні питання...

Ключовими темами наукових пошуків і досліджень Василя Доманицького стала творчість Тараса Шевченка і Марка Вовчка. Фактично, на початку XX ст. тільки Василь Доманицький та Іван Франко заклали основи наукового вивчення творчості Кобзаря. Варто лише переглянути перелік матеріалів Василя Доманицького про Тараса Шевченка: рецензії на популярні біографії для юнацтва; бібліографічні покажчики; обґрунтування повного видання “Кобзаря”; нововіднайдені твори Тараса Шевченка; мотиви, образи поезії Шевченка; листування Шевченка; його життєпис за новими документами і фактами; дослідження про Шевченка... Спектр зацікавлень неймовірно широкий. Загальні міркування сьогодні не менш актуальні, які в час написання: “Культурність націй в значній мірі виявляється в тому, як шанує нація своїх найкращих синів, апостолів правди і науки, діячів національного відродження. Коли прикласти цю міру до нас, то невелика честь та похвала на долю нам випаде” (кн.друга, с.67).

Не менш важливими є його статті про Марка Вовчка. Це Василь Доманицький зняв усі сумніви щодо авторства «Народних оповідань». Він переконливо довів, що Пантелеймон Куліш на схилі віку свідомо наговорив на Марка Вовчка, оскільки був ображений на неї, що вона відкинула його залицяння. Сама Марко Вовчок у своїх спогадах про Куліша розповіла, що “(...) в останні літа свого життя П.А. Куліш був людина [не] нормальна, постійно ажитована, що легко простежити по його листуванню” (кн.друга, с.148). Також Доманицький довів, що Марко Вовчок (Марія Олександрівна Віленська, а не Вілінська!) “знала мову так, як небагато споконвічних українців, що спеціально вчилися української мови і писали нею, знали її” (кн.друга, с.131). Розповів, що багато українців дозволяли дуже вільну поведінку: “Про одного лишень Шевченка говорила вона, що се була справді ідеально чиста душа; вони одне одного розуміли, Шевченко не раз приходив звірятися їй у всім, каявся перед нею за те, що пив. Шевченко єдиний з усього товариства в відносинах до молодії (їй було всього 24 роки) вродливої жінки ніколи не переходив за границю найкращої щирої приязні. Він любив її чистою любов’ю, звав її “донею єдиною”, і М.Ол. дуже поважала і високо ставила його. Інші ж українці не дуже вважали на ті моральні границі” (кн.друга, с.137).

Так само зняв питання Василь Доманицький нібито про любовний роман Марка Вовчка та Івана Тургенєва. Знято народницький міф і про Опанаса Марковича: “Опанас Вас. був чоловік слабкої волі, причепа, ревливий, і се тяжко одбивалося на М.О.” (с.138). Ба більше: “(...) ждучи жінки з-за границі, Опанас Вас. найшов собі іншу і мав од неї двоє чи троє дітей (до речі, жінка була заміжня)” (кн.друга, с.262).

Серед рецензій на поточний літпроцес заслуговують уваги матеріяли про анонімну повість, видану в Коломиї 1903 року «Восток і Запад», а також рецензія п’єс Григорія Цеглинського та Олексі Бобикевича із загальним висновком про відсутність в Галичині свого драматичного репертуару і постійних драматичних труп.

Цікавими фактами виповнена рецензія «Признание Н.И. Костомарова в III Оделении (По неизданным данным)». Порівнюючи, як себе вели арештовані Костомаров і Шевченко, дослідник дає таку характеристику Костомарову: “(...) перед нами чоловік слабодухий, переляканий на смерть за свою дальшу долю” (кн.друга, с.396), тоді як Шевченко, “на якому лежало в сто раз більше обвинувачення, остався на допиті такою же чесною, морально твердою людиною, якою був він увесь вік, не одрікся від свого “святого святих”, як се зробив Костомаров, не втопив нікого з товаришів” (кн.друга, с.396). Відомо ж, що Костомаров усю провину чомусь поклав на Миколу Гулака і коли незадовго до смерті вони обидва зустрілися на Невському, “Костомаров кинувся його обіймати, але Гулак з презирством глянув на нього, заклавав руки за спину, повернувся і пішов геть. Се теж сам Костомаров оповідав (...)” (с.400).

Ще можна було би згадати про редакторську роботу Василя Доманицького, який фактично переписав популярну «Історію України» Ми-

коли Аркаса, і негідну роль у цьому М. Грушевського. Він прийшов відвідати тяжко хворого Доманицького і навмисне “забув” свою розгромну рецензію на працю Аркаса. Після прочитання рецензії у Доманицького пустилася горлом кров і вже не припинялася до самої смерті...

Можна було б розповідати, як селяни холодної осінньої днини дочекалися поїзда із гробом Доманицького (а він помер у Франції 11 вересня 1910 року, похорон відбувся 18 листопада того ж року) і 15 верств супроводжували його до останнього вічного спочинку. У виданій книзі споминів Дмитро Донцов так сказав про Василя Доманицького: “Такі люде, люде з такою лагідною вдачею і спокійним характером, непридатні до життя. Тому воно так безошадно і нищить їх. Щоб устояти в тій дикій боротьбі, яка зветься життям, де кожний дбає, як би підчепити свого сусіда, – треба мати зовсім інші прикмети, іншу вдачу. Але серед бруду життя, що як слизьке болото обліплює людину, зустрічі з такими людьми, як Доманицький, помагають часом зберігати віру в те, що найцінніше на світі, – віра в людину” («Чистому серцем», с.56).

Залишається подякувати літературознавцю, професору із Черкас Володимирові Поліщуку, що зумів зібрати спадщину Василя Доманицького і повернути її українському читачеві. Сьогодні це теж чин, коли серед засилля випираючих в сучасному літпроцесі хворобливо-егоцентричних “я”, самотнім острівцем висвічується пам’ятник людині, яка не словами, а відданим серцем горіла для України.

Майже патосне завершення, але зважаючи на долю Василя Доманицького, лише скромна констатація, що Україна живе і житиме завдяки такому чесному горінню...

Стаття надійшла до редакційної колегії 25.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Голодом Р.Б.

WORKER OF IDEA: RETURNING OF VASYL DOMANYTSKY (1877-1910)

Vasyl Domanytsky. From the scientific-creative inheritance: Articles, essays, reviews. In two books. Book first. – Chercasy: publisher of Yu. Chabanenco, 2010. – 440 s.; Vasyl Domanytsky. From the scientific-creative inheritance: Articles, reviews, reviews, bibliography. In two books. A book is second. – Chercasy: publisher of Yu. Chabanenco, 2010. – 410 s.; Clean by a heart. Memory by Vasyl Domanytsky. – Chercasy: publisher of Yu. Chabanenco, 2010. – 174 s.

M. Sevrasevych

Ivano-Frankivs'k Regional Union of Writers of Ukraine;

76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko st., 95; ph. +380 (3422) 2-30-06

In a review the question is a few books devoted to the not popular figure in the Ukrainian culture to Vasyl Domanytsky (1877-1910).

Key words: *worker of the Ukrainian national revival, flashbacks, reviews, history-biography work.*

ВАГОМИЙ ЗДОБУТОК УКРАЇНСЬКОЇ ТЕРМІНОГРАФІЇ

Голянич М.І., Стефурак Р.І., Бабій І.О. Словник лінгвістичних термінів: лексикологія, фразеологія, лексикографія / За редакцією М.І.Голянич. – Івано-Франківськ: Сімік, 2011. – 272 с.

Л. І. Пена

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української мови Інституту філології;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-08*

У рецензії акцентується увага на практичному значенні виданого Івано-Франківськими науковцями словника лінгвістичних термінів, а також на його науковій цінності, що зумовлено потребами сучасної української лексикографії.

Ключові слова: *словник, лінгвістична термінологія, фразеологія, лексикологія, лексикографія.*

*Ні один словник, який би повний не був він,
не може заступити собою
фахового термінологічного словника.
Ось тому кожен фахівець конче мусить мати
в себе під руками також і
термінологічного словника свого фаху.
Іван Огієнко*

В останні десятиліття помітно активізувалися дослідження проблем функціонування термінологічної лексики різних галузей знань, їх нормування та систематизування, вироблення концептуальних засад термінотворення і терміновживання, з'ясування формальної структури терміноодиниць, процесів номінації спеціальних понять та вибору оптимальних форм їх найменування й інших важливих питань термінознавства. Багато уваги приділяється на сучасному етапі також лексикографічному опрацюванню й опису різногалузових терміносистем, результатом чого є вихід у світ чималої кількості словникової продукції. Непересічним явищем в українській термінографії, на наше переконання, стало видання словника лінгвістичних термінів, авторами якого є викладачі кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника – доктор філологічних наук, професор Марія Голянич (редактор), кандидати філологічних наук, доценти Роксолана Стефурак та Ірина Бабій.

Рецензоване видання є першим в Україні словником цитатного типу, у якому подані терміни й терміносполуки з царини лексикології, фразеології та лексикографії. Досить рідко, як зазначено в передмові, укладачі вдавалися і до власного трактування термінів та подавали в таких випадках авторські визначення без цитування.

У передмові також коротко обґрунтовано необхідність видання такого словника, з'ясовано особливості структури статей, наголошено на тому, що «він репрезентує як традиційні терміни, які давно «прижилися» в лексикології, фразеології, лексикографії..., так і ті, що використовуються рідко чи є відносно новими або й такі, що мають міжгалузевий статус» (с.5).

З метою економії текстового простору та для зручності використання автори продумали оптимальну систему скорочень, поданих у рубриках «Перелік умовних скорочень словників, використаних як ілюстративний матеріал» (с.6-8) та «Загальні умовні скорочення» (с.9).

Хоча укладачі скромно зазначають, що дефінітивна частина словникової статті складається з одного, двох і більше визначень-цитат, усе ж найчастотнішим є використання чотирьох (антонімія (с.23), арго (с.25-26), арготизми (с.27), варваризм (с.36), глоса (с.47), денотат (с.54), діакронія (с.60-61), домінанта (с.62), екзотизми (с.64-65), запозичення (с.81), ідіома (с.86-87), конотація (с.106-107), лексикалізація (с.117-118), метонімія (с.129), мовна картина світу (с.132-133), парадигматичні відношення в лексико-семантичній системі (с.155), семантизація (с.186-187), синоніми (с.192), синонімічний ряд (с.195-196), пароніми (с.157-158), професіоналізм (с.176), фразеологічні сполучення (с.240-241) та ін.), п'яти дефініцій-цитат (валентність (с.35), евфемізм (с.63-64), контекст (с.107-108), концепт (с.109-110), лексика (с.116), паронімічна атракція (с.158-159), поняття (с.168-169), сема (с.185-186), словник (с.202), слово (с.206-207), фразеологізм (с.231-232) тощо), рідше шести визначень (антоніми (с.20-22), крилаті вислови (крилаті слова), афоризми (с.112-113), семема (с.190), тезаурус (с.219-220) та ін.). Терміни, для тлумачення яких наведено тільки одну цитату, трапляються вкрай рідко. Кожна дефініція супроводжується паспортизацією зі вказівкою умовного скорочення та номера сторінки відповідного джерела. Наведемо приклад однієї словникової статті:

“Семема – «мовна одиниця плану змісту, яка співвідноситься з морфемою (мінімальною одиницею плану вираження) і становить сукупність компонентів її значення (сем)” [...].

“...Одиниця змісту (значення), яка може бути виражена будь-якою формою. С. належить тільки до плану змісту і не може ототожнюватися з конкретними мовними одиницями. С. складається із сем і порівняно з останніми виступає змістовою одиницею вищого ступеня абстракції. Як і сема, С. використовується в дослідженнях семантичного поля слів, у виявленні їхньої подібності й значеннєвої різниці” [...].

“Система значення семеми складається, за В.Г. Гаком, із багатьох сем: із архісеми родового значення (тобто класами) та диференційних сем видового значення чи потенційних сем, що відображають подібні характеристики денотата” [...].

“...Окреме значення слова, розглянуте на німецькому рівні, тобто в системі мови” [...].

“...Зміст, елементарне значення, яке реалізується в мовленні (тексті). Семами мають комунікативний, соціальний характер. У словниках вони подаються як окремі значення багатозначних слів” [...].

“...Формально-змістова лексична одиниця, яка є реалізацією лексеми у процесі мовлення. У мовленні завжди реалізується тільки одне з можливих значень лексеми – семема, або лексико-семантичний варіант». Див. лексико-семантичний варіант (ЛСВ) [...]” (с.190).

У багатьох випадках визначення наукових понять доповнюються розлогішими відомостями про терміни, напр., їх класифікацію, функції, сферу вживання, особливості використання, специфіку взаємозв’язків з іншими лінгвістичними одиницями тощо. Для ілюстрації висловленого подаємо фрагмент однієї з таких статей:

“Антоніми – ... «... визначають не взагалі будь-які протилежні поняття, а обов’язково поняття співвідносні, об’єднані змістом на основі їх протиставлення. Об’єднуються в антонімічні відношення перш за все слова, що мають якісні, кількісні, часові й просторові значення, наприклад: акуратний – неохайний, високий – низький..., день – ніч..., далеко – близько” [...].

“За семантикою (за типом протиставлення) антоніми поділяють на кілька основних класів. ... Градуальні А. виражають якісну логічну протилежність і виявляють градуальну (ступеневу) опозицію, яка вказує на різний ступінь прояву ознаки... (хороший – поганий, красивий – потворний)... Комплементарні А. виражають додатковість (комплементарність) ...значення. Комплементарні антоніми позначають два взаємодоповнювальні видові поняття, які разом складають певне родове поняття, без проміжних ланок (наявність – відсутність, мертвий – живий)... Векторні А. виражають взаємну протилежну спрямованість дій, ознак і властивостей або векторну протилежність лексичних одиниць. Векторні антоніми позначають дві протилежно спрямовані або взаємозворотні дії, явища, ознаки, напрями, відношення тощо (вперед – назад, в’їжджати – виїжджати)... За структурою антоніми діляться на різнокореневі (багато – мало, білий – чорний...) та однокореневі (девальвація – ревальвація, заїжджати – виїжджати...)” [...].

“За своєю суттю антоніми неоднорідні. Можна виділити такі їх класи:

1. Антоніми, що визначають значення слів крайніми протилежними точками в системі однорідних понять (якості, стану, часу): молодий – старий, поганий – гарний, перед – зад, лівий – правий, день – ніч..., між якими можливі і перехідні етапи, що не досягають до крайньої точки: холодний – теплий – гарячий, холод – тепло – спека і т.п.

2. Антоніми, що фіксують протилежність, хоч і не окреслену крайніми точками через відсутність точної визначеності в значенні слів, у яких наявний резерв додатковості: вологий – сухий, зрячий – сліпий, правда – брехня.

3. Антоніми, що означають протилежну спрямованість дії: закривати – відкривати, атака – контратака, наступ – відступ.

4. Окремо виділяються антоніми, що вказують на участь у дії двох сторін, кожна з яких виконує протилежну функцію: давати – брати, вигравати – програвати, купувати – продавати, перемога – поразка [...]” (с.21-22).

Авторському колективу вдалося найповніше охопити сучасний склад лінгвістичної термінології української мови в галузі лексикології, фразеології та лексикографії, врахувавши здобутки кращих лексикографічних видань попередників та істотно доповнивши реєстр новими термінологічними лексемами, які позначають наукові поняття. Структура роботи охоплює 665 словникових статей, у яких пояснено 750 найуживаніших термінів відповідних розділів. Безсумнівним пріоритетом рецензованого словника є те, що, виконуючи своє безпосереднє призначення – знайомити користувачів із дефініціями лінгвістичних термінів, він відіграватиме роль своєрідного довідника чи бібліографічного покажчика: при потребі читач може звернутися до ретельно вказаного біля кожної цитати джерела за детальнішою інформацією.

Автори словника намагалися якнайповніше представити синонімію в сучасній українській лінгвістичній терміносистемі, подаючи питоми українські терміни, їх іншомовні відповідники та словотвірні й фонетичні варіанти, одно- і полілексемні номінації: англіцизм, англізм; багатозначність, полісемія, полісемантизм; багатозначне слово, полісемант; галичанізм, галицизм, рутенізм; експресема, експресив; домінанта синонімічного ряду, опорне слово, словопоказник, стрижневе слово; перифраз, перифраза, парафраз, парафраза; русизм, росізм, росіянізм; потенційна сема, імовірнісна, факультативна; пряме, вільне, незв’язане, основне номінативне значення слова; усічення, еліпсис; фразеологізм, фразеологічна одиниця, фразеологічний зворот, фразема тощо.

Праця демонструє плюралізм поглядів на одне й те ж мовне явище, назване відповідним терміном. Це виявляється в тому, що науковці при укладанні словникових статей залучали і контрверсійні дефініції-цитати.

Як позитивний факт відзначимо подання в рецензованій лексикографічній роботі нормативного наголошування терміноодиниць, що, за нашими спостереженнями, не завжди відображене в інших словниках подібного типу. Підвищують інформативну й пізнавальну вартість аналізованого джерела короткі етимологічні довідки при реєстрових лексемах. А це є одним із багатьох критеріїв, що дозволяє кваліфікувати словник як фахову працю високого рівня. Єдине, що ми хотіли б висловити як побажання, можливо, при перевиданні словника, – це укомплектування заголовного слова-терміна мінімумом граматичних коментарів, як-от: при субстантивах додати закінчення родового відмінка однини, називного множини, інші відмінкові форми, які можуть викликати труднощі у вживанні; супроводжувати деякі термінологічні лексеми спеціальними зауваженнями, напр., про їх невідмінюваність в українській мові тощо. Однак ці наші міркування мають рекомендаційний характер.

Джерела, з яких із дотриманням наукової етики вибиралися дефініції термінів і терміносполук, автори подали у рубриках «Список використаної літератури» (с. 250-253), що охоплює 43 позиції, та «Перелік лексикографічних праць, використаних як приклади у словникових статтях» (с. 254-259), який складається з 74 видань. Для полегшення пошуку необхідних лексем сформовано й наведено вкінці словника «Показчик термінів» (с. 260-271), що маніфестує реєстрівну одиницю зі вказівкою на відповідну сторінку.

Як слушно стверджують фахівці (див., напр., Дубичинский В.В. Теоретическая и практическая лексикография. – Вена-Харьков: Харьковское лексикографическое общество, 1998), значну увагу слід звертати і на зовнішню організацію лексикографічних праць, зокрема їх художнє оформлення, формат, специфіку шрифту, вигляд обкладинки тощо. З цього погляду рецензований словник заслуговує, на нашу думку, найвищої оцінки. Особливо справляє враження його дизайн, який демонструє гармонійне поєднання вишуканості та стриманості.

Про високий рівень фахової культури книги свідчить і скрупульозно відредагований текст. Не беручи до уваги небагатьох помічених нами дрібних технічних огріхів (с. 82, 214, 219, 261 та ін.), це видання можна вважати взірцем якісного наукового продукту довідкового характеру.

Оскільки ідея створення словника народилася з практичних потреб – для засвоєння навчального матеріалу з курсу «Сучасна українська літературна мова», то автори-викладачі пропонують його для використання під час вивчення лексикології, фразеології, лексикографії студентам філологічних факультетів, а також аспірантам та вчителям-словесникам. Однак ми переконані, що ця праця стане у пригоді і досвідченим фахівцям вищої кваліфікації.

Отож, упевнено можемо констатувати, що скарбниця української термінографії поповнилася ще одним корисним і необхідним виданням, сформованим на високому науковому рівні, із якнайповнішим залученням термінологічного багатства, що відображає сучасний стан розвитку задекларованих у назві словника галузей науки про мову.

Стаття надійшла до редакційної колегії 23.12.2011 р.

*Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором **Полюгою Л.М.***

**PONDERABLE ACHIEVEMENT OF UKRAINIAN
TERMINOGRAFII**

Golyanych M.I., Stefurac R.I., Babiych I.O. Dictionary of linguistic terms: lexicology, phraseology, lexicography / after the release M.I. Golyanych. – Ivano-Frankivs'k: Simic, 2011. – 272 s.

L. I. Pena

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian of Institute of philology;
76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko st., 57; ph. +380 (342) 59-60-08*

Attention on the practical value of the dictionary out of linguistic terms given by the Ivano-Frankivs'k research workers is accented in a review, and also on his scientific value, that it is conditioned by the necessities of modern Ukrainian lexicography.

Key words: *dictionary, linguistic terminology, phraseology, lexicology, lexicography.*

**«ПОЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ З МУЗИЧНИМ І МАЛЯРСЬКИМ
ТЛОМ» МИХАЙЛА ЯЦКОВА В НОВІТНІЙ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / Оксана Мельник; Національна академія наук України, Інститут Івана Франка. – Київ: Наукова думка, 2011. – 294 с. – (Проект «Наукова книга» (молоді вчені)).

Н. Д. Мочернюк

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

Стаття аналізує книжку молодої авторки зі Львова Оксани Мельник про модерністський феномен художнього світу Михайла Яцкова.

Ключові слова: модерністський дискурс, канон, інтерпретація, інтертекстуальність, компаративний підхід.

Творчість Михайла Яцкова, письменника-модерніста кінця XIX – початку XX століття, впродовж минулого століття й до сьогодні мала чимало дослідників. Торішнє видання монографії Оксани Мельник «Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація» справді може вважатися «однією з вершин у дослідженні художньої прози галицького модерніста», як зазначив Євген Нахлік у передмові «Розкодування образного слова Михайла Яцкова». Власне, передмова авторитетного вченого вичерпно окреслює наукові досягнення дослідниці, поза якими важко сказати щось більше. Та не зайвими будуть і наші відгуки про це дослідження: кожна рецензія, по-своєму інтерпретуючи такий металітературний канон, творить резонанс в літературознавчому просторі довкола вартісного видання. Монографія Оксани Мельник особливо заслуговує на те, аби її помітили.

Досліджувати модерністський феномен автора можна лише в модерному методологічному руслі. Оксана Мельник розважливо вказує на залучені до аналізу “порівняно нові теоретико-методологічні стратегії (літературознавчої антропології, поетичної онтології, концептуальної лінгвістики, вербальної комунікації, інтертекстуальності та ін.)” (с.8). Розважливість – одна з притаманних дослідженню особливостей: авторка уникає суперечок, зайвої полеміки, не відволікаючись на дискусії щодо категоричних оцінок творчості письменника, котрих, як відомо, не бракувало, а послідовно і переконливо провадить виклад дешифрування художнього світу Михайла Яцкова, спираючись при цьому на надійну теоретичну основу.

Огляд попередніх досліджень, присвячених Яцкову, в документуванні Оксани Мельник не втрачає світла спадкоємності літературознавства ще від рецензій Івана Франка та його сучасників. Здається, жодна

попередня згадка про Яцкова, нехай одним реченням, не загублена. Така скрупульозність – ще одна особливість літературознавчого підходу дослідниці. Власне, її стильова манера аналізу загалом може бути визначена як імпресіоністичне літературознавство: зблизька безліч штрихів, нюансів, півтонів, які авторці вдається помітити в поезиці письменника, а також в різноголосих літературознавчих оцінках його творчої спадщини, звіддалік – художньо-естетична цілісність творчості письменника, в остаточному підсумку – Яцків концептуальний.

Розважливість і скрупульозність в опрацюванні складного художнього матеріалу забезпечує вагому результативність навіть проміжних висновків у дослідженні. Ефект «збільшувальної лінзи» у розкодуванні поезики Яцкова забезпечує ретроспектива підходу (осмислюване явище через апеляцію до канону українського модернізму в роботах дослідників 1990-2000-х років (с.42)), а це означає найновішу теоретико-літературну всеозброєність авторки.

Міждисциплінарність – також одна з ключових ознак цього дослідження. Передовсім робота відобразила спілку літературознавства з філософією. Сміливо задекларований перший розділ дослідження «Суб'єктивна онтологія творчості Михайла Яцкова: антропологізм і метафізичність» будується на ґрунтовному філософському фундаменті. Оксана Мельник зуміла поєднати масштабні постановки філософських питань з ретельним текстуальним вивченням творів автора-модерніста. Філософська основа ніякою мірою не девальвує літературознавчого аналізу образного світу письменника, а лише посилює його. Пізнавальний потенціал цього розділу може зацікавити, крім читачів, зорієнтованих на вивчення Яцкова та раннього модернізму, широкий загал гуманітаріїв. Водночас, мікроаналіз тексту автора, аналіз “під мікроскопом” свідчить про філологічний хист авторки.

У першому розділі проаналізовані семантичні модифікації концептів Бог, доля, дух, душа, тіло, смерть. Значення окремих концептів в художній картині письменника (дух, душа) розкривається через діахронний зріз творчості, що вкотре виявляє уміння авторки до структурування тексту з детальним урахуванням усіх художніх нюансів та її тяжіння до ширших контекстів. Концепт “тіло” описано через окремі партоніми. Цікавим є підрозділ, у якому авторка аналізує складну специфіку художнього простору в творах Михайла Яцкова. У своїх інтерпретаціях Оксана Мельник зорієнтована на “жорстку поезику”, що дозволяє вивірити з текстом кожне її твердження.

Другий розділ «Проблеми вербальної комунікації у прозі Михайла Яцкова» розкриває, з одного боку, питання тематизації слова, мовчання, тиші в комунікативній структурі текстів, з іншого – взаємодію різних видів мистецтва в модерністському експерименті письменника. Необхідно відзначити посилення компаративного тла у дослідженні в цьому розділі, введення творчості письменника у європейський контекст модернізму. Зрештою, робота має виходи і в інші епохи. Скажімо, авторка неодноразово користує з досвіду романтизму, відтак в алфавітному по-

кажчику імен можна відшукати чимало прізвищ письменників-романтиків (наприклад, лише з німецьких романтиків згадані Е.-Т.-А. Гофман, Новалис, Л. Тік, Ф. Гельдерлін). Загалом, покажчик імен у монографії є свідченням великої ерудиції дослідниці, відображає її обізнаність не лише з тенденціями розвитку української та світової літератури, а й з багатьма іншими галузями гуманітаристики.

Увага до питань мистецької інтеракційності в творчості Михайла Яцкова також розширює інформативні горизонти праці. Музика, танець, скульптура, живопис у літературі та у взаємодії з літературою увиразнюють особливості художнього мислення письменника-модерніста. Кожен із цих видів мистецтва має ґрунтовний теоретичний супровід, базований на великому масиві наукової літератури, передовсім мистецтвознавчого спрямування. Розкодування творів, у яких прочитуються цікаві художні явища на “пограниччі” мистецтв, розгортається у вишукану інтелектуальну подорож з несподіваними екскурсіями. Так, розкриваючи значення образу-символу арфи в поезиці Яцкова, дослідниця впевнено мандрує стежками культури від античного світу до епохи постмодерну.

Оскільки Яцків “однаково органічно звертався до здобутків європейського модернізму та українського фольклору” (с.284), враховує авторка й фольклорні інспірації “молодомузівця”, а в зв’язку з цим актуалізує чимало цікавих фольклористичних матеріалів. Прикметно, що в широко окреслених контекстах не губиться власне українське письменство доби раннього модернізму. Оксана Мельник акцентує на спорідненості чи відмінностях поезики Михайла Яцкова та Василя Стефаника, Ореста Авдіковича та інших письменників, відстежує авторські інтенції через його листування з сучасниками, наводить спогади Яцкова про знайомих митців. Отож слушне скерування в анотації для зацікавлених – “усіх, хто бажає глибше пізнати багатогранний світ раннього українського модернізму”.

Монографія Оксани Мельник видана в рамках проекту «Наукова книга» (Молоді вчені). Можна побажати успіху молодій дослідниці в подальшому осягненні її багатогранних наукових зацікавлень.

Стаття надійшла до редакційної колегії 25.12.2011 р.

*Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором **Нахліком Є.К.***

**«POETIC CONCEPTION WITH MUSICAL AND PAINTER
BACKGROUND» OF MYHAYLO YATSKIV IN THE NEWEST
STUDY INTERPRETATION OF LITERATURE**

Melnyk O. Modernistic phenomenon of Myhaylo Yatskiv: canon and interpretation / Oksana Melnyk; National academy of sciences of Ukraine, Institute of Ivan Franko. – Kyiv: Scientific thought, 2011. – 294 s. – (Project «Scientific book» (young scientists)).

N. D. Mochernyuk

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian literature;*

76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko st., 57; ph. +380 (342) 59-60-74

The article analyses the book of young author from Lvov of Oksana Melnyk about the modernistic phenomenon of artistic world of Myhaylo Yatskiv.

Key words: *modernistic discourse, canon, interpretation, intertextually, comparative approach.*

ПРО ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 90-х ... І НЕ ТІЛЬКИ
Євген Баран. Дев'яності навиворіт: есе / Є.М. Баран. – Івано-Франківськ: Супрун В.П., 2011. – 172с.

М. Б. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

Рецензія на книгу есеїстики сучасного літературного критика Євгена Барана містить у собі роздуми не лише про написане літературознавцем, а й про відповідальність (фахову й моральну) критика.

Ключові слова: літературна критика, сучасний літпроцес, відповідальність критика.

Чергова книга відомого дослідника історичної прози, літературознавця, критика, есеїста Євгена Барана присвячена чи не головній проблемі його професійних зацікавлень – проблемі розвитку літературного процесу України 90-х років минулого століття. Одразу ж зазначу, що основою для написання есеїв послужили щоденникові записи, які автор започаткував ще з 1982 року і продовжує по сьогоднішній день, нотуючи в них письмєнніцькі зустрічі, семінари, презентації, наукові конференції, ювілеї, найрізноманітніші висловлювання творчих особистостей, свої враження від побаченого, відчутого, пережитого...

Власне, оті короткочасні спілкування чи розмови впродовж довшого проміжку часу у випадкових чи заздалегідь спланованих літературних акціях, в яких головне – це конкретна творча індивідуальність (нікому ще невідома чи з певним художнім доробком), й стимулювали автора одразу ж чи згодом писати рецензії або різного характеру відгуки на художні тексти – поетичні (чи не найбільше), прозові (дещо менше), літературознавчі. Вражає велика кількість імен, зафіксованих у книзі есеїв: початкуючих, дебютантів, уже відомих письменників, учених чи загалом маститих авторів, а також географія цих поїздок, зустрічей...

Тут не тільки івано-франківська творча інтелігенція різного віку районних і обласного масштабу, що природно й зрозуміло, бо це місце праці Є.Барана, але й обласні центри, університети різних куточків України (Луцьк, Рівне, Тернопіль, Сімферополь, Саки..., не кажучи вже про Київ та Львів як центри науки, культури, красного письменства, з якими в автора пов'язано чи не найбільше знайомств з творчими особистостями). За цим усім відчувається юнацька невгамовність і непосидючість автора, жага пізнання все нових і нових бранців літератури 90-х, прагнення прислужитися, щось зробити для розвитку рідного письменства.

Загалом Євген Баран будує концепцію своєї книги за просторово-часовим принципом, за яким основними в осмисленні літературного

процесу 90-х і будуть знакові в його життєвій і творчій біографії міста – Львів – неофіційна столиця українськості (Львівський національний університет імені Івана Франка, де він як студент навчався п'ять років, а через деякий час праця у Львівському відділенні Інституту літератури НАНУ (десь півтора року, з 1992-го), столичний Київ (аспірантура в Інституті літератури імені Тараса Шевченка) та той огром літературно-мистецьких і культурних заходів, відвідання яких не минає даремно, а закладає чи, точніше кажучи, продовжує укладати підвалини естетичні, світоглядні, наукові, літературознавчі.

Нарешті, Івано-Франківськ (зрештою, Прикарпаття), хоча й обласне галицьке місто, набагато меншого творчого масштабу, та зі своїм національним духом, традиціями (досить згадати бодай літературно-мистецькі та театральні в Коломиї), відкритістю до Європи і новаторських експериментів, що б там не говорив і сам автор про негативи (а вони є в кожному регіоні). Саме тут Є. Баран спілкувався з представниками національного письменства усієї України (включаючи Донеччину, Херсон й інші письменницькі спілки), власне, працюючи вже в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника (з 1994-го) та проживаючи тут (найчастіше через презентації книг, наукові конференції, опонування дисертацій і т.д.).

Якраз тут він написав 13 літературно-критичних книг, удостоєних різних премій. Сюди додається Сімферополь (місце праці асистентом в Сімферопольському державному університеті, зараз – Таврійський національний університет імені В.Вернадського) чи робота вчителем української мови і літератури у місті Саки, звідки родом його дружина, та рідне село Джурин на Тернопільщині, родинне оточення (мати — український словесник).

Усі вказані географічні простори допомогли кожен по-своєму виробляти незаангажованість власних поглядів, наявність своєї позиції на ті чи інші літературні особистості та загалом літпроцес все-таки знакового десятиліття.

Часові рамки зазначає сам автор: “Мої 90-і розпочалися з 1987 року”. Прикметно, що в основному Є. Баран йде за роками (своєрідна щорічна хронологія), кожен із яких зафіксований якимись пам'ятними датами з особистісного, творчого життя чи життя всієї України. Нерідко події в соціумі взаємопов'язані з літературним життям. Та зрідка автор відходить від конкретної дати і повертається у спогадах до свого минулого життя, змінюючи один період на інший. Та це не створює хаосу.

Приємне враження справляють своєрідні мініпортрети-характеристики відомих учених, літературознавців (від лаконічного, але місткого речення, абзацу, однієї чи більше сторінок), де зафіксована сутність людини або й науковця, оцінка творчої діяльності конкретна і здебільшого об'єктивна створеного тим чи іншим персонажем його книги есеїв при всій зрозумілій суб'єктивності бачення. Чи не найкраще вдалися такі мініхарактеристики, дані львів'янам – Івану Денисюку, Андрію Скоцю, Василеві Івашківу, Євгену Нахліку, якоюсь мірою Лео-

нілі Міщенко і Ростиславу Чопику, а особливо рідкісно порядному Ростиславу Міщуку з Інституту літератури НАНУ, його науковому керівникові кандидатської дисертації, а також “кримчанам” Олександру Губару, Євгену Регушевському, черкащанину Василеві Пахаренку чи “академічним” Михайлині Коцюбинській, Соломії Павличко, Оксані Пахльовській, Нілі Зборовській, Людмилі Тарнашинській та ін.

Автор уміє заінтригувати, додати до знаного філологічному реципієнтові маловідомі драматичні чи трагедійні біографічні штрихи (несподіваний трагічний життєвий фінал Ростислава Міщука, Віталія Коцюка, дружини Петра Ляшкевича, переживання клінічної смерті Ол. Яровим, сумна кончина Павла Федюка) чи цікаві деталі біографії, які розширюють уявлення про ту чи іншу творчу особистість (Юрко Бедрик, Ігор Бондар-Терещенко, Олександр Гордон, Сергій Жадан, Антон Морговський, Віктор Неборак, Андрій Охрімович і, звичайно ж, “новодегенератівці” – Степан Процюк, Іван Ципердюк, Іван Андрусак...). Та це дешифрація із згаданих критиком прізвищ представників літературного цеху останнього десятиліття минулого віку, до яких шановний автор мав бодай якесь відношення. Бо, попри зайнятість викладацькою роботою, Євген Баран не тільки встигав перечитати все, що написали творці цього періоду, зафіксувати в своєму читацькому щоденнику, а й написати глибші чи констатаційні рецензії.

Зрозуміла річ, що його відгуки є різними, одні викликають схвалення сутністю висловленого про той чи інший твір, поетичну книгу чи літературознавчу розвідку, інші спонукають до полеміки або ж до роздумів: що таке об’єктивна і суб’єктивна критика, яка доза одного і другого має бути в кваліфікованому відгуку-рецензії, чи варто писати розгромні статті-враження, якщо це явно слабка в художньому відношенні річ, як оцінювати таке поняття, як “свобода критики”, як впливають на письменників принципи й безпринципові аналізи-розгляди книг?.. Про ці або подібні питання Євген Баран писав у вступних передмовах до своїх книг чи в рецензіях, статтях. Дозволимо собі доповнити деякі міркування, і, власне, висловити свій погляд на окремі із них.

Згадуючи про свої гостро критичні матеріали на збірку одного з львівських поетів «Суд» («Ви знаєте, як плачуть вірші?») та особливо на книгу Наталі Давидовської, яка після того померла, Євген Баран робить висновок: “Однак після цього випадку вирішив, що більше ніколи не напишу розгромної рецензії на книгу автора, який або смертельно хворий, або є інвалідом...” (49). Я не сприймаю вкрай негативних рецензій, так званих “розгромних” відгуків, бо вважаю, що всі творчі люди (навіть ті, які починають писати, не маючи талану, як кажуть, від Бога), є надто вразливими, а найчастіше, будучи романтиками і меланхоліками, мають високий больовий поріг, який із вбивчою критикою може призвести до непередбачуваних станів. Про ті самі зауваження можна сказати толерантніше, зичливіше, але таким тоном і мовленням, яке не “вбиває”, а спонукає зробити правильні висновки.

Згадаймо, до речі, голобельну критику Миколи Гоголя В.Белінським, Олександра Довженка (кіноповість «Земля») Дем'яном Бедним, після якої кіномитець посивів і хотів померти. Розповідають, що композитор Станіслав Людкевич у цьому плані був віртуозом, бо спочатку хвалив музикальний твір, а потім дуже обережно, делікатно і професійно заперечував вартість написаного. Але говорив він про це так, що критикований митець дякував, однак врешті-решт переконувався, що твору нема, що його треба творити заново, але на іншому рівні. Варто також принагідно уявити себе на місці критикованого. Врешті, критика, навіть справедлива, дуже боляче сприймається всіма. А творцями і поготів. Тому треба вибирати такі слова, які б не ображали, а справді допомагали. Однак, якщо це ваш зовсім інший погляд на твір, то, крім аргументованості й професіоналізму, повинна бути відповідна манера подачі цього, адже є ще таке поняття, як етика критика.

Крім цього, однією із визначальних рис есею є суб'єктивність, що притаманна, зрозуміло, і Євгену Барану. І хоче цього він чи ні, а особистісні симпатії чи, навпаки, антипатії можуть накладати відбиток на мовлене і про автора, і про його твір. На щастя, це відчувається вкрай рідко у запропонованій книзі, навіть раніше існуюче протистояння Баран-Андрухович тут максимально знято. Бо існувало воно, власне, через суб'єктивні погляди, оцінки, на які має право не лише критик, письменник, але й будь-яка людина. Головне, **ЯК** вони сказані.

Загалом книга Євгена Барана «Дев'яності навиворіт» вкрай потрібна студентам-філологам, які зможуть увійти в строкатий, різнобарвний і різноцінний художній світ першого десятиліття незалежної України, учителям-словесникам та учням-випускникам, які складатимуть тести і про сучасний літературний процес, його тенденції, про літературні угруповання «Бу-Ба-Бу», «Нова дегенерація», сучасні часописи і видавництва, на які звернена тут особлива увага, врешті, викладачам, які доповнять свої знання чи захочуть подискутувати – 90-і ж «навиворіт».

Стаття надійшла до редакційної колегії 28.12.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Салигою Т.Ю.

ABOUT LITERARY PROCESS OF 90th ... AND NOT ONLY
Yevgen Baran. Ninetieth inside out: essay / Ye.M. Baran. – Ivano-Frankivsk: Suprun V.P., 2011. – 172c.

M. B. Khorob

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian literature;*

76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko st., 57; ph. +380 (342) 59-60-74

The review of book of essayistic modern literary critic Yevgen Baran contains the reflections not only about written by a literary critic but also about responsibility (professional and moral) of critic.

Key words: *literary criticism, modern literates, responsibility of critic.*

Дати

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр) 6

ТАРАС САЛИГА: “ЦЕ Я, ЩО ЙДЕ ДО СЕБЕ...” Тарасу Сализі на ювілей

Є. М. БАРАН

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; Івано-Франківська обласна спілка
письменників України; 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
тел. +380 (342) 59-60-74*

У статті йдеться про творчість Тараса Салиги.

Ключові слова: літературна критика, есеї, ювілей, літературознавство.

Колись (се було так давно, що й не віриться, що се було?!), я вже писав матеріал до якогось юнацького ювілею Тараса Юрійовича. Матеріал був надрукований в івано-франківській газеті «Галичина» і називався рядком із його інтерв'ю “Я працював на звичайній людській інтуїції...” (2002, 17 січня). Не пригадую, що там писав, бо газети 10-тирічної давності не знайшов у своєму архіві. Тому говоритиму, гейби вперше, про людину, яку знаю і ще більше про людину, якої не знаю. Однак, знаю його книги. А якщо знаю книги, то знаю – людину. Принаймні, кращу її суть. Бо в книгах письменники завжди намагаються (якщо це справжні письменники) подати кращий портрет свого “я”.

Про Тараса Салигу чув ще на початку 80-х, навчаючись у Львівському університеті. Не знаю, хто про нього згадував і у якому контексті: Іван Дорошенко чи Іван Денисюк... А побачив я його у 1993-му вже у ролі завідувача кафедри української літератури Львівського університету. Гадаю, що тоді Тарасові Юрійовичу було зовсім не легко самостверджуватися у ролі літературознавця і науковця в стінах університету, якого він закінчив чи не 1969 року? Не легко, бо він вже себе ствердив у ролі літературного критика й мав за своїми плечима захищену кандидатську дисертацію про сучасну українську баладу (1977), декілька літературно-критичних книг («Право на себе», 1983; «У глибинах гармонії», 1986; «Микола Вінграновський», 1989), і працював у Львівській політехніці. Працювати у Львівському університеті, який завжди хизувався своєю історією, своїми традиціями і своїм викладацьким ... консерватизмом,

було і є справою не легкою. Особливо, для таких бунтівливих натур, як Тарас Салига, сливе героїчною...

Тарас Салига народився на саме Різдво 1942 року у селі Вікторів на Станіславщині. Був сьомою дитиною у сім'ї. Із восьми дітей вижило шестеро. Найстарший брат Славко загинув 1948 року в УПА. Як вдалося дитині простих селян *“вибитися в люди”*, знає тільки сам Тарас Юрійович. Але відзначало його завжди бажання пошуку своєї правди. Ось і в книзі, яку він подарував авторові цих рядків, є такий підпис: *“Дорогий Євгене! Це я, що йде до себе. Довго йду. А чи прийду (...)”* і дата 15 листопада 2001 р.

Село Вікторів помітне на літературній мапі України. Маємо із цього села вже трьох літераторів, які ствердили свій професійний статус: Степан Пушик, Тарас Салига, Ярослав Ткачівський. Знаючи всіх трьох літераторів, віддаючи належне кожному з них, найбільше симпатизую Тарасові Сализі. Можливо, тому що сам обрав той самий невдячний фах – літературного критика. А ще тому, що Тарас Салига є людиною вибуховою, контрастною, але фаховою, чесною і порядною.

У 90-х роках ми не раз, випадково зустрічаючись, вдавалися до їдких піджартувань. Власне, починав Тарас Юрійович, а я відповідав. Можливо, мені треба було промовчати або зупинитися. Не виходило. Аж вже в 2000-х ми якось знову почали жартувати і зрозуміли, що з нас тих жартів досить...

У 90-х роках Тарас Салига видав ще декілька книг, які ствердили за ним реноме авторитетного літературознавця-дослідника і небайдужого критика літературного процесу: *«Продовження»*, 1991 (премія ім. Олександра Білецького за 1992 рік), *«Високе світло»*, 1994 (книга стала основою його докторської дисертації *“Стильова диференціація в західноукраїнському та українському еміграційному поетичному процесі міжвоєнного періоду (1914-1941 рр.)”*), *«Імператив»*, 1997. Початок III тисячоліття став ще активнішим, хоча Тарасові Сализі вже, здається, можна було спочивати на лаврах: *«Відлитий у строфи час»*, 2001; *«Вокатив»*, 2002; *«Вогнем пречистим»*, 2004; *«Петро Скунець: Всесвіт, гори і він»*, 2007; *«Франко-каменярь»*, *«Розкуймося, братаймося»*, *«Воздвиження храму»* (всі 2009); *“Екслібриси Евтерпи”*, 2010... А ще упорядкування антологій: *“Стрілецька Голгофа”*, 1992; *“Слово Благовісту”*, 1999; творів Р.Купчинського (1991), Є.Маланюка (1992), Г.Лужницького (1994); Б.Кравціва (1994); М.Осадчого (1996). А ще ініціатор авторської серії *“Розсипані перли”*, в якій уже вийшли твори Вадима Лесича, Михайла Дяченка (Марка Боєслава), Василя Хмелюка...

Словом, зроблено багато і ще робиться. Варто лише глянути на сторінки *«Літературної України»*, де Тарас Салига друкується чи не щомісяця. Найулюбленішим поетом Тараса Салиги (як він сам каже: *“мій поет”*) є Микола Вінграновський. Про цього поета Тарас Юрійович не втомлюється писати; він брав участь у виданні трьохтомного видання творів Миколи Вінграновського, чергового львівського універсального однотомника... Так думаю, що Тарас Салига продовжує писати свою

вічну книгу про геніального українського поета. І се буде той варіант, коли наступні дослідники творчості Миколи Вінграновського вже не зможуть обійти слово Тараса Салиги...

Я би міг ще говорити про Тараса Юрійовича, адже він довгі роки був деканом філологічного факультету Львівського університету, керує кафедрою української літератури ім. Михайла Возняка і, як кожна справжня творча особистість, має своїх симпатиків і опонентів. Але Тарас Юрійович завжди в праці. Він світлоодержимий літературою, яку розглядає крізь призму національного світовираження і світобуття.

Він був, є і залишається українським літератором, невтомним дослідником української літератури, який висвічує її любов'ю власного серця. Це той героїчний чин, який дозволяє мені говорити про Тараса Юрійовича з повагою, глибоким пошанівком і майже учнівською вдячністю...

**TARAS SALYGA: "IT'S ME, WHO GOES TO ITSELF..."
TO TARAS SALYGA ON AN ANNIVERSARY**

Ye. M. BARAN

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk; department of Ukrainian literature; Ivano-Francovsk Regional Union of Writers of Ukraine; 76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko st., 57;
ph. +380 (342) 59-60-74*

Article is devoted to creation of Taras Salyga.

Key words: *literary criticism, essay, anniversary, literary criticism.*

ВІТАЄМО!

Івано-Франківський осередок Наукового товариства ім. Шевченка сердечно вітає членів НТШ, українських письменників Степана Пушика й Євгена Барана з отриманням всеукраїнських літературних премій за 2011 р.

Лауреат Національної премії імені Т.Г. Шевченка, професор Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника **Степан Григорович Пушик** удостоєний літературної премії імені Романа Федоріва за найкращу публікацію в галузі критики і публіцистики на сторінках часопису «Дзвін».



Лауреат Всеукраїнської премії в галузі літературознавства і критики, доцент Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника **Євген Михайлович Баран** удостоєний літературних премій імені П. Куліша та імені В. Підмогильного за книгу «Тиша запитань» і серію літературно-критичних статей у сучасній українській періодиці.

Правління Івано-Франківського осередку НТШ, колектив кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника бажають нових творчих ужинок відомим українським письменникам.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Багрій Марія Антонівна – асистент кафедри філології початкової освіти і методики Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Баран Євген Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, голова Івано-Франківської спілки письменників України.

Бігун Ольга Альбертівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Івано-Франківського університету права ім. Короля Данила Галицького.

Брус Марія Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Голод Роман Богданович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Горболіс Лариса Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного університету (м. Суми).

Гошовський Роман Михайлович – аспірант кафедри декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Даниленко Андрій Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри українознавства Національного університету «Львівська політехніка» (м. Львів).

Державин Володимир Миколайович (1899-1964) – доктор філології габілітований, професор Українського Вільного Університету (м. Мюнхен).

Деркачова Ольга Сергіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології початкової освіти і методики Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Дмитренко Микола Костянтинович – доктор філологічних наук, завідувач відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Рильського НАН України (м. Київ).

Карась Ганна Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент, проректор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Кісь Назар Дмитрович – кандидат історичних наук, молодший науковий співробітник відділу нової історії України Інституту українознавства ім. І. П. Крип'якевича НАН України (м. Львів).

Лаврусевич Надія Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії журналістики й української літератури Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка (м. Кам'янець-Подільський).

Лесюк Микола Петрович – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Московкіна Ірина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Харківського національного університету ім. В. Каразіна (м. Харків).

Мочернюк Наталія Дмитрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Никифорюк Анна Юрійвна – асистент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (м. Чернівці).

Пена Любов Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Салига Тарас Юрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка Львівського національного університету ім. І. Франка (м. Львів).

Севрасевич Мар'ян – псевдонім Євгена Барана.

Сулятицький Микола Іванович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Ткачик Наталя Михайлівна – асистент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Федунь Марія Романівна – кандидат філологічних наук, доцент Івано-Франківського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

Химинець Адріана Іванівна – аспірант Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка (м. Дрогобич).

Хороб Марта Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Хороб Степан Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Шишко Оксана Миронівна – аспірант кафедри методики викладання літератури Київського національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (м. Київ).

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

При підготовці рукописів статей, які подаються в редакцію “Прикарпатського вісника НТШ” слід дотримуватись таких правил:

1. Стаття повинна містити короткий вступ, формулювання завдань (проблеми) та виклад отриманих автором (співавторами) нових результатів. Не допускається переказ відомих фактів, наведення посилань на неопубліковані роботи.

2. В редакцію подаються:

- два примірники рукопису статті (включаючи ілюстрації і таблиці), надруковані на білому папері формату А4;
- рецензію на статтю;
- електронний варіант статті, підготовлений на комп’ютері, у вигляді не архівованого або не архівованого (ZIP, RAR) файлу – CDR/RW.

3. Мова статті повинна бути українською або англійською. Обсяг не повинен перевищувати 20 сторінок.

4. Статтю слід оформити так: УДК, назва роботи; прізвище та ініціали автора (співавторів), місце праці (назва організації, повна поштова адреса, контактний телефон, електронна пошта), текст анотації, ключові слова, текст статті, список літератури.

Якщо мова статті українська (англійська), то після статті усі перераховані елементи від назви роботи до ключових слів включно подаються англійською (українською) мовою.

5. Формули, які нумеруються, обов’язково слід подавати окремим рядком. Нумерувати тільки ті формули, на які є посилання.

6. Використана література подається загальним списком (за алфавітом або у порядку посилань на джерела в тексті статті) та оформляється згідно з вимогами ВАК України (бюлетень №3, 2008 р.). Іноземна література пишеться мовою оригіналу. Посилання на відповідні джерела подаються в тексті у квадратних дужках, наприклад [4]. Зразки бібліографічного опису книги, статті, тез доповідей конференцій:

1. Боголюбов Н.Н. Асимптотические методы в теории нелинейных колебаний / Н.Н.Боголюбов, Ю.А.Митропольский. – М.: Наука, 1974. – 504 с.
2. Кондрат Р.М. Підвищення газонафтоконденсатовіддачі родовищ / Р.М.Кондрат // Нафтова і газова промисловість. – 1992. – №2. – С. 35-38.
3. Бойко В.С. Проводка горизонтальних і похилих свердловин як метод ефективного освоєння і розробки покладу / В.С.Бойко, Р.В.Бойко // Стан, проблеми і перспективи розвитку нафтогазового комплексу Західного регіону України: Тези доповідей і повідомлень наук.-практ. конф. (Львів, 28-30 березня 1995 р.). – Львів, 1995. – С. 150.

7. Рукопис підписується автором (співавторами).

8. На окремому аркуші слід вказати прізвище, ім’я та по-батькові автора (співавторів), науковий ступінь, вчене звання, займану посаду (у кінці кожного випуску журналу формуємо відомості про авторів).

**Електронний варіант статті
повинен задовольняти таким вимогам:**

1. Стаття набирається у редакторі Microsoft WORD 95/7.0-97 на аркуші формату B5 182x257 мм, поля (мм): верхнє – 20, нижнє – 10, внутрішнє – 30, зовнішнє – 20.
2. **Основний текст** набирається таким чином:
 - 2.1. Стил "обычный", гарнітура Times New Roman (Cyr), кегль 12, абзацний відступ – 0,75 мм, міжстроковий інтервал – "одинарний".
 - 2.2. Порядок набору:

УДК (Times New Roman (Cyr), кегль 12, без абзацного відступу, вирівнювання – зліва).

Назва **статті** (Times New Roman (Cyr), кегль 12, bold, прописом, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивки зверху і знизу – 9 пт).

Ініціали, прізвище автора (співавторів) (Arial (Cyr), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру).

Назва організації, її повна поштова адреса, адреса електронної пошти (Times New Roman (Cyr), кегль 12, italic, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивка знизу – 9 пт).
 - 2.3. Відбивки по тексту не використовуються за винятком підрозділів статті (підрозділи, підпункти і т. п. відділяються відбивками "перед" – 9, після" – 6).
3. Для набирання **формул** використовується вбудований у Microsoft Office редактор формул Equation v. 3.0. **Стили:** **Text** - Times New Roman (Cyr), **Function** – Times New Roman (Cyr), italic, **Variable** – Times New Roman (Cyr), italic, **L.C.Greek** – Symbol, italic, **Symbol** – Symbol, italic, **Matrix/Vector** – Times New Roman (Cyr), **Number** – Times New Roman (Cyr). **Розміри:** **Full** – 12, **Subscript/Superscript** – 9, **Sub-Subscript/Superscript** – 5, **Symbol** – 14, **Sub-Symbol** – 9.

Для наочності рекомендується формули відділяти відбивками зверху і знизу – 6 пт.
4. **Таблиці** повинні бути складені лаконічно, зрозуміло і містити мінімальні відомості, необхідні для ілюстрування тексту статті
Назва таблиці: Times New Roman (Cyr), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивка зверху – 6 пт.
5. **Ілюстрації** до статей (схеми, графіки, діаграми) повинні бути виконані у растровому (векторному) форматах (BMP, TIF, PCX, JPG, GIF; CDR) і додаватися окремим файлом. Забороняється використовувати **графічний редактор MS WORD!!!** Ілюстрації типу фотографій повинні бути відскановані з роздільною здатністю не менше 400 dpi і/або додаватися в оригіналі.

Ілюстрації, перескановані з періодики, не приймаються!
Підписи до ілюстрацій: Times New Roman (Cyr), кегль 11-12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру.
Написи на ілюстраціях виконуються гарнітурою Arial.