

принципом психологічного паралелізму: особа адресата асоціюється у свідомості автора з тими чи іншими життєвими ситуаціями, природними картинами, певними усталеними людськими типами та характерами, ціннісними настановами морально-етичного або ідейно-філософського порядку.

Так, у вірші Б. Лепкого «Ну що ж!.. Пройшли гарячі дні...» із підзаголовком «Товаришам присвята» спогад про весну навіть асоціації про приємний час спілкування із друзями. В іншому творі «Поганий день. То дощ, то сніг...» підзаголовок «Пам'яті забутого співця... І - не одного...» асоціативно породжує сумну картину поховання безіменного поета, якого в останню путь проводжають лише його пісні. Присвяти Т.Шевченкові («В Тарасові роковини») та П.Грабовському («Павлові Грабові») асоціативно нав'язані морально-етичними та соціально-політичними настановами, що їх своєю творчістю і усім своїм життям декларували обидва великі поети.

Отже, важливу частку поетичного спадку Б. Лепкого становить адресована лірика, представлена жанровими формами послання, віршованого листа, присвяти. Поезію Б. Лепкого характеризує й достатньо значне представництво тематичних різновидів окремих жанрових форм адресованої лірики: громадянське послання з одичною настановою («Крушельницькій»), громадянське послання з дидактичною настановою («Далекий я вам»), дружнє послання («Василеві Стефанику»), любовне послання («Забути – але як?», «Час рікою пливе», «Здорова, мила!», «Як сонце згасне» та ін.), віршований лист інформативного типу («Лист від Устияновича», «Останній лист Катрусі»), ситуативна присвята («Намалой мені, друже, картину...», «Миколі Лисенкові (на спомин 7.XII 1903)», «Чупринці»), умовна присвята («О Пісне...», «До народної пісні», «До Черемоша», «Порадь мені»), («На лодці», «Лодко на голубих хвилях», «Ялиця», «До самотньої ялиці», «Я вас жалую», «На склоні гір», «Бувайте здорові!», «До рідного краю», «Гори мої, гори» та ін.), асоціативна присвята («Ну що ж!.. Пройшли гарячі дні...», «Поганий день. То дощ, то сніг...», «В Тарасові роковини», «Павлові Грабові»). Перспективами подальшого дослідження жанрових форм адресованої лірики Б. Лепкого може стати вивчення художньої специфіки їх суб'єктивної, сюжетно-композиційної та образно-стилістичної організації.

**Література:** Гаспаров 1987: Гаспаров М.Л. Посвящение / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – С. 290; Іванюк 2001: Іванюк Б. П. Епітафія. Епітафій / Б. П. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Буковинський центр гуманітарних досліджень / Анатолій Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С. 182; Краснокутський 1974: Краснокутський В.С. Дружеское послание арзамасского круга / В.С.Краснокутський // Филология: Сб. студенческих и аспирантских работ МГУ. – М.: Изд-во МГУ, 1974 – С. 28 – 39; Лепкий 1990: Лепкий Б.С. Поезії / Б. С. Лепкий; Редкол.: В.В.Біленко та ін.; Упоряд. Всул. Ст. і прим. М.М.Ільницького. – К.: Рад. письм., 1990. – 383 с.

*Назарець В.Н. Жанровые формы адресованной лирики Б. Лепкого.*

*Статья посвящена анализу жанрового феномена адресованной лирики и ее представительства в поэзии Б. Лепкого. Исследуются жанровые формы адресованной лирики Б.Лепкого, их типология и поэтика.*

**Ключевые слова:** адресованная лирика, жанровая форма, послание, посвящение, стихотворное письмо.

Луїза Оляндер, проф. (Луцьк)

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4Укр)6-8

### Людина і часопростір в історичній прозі Богдана Лепкого

*Розглянуто прийоми зображення історичного часопростору XVIII ст. і людини в ньому в Б. Лепкого, розкрито роль «живописних полотен» у художній системі історичних повістей письменника.*

**Ключові слова:** часопростір, площина, перспектива, тезаурус, портрет, жанрова картина, структура, художня система.

#### ***Oliander L.K. Man and Chronotop in Bohdan Lepkyi's Historical Prose***

*Ways of representation of historical chronotop of the XVIII century and a man in it in B. Lepkyi's works are examined, the role of "picturesque paintings" in literary system of the writer's historical stories is revealed.*

**Key words:** chronotop, plane, prospects, thesaurus, portrait, genre picture, structure, literary system.

У нашому сьогоднішньому Б. Лепкий не залишався поза увагою дослідників, але осмислення тайни лепківської майстерності, якою написані письменником історичні романи слугують пізнанню життя, перетворюючи його, потребує подальших зусиль літературознавства. Актуальність порушеної в статті

проблеми зумовлена тим, що своєрідний і досконалий у своїй виразності та неповторності стиль Б. Лепкого без будь-якої дидактики несе в життя високу ідейність, норми людяності, естетичної та етичної поведінки. Водночас лепківські повісті – це художні речі, які разом з іншими речами навколо нас, втілюють прекрасне в нашу повсякденність і утверджують його в ній. Проте, щоб досягнути все те багатство, яке несе в собі доробок славетного українського письменника, потрібно постійно вдумуватись у його майстерність, відкриваючи у творах нові різноманітні грані їхнього смислу. Ось чому *мета* статті полягає в аналізі лепківських прийомів зображення історичного часопростору XVIII ст. і людини в ньому і насамперед – у розкритті ролі «живописних полотен» у художній системі історичних повістей Б. Лепкого.

Історична проза Б. Лепкого – «Мотря», «Не вбивай!», «Батурын», «Полтава», «З-під Полтави до Бендер» – визначається надзвичайною виразністю. Письменник майстерно змальовував людину мазепинської епохи в такий спосіб, що часопростір, у котрому вона перебувала, був для неї часопростором щоденного перебування, а для реципієнта – історією. Проте Б. Лепкий, не обмежуючись лише мистецьким задумом, ставив перед собою завдання історіософського і політичного характеру – осмислити ключові моменти в історичному розвитку України, зосереджуючись на причинах поразки тоді, коли народ, здавалося, стояв на самому порозі здобуття своєї незалежності й державотворення. І всі завдання письменник вирішував у реалістичному дусі, йдучи власним шляхом і ніде не зраджуючи пластичності відтворення образів.

Щоб з'ясувати принципи зображення історичної дійсності Б. Лепким, котрі впливають із особливостей його індивідуального дару, доцільно звернути увагу на теоретичні положення В. Фаворського, які мають методологічний характер: «изображение, – пише художник, розмірковуючи про художню правду в праці «Общие вопросы искусства», – строится с двух сторон. С одной стороны идея, с другой – материал. В скульптуре мы знаем, что художник, прежде чем рубить из камня какую-либо фигуру, осмысливает сам камень как пространственно типичную форму. Эти формы в разных стилях будут разные и они, конечно, обуславливают всякое изображение. Таким образом, с одной стороны, отвлеченная от идей, но конкретная в смысле материала форма, с другой стороны – идея конкретная в отношении мысли, но отвлеченная в материале. Они сходятся, проникают друг в друга, преобразуют друг друга и живут как одно произведение, не уничтожая друг друга. Получается как бы художественная метафора, доведенная до предельной цельности. Человек изображается деревом, камнем, медью, стеклом и т.п.» [Фаворский 1986: 58].

Висловлена відомим художником і теоретиком мистецтва думка про природу зображального мистецтва значною мірою співвідноситься з природою красного письменства, яке відрізняється від живопису і скульптури лише матеріалом. Письменник не вирубає образи з каміння або дерева, не виливає їх з міді чи бронзи, він все створює словом. Але на відміну від скульптора, про котрого говорить В. Фаворський, він мусить осмислити не камінь, з його характеристиками, а *Слово* як *типово просторову форму*, але водночас і *специфічну*, тому що слово змістовне, виражає поняття, має інтенціональне поле, притягуючи до нього інші слова. *Слово* є для письменника *формою*, котра представлена графічними знаками, що позначають звуки, й водночас найскладнішим інструментом, за допомогою якого він буде матеріальний і духовний світи.

Як відомо, Б. Лепкий був і письменником, і художником, який працював у жанрі портрета і створював картини на історичну тематику – «Коронування короля Данила», «Козацькі бої» тощо. І ця особливість його хисту суттєво впливала й на поетику зображення простору – пейзажу та інтер'єру – і людини в ньому. Візуальний ряд у художній системі Б. Лепкого відіграє величезну роль у розкритті його художньо-історичної та історіософської концепції. Уже перший том повісті «Мотря» – у розділі «Цар» – містить низку жанрових картин, де насамперед, простір будується за законом образотворчого мистецтва, зокрема живопису. Ідеться, насамперед, про конфліктні відносини простору і площини. Досліджуючи цю проблему в *методі класичного мистецтва всіх епох*, В. Фаворський доходить таких висновків: «Плоскість виражена всюду по-разному, но всюду находит как основа изобразительного метода и всюду углублена. Все ...методы изображения (маються на увазі *площинний* та *ілюзійний* методи. – Л.О.), как бы пространственно выразительны они ни были, могут быть названы плоскостными. Они все по-разному сохраняют плоскость как основу изображения – иногда как первый план, иногда как задний» [Фаворский 1986: 83].

Саме такий, наближений до живопису підхід у зображенні людей і епохи реалізується Б. Лепким уже в картині, якою відкривається розділ «Цар». Висуваючи на перший план то одну площину, то другу, письменник у такий спосіб перетинає два простори, яким надає метафоричні значення: простір *побутово-історичний* (бенкетний зал і Петро Перший в ньому) та простір *героїко-історичний*, що вривається з піснею «Гей, не дивуйтесь». Завдяки цій пісні гетьман Мазепа сприймається як продовжувач справи Богдана, а цар як той, котрий, можливо, і не зрозумів, що перед ним поневолена,

але нескорена Україна: «Оркестр заграє “Гей, не дивуйтесь”, в бенкетний зал увійшло 12 хлопців у білих фалендишових каптанах і в жовтих чобітках зі срібними підковками. <...> по двох несли великі підноси, на котрих, ніби живі, зривалися до лету великі фазани. Хлопці рядом усталилися від дверей до кресенсу, біля котрого за бар’єром тупцював старий ключник і поралося двох крайчих. Ті розглянули підноси, чи страви чого не хибує, вибрали щонайкращий і разом з хлопцями, котрі його тримали, пішли через зал у верх стола, де сидів ... його величество цар Петро» (курсив мій. – Л.О.) [Лепкий 1992: 6].

Словосполучення *бенкетний зал* окреслив простір у своїх межах, а пісня про визвольну боротьбу українського народу (...пан Хмельницький / На жовтім піску підбився...) начебто намагалася розірвати всі границі й вирватися на волю. Простір нагадував стан України.

Початок фрази: «Оркестр заграє “Гей, не дивуйтесь”», – момент ключовий – вводить на рівні підсвідомого передчуття мотив напруги, мотив поки ще прихованого протистояння непримиримих сторін історично доленосного конфлікту й неминучого їх відкритого зіткнення в майбутньому. Проте вже друга половина фрази – це площина першого плану: несуть підноси від дверей до кресенсу.

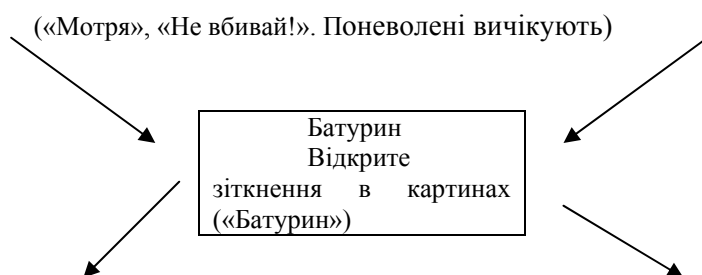
Подальший рух: *пішли через зал у верх стола*, – прийом, що нагадує *кінематографічний наїзд камери* – і до першого плану наближується площина стола, в центрі якого сидить цар Петро, праворуч – Іван Степанович Мазепа, ліворуч – Олександр Данилович Меншиков. «Камера» зупиняється на особі царя і дає крупним планом: «Обличчя Петра жовтувато-біде ...» [Лепкий 1992: 6 – 7], – щоб, відокремивши його від інших, створити його портрет. Час зупиняється, але невдовзі потече знову, передаючи внутрішню напругу сцени бенкету, котра визначала парадигму подальшої оповіді, яка розгортається за принципом контроверзи: *Петро I (символ неволі) – пісня “Гей, не дивуйтесь” (символ нескореності)*.

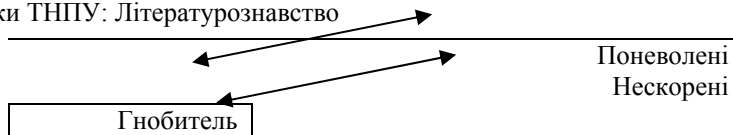
З першою частиною парадигми – *Петро I (символ неволі)* – пов’язуються жанрові сцени: проїзд царя до Дніпра, описаний у розділі «Незнайоміі»: «царські драгуни кнутами розганяли людей. Хто не вспів податися назад, попадав коням під ноги» [Лепкий 1992: 24]; *будівля фортеці в Києві за наказом Петра* («Фортеці»): «Козаки ... тягнули, як худобина, тачки і вози, навантажені камінням, піском і землею. Шлеї в’їдалися їм у плечі і в груди, жили на руках, на шиях і на чолах набігали кров’ю...» [Лепкий 1992: 50]; *страждання селян від царського війська* («Настрічу новому»): «До слободи надійшли на постій царські люди, піші. <...> Розбивали, крали, насилували. Ранком зажадали коней для себе, 70 штук. <...> Москалі, не діставши коней, почали мордувати людей» [Лепкий 1992: 214] і т. д.

Ці картини виникали або з розповідей нараторів-персонажів («Незнайоміі», «Настрічу новому»), або виділялись із широкої панорами на перший план головним героєм – Мазепою, який оглядав роботи («Фортеці»).

До другої частини парадигми – *пісня “Гей, не дивуйтесь” (символ нескореності)* – *входить груповий портрет*, де зображено гетьмана з товариством, коли він «пішов на вал, щоб подивитися, як буде відпливати цар» [Лепкий 1992: 23], і побачив широку панораму чарівного київського пейзажу («Не лише молотом, а й мечем»): «В заходячому сонці мерехтіли золочені хрести на куполах церков, а їх фасади, то мохом покриті, то свіжістю блискучі, знімалися поверх зелених садів, у котрих потопає старий прегарний город» [Лепкий 1992: 23]. До цієї частини парадигми тяжіють *усі жанрові картини*, в яких розкривається краса України: «На вікні стояли глечики з квітами. <...> ... в городі дві чернички підгортали ярину. Їх лица, зарум’янені від сонця і праці, дивною красою рисувалися на тлі чорної одежі. Довга, поважна одіж лагодила зариси їх тіла й надавала їм гармонії в рухах» [Лепкий 1992: 59].

Усі «жанрові картини» п’ятьох повістей про Мазепу, виражаючи протистояння гнобителя і поневоленних, хоча й непомітно – письменник майстерно ховає «шви і вузлики» – структурно пов’язані між собою. І моменти такого протистояння схематично можуть бути представлені так:





(Поневолені виступають у відкритій війні. «Полтава»:)

Із схеми видно, що парадигма *Петро I – пісня “Гей, не дивуйтесь”*, ця опора в структурі живописного полотна, якого умовно назвемо «Цар на банкеті у Мазепи», слугує зав’язкою історико-політичного конфлікту, віддзеркаленого в душах і долях людей, не лише у творі «Мотря», а й загалом у циклі повістей про Мазепу.

Повість «Батурин» – кульмінація, різкий перелом у психологічному стані приборчників гетьмана. Для них стало очевидним – немає іншого шляху, крім битви, настала пора для визволення.

«Полтава» – трагічна *розв’язка* і водночас *зав’язка*.

Отже, з одного боку, розповідь в історичній епопеї «Мазепа» є з відкритим кінцем», а з другого – вона закріплена, тому що на фоні слів і настрою *пісня “Гей, не дивуйтесь”* Мручка знову згадується *пісня “Гей, не дивуйтесь”*: «Мручко зі своїм відділом замикав похід. <...> набивав люльку, підносився в сідлі і розглядався кругом. На переді в Маєрфельтовім повозі лежав хворий король, а біля його гетьман.

“Такі їх не візьмуть!” – сказав Мручко і торкнув осторогою коня. – “Били ми, били й нас, а таки побіда перед нами!” Озирнувся на своїх людей, підняв руку і голосом щоб і мерці почули гукнув: “Бе-ре-жись!”» [Лепкий 1991(б): 407].

Діалогічність слова / перестороги “*Бе-ре-жись!*” у наказовому реченні визначено двома адресатами: тими, хто міг потрапити під копита його коня, і тими, хто був ворогами. До другого більшою мірою. Треба зауважити, що і в організації завершальної сцени повісті «Полтави» і епопеї про Мазепу загалом велику смислотворчу роль відіграє візуальний ряд – картина, яка й складає ситуаційний ряд для діалогізму: «*Мручко <...> набивав люльку, підносився в сідлі і розглядався кругом... На <...> повозі лежав хворий король, а біля його гетьман*». З цього тексту варто виокремити словосполучення *набивав люльку*, що асоціативно викликало в уяві образ Тараса Бульби та нагадувало старовинну епічну козацьку пісню «Ой, на горі та й жінці жнуть» про «необачного» Сагайдачного, який «проміняв жінку на тютюн та люльку».

Завдяки цьому символічному атрибуту козацької звитяги оклик Мручка “*Бе-ре-жись!*” розширював своє значення, адресувався до всіх поневолювачів.

Різноманітні полотна, в тому числі пейзажні й батальні, є найважливішими складниками структури лепківських творів, завдяки ним історія поставала в яскравих образах. Але їхні функції не обмежувалися тільки цим, вони полягали й у тому, щоб публіцистичні висловлення, філософські та політичні міркування не здавалися б вставними фрагментами, а сприймалися б як невід’ємні частини органічно побудованого тексту, як ті, що витікали з природи речей і обставин.

Візуальний ряд, що складається з низки живописних картин, відіграючи важливу смисло- і формотворчу роль в структурі історичних повістей Б. Лепкого – «Мотря», «Не вбивай!», «Батурин», «Полтава», – водночас ставить реципієнта в положення присутнього серед тих історичних подій, які відбувалися в ті далекі часи. Наративна система побудована таким чином, що реципієнт спочатку всі події разом із героями «бачив на власні очі». Ці картини *викликали* в нього часом ті ж самі думки і почуття, що й у героїв, ставили його в діалогічні відношення з офіційними версіями, *викликаючи* незгоду з установленими оцінками. І коли, наприклад, у розмові з Кочубеєм гетьман говорить: «Людина стремить до волі, і того стремління годі викоринити з людства, народи хочуть мати волю, й одиниці теж. Перше народи, тоді одиниці» [Лепкий 1992: 292], – то демократично налаштований реципієнт подумки погоджується з ним. Специфіка наративної організації тексту полягає в тому, що упорядкування жанрових картин, де зображується часопростір перебування героїв, з фрагментами, де описуються їхні почуття, думки та вислови, водночас утворює умови для *активно-відповідного розуміння* (термін М. Бахтіна) реципієнтом. «Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе и творческие произведения), – пише М. Бахтін – полны чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности. Эти чужие слова приносят с собою и свою экспрессию, свой оценивающий тон, который, перерабатывается, переакцентуируется нами» [Бахтин 1996: 193]. У художній системі історичної романістики Б. Лепкого *експресія* і *оцінюючий тон* формуються під впливом не лише чужих слів, а й візуального зображення часопростору і людини в ньому.

Разом з тим, ефект *присутності* реципієнта в подіях минулого не заважає формуванню в ньому історичного уявлення про епоху Мазепи. Результат досягається опорою на тезаурус того, хто сприймає

текст. Так, образ середньовічного Києва, дорогами якого їхав гетьман, контрастує з образом Києва у реципієнтів часів Лепкого і часів наступних поколінь. Часова дистанція з роками збільшується й відчуття історії стає ще глибшим, відчуття ж присутності не зменшується.

Говорячи про історизм Б. Лепкого, не можна оминати і ролі портретів у структурі художнього цілого: тих, що були написані художниками з Мазепи і Петра I за їх часів, і тих, які створив сам письменник словом. Особливо треба відзначити портрети / двозори Б. Лепкого, які склали багатовимірний образ завдяки оптичному ефекту – миттєвому переключенню зору. Портрет / двозір Мазепи побудований за тим же принципом, що й відома картина Сальвадора Далі «Ринок невільників з бюстом Вольтера, що щезає» (в рос. перекладі «*Невольничий рынок с исчезающим бюстом Вольтера*»): «Кочубей дивився на Мазепу і дивувався, як він змінюється нараз. Отсе був багатий собі дідич, гостинний хutorянин, аж нараз дивись, говорить, як який володар» [Лепкий 1992: 292].

Звичайно, словом створити *двозір* у літературному творі набагато важче, ніж у живописі. С. Далі досягав своєї мети компонуванням фігур: ледве помітне відхилення зору – і бюст Вольтера зникав, на його місці з'являлися дві жінки. Новий рух очей – бюст Вольтера знов посідав своє місце.

А словесний портрет в повісті, як і будь-який інший текст, теж розгортається в часі. І все ж таки Б. Лепкому вдається створити *двозір* за допомогою вміння письменника викликати відчуття миттєвої зміни в людині: *Отсе був – нараз дивись*.

Отже, аналіз історичної прози Б. Лепкого дозволяє дійти *висновку* про новаторство письменника, яке виявляється в тому, що він майстерно використовує бачення художника-живописця в слові, реалізуючи принципи побудови зображального мистецтва в організації *площини* і *простору*. Гра з *площиною* – то заглиблення *площини* (наприклад, стіл і тих, хто за столом) в перспективу простору, то висування її на перший план – дає змогу реципієнтові розглядіти все так, якби перед ним було би живописне полотно. Люди XVIII ст. постають на жанрових картинах в їхньому середовищі, в конкретному історичному часопросторі, серед реалій України епохи Мазепи.

Водночас численні жанрові словесні полотна створюють ефект безпосередньої присутності реципієнта в історичній дійсності. Але завдяки активізації його тезаурусу і організації відповідної часової дистанції – за допомогою тих самих «полотен» – між тим, хто сприймає текст, і подіями минулого, зображена епоха постає як історія, а сучасність осмислюється як її результат. Реально реципієнт посідає місце між минулим і майбутнім, що у свою чергу закликає до відповідальності кожного покоління за долю українського народу й української державності.

Живописні картини і портрети гармонічно пов'язані в історичній прозі Б. Лепкого з усіма іншими видами нарації. У подальшому дослідженні порушеної в цій статті проблеми варто зупинити увагу на діалогічних відносинах зображення часів Мазепи і Петра I у творах інших авторів.

Література: Бахтин 1996: Бахтин М. Проблема речевих жанров // Бахтин М. Собр. соч. – Т. 5. Работы 1940 – начала 1960-х годов / М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1996. – С. 159 – 206.; Лепкий 1992: Лепкий Б. Мотря: історична повість / Б. Лепкий. – К. : Дніпро, 1992. – 462 с.; Лепкий 1991(а): Лепкий Б. Мазепа. Трилогія. Не вбивай! Батурин: історичні повісті / Б. Лепкий. – / Б. Лепкий. – Львів : Червона калина, 1991. – 451 с.; Лепкий 1991(б): Лепкий Б. Мазепа. Трилогія. Полтава : в 2 т. / Б. Лепкий – Львів : Червона калина, 1991. – 408 с.; Фаворский 1986 : Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 239 с.

*Оляндэр Л.К. Человек и хронотоп в исторической прозе Богдана Лепкого.*

*Рассматриваются приемы изображения исторического хронотопа XX в. и человека в нем у Б. Лепкого, раскрывается роль «живописных полотен» в художественной системе исторических повестей писателя.*

**Ключевые слова:** хронотоп, плоскость, перспектива, тезаурус, портрет, жанровая картина, структура, художественная система.

**Володимир Погребенник, проф. (Київ)**

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 821.161.2 31

### **Творча індивідуальність Богдана Лепкого: лейтмотиви негромадянської поезії**

*Стаття присвячена особливим рисам творчої індивідуальності Богдана Лепкого. В ній аналізуються художні лейтмотиви поезії Б. Лепкого, особливості світосприймання, його поетичний стиль.*

**Ключові слова:** автор, творча індивідуальність, лірика, гіричний герой, лейтмотив, ідеостиль.

*This article is dedicated to the specific features of Bohdan Lepkyu's creative individuality. The leitmotifs of B. Lepkyu's lyrics, peculiarities of world seeing, his poetical style are analyzed.*