

Тернопільський національний педагогічний університет імені  
Володимира Гнатюка

## **НАУКОВІ ЗАПИСКИ**

Серія: Літературознавство № 36

**Матеріали Міжнародної наукової конференції**  
*«Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки»,*  
*присвяченій 140-річчю від дня народження Богдана Лепкого*

Тернопіль 2012

**Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука – Вип. 36. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2012. – 331 с.**

Основу наукових записок складають доповіді міжнародної наукової конференції «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки», присвяченій 140-річчю від дня народження Богдана Лепкого. Досліджується багатогранна діяльність письменника, його творча особистість, характер модерністських шукань. Лірика поета розгорталася у рідній символістському дискурсі, що засвідчують його тематика, мотиви, образи, спорідненість художніх світів українського поета з поезією французьких, польських та російських символістів. Аналізується проза автора багатьох новел, оповідань, повістей, романів, їх проблематика, сюжетно-композиційна організація, а особливо жанрова своєрідність текстів, вершиною якої є роман-епоса «Мазепа». Висвітлюється фольклоризм, міфопоетика митця в історичній та сучасній парадигмі, його внесок як історика і теоретика літератури, культуролога та мовознавця. Особливо розглядається педагогічна діяльність Богдана Лепкого й особливості вивчення його спадщини у середній та вищій школі.

**Ключові слова:** дискурс, наратор, лірика, проза, міфологія, поетика, модернізм, символізм, жанр, новела, повість, роман-епоса, художній світ, освіта, порівняльне літературознавство.

Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after VolodymyrHnatiuk. Series Literature / Ed. PhD, Professor. M.P.Tkachuka - Vol. 36. - Kiev: TNPU them. V.Hnatiuka, 2012. - 331 p.

The basis of the research briefs are reports of the international scientific conference "BogdanLepkyin multicultural discourse of Ukraine, Europe and America", dedicated to the 140th anniversary of the birth of BohdanLepky. We study the multifaceted activities of the writer, his creative personality, character of modernist quests. Poet'slyric was unfolding in symbolist discourse trend, what is confirmed with its themes, motifs, images affinity artistic worlds Ukrainian poet poetry of French, Polish and Russian Symbolists. Prose of author of many short stories and novels is analyzed, their problems, plot compositional organization, especially in genre originality, the apex of which is the epic novel "Mazeppa".There is highlighted folklore, mythopoeticsof artist in history and the modern paradigm, his contribution as a historian and theorist of literature, culture and linguist. Educational activities of BogdanLepky and features of the study of its heritage in middle and high schoolare separately considered.

**Keywords:** discourse, narrator, poetry, prose, mythology, poetry, modernism, symbolism, genre, story, epic novel, the artistic world, education, comparative literature.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д.філол. н., проф. (Київ);  
Безхутрий Ю.І., д.філол. н., проф. (Харків),  
Працьовитий В.С., д.філол. н., проф. (Львів)

Рекомендовано до друку вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка (протокол № 4 від 27. 11. 2012 р.)

# БОГДАН ЛЕПКИЙ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНИ, ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ

Зоряна Лановик, проф. (Тернопіль),  
Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

УДК 83.3 (4 укр.)6-3

ББК 891.79.092

«Ноктюри» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру

*У статті досліджується проблема становлення та розвитку музичного жанру ноктюри в літературі у широкому культурно-мистецькому контексті епохи «зламу віків». Пропонується аналіз жанрових різновидів ноктюри в українській літературі, зокрема його витоки у фольклорі та зародження у творчості поетів-романтиків (А.Метлинського, М.Костомарова, М.Шашкевича та ін.), продовження традиції у ліриці І.Франка, Лесі Українки та «молодомузіців», Проводяться паралелі із суміжними видами мистецтва: музикою (В.А.Моцарт, М.Гайдн, Дж.Фільд, Ф.Шопен), малярством (І.Айвазовський, А.Куїнджі, А.Беклін). Особлива увага зосереджена на специфіці жанру ноктюри у творчості Б.Лепкого, на спільність тематики, семантики, поетики із творами Ф.Шопена.*

**Ключові слова:** жанр, ноктюри, лірика, мотив, музичність літератури.

*The article deals with the problem of the musical genre of nocturne's genesis and development in literature in its broad cultural artistic context of the 'fin de siecle' epoch. The subject of analyses are different kinds of nocturne in the Ukrainian literature, from its beginnings in folklore and its foundation in the poetry of romanticist (A.Metlynsky, M.Kostomarov, M.Shashkevych and others), continuation of the tradition in poetry of I.Franko, Lesja Ukrainka and «Young Musa» "representatives. Parallels with the related arts, such as music (W.A.Mozart, M.Haydn, J.Field, F.Shopin) and painting (I.Aivazovsky, A.Kuindzhi, A.Böcklin) are given. The main attention is focused upon the specific of nocturne genre in B.Lepky legacy, common themes, semantics and poetics with the pieces by F.Shopin.*

**Key words:** genre, nocturne, poetry, theme, literary musicality.

Розквіт творчого таланту Б.Лепкого припадає на період зламу століть, що виразно окреслив зміни параметрів і вимірів художнього життя, концепції людини. Нова епоха проголошувала утвердження нових принципів мистецтва, які стали б втіленням нового типу художньої свідомості, відтворенням внутрішньої стихії буття у його історичній плинності. Тогочасний культурно-історичний простір формувався під впливом ідей дарвінізму, марксизму, фройдизму, що спричинили відчутні зсуви у свідомості, переосмислення моральних і суспільних цінностей, тому був позначений філософськими пошуками у річищі шопенгауєрівського розчарування та песимізму, ніцшеанського трагізму та розпаду. У підсумку О.Шпенглер у відомій праці «Смеркання Заходу» [Шпенглер: 2004] констатував початок розпаду західної цивілізації, завершення історії західного світу. Духовно-психологічну атмосферу кінця XIX – початку XX ст. можна окреслити як відчуження людини від природи і власного роду, відчуженість від віри і Бога, від собі подібних і самої себе. Втрата зв'язку з минулим, хаос теперішнього спричинили невизначеність майбутнього, нечіткість бачення реальності, мінливість меж і кордонів, зміну горизонтів сподівань.

Мистецтво епохи, що отримала назву «зламу віків», фіксувало «переломність» і «надломленість» на різних рівнях – від зламів людської душі до краху гуманістичних ідей людства внаслідок революцій, війн, нового переділу світової карти, згодом – тотальної механізації, автоматизації, урбанізації життя. Увесь трагізм ситуації найгостріше відчували ті літератури, в яких ці настрої були посилені гіркою втратою надій на можливість подальшого національного самовизначення, крахом національних поривань.

Посилений ритм та драматизм життя уже в останні десятиліття XIX століття дав відчуті митцям необхідність пошуку творчих засобів, які були би співмірні з тими суспільно-історичними процесами, що стрімко розгорталися у культурному просторі Європи. Бачення подальшої ролі мистецтва у світовій історії було надзвичайно різним – від повної його герметизації та відокремленості від реальності у декадентстві до намагання зробити з нього глашатая революційних ідей у вульгарному соцреалізмі. Перед тими митцями, які не мали намірів впадати у крайнощі, постало нелегке завдання: осмисливши новоявлену історичну ситуацію, віднайти нові шляхи розвитку культури. Вирішення цього завдання було під силу лише мислителям нового типу – інтегральним особистостям, в яких

енциклопедичність знань і непересічна ерудиція вдало поєдналися з філософічністю й багатогранністю світосприйняття, чітко визначеною шкалою індивідуальних та суспільних цінностей. Та складна епоха породила немало таких постатей – філософів, науковців, художників. Б.Лепкий був одним із них. Як людина справді європейського рівня, поряд зі своїми талановитими сучасниками, він означив європейський вектор подальшого розгортання української історії, розвитку українського мистецтва.

Попри відмінності в історичних долях різних країн Європи, неподібність суспільно-культурних ситуацій, в яких опинилися нації, в епоху модернізму, що постала у відповідь на виклик реальності, намітилися спільні параметри у мистецтві в цілому й літературі зокрема. Серед них потужно вирізнялося повернення до засад романтизму, тяжіння до символізму, глибокої психологізації, синтезу мистецтв як намагання відшукати спосіб висловити невимовне, приховане, сокровенне: «На зламі століть митці все більше прагнули до наповнення фрази особливою енергією, експресивним світовідчуттям та світобаченням. І в цьому є помітним активне послуговування здобутками суміжних мистецтв у фіксуванні та інтерпретації найрізноманітніших процесів і станів – поверхневих і глибинних, об'єктивних і суб'єктивних, реальних та ірреальних, осмислюваних свідомістю і породжених підсвідомо...» [Рисак 1999: 61].

Вказуючи на зв'язок цих пошуків із необхідністю глибше усвідомити власну причетність до надбань минулого як збереження зв'язку віків і поколінь, український дослідник О.Рисак зазначав, що «українська література кінця XIX – початку XX ст., як і література інших народів, розширила аспекти самовираження художника, а нюансуванню палітри цього самовираження великою мірою сприяв процес синтезу мистецтв. Бо до художніх творів, особливо тих, які народжені в епоху великої соціальної напруги, треба підходити не тільки як до закономірного художнього вияву певних ідей, «закодованих» програм, а й як до активного виразу особистісного начала митця» [Рисак 1999: 60]. Як вважає дослідник, «митець завдяки цьому повніше розкривається як багатогранна, всебічно обдарована особистість»; більше того, – «крізь призму синтезу мистецтв можна значно повніше охарактеризувати саму постать митця, а через нього – найприкметніші ознаки певної епохи» [Рисак 1999: 60].

У межах невеликої розвідки немає можливості ґрунтовно окреслити надзвичайно потужний струм синтезу словесного та музичного мистецтв у доробку Б.Лепкого. Ця сторона його творчості у сучасному літературознавстві уже певною мірою осмислена. Пунктирно намічена ще в передмовях М.Ільницького [Ільницький 1991] до двотомного видання творів 1991 р. і Ф.Погребенника [Погребенник 1999] до двотомника 1997 р., розширена в докторській монографії О.Рисака [Рисак 1999], зокрема в підрозділі «Музика і душа у поетичній спадщині Богдана Лепкого». Тема кореляції літератури та музики у творчому доробку митця як новітньої тенденції художнього мислення письменника на тлі епохи знайшла своє логічне продовження в монографічному дослідженні М.Ткачука [Ткачук 2005] «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого», а згодом була значно поглиблена у кандидатській дисертації та монографії Наталії Лупак [Лупак 2007].

Вище названі та інші дослідники поетичної спадщини українського письменника осмислювали музичні вектори його художнього мислення. На ліризм як домінуючу таланти визначного сина Поділля вказував вже М.Ільницький [Ільницький 1991]. Ф.Погребенник, вбачаючи в Б.Лепкому «тонкого лірика тужливо-меланхолійного складу», співця природи, митця, який тяжів до народно-пісенних форм, зазначав, що «домінантною рисою поезії Лепкого, безумовно є лірична тональність – від ніжного п'яно до енергійного форте, поєднання різних тембрових настроїв – від меланхолійно-мінорних до героїчно-мажорних» [Погребенник 1999: 13]. О.Рисак звертав увагу на мелодіку поетової лірики, насиченість його текстів музичною термінологією, музичні коди, що поступово розгортаються у нових часових площинах, на «поліфонізм у найширшому діапазоні» [Рисак 1999: 266]. М.Ткачук аналізував окремі музичні компоненти лірики Лепкого, звертаючи особливу увагу на його ритміку: «Під пером Б.Лепкого ритм став не просто розміром, що структурує текст, а й животворною силою, що організовує художній світ, артикулює слова й словосполучення в таємну міць, сигніфікуючи не стільки поняття, скільки слово-образ, слово-символ, спричинений суб'єктивною модальністю, викликаючи додаткові асоціації і зумовлюючи багатозначність та прихований смисл картини світу. Словом, витворювалася символістська естетична концепція дійсності, той евфонічно-емоційний «полон», в який потрапляє реципієнт завдяки мелодійності вірша, особливого музичного візерунку» [Ткачук 2005: 31-32]. Простежуючи джерела музичності творчості Б.Лепкого, музичні складові художньо-образної структури, вибудовуючи цілісну музичну концепцію його творчості, Наталія Лупак констатувала, що індивідуальна манера митця «викристалізувалася під домінуючим тяжінням письменника до музичності, що проймала його художній світ» [Лупак 2007: 99]; відтак – «Б.Лепкий творив власну оригінальну художню систему, в якій поєднувалася рельєфність імпресіоністської стилістики з символістським прагненням «омузичити все» [Лупак 2007: 112].

Сугестивна лірика Б.Лепкого-поета наскрізь маркована символістською таємничістю, багатозначністю, «орнаменталізмом», мелодикою вірша. На ній була та печать «аристократизму духу», яка вирізняла європейських поетів-символістів, представників нового світобачення. Саме ці маркери, зокрема синтез мистецтв у його творчості, суголосність із європейськими геніями епохи, виводили художні твори Б.Лепкого у ранг «високої літератури»: «Відвертий естетизм, містичні настанови символізму, багатозначність образу, меланхолійні настрої, візійне осягання містичних світів, у просторі яких відпочиває душа ліричного героя, символістське музикальне сприйняття твору окреслювали фігуру Богдана Лепкого як елітного поета, в якого метафори будуються через несподівані зближення, образи – через витончені асоціації й символи» [Ткачук 2005: 38]. М.Ткачук підсумовував: «Відштовхуючись від ідеалу Вагнера про синтез мистецтв і роль музики в світобудові, Богдан Лепкий у своїй візії світу особливу увагу надавав музиці» [Ткачук 2005: 66], що дало йому змогу озвучувати поетичні теми (на рівні фонетичних подібностей, евфонії, звуконаслідувань), відкривати «таємний сенс світу в його творчому, музичному сприйнятті».

Мета запропонованого дослідження – врахувавши висновки попередніх досліджень щодо музичного струменю у поетичні спадщині митця, виявити глибинну закономірність у зверненні Б.Лепкого до жанру ноктюрну як певного культурно-історичного коду епохи; при цьому визначити й проаналізувати «знаки жанру як носії витончених сенсів, що вступають між собою у надскладну гру» [Зенкин 2012: 44].

Ноктюрн (франц. nocturne від лат. nocturnus / італ. notturno буквально «нічний» [Ноктюрн 1991: 384]) у процесі власного становлення і модифікацій зафіксував дух кожної епохи, яка ставала новим етапом у розвитку жанру. Вважається, що поняття ноктюрну існувало уже в XVII ст. як означення живописного нічного пейзажу [Ноктюрн 2001: 666], утім асоціюється здебільшого зі сферою музики. Викристалізувавшись у XVIII ст. із вишуканої серенадної музики В.А.Моцарта та Міхаеля Гайдна (брата Йозефа Гайдна), уже на початку XIX ст. ноктюрн постав окремим жанром у творчості Джона Фільда, «нічні» фортеп'янні п'єси якого у 1814 р. вперше видані під авторською назвою «Ноктюрнів». Однак цей жанр недовго зберігав риси салонної невимушеності, ліризму, мрійливої споглядальності, умиротворення, рефлексій, навіяних нічною тишею, нічними образами (цю традицію частково ще підтримували химерні й вишукані романтичні твори Р.Шумана), в яких картини нічної природи стають мов би продовженням емоційної настроєвості. Уже у Фридеріка Шопена, на долю якого випало пройти численні випробування – від серйозних проблем зі здоров'ям до вимушеного вигнання, важкої ностальгії та психологічних криз, коли, перебуваючи за крдоном, польський митець отримував повідомлення із батьківщини про те, що національно-визвольне повстання 1830 – 1831 р., з учасниками якого він був тісно пов'язаний, потоплено в крові, що його місто спустошене, передмістя зруйновані, а його рояль солдати російської царської армії у знак помсти викинули з вікна четвертого поверху палацу Замоїських на бруківку [Отзвуки Шопена 2012] – змінилися жанрові параметри ноктюрну. Його ноктюрни (1827 – 1846 рр.) – це вже не роздуми серед нічної тиші, а глибока драма людського існування, помножена на трагедію митця й розпач патріота, крах ілюзій, неможливість повернення на батьківщину і глибока туга за нею (до безпрецедентного заповіту після його смерті повернути серце у Польщу). У подальшому розвитку тематизм ноктюрнів був пов'язаний із втіленням багатства емоцій, мов би розлитих у широкому просторі, однак зберігав цю «Шопенівську печать», фіксує «тіньові» сторони душі, тяжіння до романтичного світочуття з його закоріненістю у пласти містицизму й трансценденталізму.

Під впливом музики ноктюрн у різних іпостасях поставав у живописі й літературі, де він зберігав усе багатство палітри сенсів і нашарувань минулого.

В українській культурній традиції цей жанр пройшов усі етапи становлення та розвитку. Закорінений в усну пісенну творчість ліричної серенадної пісні (інколи авторської, як-от «Ніч яка місячна, зоряна, ясна», «Місяць на небі, зіроньки сяють»), ноктюрн згодом запозичує нові риси. Услід за європейськими романтиками, які проголосили культ ночі, марення, сновидінь, місячного сяйва, створюючи класичні ноктюрнові картини в музиці, живописі, літературі, українські романтики перейняли ці естетико-філософські настанови, увиразнивши їх елементами національного колориту.

Значна частина поетичних ноктюрнів українських романтиків – класичні ліричні пейзажні замальовки елегантної настроєвості, де меланхолійні мотиви проминання юності, спогади про колишні роки натхнені почуттям зачарування красою української ночі. Такими є однойменні російськомовні поезії Миколи Маркевича та Амвросія Метлинського «Украинские ночи», «Весенняя ночь» Афанасьєва-Чужбинського, а також низка україномовних поезій (М.Шашкевича «Сумрак вечірній», А.Метлинського «Ніч», «Що діється на небесах» та ін. [Українські поети-романтики 1987]). У переважній більшості це – ідилічні картини, подекуди з любовно-еротичними вкрапленнями (М.Маркевич «Украинские ночи»). Вершинним зразком цього жанрового різновиду можна вважати пролог до поеми Т.Шевченка

«Причинна» – «Реве та стогне Дніпр широкий», найбільш суголосний із європейською традицією романтичного нічного пейзажу з мотивами бурі, містики місячної ночі, демонічними альянсами («Ще треті півні не співали»).

Умовно другу групу становлять поезії, в яких переважають цвинтарні мотиви, філософські роздуми про трагічну долю української нації, пейзажні замальовки козацьких могил і занедбаних кладовищ. Звичайно, першість тут належить Амвросію Метлинському, який псевдонімом Амвросій Могила акцентував власну ідейно-тематичну доміную. Його твори «Кладовище», «Козацька могила», а також суголосні з ними поезії М.Костомарова «Полтавська могила», «Могила», Афанасьєва-Чужбинського «Могила» та ін. є зразками другого типу ноктюрнового мислення, де звична мелодійність ліризму мажорного звучання поступається місцем мінорній тональності, насаженої глибоким драматизмом, мотивами смерті, відчаю, забуття, містичними вкрапленнями (наприклад, мотив виходу померлих із могил) та ін. Уже в цих творах присутні риси, які згодом розвинули українські неоромантики і символісти у змалюванні містичних, фантазмагоричних нічних картин, де елементи забутої історії постають у формі марення-сновидіння чи пророчого видіння, а мотив «розтревожених» могил межує із темою мертвого безпробудного сну нащадків українських козаків.

Паралельно із літературною традицією жанр ноктюрну утверджувався у живописі. Тут найбільшим надбанням української культури стали полотна видатного українського пейзажиста грецького походження Архипа Куїнджі (1842 – 1910). Частково він перейняв традицію Івана Айвазовського (1817 – 1900), у якого поряд із класичними нічними мариністичними пейзажами під назвами «Буря на морі вночі» чи «Буря на морі у місячну ніч», «Місячна доріжка», «Місячна ніч», «Нічний пейзаж» (під такими назвами в Айвазовського є по кілька, а то й кільканадцять картин), а також «Вид Константинополя у місячному світлі» (1846), «Вид на Везувій у місячну ніч» (1858), «Вид Одеси у місячну ніч» (1846, 1855), «Гурзуф вночі» (1862), «Схід місяця у Феодосії» (1892) та подібні, є ряд полотен на українську тематику: «Чумаки відпочивають» (1885), «Валка чумаків» (1862), «Український пейзаж з чумаками при місяці» (1869) та ін.

Архип Куїнджі розгорнув тематику української ночі у творах «Місячна ніч на Дніпрі» (1880), «Українська ніч» (1886), «Ніч в Криму» (1900-1905), «Нічне» (1905 – 1908) та ін. Його полотна продовжують лірично-меланхолійну настроєвість елегійної поезії українських романтиків. Без особливого драматизму, нагнітання емоційної напруги, Куїнджі створює класичні ноктюрни, міжмистецькими перегуками до яких будуть радше ноктюрни Дж.Філда, аніж Ф.Шопена. Тут дається в знаки його тяжіння до імпресіоністичної, а не романтичної традиції: основна настанова його письма – не власне емоція, а опосередковане гармонійним сприйняттям емоційне враження, а тому його ноктюрни (як і українські ноктюрни І.Айвазовського) – ноктюрни-ідилії, ноктюрни-елегії.

Така традиція у змалюванні українського нічного пейзажу різними мистецькими засобами зберігалася аж до кінця ХІХ ст., і в епоху fin de siecle продовжилася, набувши нових мотивів і форм вираження. У період переходу української літератури на нові модерністські обрії жанр ноктюрна найяскравіше представлений у творчості тих письменників, чия творчість найбільше виявляла зв'язок із суміжними видами мистецтва. Передусім це стосується доробку Івана Франка, який перший в нашому літературознавстві обґрунтував засади міжмистецької взаємодії у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (опублікованому в 1898 р. у «Літературно-науковому віснику»). Зокрема, у підрозділі «Поезія і музика» він вказав на основні риси, якими споріднені та віддалені ці види мистецтва: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш н а с т р і й, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв» [Франко 1981: 86].

Прикметно, що, аналіз музичних образів у поезії І.Франко починає із «уступу» Шевченкової «Причинної», визнаючи його показовим прикладом музичності у ліриці. Окреслюючи специфіку «слухових образів», він вказує на «чисто музикальні ефекти», «доступні для чисто музикального трактування» [Франко 1981: 87]. Подібні музичні засоби, І.Франко використовує і у власній поезії, зокрема у творах, які ми можемо класифікувати як поетичні ноктюрни.

Уперше найвиразніше його ноктюрнове мислення вияскравився у циклі «Нічні думи» (1882). Винесений у заголовок циклу жанр думи вказує на загалом складну філософську настроєвість циклу, найбільш концентровано висловлену у третій частині: «Світ дримає. Блідолиций / Місяць задрімав над

ним, – / Знать, замкнули в небі двері / І послухалося святим. // Тож все горе світовеє, / Що від сонних уткло, / На мою безсонну душу / Мов горою налягло» [Франко 1976: 47].

У наступних циклах і збірках «нічна лірика» Франка щоразу набуває темніших тонів, мотивів страху, жаху, болю, туги, відчаю, а також демонічних алюзій та фантазмагоричних сновидінь. Показовими тут є поезії «Надходить ніч. Боюсь я тої ночі» (із третього жмутку «Зів'ялого листя», 1896), «Ніч. Довкола тихо, мертво» («Із днів журби», 1900), «Крик серед півночі в якімсь глухим околі» («На старі теми», 1902), «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє» («Із книги Кааф», 1902) та ін. Уже в цих поезіях нічна пора стає втіленням мотиву Страшного суду за все скоєне і невиконане у денну пору, тому ніч уособлює не час душевного спокою, спочинку, а смерть, тягар вини і кари.

Зовсім інша настроєвість ноктюрнової поезії Лесі Українки. Її початком можна вважати цикл «Сім струн» (1893), де, очевидно, вперше в українській літературі вживається термін «ноктюрн» стосовно поетичного твору – «La (Nocturno)». Це – виразно ліричний вірш із провідним мотивом гармонії людської душі і природи: «...Ще маревом легким над нами витає / Блакитна весняная мрія, / А в серці розкішно цвіте-процвітає / Злотистая квітка – надія... / ...Там ясні зорі і тихії квіти / Єднаються в дивній розмові,

*Там стиха шепочуть зеленії віти, / Там гімни лунають любові...»* [Леся Українка 1986: 33].

Подібна настроєвість продовжується у циклі «Зоряне небо», хоча у ньому вже з'являються глибші філософські роздуми, властиве для подальшої лірики Лесі Українки протиставлення світла і темряви, а також мотиви самотності: «...Крізь темноту самотно зорить / Одинокая зірка ясная, / Її промінь так гордо горить, / Не страшна їй темнота нічна! // Гордий промінь в тієї зорі, / Та в нім туга палає огниста / І сіяє та зірка вгорі, / Мов велика сльоза промениста. // Чи над людьми та зірка сумна / Променистими слізьми ридає? / Чи того, що самотна вона / По безмірнім просторі блукає?...» [Леся Українка 1986: 37].

Суголосними є й інші нічні пейзажі Лесі Українки, хоча чимдалі в них увиразнюються мотиви смутку і самотності, нерозділеного кохання («Сон літньої ночі», «Нічка тиха і темна була», «То була тиха ніч чарівниця»): «То була тиха ніч чарівниця, / Покривалом спокійним, широким / Простелилася вона над селом, / Прокидалася край неба зірниця, / Мов над озером тихим, глибоким / Лебідь сплескував білим крилом...» [Леся Українка 1986: 88].

Своєрідно жанр ноктюрну трансформується у циклі «Кримські спогади» (1893). Показовими тут є дві замальовки «Безсонна ніч» і «На човні», багато в чому споріднені із кримськими нічними пейзажами І.Айвазовського і А.Куїнджі: зоряна ніч, шум моря, місячне сяйво, блиск хвиль, самотній човен і відблиски щоглів кораблів удалині. Ці зорові образи зі слуховими (шум моря і хлюпання хвиль) створюють атмосферу душевного спокою: «Тихе море спокою навчило / Невгамовнеє серце моє» [Леся Українка 1986: 75]. Своєрідні південні нічні пейзажі з'являються у циклі «Весна в Єгипті» (1909), – у жанрі ноктюрну витримана поезія «Вітряна ніч». Є у доробку Лесі Українки і ноктюрни з цвинтарними мотивами, зокрема поезії «Пісні з кладовища» (1905).

Наступним етапом у розробці ноктюрну став модернізм. Із його настановою на сугестію, експресію, діонісійство, цей жанр набув нових проявів і мистецьких граней. У літературному просторі першими перейняли європейську традицію модерної літературної музичності молодомузівці. У їхній творчості вповні оприсутнені вже існуючі жанрові і тематичні різновиди ноктюрну, які водночас набули нових, раніше не виявлених рис художньої образності та музичності.

У доробку всіх молодомузівців є зразки жанру ноктюрну. Передусім це традиційні ліричні пейзажі місячної ночі з мотивами нерозділеного кохання чи меланхолійною ностальгією за минулим. Найбільше таких творів у П.Карманського: «Як тиха ніч пов'є долину», «Ніч», «Ніч місто саваном накрила», «В осінні ночі, темні і холодні», «Коли часом в ночі здійме тебе тривога», «Всю ніч висовує мохнаті лаби». Поодинокі приклади трапляються у В.Пачовського («Пахла ясна ніч маєва»), С.Чарнецького («Ніч осіння гуляє»), С.Твердохліба («Зорі меркнуть»), О.Луцького («Темна ніч над бором ходить», «Спокійна ясна ніч. З верхів...»). Однак у кожного з них є й зразки цілком унікальних творів ноктюрнової тематики. У В.Пачовського помітне тяжіння до живописного ноктюрну. В дусі Айвазовського-Куїнджі написана поезія «В Рів'єра ді Гарда місячна ніч», яка вражає візуалізацією образів і створює у читачів настрій споглядання мариністичного пейзажу: «В Рів'єра ді Гарда місячна ніч / Красується ясно у блисках, / Горить срібне плесо мірадами зір / І плеще в брильянтових присках. // На березі тихо. Спустила до хвиль / Верба пулосонній віти, / З лампадів між рожами силпе світіль, / Ми граємся в хвилях, як діти...» [Розсипані перли 1991: 364].

С.Чарнецький навпаки виявляє виразне тяжіння до музичності. У нього є «Місячна соната», «Баркарола», «Соната», «Прелюдія», «Пісня Сольвейги» та ін. Найцікавіші приклади його омузичненої лірики – твори із циклу «Відзвуки» (3 мотивів Шопена). Серед поезій циклу, кожна з яких присвячена

конкретному твору Шопена, є два ноктюрни: «Ноктюрн es-dur» і «Ноктюрн d - moll», які відтворюють настроєві картини, нав'язані мелодіями Шопенових ноктюрнів.

Особливою філософською глибиною вирізняється твір С.Твердохліба «Nocturno» із циклу «Ікарів плач», присвячений артистові-маляреві Юліанові Панькевичеві. Тут традиційний нічний пейзаж приховує містичну картину з життя ельфів, які щонаочі збирають діаманти і перли людських сліз, пролитих удень, а з настанням ранку знову виходять люди у лахмітті орати ниву, поливаючи її сльозами. Так красива легенда стає метафорою творчості, яка перетворює важкі будні у казковий світ мистецтва.

Але найяскравіше ноктюрнова образність і тематика представлені у творчості Б.Лепкого. Окрім звичайних ліричних нічних пейзажів «Ніч над Черемошем», «Люблю я тиху ніч...», «Місячна ніч», написаних переважно в ранній період творчості, в нього є зразки і художньо-малярських, і музичних ноктюрнів. Саме в цьому жанрі Лепкий-лірик найбільше розкривається як модерніст із виразним тяжінням до містичної символіки, психологічної, експресивності письма із вкрапленнями сюрреалістичної образності.

Прикладами «музичного» ноктюрну є поезії з циклу «Миколі Лисенкові». Він складається із трьох частин, кожній з яких притаманна інша тональність і ритм: перша частина в мінорному ключі із ледь відчутним мотивом настання світла ранкової зорі: *«Застогніть старі могили, / Серед ночі на розстаю! / Відгукнися, рідний краю, / Звуком радості і сили!»* [Лепкий 1991: 199].

Друга частина вкрай драматична, звучить «громами чорних хмар» і «гомоном віщих слів в пустелі». У третій частині мінорна тональність змінюється мажорною, утверджується перемога світла над темрявою, життя над смертю: *«Минеться ніч, розвієсь тьма, / Проснись чорний сон. / Настане день! Життя, весна / Загляне до вікон. / Та нім мине недолі час, / Нім щастя зацвітуть квітки, – / О пісне! – не кидай ти нас, / Дзвени, дзвени, дзвени!»* [Лепкий 1991: 201].

Показовий зразок малярського ноктюрну – твір «Острів смерті» (до образу Бекліна), що фактично постає словесним втіленням однойменної картини швейцарського художника Арнольда Бекліна (1827 – 1901). Попри те, що в Бекліна є й інші ноктюрнові полотна (зокрема, «Руїни будівлі в Келлі», «Каплиця» та ін.), картина «Острів мертвих», яка існує у щонайменше п'яти варіантах (1880 – 1886), здійснила значний вплив на європейських митців епохи. Найбільше ноктюрновою є найпізніша версія 1886 р., яка на сьогодні зберігається у Музеї образотворчих мистецтв у Ляйпцігу: це виразно романтичний пейзаж із темним передгрозовим небом, кам'яний острів-цвинтар із традиційними для європейських кладовищ столітніми кипарисами, у душі античної міфології пором із перевізником (можливо, Хароном), який довозить до місця вічного спочинку ще один гріб: *«...Серед моря скала, / Чорний ліс там росте; / Хто терпів за життя, / Най собі відпічне... // ...Тихо, тихо кругом, / На скалі смерті храм, – / Одинокий пором / Доїжджає до брам»* [Лепкий 1991: 165].

Цікаво, що поряд із поетичною версією картини існує й музична – симфонічна поема Сергія Рахманінова «Острів мертвих», теж натхнена твором Бекліна. Така ж зображальність із вкрай драматичною ідейною наснаженістю властива й поезії М.Рудницького «На цвинтарі в Ментоні», де *«серпанок кольорів», «тіні кипарисів», «різьба сніжних гір, променем мережаних»* творять *«малюнок, з золотих рамок навішених над містом»* [Розсипані перли 1991: 652]. Тут цвинтарні мотиви підсилені античною символікою, а мотиви умирання і життя як вічного сну породжені тим, що, як зазначає у примітках сам автор, завдяки своєму унікальному клімату, Ментона на французькій Рів'єрі стала місцем, куди з'їжджалися хворі з усього світу, а тому все місто сприймалося як цвинтар над морем.

Зразком малярського ноктюрну є й поезія Б.Лепкого «Осіння ніч на селі». І хоча автор визначає жанр поезії як «малюнок», це не просто пейзаж, а символічна картина духовної темряви, де ніч хижою чорнокрилою птицею закриває «останній клапоть неба», каменем лягає на землю, гасить останній каганець і починається «володіння» духовного сну. Зорова картина доповнюється зловіщими звуками: *«Заснуло все. Часом лиш пєс завіє» / Або сова зловіщо заскиглить. / Осінній дощ на церкві баню мис, / І хрест на цвинтарі скрипить»* [Лепкий 1991: 63].

Образи кладовищ є й в інших поезіях Лепкого. Продовжуючи традицію українських романтиків, він вкладає в цей образ мотив духовної смерті народу, віками катованого і пригнобленого поневолювачами: *«Завзялась вража хлань, / Щоб люд з землі змести, / Куди лиш не поглянь: / Хрести, хрести, хрести!»* («Вночі» [Лепкий 1991: 220]). Ці мотиви супроводжуються закликком до духовного пробудження, воскресіння: *«Вставай, вставай, вставай! / Не час тепер на сон, / Мов рана, рідний край, / Мов зойк один і стон»*. Тут прочитується алюзія на слова із Послання Апостола Павла до Ефесян: *«Сплячий, вставай, і воскресни із мертвих, – і Христос освітлить тебе!»* (Еф.5:14).

Такі драматичні нічні полотна суголосні з ноктюрнами Шопена: в них звучить біль за долю народу, постають страшні картини людського горя. Чимдалі нарастають мотиви болю, страждання, смерті «і привиди лізуть на очі». З Шевченковим надрином Б.Лепкий малює ряд гротескних картин у поезії «Не люблю осінньої ночі»: на тлі нічного дощового осіннього пейзажу з'являються образи



потопельниці, яка іде до замерзлої голодної дитини; причинної, яку люди називають повією; нещасних дітей, яких «доля толочить, як квіти»; самотної пташини, яка, тріпочучи крильми, гине від зимового холоду.

Продовжує цю тематику написана у Шевченковому ключі поезія «Сповідь землі». Вона починається звичайним пейзажем: *«Погасло сонце. Світ померк, / Ніч звільна наступає. / Вже непрозорий сірий смерк / Всю землю обнімає»* [Лепкий 1991: 166]. На тлі цього пейзажу розгортається нічна фантазмагорична драма-сповідь усього, що є на землі: *«І починається нічна / Хрестів і піль розмова, / І сповідаються поля, / А слухає діброва»* [Лепкий 1991: 166].

Після сповіді полів, що *«від тисяч літ людей живими жерли»* сповідається вода, *«що літом на поля йшла / як смертоносна туча»*, сповідаються ліси, *«що людям не в хосен росли / а тільки для їх згуби»*. Кожна сповідь переривається рефреном: *«А люди роблять ніч та день, / А ніт все леться, леться, / А смерть рубає їх упень, / А доля з них сміється»* [Лепкий 1991: 166].

Кульмінацією стає сповідь старих могил, яку слухає *«німа смерть»*: вони стогнуть, бо не мають спокою через муки і *«потолочення надій»* борців за свободу, які даремно вмирили, *«не дочекавшись долі»*. У цій кульмінаційній точці повторений кілька разів рефрен змінюється на значно трагічніший: *«А нарід б'ється ніч та день, / А кров все леться, леться, / А смерть його рубає впень, / А доля лиш сміється»* [Лепкий 1991: 168]. Завершується твір сповіддю самого поета: *«Така ніч сірих наших піль / Мене на світ родила, / І весь мій смуток, весь мій біль / На серце положила»* [Лепкий 1991: 169].

Прикметно, що цей твір був написаний на батьківщині Шопена, у Кракові у 1902 р. Ще трагічніші мотиви звучать у наступних ноктюрнах Б.Лепкого, створених після поразки українських визвольних змагань у 1917-1920 рр. («Вночі», «Ніч як день», обидва 1917 р.): *«Ніч – як день; день – як ніч. / Пекольна річ, пекольна річ! // Ступиш – гріб, глянеш – кров! / А де ж любов? А де ж любов? // Вчора бій, нині бій, / про мир й не мрій, про мир й не мрій... // ...В хмарах смерть, в хвилях смерть – / Налита чаша горя вицертъ...»* [Лепкий 1991: 224].

Вершинним втіленням Шопенівської стилістики в літературному тексті є поема Лепкого «Ноктюрн», яку дослідники називали «поемою-плачем», «поемою-ораторією». «Ніколи ще талант поета не піднімався до такої сили у вираженні трагізму народної долі, в поєднанні конкретних сцен з висотою філософського узагальнення» [Гльницький 1991: 15]. Кожна із п'яти частин має свою тональність, ритмомелодіку, настроєвість. Перша – «Дванадцять старців» – є своєрідним «заспівом» у дусі ранніх українських романтиків, де центральним були образи старих кобзів/козаків, які співали на могилах, оплакуючи історичну несправедливість трагедії українського народу: *«Дванадцять старців, / Їм вітер розвіяв волосся, / Встають із гробів, / Ідуть полем і сумно голосять: / О, горе нам, горе! О, горе!»* [Лепкий 1991: 238].

Мотив постання із гробу, властивий для українського романтичного мислення, підкреслював думку про те, що, коли вже немає кому відстоювати державницькі інтереси України, мертві встають із гробів, щоби довершити почату справу. Але в Б.Лепкого він набуває не просто трагедійного, а апокаліптичного звучання, стає втіленням ідеї наближення Страшного суду: *«Судний день іде, / Вже мерці в гробах іздріглися»* [Лепкий 1991: 239]. У цій частині немає жодного мажорного акорду, жодної надії на волю: *«Світ збожеволів, / Поріжуться, поріжуть народи. / О, горе нам, горе! О, горе!»*. У цей період – після першої світової війни – мотиви Апокаліпсису властиві для усіх європейських літератур. В українській літературі вони були підсилені втратою надії на здобуття незалежності і державності. Звідси лейтмотив життя-плачу, життя-божевілля.

Дванадцять старців передусім втілюють трагедію минулих поколінь, несправджені надії доби козаччини і гетьманщини. Наступна частина – «Дванадцять жінок» – сповідальний плач українських жінок усіх поколінь, які століттями ховали своїх убитих чоловіків і синів, тяжко працювали («собою орали»), щоби прогудувати сиріт, ставали свідками сцен знущання над їхніми дітьми. Не випадково епіграф до цієї частини взятий зі «Слова о полку Ігоревім»: *«Жени рускія всплакаша ся»*. Поет утверджує думку, що, допоки Україна не буде вільною, плач – це довічна доля українських жінок, покоління яких в скорботі проходять повз цвинтарні ворота у терновому вінку «з крові, сліз і з болота». Світову тугу за убитими підсилює наскрізна епіфора «О, Пречиста!», яка підносить цей мотив до реєстру всесвітньої скорботи, набуває церковного звучання. Це не тільки молитовний рефрен-звертання до Пречистої про заступництво і допомогу. В народній творчості поширеним був паралелізм образів Пречистої Діви Марії та кожної української жінки, що втратила свого єдиного сина на війні. За силою патетичного звучання ця частина суголосна із поемою П.Тичини «Скорбна мати», написаною в той самий час (1918 р.). У них спільна народнопісенна основа, хоча в П.Тичини більше гіркої іронії: *«Поглянула – скрізь тихо. / Чийсь труп в житах чорніє...»*

Спросоння колосочки: *«Ой, радуйся, Маріє!»* [Тичина 1959: 29].

Третя частина – «Дванадцять сиріт» – логічно продовжують тему дванадцяти жінок. Сироти-діти – це метафора безнадії майбутнього покоління, яке змалку пережило жахи війни, голоду, хвороб, знущань, розпусти: *«Татуньо пішли / Отечество й віру спасати, / Мамуню взяли / Опівночі п'яні солдати»* [Лепкий 1991: 242]. Лепкий з розпачем говорить, що цілі покоління українців попри фанатичне прагнення нації здобувати освіту, де наука возводилася в культ, не мали можливості вчитися, а проходили школу життя, жорстоку і страшну: *«Ми в школі були, / Як вдарили в школу гранати, / Вчительку взяли / Й повели її катувати. / Ой леле, ой леле, ой ле... // А ми по лісах / З бездомними псами тинялись, / Ми бачили в снах, / Чекали його й не діждались. / Ой леле, ой леле, ой ле...»*.

Рядок «Чекали його й не діждались» разом із рядком «І згинули всі до одного» не залишають жодного просвітку для надії на сподівану волю: українці сиротами ідуть по світу, «голодні і голі» несуть «на вічності шлях» велику кривду і біль. «Дванадцять їздців» – це – глас вопіючого в пустині: *«Дванадцять їздців / В опівнічну іде годину, / Розпачливий спів / Лунає на всю Україну. / Гей-га! Гей-га! Гей-га!...»* [Лепкий 1991: 244].

Видіння дванадцяти вершників опівнічної пори із біблійним епіграфом набуває найбільш апокаліптичного значення, але не у величі вселенської битви між добром і злом, а в хаосі і нищості реальної земної війни. Ця частина найбільш контрверсійна, наповнена несподіваними контрастами. Величний спів, який долинає в нічній даліні як спів визвольної армії, набуває саркастичного звучання на тлі описів побуту і жахливих реалій війни: навколо спрага і голод, тиф, грип, червінка, сині трупи, які гаками волочать на купу і ховають, як псів. І все-таки величним є останній акорд частини: *«Кривавий цей шлях, / Кривава до волі дорога, / Ми сльози в очах, / Ми кривду несем аж до Бога!»* [Лепкий 1991: 245]. Завершальна частина поеми – «Дванадцять борців» – найбільше трагічна. Вона малює страшну картину безконечної загибелі українців, які не знають перепочинку між війнами, революціями, битвами: *«За боєм бій, / На тілі щораз нові рани. / Цінний погній / Дали ми тобі, краю коханий. / О славо, кєрвава славо!»* [Лепкий 1991: 246].

Рефрен «О славо, кєрвава славо!» суголосно з образами старечої заплаканої непритомної матері, убитого і непохованого батька, зраних стрільців, які з трупів здирають шмати, щоби перев'язати криваві рани, звучить похоронним маршем усьому народу, але це не велична процесія слави і вічного спочинку, а трагічний наспів над даремно загиблими і над втраченими ілюзіями. Остання строфа – дисонуючий завершальний акорд, повний розпачу і трагічної іронії: *« – І не мали ми / Чим гасити жаги степової, / Хіба лиш сльзьми, / Хіба думкою, що ми герої. / О славо, кєрвава славо!»* [Лепкий 1991: 247].

Такі суперечливі почуття переживав не тільки Лепкий, а всі учасники національно-визвольних змагань, які, втративши близьких родичів і бойових побратимів, домівки і батьківщину, опинилися на чужині бездомними сиротами без майбутнього, без своєї держави.

«Ноктюрн» Лепкого – це поема-реквієм над трагічною долею народу, десятків поколінь, які жили і вмирили, не дочекавшись сподіваної волі. Він найбільше співзвучний із Шопенівськими ноктюрнами, які подекуди переходять у похоронні марші і передають глибину розпачу митця-патріота над віковою трагедією нації. Такі твори з'являються тільки у культурі поневолених народів і тільки в часи найважчих випробувань. Не випадково В.Сімович порівнював «Ноктюрн» Лепкого із поемою «Дзяди» Адама Міцкевича: написані в подібних історичних обставинах, вони однаковою мірою з романтичним надрином відтворюють нестерпний розпач великої нації.

У цьому творі Б.Лепкий найбільше виявився як неоромантик і символіст. Його поема – яскравий зразок діонісійської творчості. Сам письменник у примітках до книги «Писання. Т.1» зізнався: «Зав'язком образу української мартирології став сон: дванадцять дітей-сиріт. Через аналогію насунулися мені образи дванадцятьох їздців і другі» [Лепкий 1991: 839]. Навіяна сном поема набуває рис біблійних апокаліптичних пророцтв, де патетика пророчих слів межує із оніричними візіями і профетичними видіннями. Риторика цих пророцтв – це не високопоетична мова Ісайї, а радше «Плач Єремії», гіркий і безнадійний. Пророк розуміє страшну криваву драму історії, її одвічну несправедливість, сам був учасником подій і намагався зарадити її трагічному фіналу, але тепер безпомічний щось змінити в безвихідній ситуації, що склалася, і може тільки оплакувати долю своєї нації. У картинах змалювання екзистенційної драми історичного буття українців Б.Лепкий вдається до експресіоністської поетики, відтворює жахливі воєнні реалії, пропущені крізь сприйняття гіпертрофованої людської психіки, виснаженої безперервними боями, фізичними і душевними ранами. «На обличчі України лежить печаль фатальності страшного світу війни, жахливих жнив, рік крові, гуркоту гармат, печать того, чому не можна запобігти, що приречене на загибель і відплату. Україна поета стоїть під знаком трагедії, стає символом висхідного діонісизму, втіленням якоїсь поруйнованої, ірраціональної світової душі... Це його святиня і руїна» [Ткачук 2005: 72].

Поетикою і символікою образів «Ноктюрн» наближається до усної народної творчості: народнописенні рефрени зближують його з думами, героїчним епосом, який теж здебільшого був мінорно-розпачливим, з плачами і похоронними голосіннями. Можна простежити й перегуки з творами давньої літератури – з церковними гімнами, «Треносом» Мелетія Смотрицького, із поширеним жанром «Ляменту», який теж мав біблійні корені. Тут є й ознаки середньовічних містерій, і цим поема Б.Лепкого суголосна з містерією Т.Шевченка «Великий льох»: плачі-сповіді дванадцятьох жінок риторикою і поетикою подібні до сповідей трьох душ в Кобзаревій поемі, в образі дванадцяти старців прочитується алюзія на Шевченкових лірників, які хотіли співати про Богдана, а стали провісниками горя. У Шевченка символічним є число три, у Лепкого – дванадцять – символ повноти праведних (у Біблії – дванадцять племен Божого народу, дванадцять святих Старого Заповіту, дванадцять апостолів Ісуса Христа, також в Апокаліпсисі – дванадцять тисяч попечатаних з кожного племені (Об.7:4-8.), дванадцять брам Божого Міста, що відповідає дванадцятьом брамам земного Єрусалиму (Об.21:12), дванадцять Ангелів у Божому Царстві та ін.). Символічними є й інші образи, які коренями сягають міфопоетичного мислення українців: це архетипи матері-України, рідної хати, хреста, могили, тернового вінка, хоругви, плуга, чайки, вітру, поля, шляху та ін. Таким чином, рівнем філософського узагальнення і силою емоційної напруги «Ноктюрн» Б.Лепкого стає в один ряд із вершинними зразками української літератури, давньої і нової, героїчної і мартирологічної.

«Ноктюрн» Б.Лепкого увібрав у себе нюанси українських авторів-попередників, однак силою поетичної експресії він безумовно тяжіє саме до Шопенівської семантики. У долі обох митців багато подібного: шляхетне походження, аристократизм і благородство духу, ціннісні орієнтації на високе мистецтво, водночас – ранимість і багатогранність авторських натур, драматизм і трагічність долі. Б.Лепкому, як і свого часу Ф.Шопену, довелося втікати з рідної землі, отримувати із батьківщини вістки про поразки своїх побратимів по національній боротьбі, про спалені й спустошені села, вбивства дітей, згодом, влітку 1917 р. під час зустрічі з братом-січовиком Левом стати на подвір'ї спустошеної батьківської оселі.

Дух музики Шопена супроводжував українського письменника упродовж усього життя. Про те, що він з дитинства відчував особливу любов до творів Ф.Шопена Б.Лепкий згадує у «Казці мого життя» [Лепкий 1999: 122]. Дух Шопена був невід'ємною складовою емігрантських років життя українського письменника, зокрема середовища «Молодої Польщі» з її орієнтаціями на європеїзм та національну самобутність. В одній із пізніх поезій про роль та долю митця «Не доторкаймо ран» знову ж таки не випадково постає ім'я Шопена: «Обої сірі, чорний фортеп'ян, / І на клавішах довгі білі пальці. / Шумить, як буря, звуків гураган, / Шопенові прелюди, скерца, вальці» [Лепкий 1991: 322]. Однак, ворожий меч ударив по клавіатурі й музика переривається на недограному, роздвоєному акорді; «чинось домовину замкнули ключем», «безсило руки впали на клавіші...» і незавершена музика стає невиліковною раною, біллю, в якому лише Бог може дати розраду.

Співмірність долі та світоглядна спорідненість українського та польського митців проектується на суголосність авторських тем, мотивів та настроїв: філософічність, емоційна проникливість, сум за батьківщиною, від якої їх замолоду відірвала доля, туга за рідним краєм, трагедія власного народу, героїзм і драматизм, патетичність, мінорність, меланхолійність, благоговійність, елегантні настрої безнадії, печалі та страдництва, живописна пейзажність як продовження внутрішнього стану персонажа, народна пісенність, трагічність передчуттів та пророчих осяянь, необхідність збереження національної пам'яті як життєдайного коду культури, які поєднуються з есхатологізмом та катастрофізмом світобачення. Глибокомірна й багатогранна творчість обох талановитих авторів сягає високого рівня універсалізму й об'єднана спільним знаменником – темою Батьківщини, яка розлита у широкому спектрі мотивів та образів, настроєвих картин та рефлексій, де часто стан розпачу, смутку, страху й тривоги переходить у заклики до активних дій, у необхідність зберегти бойовий дух і віру у краще майбутнє.

Суголосною в них є поетика антиномій, зміна модуляцій, чергування висхідних та низхідних рядів. Дослідники композитора відзначають, що у творчості Ф.Шопена поєднуються мотиви звеличення світла і добра з мотивами прокляття темряви і зла, що формують його домінуючу дихотомію – у дусі Норвіда «Благословляю – проклинаю»: «Така єдність «тези» й «антитези» в поетиці Шопена ... зумовлює певний очисний вплив творів, що характеризуються злиттям в нерозривну єдність образів гострого трагізму й піднесеного благородства» [Никольская 2012: 53]. Літературознавці вказують на антиномічність мислення Б.Лепкого. М.Ільницький зокрема зазначає: «В ньому постійно ведуть між собою діалог «голос звіри» і «голос надії», сформульовані в однойменних віршах, написаних в 1911 р. (ці вірші поет читав на шевченківському вечорі в Кракові 1914 р.): перший голос застерігає, що ... і ламання кордонів, і порядків, і держав приведе до руїн і пролитої крові, другий – кличе слухати духа

волі, голос сурм... Ці два голоси звучать мовби супровід до різних тематичних розгалужень і настроєвих мотивів...» [Льницький 1991: 15-16].

На амбівалентність художнього мислення, тяжіння Б.Лепкого «до антиномії, напруження суперечностей, до основної подвійності всіх явищ і речей» вказує й М.Ткачук, зазначаючи, що «така двоїстість є і в природі, що складається із світла і пітьми, творення і руйнування, сходження і падіння. Ці протилежні полюси він органічно сполучає, оголюючи внутрішні суперечності світу й речей, людського «Я», душі» [Ткачук 2005: 55]. Розколотість, роздвоєність, контрастність між надією і безнадією, вірою й зневірою, радістю і тугою, життям і смертю, вічністю і часовістю, поетика непримиренних суперечностей, є виміром романтичної особистості, виявом «світової душі»: «В міфософії Лепкого ця «світова душа» переповнена антиномією, вносячи напруження, пульсацію світла і мороку, роздвоєння людини в своїй історіософській проблематиці між добром і злом, світлом і пітьмою, гармонією і хаосом, спасінням і загибеллю. Подвійним стає абсолют неоромантика-символіста, як і неминуче двоїстим стає саме служіння йому, що включає мрію і сум, пам'ять і забуття, вірність і зраду, любов і ненависть, смерть і відродження» [Ткачук 2005: 68].

Ноктюрни обох митців сповнені глибокого трагізму, цвинтарних мотивів, вони несуть на собі відбиток смерті, печать руйнівної катастрофи. Не даремно музикознавці [Бобровський 2010: 202] відзначають маршовість як рису Шопенових ноктюрнів. Ця маршовість, що найчастіше відтворює «нічний» крок однієї людини в її роздумах і пориваннях, подекуди переходить у розмірену ходу багатьох людей, набуваючи рис похоронної процесії. Утім, із розгортанням твору відбувається мовби «вирівнювання тематичної нестійкості» і з цього моменту «наступає зона очищаючого катарсису, розв'язуючи внутрішні протиріччя, втілені в ноктюрні. Цілісне розгортання тематичного розвитку далеко виходить за межі звичної для ноктюрнів драматургії» [Бобровський 2010: 206]. Водночас, дослідники музичної мови Ф.Шопена визнають, що, «якщо деякі ноктюрни виходять за межі свого жанру, то, у свою чергу, низку тем у творах іншого типу можна іменувати «ноктюрновими» [Бобровський 2010: 207]. Такими «ноктюрновими» темами із притаманними їм меланхолійно-розпачливими настроями сповнена не лише уся творчість Б.Лепкого, а й українська література злам у віків у цілому.

І польський, і український митці жили й творили в часи духовної ночі. Тому і в Ф.Шопена, і в Б.Лепкого вагомим чинником є модус тиші, з якої народжується і слово, і мелодія, через які можна виплакати тугу і біль за втраченою Батьківщиною, нездійсненими мріями й сподіваннями, зафіксувати катастрофічний стан людства. Взявши на себе страждання рідних народів, світової скорботи, вони намагалися поезією та музикою чинити опір жорстокій дійсності. Обоє були переконані, що мистецтво повинно виявляти вічне, належати до тієї духовної сфери, де митець зможе протистояти злу і буденності, тому в них кожна нота, кожна зміна тональності чи настроєвості сповнена глибоким сенсом. Їм вдалося випередити історичний час, вловити і виразити у творчості найсуттєвіше у долях своїх націй, обстоювати власну індивідуальну правоту й національну правду. Ім'я Фридеріка Шопена як людини непереможного національного духу стало символом «польськості», ім'я Богдана Лепкого як втілення свободи та європейського вибору українства, неподоланості української нації було чи не першим у списку заборонених упродовж «тоталітарного антракту» в розвитку нашої культури ХХ ст. Діяльність цих непересічних особистостей в обох випадках межує із жертовністю, героїчним і страдницьким місіонерством.

Роль Шопена у самоусвідомленні й становленні польської нації неоціненна. Він, об'їхавши зі своїми концертами усю Європу, став послом Польщі до різних націй світу. Будучи митцем світового рівня Шопен «зумів вирішити основне питання кожного великого мистецтва – як досягти у своїй творчості вираження абсолютної досконалості, не втрачаючи своєї національної оригінальності... Він відкрив музиці шлях до свободи... Польський дух творчості Шопена не підлягає жодному сумніву; однак він виявляється не в тому, що Шопен писав полонези і мазурки... Як поляк він відобразив у них сутність тогочасного трагічного повороту історії нації та інстинктивно прагнув до досягнення якогось надісторичного, глибинного вираження своєї нації, усвідомлюючи, що лише на шляху звільнення мистецтва від сфери драматичного змісту історії вдається забезпечити його найбільш тривалі й істинно польські цінності... В цьому криється дивовижна загадка його вічної сучасності» [Шимановський 1970: 155 – 156]. Своїми творами він зміг виразити ті цінності, які безумовним новаторством випередили епоху, скерувавши її у внутрішню глибину, у сфери трансцендентного, вічного.

Подібна роль належить Б.Лепкому у збереженні національного духу українства, культурно-історичного передання, відновленні державності. Сягнувши своєю творчістю вершин світового письменства, він ні на крок не відступив від засад власної національної ідентичності, самобутності української словесності. Випередивши свою історичну епоху, він своїми темами, мотивами та образами об'єднав воедино минуле та майбутнє і став не лише глашатаєм глибинних ідей та внутрішніх поривань рідної нації, а й втіленням пророчого слова про непоборність української національної ідеї. Його тексти

сягають надісторичних, трансцендентних вимірів музичної есхатології як чистого вияву світового Духу, тому і сьогодні звучать по-сучасному. Ми повинні виробити у собі здатність почути цей голос, до чого свого часу закликав сам письменник: «А я кажу вам: *майте слух / І позір тому дайте, / Що вам говорить волі дух / Про близьку хвилю завірюх, / І хвили тої чайте! // Як вдарить нам підземний дзвін / І сурми заголосять, / То йдім туди, де кличе він – / Через кордони ген над Дін!.. / Нас кості предків просять*» [Лепкий 1991: 148 – 149].

**Література:** *Бобровский 2010*: Бобровский В.П. Шопен // Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. – Вып.1. – Отв. ред. и автор предисл. Е.И.Чигарева. Изд. 2-е, доп. – М. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 272 с.; *Зенкин 2012*: Зенкин К.В. Следы Шопена в русской музыкальной культуре XIX – XX вв. // *Отзвуки Шопена в русской культуре* / Отв. ред. Н.М.Филатова. – М.: Индрик, 2012. – С.39 – 45.; *Ільницький 1991*: Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті» // Богдан Лепкий. Твори у двох томах. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.5 – 30.; *Лепкий 1999*: Лепкий Б. Казка мого життя / Відп. ред. Уляна Скальська. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1999. – 292 с.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б.Твори у двох томах / Упоряд., передм. прим. М.М.Ільницький / Богдан Сильвестрович Лепкий. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – 862 с.; *Леся Українка 1986*: Леся Українка. – Твори: У 2-х т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1986. – 608 с.; *Лупак 2007*: Лупак Н.М. Літературно-музичне буття образу Мазепи. Монографія. – Тернопіль: Карт-бланш, 2007. – 200 с.; *Никольская 2012*: Никольская И.И. В.В.Стасов о Шопене // *Отзвуки Шопена в русской культуре* / Отв. ред. Н.М.Филатова. – М.: Индрик, 2012. – С.46 – 54.; *Ноктюрн 2001*: Ноктюрн // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Глав. ред. и состав. А.Н.Николюкин. – М.: НПЦ «Интелвак», 2001. – 1597 с.

*Ноктюрн 1991*: Ноктюрн // *Музыкальный энциклопедический словарь* / глав.ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С.384-385.

*Отзвуки Шопена 2012*: *Отзвуки Шопена в русской культуре* / отв.ред.Н.М.Филатова. – М.: Индрик, 2012. – 192 с.; *Погребенник 1999*: Погребенник Ф.П. Богдан Лепкий // Богдан Лепкий. Твори: У 2-х томах / Упоряд., прим. Ф.П.Погребенник. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1999. – С.5-34.

*Рисак 1999*: Рисак О. Найперше – музика у слові / Олександр Опанасович Рисак. – Луцьк, Редакційно-видавничий відділ ВДУ «Вежа», 1999. – 400 с. – С.61.; *Розсіпані перли 1991*: *Розсіпані перли: Поети «Молодої музи»* / Упоряд., передм. та прим. М.М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – 710 с.

*Тичина 1959*: Тичина П. Скорбна мати // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933 рр. – Мюнхен: Біблос, 1959. – С.29.; *Ткачук 2005*: Ткачук М.П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Дослідження. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128 с.; *Українські поети-романтики 1987*: *Українські поети-романтики: Поет.твори* / Упоряд. і приміт. М.Л.Гончарука; Вступ. ст.М.Т.Яценка. – К.: Наук.думка, 1987. – 592 с.; *Франко 1981*: Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори в 50-ти т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С.45 – 119.; *Франко 1976*: Франко І. Твори в 50-ти т. / Іван Якович Франко. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1976. – 595 с.; Шимановский К. Фридерик Шопен // Шопен, каким мы его слышим / Сост.-ред.С.Хентова. – М., 1970. – С.155 – 158.; *Шимановский 1970*: Шимановский К. Фридерик Шопен // Шопен, каким мы его слышим / Сост.-ред.С.Хентова. – М., 1970.; *Шпенглер 2004*: Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. / Освальд Шпенглер. – Пер. с нем. И.И.Маханькова. – М.: Айрис-пресс, Т.1. – 2004. – 528 с., Т.2. – 2003. – 624 с.

*В статье исследуется проблема становления и развития музыкального жанра ноктюрна в литературе в широком контексте культуры и искусства эпохи fin de siecle. Предлагается анализ жанровых разновидностей ноктюрна в украинской литературе, в частности ее истоков в фольклоре и зарождение в творчестве поэтов-романтиков (А.Метлинского, М.Костомарова, М.Шашкевича и др.), продолжение традиции в лирике И.Франко, Леси Украинки и «молодомузовцев». Проводятся параллели со смежными видами искусства: музыкой (В.А.Моцарт, М.Гайдн, Дж.Фильд, Ф.Шопен), живописи (И.Айвазовский, А.Куинджи, А.Бёклин). Особое внимание уделено специфике жанра ноктюрна в творчестве Б.Лепкого, рассматриваются общие темы, семантика, поэтика с произведениями Ф.Шопена.*

УДК 821. 161. 2-31

ББК 84. 4УКР

**Художній нарратив повісті «З-під Полтави до Бендер» Богдана Лепкого**

У статті досліджується художній нарратив однієї з кращих повістей «З-під Полтави до Бендер» Богдана Лепкого, яка є передостатнім твором його роману-епопеї «Мазепа». Художній нарратив викладається за допомогою гетеродієгетичного та гомодієгетичного нараторів. Автор вдається до нарративу від другої особи – ти-форма (*Du-Form*), акторіального нарративного типу. Важливу художню функцію відіграє ауктор у фікційному світі тексту. Застосовуються персонажна форма нарративу, а також поєднуються нульова, зовнішня, внутрішня, змінна, подвійна, множинна фокалізації. У такий спосіб моделюється складна картина поразки Карла XII та Івана Мазепи під Полтавою, втеча, погоня, роздуми над долею України, її минулим і майбутнім. За жанром «З-під Полтави до Бендер» – екстенсивна повість, сюжет якої есплікується як ланцюг послідовно розгорнутих пригод, об'єднаних мотивом пошуку, випробувань, дороги, втечі і погоні. Проте вона має завершений сюжетний вузол, який по-своєму цілісний і визначається реальними подіями часу – конфлікт будується як історичний виклик України Росії, зокрема Мазепи з його союзником Карлом XII російському цареві Петрові I. Проте несподівана смерть головного героя Івана Мазепи засвідчує про новелістичну жанрову природу повісті.

**Ключові слова:** жанр, повість, роман-епопея, сюжет, композиція, дискурс, нарратив, гетеродієгетичний, гомодієгетичний наратори, ауктор, фокалізація, персонаж-оповідач, ти-форма (*Du Form*), нарративна стратегія

*Mykola Tkachuk Artistic narrative of Bohdan Lepkiy's novel "Z pid Poltavi do Bender"*

*This article deals with the artistic narrative of one of the best novels by Bohdan Lepkiy — "Z pid Poltavi do Bender", which is the penultimate part of his epic-novel "Mazepa". Artistic narrative is built with the help of the heterodiegetic and homodiegetic narrators. The author uses the second person narrative, i.e. Du-Form of auctorial narrative type. There are used character's form of narrative and combined zero, external, internal, changeable, double and multiple focalizations. This is the way the complex picture of Carl XII and Mazepa's defeat near Poltava, escape, pursuit and contemplations on Ukraine's fate, her past and future are shown. "Z pid Poltavi do Bender" is extensive novel by its genre; its sužet is explicated as a chain of the sequence of adventures, which are united with the motives of search, road, escape and pursuit. But this novel has a complete sužet, which is integral in its way and is determined with the real events of the time; the conflict is built as a historic challenge of Ukraine to Russia, in particular by Mazepa and his ally to Russian tsar Petro I. The not expectable death of the main character — Ivan Mazepa establishes the novelistic genre nature of the story.*

*Key words:* genre, story, epic-novel, sužet, composition, discourse, narrative, heterodiegetic, homodiegetic narrator, auctor, focalization, character-narrator, Du-Form and narrative strategy.

Сучасники Богдана Лепкого усвідомили грандіозність задуму письменника: представити на українському ґрунті роман-епопею про Івана Мазепу. Михайло Рудницький вважав, що роман «Мазепа» «мав відповісти загальнонаціональній потребі після національної катастрофи: бачити перед собою як найбільше зразків патріотизму, героїства, самопожертви, прикладів державного будівництва» [Рудницький 2009: 212]. Його епопея складається з окремих композиційних одиниць – повістей, в якій «З-під Полтави до Бендер» належить чільне місце в його романі-епопеї.

У повісті Богдан Лепкий застосував художню структуру нарративу, що складається із скомплікованих форм, тобто розповідь ведуть то гетеродієгетичний (від третьої особи), то гомодієгетичний (від першої особи) наратори, то персонаж-оповідач. Окрім того, нарративна система охоплює внутрішню, зовнішню, персонажну фокалізації, відтворюючи погляди і модальні оцінки героїв, ауктора, що виступає в ролі «чистого наратора», який об'єктивно не залежить від розповідуваних подій, змальовуючи явища і процеси ззовні, зосереджуючи свою увагу на ситуаціях та персонажах складного дійства. Така скомплікована нарративна стратегія зумовлена прагненням повістяря всебічно змалювати художню картину світу, її часо-просторові координати, перебіг складних подій, пов'язаних з Полтавською битвою і поразкою Мазепи та шведського короля Карла XII, з долею великої кількості дійових осіб, яким властиві свої розповідні стратегії та співвідношення тексту наратора та тексту персонажів, що утворює складну семіосферу.

Богдан Лепкий звернувся до жанру екстенсивної повісті, сюжет якої будується як ланцюг послідовно розгорнутих пригод, об'єднаних мотивом пошуку, випробувань, дороги, втечі і погоні. Проте вона має завершений сюжетний вузол, який по-своєму цілісний і визначається реальними подіями часу: конфлікт будується як історичний виклик України Росії, зокрема Мазепи з його союзником Карлом XII російському цареві Петрові I. Отож події розвиваються напружено, динамічно. Голос наратора-усезнавця набуває функції об'єднувального начала, моделюючи в художній структурі широку панораму суспільного буття, змагань яскравих особистостей часу, якими були Іван Мазепа, Карл XII та Петро I, що вирішували долю народів і Європи. Тому в центрі повісті опинилися непересічні характери та складні обставини, в які вони потрапили, їх пригоди, героїзм, вірність і зрада, доброта і жорстокість. Для

жанрового різновиду цієї повісті притаманне відтворення героїчних характерів, розмаїтих пригод і подорожі, змалювання сильних почуттів і пристрастей. Її сюжет споріднюється з авантюрним, екстенсивним сюжетом, що притаманно для *військової повісті*. Проте своєю несподіваною розв'язкою – смертю гетьмана Івана Мазепи – повість наближається до новелістичної: всі потуги Петра I взяти в полон Мазепу канули в лету. Мазепа залишився вільним, недосягнутим для царя-лиходія, непереможним.

У хронотопному континуумі повісті Богдана Лепкого час тече не суцільним потоком, а зазнає темпоральних зламів, зміщень, тобто розповідач застосовує такі наративні прийоми, як аналепсис [Ткачук 2002: 12], проспекцію [Ткачук 2002: 113], розсіювання теперішнього часу та хронологічні стрибки. Уже початок твору будується у річищі модерної поетики: він починається із *розв'язки*. Фокалізатором виступає поранений сотник Чуйкевич: насилу розплющив очі і помітив, що «поза валами ранених і трупів, десь далеко на виднокрузі, бачив сонце червоне, як велетенська рана. Хтось небо простромив мечем, з нього ллється кров. Багато її, всі поля червоні, весь світ. Стулив повіки: «Не дивитися, не бачити... Та біль не дає...» [Лепкий 1991: 4]. Наратор змальовує картину в річищі поетики імпресіонізму: це – композиційна фрагментарність, асоціативний зв'язок образів і предметів, суб'єктивність, відтворення миттєвих вражень. Саме крізь оптику молодого Чуйкевича репрезентуються драматичні події: «Як це все сталося?... Так... був тоді гарячий день. Два різні буруни насунули на себе. Вдарили гарматні громи... почався бій... До гетьмана від короля він гнався кінно зі штафетою, що все гаразд, наші перемагають. Та зараз зчинилася у шведів метушня. «Король убитий. Король не живе, о горе нам, шведи!» [Лепкий 1991: 4].

За допомогою змінної фокалізації наратор-усезнавець спостерігає за подіями, що відбуваються то в таборі шведів, то гетьмана Івана Мазепи, то Петра I. Він описує тяжкий фізичний стан Карла XII: «Короля принесли до обозу. Він блідий, без пам'яті, нога в нього, як колода, посиніла. Шведи безраді, потратили голови. Ніхто не відає, що й куди. Тільки Левенгаупт, як у лихорадці, трясучи руками, старається переконати генералів, що треба залишити всі вантажі, коні від возів роздати пішим та щодуху відв'язатися від ворога, як це він зробив під Лісною. І старшини такої гадки, тільки вони хотіли б відступити з усім добром» [Лепкий 1991: 5]. Паніка виникла, коли генерали помітили наближення до їх обозу колмуків, канцлер Піпер зі своєю свитою здався в полон. Розповідач будує наратив на опозиціях: Карл XII – Мазепа; Мазепа – Петро I, що допомагає йому чіткіше увиразнити героїв. Гетеродієгетичний наратор переноситься у табір Мазепи: старий, недужий гетьман не втрачав надії на перемогу, адже мріяв відродити об'єднану в рамках держави Хмельницького козацьку державу. Поведінка Піпера не здивувала його, бо знав шведів непогано (наратив забарвлюється іронією гетьмана та невластиво-прямим мовленням): «добрі з них вояки, коли йдуть уперед, та при невдачі, як це не стане верховодства, розбігаються, немов вівиці без барана» [Лепкий 1991: 5]. У наратив про гетьмана вклинюється вставний епізод-ретроспекція: Мазепа дає наказ Чуйкевичу зібрати обозну прислугу й відігнати «псів калмуків на сто вітрів, заки рушимо в похід» [Лепкий 1991: 6]. У дискурсі повісті спостерігається розмаїття викладових форм, зокрема зміна кадрів, картин, тональностей оповіді, яка забарвлюється психологізмом, внутрішнім монологом, часто ліризованим, виконаним у річищі імпресіоністичної поетики, умілим оперуванням точок зору персонажів і наратора, застосуванням монтажних прийомів, що засвідчує творче використання Б.Лепким поетики кіно.

Раптом в уяві пораненого молодого Чуйкевича постала інша картина: десь узялася Мотря, простягаючи до нього руки: «Не залишу тебе самого» – благала. Таким чином, особисте, сімейне, інтимне й загальне переплітаються. Сотник Чуйкевич перебуває то у стані непритомності, то приходиться до тями: перед його очима постає інша візія: «розгукані, безпанські коні чвалували боєвищем, з очима, що червоніли, як вогняні рубіни. Коні Апокаліпси... Коли прогнали скажені коні, Мотря приклала й хрестилась: «Господи, помилуй нас грішних» [Лепкий 1991: 6].

Мотря з слугою виносять Чуйкевича, який, опритомнівши, побачив Петра I, портрет якого представляється у сприйнятті сотника: помітив вершника «в одязі гвардійського полковника, в зеленому капоті з червоними облогами, зі шпагою в одній руці й тригранним, чорним капелюхом у другій. Вибалушені чортівські очі, роздуті ніздря, буйне, довге волосся, як грива – цар... Капелюхом боєвище здоровить, шпадою погрожує... ранені москалі зводяться насилу і харчать протяжне «ура-а-а-а!» Цар-бій поле об'їздить, під владу свою бере. За ним перуки, шарфи, різноквітті каптани, золото та срібло. Переможці...». Вклинюється в нарацію голос героя: «А ми?.. І Чуйкевича за горло здавило. – Справді: хто ми й що ми?..» [Лепкий 1991: 7].

Всюдисущий наратор опиняється біля російського царя, спостерігає, як він вислуховує звіти про загиблих генералів, читає «Отче наш» за їх душу, а почувши, що загинули піхотний бригадир Феленгайм, майори Ернст та Голм Петро I подумав: «Самі німці», смерть яких йому байдужа. Повістяр уточнює: «При своїх цар морщить чоло, при чужих його очі світяться, як у вовка. Так і видно, що він

хотів би, щоб їх там лежало тисячі, щоб усі до одного встелили покотом боєвище. І король, *«дорогий брат, теж»* (цитатний дискурс) [Лепкий 1991: 10]. Так репрезентується цар як жорстокий і бездушний полководець, людиноненависник. Не помилював він Івана Чуйкевича, зятя Кочубея, ні Мотрю, дочку Кочубея, який доносив Петрові на гетьмана про зраду. Шереметьєв нагадує цареві: «Того Кочубея, що за вірність вашій величності голову поклав на колоду. Вдова по Кочубеєві та діти покійника припущені до царської ласки» [Лепкий 1991: 10]. Оживився цар, коли помітив шведських полонених генералів Гамільтона, Штакельберга і молодого князя Віртемберського, прийнявши його за Карла XII.

Драматичними нотами пройнята розповідь aukторіального наратора, який репрезентує події після Полтавської битви: «В Полтаві дзвони дзвонили. Цар, п'яніючи на radoшах, бенкетував та казився водночас: казав саджати на палі мазепинців» [Лепкий 1991: 8]. В Україні запанував справжній терор: тридцять тисяч «мазепинців» було порубано; окрім Батурина, знищено такі міста разом з населенням, як Нехвороща, Маячка, Переволочна, Старий та новий Кодаки. Інакше поведився російський цар з полоненими шведами, адже вони для нього «заграничні», керуючись практичним принципом: «нехай про москалів не думають погано: його ім'я славлять по всьому світі. Це ж – *заграничні*». Розповідач підкреслює, що це слово мало у Москві «магічний звук», оскільки імператор прагнув перенести на російський ґрунт все європейське, чванився своїми здобутками, прагнучи піднести себе, водночас почувався невпевнений перед Заходом, мав почуття меншовартості. Шведи були для нього «заграничними» людьми, тому прагнув «пустити їм дурмана великодушності, заманити до себе на службу, це надійна користь з перемоги, при нестачі своїх фахівців» [Лепкий 1991: 8]. Отож шведські полонені не так трагічно переживали полтавську поразку. Натомість українці конали в муках, а їх «оселі йшли з димом разом з жінками і дітьми. Шведські полонені бачили те все та здригалися на вид царських звірств», – зауважує наратор [Лепкий 1991: 6].

Викладова стратегія конструює хронотопну організацію тексту так, що час розвивається не лінійно, суцільним потоком, а зазнає темпоральних зламів: теперішній час стрибкоподібний, з'являються ретроспективні епізоди, ретардації. Так, під час «катівської вечери», влаштованої Петром для шведських генералів, наратор уставляє в дискурс внутрішній монолог канцлера Піпера, який уболює за долю Карла XII. Піпер стає фокальним персонажем-свідком, адже крізь його оптику зображується образ Петра, за яким спостерігає: він прагне «зрозуміти цього північного сфінкса, людину, повну загадкових суперечностей... Заспокоюється. Ще раз приходиться до висновку, що цар не пішле погоні. Він не втратив ще віри в Карлового генія, та надто дорожить несподіваною перемогою. Погоню вишле цар шойно тоді, як розгадає задуми Карла... Петро хитрун: монгол і візантієць в одній особі – європейська культура – тільки зверху в нього позолітка. Це Атила, Тамерлан, Бату-хан, Іван Грозний. Кров їх пливе в його жилах, що посторонками набігають на великих неспокійних руках, і, мов сині гадючки, в'ються на дрижачих висках» [Лепкий 1991: 9 – 10]. Жорстокість, нелюдність Петра зображується в епізодах, коли йому доповідають про «якогось мазепинця живим узятого, здригається і дає знак – коротко – «на паль», при чому вимовивши таке жахливе слово, вкладає шмат м'яса у свій широкий рот на закуску» [Лепкий 1991: 10].

Наратор переносить дію в інший простір: зображує просування козацько-шведської армії понад Ворсклю в напрямі Нових Санжар побиту, але не розбиту. У вухах короля звучить чийсь голос: «Як ви нас залишили? Верніться». Наратор Богдана Лепкого застосовує особливий «фокус нарації», за допомогою якої спостерігає за внутрішнім та зовнішніми світами персонажів та розгортанням подій. У його сприйманні відкривається грандіозна картина втечі: «Двадцять тисяч людей і кілька тисяч возів сунуть лавиною в долину. Триста прапорів, як стадо птахів, летять у сумерках вечірніх. Гаснуть останні блиски червоного сонця, зимні тіні лягають на землю, вітряки крилами поскрипують. Трави, збіжжя припишкли до землі... Страшно їм. Ще тільки в балці вилискується озеро, як не заплющене око, але піднявся туман і більмом затулив його. Глуха ніч. Темна ніч» [Лепкий 1991: 11]. Aукторіальний наратор вдається до градації та інтратекстуальності (відлунне пісня, складена Іваном Мазепою «Ой біда, біда тій чайці небозі», в якій чайка символізує Україну), нагнітаються образи, що супроводжують похід: «шульне сагайдак, зірветься дрохва, самотній лебідь розпустить білі крила і, як дух, шепає в нічному тумані», степ живе своїм життям, як і Карл, який міркує над програною битвою.

Королеві важко повірити, що він, непереможний Карл XII, програв битву під Полтавою. Наратор передає внутрішнє мовлення короля, який виступає в цих епізодах, як інтрадієгетичний наратор: «Втратив стільки тисяч людей. П'ять генералів, чотири полковники в полоні... П'ятьох драбантів годі дочислитись. Невже і вони в неволі у Петра? А все ж таки війна не скінчена. Цар передчасно триумфує. Не він тут переможцем, а куля з невідомого кріса, що 17-го червня королеві поцілила ногу... Проклята куля. Стільки лиха накоїла...» [Лепкий 1991: 12]. Після цього всевідаючий наратор малює короля, який «з невимовним жалем дивиться на свою ліву ногу, що мов колода біліє. Пробує ворухнути нею й чує, як сто ножів впирається».



Розповідач-усезнавець застосовує, як у кіно, чергування монтажних кадрів-картинок, а також невласне прямий дискурс: дія переноситься у шатро гетьмана Мазепи. Біля нього Ганна Обидовська вдвляється в його обличчя, боячись, щоб він не помер. Гетьман поринув у роздуми: в думках перечислює, скільки залишилось вірних йому козаків, болісно стає від того, що перед самим боєм його зрадили старий Чуйкевич, Зеленський, Максимович, Григорович, перейшовши до Петра. Козаків він порівнює із зерном: половина відпала, залишилось зерно, якого дуже мало: «зате воно чільне й здорове. По нинішнім кривавім дощі з кожного зродиться колісь сто зерен. Не для Москви, а на пожиток власного народу, бо переможуть голоси землі і крові, сильніші від усіх голосів світу». «Мусять перемогти», – уголос промовив гетьман, бо він не міг затаїти тієї задушевної гадки... Я сказав, Ганно, що наше діло мусить перемогти, бо воно справедливе» [Лепкий 1991: 12].

Щоб висвітлити державотворчі прагнення Мазепи, розповідач застосовує такий нарративний прийом, як пролепсис, тобто його герой переноситься в майбутнє, він бачить, як здорове начало в Україні «почне боротьбу за визволення. Розумієш? Визволиться... Цар смертельний, а народ вічний і вічне в ньому прагнення до волі» [Лепкий 1991: 13]. Естрадієгетичний наратор зосереджує увагу на вчинках і рефлексіях гетьмана, який відчуває відповідальність перед теперішнім і майбутнім: «Він мусить провести короля і своїх вірних людей у безпечне місце», мусить врятувати «свою заповітну ідею», передавши її «сильним духом гуртком людей, пройнятих тим самим бажанням, що й він, душ чистих і чесних, які жертвували маєтками, достатками, radoцями життєвими, сум, ради неї... їм треба в будучність понести те, до чого додумалася минушість, щоб не поривався живий зв'язок між ними. Коли не стане Мазепи, житимуть мазепинці», які втілять його задум – здобудуть назалежність України [Лепкий 1991: 33].

Застосовується «Ти-форма» (Du Form), тобто наратив від другої особи, коли протагоніст (у цьому випадку Мазепа) звертається до «Ти» як до себе, немов до іншого персонажа, другого свого «Я» в гомодієгетичному світі: «Що лишилося з твоїх планів, гетьмане український? Попалені села, поруйновані міста й твердині, помордовані тисячі твого народу, здовж шляхів шибениці скриплять, на майданах, на палях гострокінчастих запорожці, як хробаки, у болях в'ються, а твої колишні однодумці, яких ти обсипував ласками своїми, криваву руку твого супротивника лижуть. Де праця твого життя, де твої здобутки культурні, якими ти гадав збудувати, скріпити й пожемчужити свій новий, золотокований престіл у золотоверхому Києві-граді?» [Лепкий 1991: 33 – 34]. Як бачимо, повість відзначається глибоким психологізмом, зображенням внутрішнього світу героїв «зсередини», їх внутрішніх монологів, рефлексій, сповіді, що утворюють своєрідний діалогізм. Особливо майстерно аналізується внутрішній світ Івана Мазепи, який болісно переживає карах своїх планів – здобути свободу, суверенітет Україні. Моделюється суб'єктна форма взаємодії голосів Я-героя й Ти-іншого, між якими відбувається діалог: «Твоя мрія там, на полтавських полях, у грязюці, в крові й болоті, в стонах і риданнях, у прокльонах, які спадатимуть на твою голову сиву. А сам ти, хорий, дряхлий, бідний, без землі і кута, де б міг спокійно сконати, втікаєш перед мстивою рукою переможця» [Лепкий 1991: 34]. У Богдана Лепкого форма «Ти» – це не тільки звертання до себе, але й до тих українців, що не зрозуміли його державотворчих інспірацій, до майбутніх поколінь, творців держави. Між Мазепою й інтердієгетичним наратором відбувається гостра полеміка: «Оце й осталося з твоїх задумів, гетьмане Мазепо! – Ні! – відповідає він, – стократ ні! Осталося двадцять літ тяжкої праці, щоб вгамувати розтіч руїни й завести нове, людське життя. Останеться спомин великого зриву за волю, за самостійне життя, спомин спроби, щоб порвати кайдани. Остануться ті нечисленні, але здорові духом українці, що не зжахнулися московської сили, не забагали царської ласки, не позбулися лицарської честі і громадянського почуття» [Лепкий 1991: 34]. У такий спосіб моделюється складний образ Мазепи. Для його зображення повістяр застосовує неоромантичну поетику: гетьман вірить у могутність свого народу, його містичні візії передбачають майбутню перемогу. На погляд Мазепи, український народ великий, щоб його можна винищити до краю. Його мовлення забарвлюється пророцтвом: «Голос землі і крові розбудить його з нинішнього сну, і він промовить ділом, голосним, грімким, тривалим. І побачать внуки помилки дідів своїх і благословитимуть тих, що їх проклинають нині, а прокленуть, котрих величають тепер. Правда побідити мусить. Вперед! Вперед! Гетьман, знеможений тілом, вірив у побіду духа» [Лепкий 1991: 34].

У художньому світі повісті логіка характерів Карла і Мазепи проєкційована на сенс їх діяльності і саму історію, що осмислюється ними, пошук виходу зі скрутною ситуації. Образи козаків і шведських вояків у битві з військом Меншикова творяться за допомогою романтичних засобів узагальнення, дещо ідеалізуються, підкреслюється їх богатырські риси, які постають як лицарі доби.

Майстерно змальовує наратор природне тло, на фоні якого відбуваються події. Персоніфікованою особою замальовується *український степ* у багатовимірних іпостасях. Розповідач натхненно поетизує степовий пейзаж, який постає перед шведськими та українськими вояками: «Мов хвилясте, безбережне море. Шумів, шелестів, співав свою невгамовну пісню: про народи, які приходили

туди, про бої, що велися на ньому, про кров, що напувала його, і про силу, що розвівалася з вітрами. Хто не хотів опанувати його, – не давався. Іранці, греки, торки, слов'яни й монголи своїм бій-полем хотіли його зробити, дерлися і жерлися за нього, а він яким був, таким і остався донині, невговканим, безконечним, свободним» [Лепкий 1991: 35].

Краса й воля природи справляє велике враження на людину: до переслідуваних звертається гетьман Мазепа, виконуючи функцію експліцитного наратора: «Ходіть до нього, він вас прийме і захистить собою, він – український степ, а ви – діти його. І союзникові своєму скажіть, щоб не боявся степу. Він їх приютить у своєму надрії, він – великий, як велике ваше горе, ваш біль і ваш не заспокоєний смуток. Він вас на своїй совісті має, хай хоч тим спокутує свій гріх» [Лепкий 1991: 35]. Благотворно впливає степ на хворого Мазепу, який стає фокальним персонажем, крізь оптику якого замальовуються степові простори. Для нього степ втілює широку море як нездійсненну мрію, незаспокоєне бажання, нез'ясоване прагнення, субстанційне начало вічного степового духу. Він – українська душа. Розповідач Лепкого моделює топос степу як життєтворче начало.

Щоб відтворити велич українського степу, змусити рецепієнта відчутти й уявити картину, наратор вдається до порівнянь і порівняльних речень: «котилися хвилі зеленої трави, мов табуни розгуканих, диких коней»; «ніби війська за військами гнали далеко-далеко, аж за виднокруг», «як стріли, сайгаки мчали, виблискували хребти лисиць», «як гармати, ревіли дикі тури»; «неначе кулі, підлетіли жайворонки вгору й розприскувалися каскадами пісень», потрібно не лише любити природу і гостро відчувати її, а й чудово її знати, вміти її спостерігати. Топос степу замальовується у повісті в різні пори дня і ночі. У змалюванні українського степу Б.Лепкий спирався на традицію Миколи Гоголя, автора повісті «Тарас Бульба», адже письменник ніколи не був у українських степах.

Наскрізними мотивами у творі є мотиви героїзму, вірності, зради і поразки. Серед втікачів відбуваються гострі дискусії про минуле й майбутнє України, причини поразки під Полтавою. Характерною постаттю є сотник Мручко, який міркує, чому інші народи живуть «по власній уподобі, а нам все тільки так, як хтось інший велить» [Лепкий 1991: 128]. Невже українці «гірші й дурніші від інших, невже ж у нас і хотіння кращого життя нема»? Мручко є фокальним персонажем, своєрідним носієм авторської позиції. Він порівнює козаків з ратниками царськими, козацьких старшин – з московськими офіцерами, осмислює битви і приходиться до висновку, що українцям не бракує ні відваги, ні великих бажань. Але чому вони бездержавний народ? І налічує чимало причин цього лиха: *«незгідливість наша, і жадоба влади, і непокірливість тій своїй владі, яка б вона не була, і насильство одних, і нетерпіння других, і лихий зна що»* [Лепкий 1991: 128]. А як же в інших народів? Мав можливість Мручко спостерігати, яке державне управління в інших народів. «Стоять же якось держави й не валяться, хоч і вони своїх ворогів мають назверх і всередині. Стоять, бо народи слухають когось і, як треба, то зриваються на його поклик і йдуть, куди він веде» [Лепкий 1991: 128].

У цьому контексті наратор змальовує характерний тип козака в образі Сидора, який покинув дружину і вирушив на Січ, дотримуючись лицарського духу, опинився там, «де за волю б'ються». Розгубився молодий козак після поразки, його настановляє старий козак Мручко, вселяє віру, що воля прийде до народу, може, внукам чи правнукам усміхнеться: «Воля без розуму марніє, а сила без витривалості мліє, – каже він» [Лепкий 1991: 130]. У наративі повісті Сидір виконує функцію наратора-свідка, який оповідає про колабораціоністів Носа, Галагана, Апостола, що зрадили Івана Мазепу і тепер «царської ласки забігають і вислугувуються так, що й москаль гіршого на Україні не творив» [Лепкий 1991: 131]. Оповідач негативно ставиться до перекінчиків, які всю вину на гетьмана спихають. Героїчну смерть прийняв канцелярист Чуйкевич, чоловік Мотрі: «Цар велів застромити його на палю його» [Лепкий 1991: 131]. З ним загинула і Мотря.

Порушує наратор питання історичної пам'яті, яничарства, зокрема в епізоді, в якому змальовано прийняття гетьмана Мазепи та Карла XII в Бандерах, що їх супроводжує відділ яничарів з боку турків. Слово яничар у султанській Туреччині означало воїн з військовополонених, християн, обернених у мусульманство. Під час набігів на Україну турки брали в ясир (полон) малолітніх хлопчиків, яких у спеціалізованих школах навчали військового ремесла, перевиховували, прищеплювали їм магометанство. Вони забували рідну мову, звичаї, віру, свою землю і навіть батьків. Воїни-яничари під час нападів на Україну відзначалися жорстокістю, палили рідну землю і вбивали мирних людей. Український народ ставився негативно до яничарів, називаючи їх зрадниками, запроданцями, людьми без пам'яті, катами рідного народу. Фокалізатором виступають козаки та сотник Мручко, який описує яничар: «Гарні які, здебільшого наші таки хлопці, а по-нашому не вміють. Галакають, як родовиті турки... Козаки від Дністра надбігають. Приглядаються до яничарів, як до заморських звірів. Дивно їм, що можна такому й руку подати і тютюн з капшука простягнути, щоб покурити, і він не кусається. Тільки від чарки відвертаються, як від чорта» [Лепкий 1991: 142]. Серед яничар старий козак помітив юнака, який нагадує його рідного сина. Козаки насміхаються над ним, зауважуючи, що його син його яничар не

уміє «горілки так дудлити». «Навчу його, братики, навчу дитину рідну». «Ось вам народ», – каже Мручко. – Дивний народ і дивна його доля» [Лепкий 1991: 142].

Повість Богдана Лепкого насичена перипетіями і пригодами, що розгортаються навколо домагань Петра ввіймати Мазепу й Карла, щоб їх покарати, його перемовин з турками, аби видали Мазепу. У Царгороді посол царя Толстой пропонував великому муфтієві триста тисяч талярів. Історики відзначали, що «цар дуже хотів знищити гетьмана як людину, причому це бажання помсти доходило до межі параної. До самої смерті Мазепи Петро I вживав усіх заходів, щоб гетьман таки потрапив живим до рук російських катів (чого варта лише серія пропозицій Карлові II – вигідна мирна угода в обмін на невеликі територіальні поступки, визнання Августа польським королем і видачу Мазепи, або знамениті 300 тисяч талярів, запропоновані за фактично вже помираючого гетьмана великому візиту Османської імперії)» [Журавльов 2009: 88].

Наратив повісті складається з тексту наратора і тексту персонажа / персонажів. Текст персонажа функціонує в оповідному тексті як цитатний дискурс, який репрезентує розповідач як наратив у наративі. У реципієнта складається враження, що веде розповідь «хтось» інший, а наратор прагне ввести адресата в оману. Йдеться про суб'єктивну модальність персонажа. На думку В.Шміда, персональна суб'єктивність входить у наративний текст як *інтерференція* тексту розповідача і тексту персонажа. «Текстова інтерференція – це гібридне явище, в якому змішуються мімесис і дієгезис, поєднуються дві функції: відтворення тексту персонажа і власне повісткування, яке здійснюється в тексті наратором. Це явище характерне для художньої прози (але не для поезії та драми), виявляється у різних формах; найпоширеніші – невласне-пряма і непряма мова» [2003: 199]. Після того, як небіж Андрій Войнаровський повідомив гетьмана про Петрові потуги, вклинюється у дискурс мовлення Мазепи: «Цар не тільки жадобу мести заспокоїти хоче, але для нього важне, щоб був лише один гетьман, той, якого він настановив. Поки є Мазепа, поти Україна не приборкана дорешти. Це було ясно, як день. На триста тисяч, а три рази по триста він заплатить, щоб мазепинство здавити. Війна більше коштуватиме, а загарбана Україна ще куди більше варта. Він перед жаданим способом не зжахнеться, для нього кожна доба добра, що до цілі веде» [Лепкий 1991: 157].

Наратор Лепкого застосовує свої репродуктивні форми наративну, марковані й змістовими вимірами, й авторськими інтенціями. Форми мовної репродукції у тексті повісті є і частиною ідеостилу автора, і чужого мовлення, зокрема героїв, що утворюють особливу тканину розмаїтих структурних мовленнєвих потоків. Різотональне мовлення персонажів корелюється з мовою наратора, утворюючи художнє ціле тексту автора. Йдеться і про чуже мовлення, яке становить собою своєрідну модель оповідної структури художнього тексту, який сигніфікується своїми особливостями на різних рівнях дискурсу: структурному, синтаксичному, стилістичному, прагматичному. У такий спосіб виникає певна художня цілісність, єдність комунікативної партії суб'єкта та об'єкта; відбувається поєднання слів наратора та висловлювання персонажа, формуючи свої моделі репродукції. Отож чуже мовлення – це мова в мові, тобто мова, включена в мовлення іншої особи. Мовленнєві конструкції чужого мовлення виявляють взаємодію суб'єкт-об'єктних відносин, категорії «Я» та «Іншого».

Характерним з цього погляду є епізод зустрічі Карла XII з Мазепою в Бандерах у наметі. До намету Мазепи прибув король. Орлик зірвався з місця і хотів іти геть. Гетьман дав знак, щоб зостався. «Я перед тобою нічого не скриваю, – сказав і в голосі його почувався докір. Орлик притримав занавіску, і увійшов король. Він налягав ще на ногу, навіть дуже, і ще гірше згинався в колінах, волосся на голові мав ще менше... Привітався з гетьманом, кинув Орликові головою і, як звичайно, ніби несміливо і клопітливо спитав, як себе гетьман відчуває і чи він вдоволений його хірургом. Гетьман подякував за одно і друге і просив короля сідати. «Спасибі, спасибі! Ви знаєте який я непосидючий дух... А шкода, що нам тут засиджуватися не можна. Не можна дозволити цареві, щоб він надто скріпився. Знаєте, тому чоловікові здається, немов він справді мене побив. Це смішно. Ні? Прямо: *Mania grandiosa*». Трапилося сліпий курці зерно, і тільки. Оба ми нездужали, Реншільд з Піпером і зі своїми генералами, а навіть з мною воював, замість з москалями. Левенгавпт московських бубнів налякався, одним словом, *der Zar hat Glueck gehabt*» («Цареві пощастило»). Під Полтавою наші програли, а тепер на москалів черга. Коли б лише мені хоч трохи більше війська, правда?.. Гетьман дивився на короля і завидував його молодості, фантазії, віри в свій геній і в свою щасливу зізду. Годі було не всміхатися, дивлячись на того короля, зі жмутками неслухняного волосся на високому чолі і з посинілим від відмороження носом. А все ж таки це був *Carlu Rex*. Молодий бог війни, перед яким недавно ще дрижала вся Європа й, може, знову дрижатиме, бо доля котиться колом» [Лепкий 1991: 157].

Наратор Богдана Лепкого застосовує різні способи відтворення в художньому тексті дискурсу: пряма мова персонажів, непряма мова, невласне-пряма мова, а також «потік свідомості». Це – явища текстової інтерференції, що дають можливість «передати думки, мовлення, почуття, сприймання чи тільки смислово позицію персонажа, яка не позначається графічними знаками, їх еквівалентами».

Домінуючою є третьоособова манера наративну, так званий первинний недієгетичний наратор, що сприяє прозаїку змодельовати художній світ у всій багатогранності, зокрема змалювати як зовнішнє (соціальне), так і внутрішнє (духовне, психічне) життя героїв. Так, Карл XII вірить в ідею, яка керує світом, він каже Мазепі: «Ідеєю треба перейнятися аж до забуття про себе, до божевілля... Без цього ідея не здійснюється... Але навіть найбільша ідея не звільняє нас від обов'язку бути людьми. Бо для кого ж ті ідеї, як не для людей? Знущатися над людиною – це звірство. Пощо ж тоді найвища ідея – Бог?.. Правда?» [Лепкий 1991: 157]. Наратор-усезнавець проникає в душу персонажа: «Гетьман пригадав собі молитвослов, що колись, як він був у короля, з королівської кишені торчав. Цей молодий, невгамовний буйний чоловік мав свою віру. Їй одній поклонявся, може, її одної боявся, бо не боявся навіть смерті». В наратив оповідача вклинюється монолог кроля: «Колись, може, зрозуміють люди, що нема нічого уважнішого понад щастя людей. Запанує віра одна й один закон і, хоч люди говоритимуть різними мовами і звичай збережуть різні, людство заспокоїться. Нинішній чоловік дикун, кидається на поживу, як звір, і все, що тільки блистить, до гнізда свого тягне. В Росії більше, ніж де. Такого хижака, як Меншиков, я ще не бачив» [Лепкий 1991: 163]. Це говорить людина ренесанського типу, яка вірить у світле майбутнє людства.

Василь Лев схарактеризував Мазепу як «високо освічену людину, мудрого політика, гарячого патріота, що своє життя присвятив праці для батьківщини. Він безкомпромісно прямує до мети свого життя – волі України, створення могутньої суверенної держави. Він використовує всі можливості політики і стратегії після насадження культури й освіти в Україні. Вірним своїм замірам залишається Мазепа до останніх днів і хвилин свого життя» [Лев 1976: 219]. Молитвою завершує свій життєвий шлях Іван Мазепа; його монолог – своєрідна поезія в прозі: «Дякую Тобі, Боже, за охоту до життя і діла. Велике це добро, і ти найкраще бачиш, що я його в землю не закопав. Не гайнував. І головою, і рукою трудився, і мислю, і мечем. Великого хотів. А що не здійснив свого хотіння, може, й не моя вина. Всі ми лише люди. Цвіт і комаха, дерево і звір у лісі такі, як Ти їх створив, Боже. А людині ти дав волю розвиватись. На людині Ти, мабуть, і завівся. Людині багато дечого бракує. Не карай же нас за те, лиш поможи нам кращими стати, достойними премудрості Твоєї!» [Лепкий 1991: 198].

Таким чином, наратор-усезнавець моделює драматичну картину буття українців та шведів, їх поразку під Полтавою, представляє панораму подій і вчинків персонажів, окреслюючи своїх героїв як яскраві індивідуальності. Особливо майстерно виписаний типаж, яскраві національні характери, художньо майстерно змальовано постаті Карла XII, Івана Мазепи та Петра I. Домінуючим є наративний прийом всевідання і всебачення: це достовірні описи, розповіді про велич чи падіння героїв, внутрішні монологи, невластне пряма мова, «потік свідомості», які марковані голосом автора, нараторів, їх оцінками, коментарями. У наративній стратегії Богдана Лепкого зростає функція хронотопних параметрів, а застосування аналеписів, пролеписів, просторово-часових зміщень зумовлене впливом модерної поезики, поезики кіномонтажу, досвідом розвитку психологічної епіки першої половини ХХ століття. У наративі повісті «З-під Полтави до Бандер», що становить передостанню композиційну одиницю роману-епопеї Богдана Лепкого «Мазепа», вдало застосовано «чуже слово», змінну фокалізацію, сценічність реплік персонажів, цитатний дискурс, аукторіальну й акторіальну викладові форми. Загалом письменник скомплікував / синтезував наративні структури, розширивши зображально-виражальні можливості художнього слова. Повість засвідчує етичний та духовно-національний потенціал Богдана Лепкого-митця.

**Література:** Журавльов 2009: Журавльов Д.В. Іван Мазепа. – Харків: Фоліо, 2009. – 121 с.; Лев 1976: Лев В. Богдан Лепкий. Життя і творчість. – Нью-Йорк – Париж, 1976. – 399 с.; Лепкий 1991: Лепкий Б. З-під Полтави до Бандер. Крутіж. Історичні повісті. – Львів: Червона калина, 1991. – 1991. – 335 с.; Рудницький 2009: Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. – Дрогобич: Відродження, 2009. – 502 с.; Ткачук 2002: Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; Шмид 2003: Шмид В. Наратология. – М.: Язык славянской культуры, 2003 – 311 с.

*Ткачук Н.П. Художественный нарратив повести «З-під Полтави до Бандер» Богдана Лепкого*

*В статье исследуется художественный нарратив одной из лучших повестей «З-під Полтави до Бандер» Богдана Лепкого, являющейся предпоследним произведением его романа-эпопеи «Мазепа». Художественный нарратив представляется с помощью гетеродиегетического и гомодиегетического нарраторов. Автор использует нарратив от имени второго лица – ты-форма (Du-Form), акториальный нарративный тип. Важную художественную функцию играет ауктор в фикциональном мире текста. Используется персонажная форма нарратива, а также объединяются нулевая, внешняя, внутренняя, сменная, двойственная фокализации. Таким образом моделируется сложная картина поражения Карла II и Ивана Мазепы, побег, погоня, размышления над судьбой Украины, ее прошлым и будущим. За жанром «З-під Полтави до Бандер» – экстенсивная повесть, сюжет которой эксплицируется как цепь последовательных происшествий, объединенных мотивом поиска, испытаний, дороги, бегства и преследования. Однако она имеет завершенный сюжетный узел, который по-своему*

целостный и определяется реальными событиями времени – конфликт построен как исторический вызов Украины России, в частности Мазепы с его союзником Карлом XII русскому царю Петру I. Повесть имеет завершенный сюжетный узел, который по-своему целостный и определяется реальными событиями времени. Однако неожиданная смерть главного героя Ивана Мазепы свидетельствует о новеллистической жаровой природе повести.

**Ключові слова:** жанр, повесть, роман-епоса, сюжет, композиція, дискурс, нарратив, гетеродієгетический, гомодієгетический нарратори, ауктор, фокалізація, персонаж-рассказчик, ты-форма (Du Form), нарративна стратегія.

Ольга Куца проф. (Тернопіль)

УДК 821.161

### Казковість як естетичний код «Казки мого життя» Богдана Лепкого

**Куца О.П. Казковість як естетичний код «Казки мого життя» Богдана Лепкого.**

У статті запропоновано жанрове окреслення «Казки мого життя» як повісті-спогаду. Розглянуто передумови звернення письменника до названого жанру. Казковість обґрунтовано не як генологічний чинник, а елемент поетики твору, його естетичний код. Проаналізовано систему тропів, які активізують оповідь, формують емоційний тон.

**Ключові слова:** Богдан Лепкий, казка, казковість, повість-спогад, реальність, поетика, ліризм.

**Kutsa O.P. The fabulous as aesthetic code of “The tale of my life” by Bohdan Lepkyi.**

The article suggests defining the genre of “The tale of my life” as a recollection narrative. The preconditions of author’s referring to this genre have been analyzed in the article. The fabulous has been substantiated not as a genre factor, but as an element of the works poetic style, its aesthetic code. The system of tropes that intensify the narration and form the emotional tone have been analyzed.

**Key words:** Bohdan Lepkyi, tale, the fabulous, a recollection narrative, reality, poetic style, lyricism.

Один із найпізніших творів Б. Лепкого потребує насамперед жанрового означення. Дослідники традиційно називають «Казку мого життя» «мемуарами», «мемуарним твором» чи «автобіографічною повістю». Уточнимо, що якщо в автобіографічному творі зацентровано увагу на фактах із життя реального автора, то в мемуарах – на подіях зовнішньої дійсності. У «Казці мого життя» вони взаємопереплітаються, взаємопов’язуються. Як в автобіографічному творі, тут маємо загострений суб’єктивізм оповіді авторитетного письменника про себе і тотожність автора, наратора та головного героя. Як виразні ознаки мемуаристики, виходять на поверхню достовірність та сповідальність. С. Гординський писав про наявність у творчості Б. Лепкого «чуттєвості і настроєвості і, що з тим іде в парі, віддзеркалювання змінливих психічних настроїв свого зокілля. Себто констатування як творчий підхід...» [Гординський 2004: 145].

У процесі аналізу казковості як естетичного коду «Казки мого життя» треба брати до уваги традиційну для Б. Лепкого стильову рису – «естетичну переоцінку цінностей», коли письменник «поетизував культ осені замість весни, старості замість юності, далекого замість близького, давнього замість теперішнього» [Ільницький 2008: 490]. Звідси точнішим можна вважати жанрове означення «повість-спогад», оскільки маємо справу з літературно-мемуарним нарративним жанром, у якому описується минуле, пережите автором, відтворені портрети конкретних діячів цього минулого з використанням відповідних стилістичних засобів та автобіографічних даних. Важливо підкреслити, що дослідники з-поміж трьох провідних мотивів творчості Б. Лепкого виділяють «спогад з власного минулого» (Є.-Ю. Пеленський). Рефлектує, наприклад, повертаючись у минуле, ліричний герой поезії «Спогад» («Сумне осіннє сіре пополудне...»). М. Євшан писав: «Лепкий – поет споминів. Він щасливий ними, як мріями, вони відзиваються до нього «бесідою молодих, незабутніх літ», вони дають йому свій «теплий кут» [Євшан 1998: 193]. Сам Б. Лепкий так само декілька разів називає «Казку мого життя» «споминами», хоча найчастіше – «казкою»: «Казку розкажую вам, казку мого життя... Героєм її не лицар з окровавленим мечем, не чарівник, що вміє дива творити, не сирітка, кривджена мачухою злою, а малий слабенький хлопчина» [Лепкий 1998: 112]<sup>1</sup>. Така перехідність між автобіографією, мемуарами, спогадом – жанрами дуже подібними, але не тотожними – була характерною для доби модернізму.

Повість-спогад «Казка мого життя» виходила окремими книжечками «Кругулець» (Львів, 1936), «До Зарваниці!» (Львів, 1938), «Бережани» (Краків, 1941). До третьої книжки повинні були увійти «фейлетони» (Л. Лепкий) про А. Чайковського, О. Нижанківського, Ф. Колессу, С. Крушельницьку та ін.

<sup>1</sup> Далі при посиланні на це видання у тексті статті вказуємо сторінку – [112].

Л. Лепкий писав про ці «фейлетони»-«спомини»: «... Я знав... , у чому їх вага – який це вклад у нашу мемуаристику...» [Лепкий 1997: 815]. Він засвідчував, що книга «Бережани», наприклад, не була задумана «як цілість», а друкувалася принагідно і що «фейлетони» писалися на замовлення редакції часопису і на вимогу читачів, які любили їх читати – «читали тому, бо в умовах сірої дійсності вони заносили рідним подихом землі, кидаючи прозолоть тихого спокою...» [Лепкий 1997: 814]. Міркування Л. Лепкого про те, що «Бережани» не планувалися «як цілість», можна піддати сумніву, оскільки Б. Лепкий ще у 1903 р. виношував план такої книги, «щоби всі три книжочки творили цілість» [Журавлі 2001: 568]. Виходячи з листування Б. Лепкого, можна припускати, що на початку ХХ ст. він мав декілька «гадок», які були зреалізовані значно пізніше. Це – бажання влитися у «новелістичний потік» (багато нарисів-«споминів» у «Казці мого життя» мають ознаки новели), оскільки цей жанр тоді розвивався «дуже буйно» і визначався різноманітністю теми; намагання «видвигнення... батька з дотеперішнього забуття»; пошуки «кріпких основ для нашого естествознання»; «дати велику новелю з життя нашої інтелігенції, так на 120 сторінок...» [Журавлі 2001: 534; 537; 549; 553].

Переходячи до викладу деяких аспектів винесеної у заголовок статті проблеми, наголошуємо, що казковість у «Казці мого життя» не є генологічним чинником, а радше факультативним елементом поезики. Йдеться про тип образності, який Наталя Тихолоз дефініціює як «тип художньої умовності, вид мистецького узагальнення: використання поезики казки в літературних творах не казкової жанрової природи у функції додаткового, підрядного, другорядного художнього засобу». І далі: «Казковість як художній засіб становить специфічний естетичний код літератури, який співвідноситься з такими метажанровими кодами, як міфологізм (неоміфологізм), притчевість (параболічність), публіцистичність, сатиричність, філософічність...» [Тихолоз 2005: 222]. Отже, термін «казка», винесений у заголовок твору, не несе генологічного навантаження. Він втілює насамперед пафос твору і виконує певною мірою утилітарну функцію, на що вказував і Л. Лепкий: «Шкода, щоби пропав «погаслий світ» з історією старих галицьких священничих родів, цих приходств із виноградними ганками, родів давніх та заслужених, що вже кінчаються або перевелися» [Лепкий 1997: 815].

«Казка мого життя» має ліро-епічний характер, ліризм у творі почергово формує ідилію та нарисовість, об'єднуючи «крегулецькі», «зарваницькі» та «бережанські» історії. Якщо мати на увазі висловлювання Ф. Буслаєва про зв'язок жанру народної казки з епічною поемою, то «Казку мого життя» можемо означити також як «ліро-епічну поему про дитинство». Часто артикульований у творі термін «казка» постає в одному ряду з «пісня» і «слово». На початку твору читаємо: «Хочу літам старим *пісню* молодості співати, голосом від зворушення дрижучим, хочу їм *казку* розказувати словами вірними й покірними, що ними молодість колись балакала до мене. Моє це *слово* рідне, непозичене» [6]. «Казка» - «пісня» - «слово» у тексті повісті-спогаду постають іпостассю, метафоричною авторською інтерпретацією, маніфестацією трансформованої в іншу жанрову текстуальність сутності. Заголовок «Казка мого життя» у нашому випадку повнотою репрезентує художню концепцію тексту, його патетику, ліричну урочистість та емоційність. Це – «енергія сутності» (О. Лосев) твору. «Казка» і «життя» не опозиціонують, ці дві сутності видимо згармонізовані, фактично – «життя-як-казка». Важливо підкреслити, що згармонізованість протилежних понять і явищ у «Казці мого життя» постає одним із принципів організації тексту (притаманний для міфів і фольклорних творів). Такого принципу вимагало антитетичне світосприйняття Богдана, голову якого п'янили одночасно жива краса і подих старовини – «вишпортувати старе череп'я та залізя і впиватися пахощами фіялків...» [135].

У першій частині твору («Крегулець») дитяче буття інкрустоване здебільшого казками пані Яницької. Її розповіді – «це королівна неказанної краси, з веселкою над головою, в сорочці, з павутиння тканий і в обгортці з метеликових крил, іде до нас. Бере за руку й веде. Веде в краї, де папороть цвіте, дерева співають і могили говорять, перекликаються вночі. Казка!» [9]. Зерно казок Яницької падає на вдячний ґрунт уяви реципієнта, який мислить казковими образами. Для «малого» навіть звичайний ліс «був страшний, ... й не видно було ні сонця, ані поля, лиш дерева й дерева кругом. ... Що там твориться поміж тими деревами, далеко?» [38]. Він впивається легендами («балачками») про цвіт щастя, який тяжко знайти і пошуки якого ледь не закінчилися трагічно для «дурника маленького»; про багача, донька-одиначка якого ворожила опівночі на святого Андрія, одрізавши ножицями маленький шматочок сукна з лівої поли хлопця-красеня, якого вона побачила у дзеркалі; про несамовитого мельника, мельниківну-красуню і мірошника, який невідомо звідки взявся і куди дівся.

Естетика казково-чудесного постає щільним тлом в усіх трьох частинах повісті-спогаду. Так, у «Крегульці» пафосом казкової легендарності оповита постать художника Швугера, який в увяленні хлопця ототожнюється з постаттю св. Миколая: «Це не маляр Швугер, лиш святий Миколай – і крапка! ... Як я засну, він витягне з тої торби фелон і мітру, вбереться, як на св. Миколая пристало, підійде до мого ліжка «на пальцях» і всуне під подушки дарунки. ... Маляра вдає! Який він там маляр!» [30]. Все-

така опозиція «молодість-старість» (Швугер плаче перед намальованим ще в молодості портретом Михайла Глібовицького – за молодістю «плаче, як дитина») виходить на поверхню лише штрихами.

Легендарністю оповите сприйняття «волі Божої» у другій частині твору «До Зарваниці!». Це велетенська й реально не оформлена стаття, яка «мандрувала безконечними шляхами в безмірних просторах між небом і землею. Все перед нею никло й оберталося внівець» [52]. Як казково-чудесний, окреслено у третій частині «бережанський» хронотоп. Богдан-гімназист у своєму спогляданні «найкращого міста в світі» виходить за межі часу свого перебування у ньому – він уявляє його ще у часи Маркіяна Шашкевича. Воістину казковим постає бережанський Олімп ранньою осінню: «Калина червоне намисто почепила, дике вино горить усіма переливами пурпури. Як пияк, що випив забагато. Гарна тоді і багата осінь. Вдумчива й задивлена в себе. Та за деякий час як же вона змінилась! Натикала зів'ялого листя в розпущені коси, нарвала сухих квіток повний подолок, вп'ялила смутні очі в сірувате небо, йде і заводить: Ау, ау, ау!» [132].

Крім казково-чудесного, у «Казці мого життя» широко побутує концепт чуда як Божої реальності. Чуда – це знаки, які являють силу Божу. Це діла, не можливі для людей і доступні лише Богові, який через чуда являє свою славу і силу. Чудо віддзеркалює Божу святість і трансцендентність. Воно – дійовий переконливий знак Божої любові. Чудо було необхідним насамперед для того, щоб Богдан вижив. Мудра Яницька зітхала: «То буде ласка Божа, як цей хлопець виховається. Де яка біда на світі є, то чіпається його» [25]. Мотив чуда найбільшою мірою проступає у нарисі «До Зарваниці». Уже дорогою до святого місця «малий» відчув, що він уже здоровий. Ось як описує Б. Лепкий через десятки років свою зустріч із Зарваницькою іконою Богоматері: «Темна, наче замрячена літами й зітханнями тих тисяч душ, що шукали в неї помочі і потіхи. Лиця не видно було добре, тільки очі дивилися так якомсь спочутливо й добряче, що хлопець свої очі спустив додолу. – О Пречиста! – почув нараз і побачив, як мама, мов підкошена, впала перед престолом. Упав біля неї. Хотів молитися, та молитви мішалися в голові, а слова втікали з уст. Щось його то душило за горло, то знов так легко робилося на серці, як ніколи. Молився без слів. Як довго, не знає» [112].

У «Казці мого життя» простежуємо численні елементи казкової традиції. Не є винятком навіть самохарактеристика малого Богдана, коли він не тільки гіперболізує, але й відверто спотворює свій автопортрет. Це стосується насамперед голови («ноги, як шпички, й голова, як гарбуз»; «велика голова на марнім тілі»; «чоловічок, з великою головою і з відстаючими вухами»; «як хрущ, як котеня замліле» тощо). У тексті у значенні епітетів, які замінюють цілі описи, помітна наявність значної кількості усталених казкових формул, таких, як, наприклад, «колись дуже, дуже давно», «ні початку, ні кінця», «і млинок, і ставок», «ясенева колиска», «дрібні сироти», «три дороги», «широка дорога», «хата на перехресті доріг» тощо. Ось як трансформує письменник пляшечку з «гіркою хініною» у казкову постать: «... Виглядала, як баба в шаліновій хустці. Замість коралів мала на шиї причіплену рецепту» [47]. Емоційно-сислової значущості надає творові просторово-звукова градація, виразність якої підсилюється дієсловами руху, а її композиційну будову підтримує образ вітру. Наприклад: «Вітер дув у плечі, блискавки освічували дорогу, громи нас гнали. ... Нараз небо роздерлося надвоє, зі страшним луском повалилося на землю, земля підскочила, загула, заревіла...» [42]. Або: «... Вітер за вікнами шумів, гудів, реготався» [129]. Засобами градаційного нагромадження та цілої системи тропів протиставляються два світи – той, що в хаті із занавісками білими, образами на стінах, і той, що жахає «малого» за тонкою пластинкою скла: бандит «ішов розхристаний, неголений, страшний. В руці ніс криваву палюгу, як булаву. Кругом жандарми в капелюхах з когутячими блискучими перами, а там – товпа. Брудна, заболочена, нехлюйна. ... Губи розтворені, очі вибалушені, кулаки підняті вгору, - верещать» [127].

У «Казці мого життя» досить розгалужена система тропів, які активізують оповідь і формують певний настрій. М. Євшан відзначав, що творчість Б. Лепкого «не має блискавок, які освітлювали б пропасти людської душі. ... Вага її лежить в тому, що будить голос душі, голос серця. А де будиться той голос, там притихають всякі низькі пристрасти, наші почування очищуються з бруду, входить в душу святочний, небуденний настрій, входить гармонія...» [Євшан 1948: 192]. Підтвердження цих спостережень знаходимо у повісті-спогаді. Настрій-смуток набуває у ній форм виразно персоніфікованого художнього образу. Йому, як правило, передує тривога, узагальнена неозначеним займенником «щось», навіяна здебільшого казкою та підсилена зосередженням уваги «малого» на містифікації образу-предмета («годинник стояв», «дзеркало було прикрите», «дзвони били»). Коли, наприклад, дзвони загули («Обірвалася глина!»), то хлопцеві видалось, ніби «з-під землі голоси виходили. На гадку прийшла казка про затоплене село й про потонулі дзвони...» [18]. Навіть пізніше в осінні чи зимові вечори «всі страхіття, що він їх коли-небудь почув, всі оповідання про несамовиті події, про злодіїв та розбійників пригадувалися й оживали перед ним» [127]. Зізнання про цю «бідку» читаємо у нарисі «У діда»: «... Мене якраз у вечірню годину розбирала якась незрозуміла для мене нудьга, якийсь

діточий розстрій нервів. Деколи я не міг запанувати над собою, вибігав із хати і довго-довго бігав по тепнім саді або притулював голову до дерева й плакав...» [119].

У чіткій системі численних засобів казковості у повісті-спогаді помітне місце займає портретування. Для Б. Лепкого важливо було не тільки зафіксувати «родинний» матеріал, а поінтерпретувати психологічний зміст того чи іншого образу. Оригінальність портретної галереї «Казки мого життя» зумовлена індивідуальною творчою манерою письменника та літературно-мистецьким контекстом його епохи. Кожний портрет постає розширеним образним порівнянням, епітетом, метафорою тощо. Ось як змальовано портрет улюбленого діда: «Чоло високе, очі сині, сміються. Перстень на руці. Рукою струни на маминій гітарі торкає, струни бринять, перстень мигтить, усмішка по хаті літає. Ясно від неї, як від сонця» [7]. Б. Лепкий знаходить домінанту, на якій неодноразово наголошує, згадуючи діда, – усмішці. Якщо у наведеному портреті психічна організація персонажа дещо прихована, то надалі у тексті маємо акценти на внутрішніх резервах. Образ оповивається пафосом казковості, і, захоплений розповіддю матері про сильного і відважного діда, хлопець запитує: «Мамо! ... А чому я не такий потужний, як дідो?» [56].

Образ бабуні, матеріної мами, якої Богдан не бачив, оскільки вона померла молодою, набуває у творі символічного значення, хоча вона згадується лише один раз. Його портретне вирішення досить принципове для священницьких родів Глібовицьких і Лепких. Бабуня «була така добра, як свята. Ось бачиш? – і мати показала рукою на образ, – маляр Юрко Райзнер змалював її, як святу. Мама гнівалася за те на нього й хотіла спалити образ, так дідо не дав...» [57].

Внутрішній світ Богданового батька Сильвестра Лепкого (письменник Марко Мурава) гармоніює із зовнішністю. Портретне окреслення викликає конкретне зорове уявлення і настроює читача на відповідну рецепцію. Дві художні деталі супроводжують цей образ впродовж усього твору – «гарний» і «батькове слово свята». Б. Лепкий акцентує на сильній і водночас чуттєво тонкій натурі Сильвестра Лепкого. Ось батько, який так «гарно грав на скрипці...», поганяючи кінями, мчить на порятунок, коли глинокоп обірвався і присипав людей: «Капельох вітер йому здер, розвівав буйне чорне волосся, роздував поли порохівника, як крила. ... Ніколи я не бачив свого батька таким молодим і гарним...» [19]. Незвичайне, казкове і не казкове відлуння у портретній характеристиці уже згаданого художника Швугера: «Очі його нагадували небо, а борода – засіяне поле. Небо було таке високе й високе, а поле розлоге й розлоге, а я такий маленький, маленький поміж ними, як мушечка, як комашинка» [31]. Цей портрет, що констатує зв'язок між формами людської зовнішності і мистецької дійсності, постає незаперечним свідченням схильності «русявого хлопця» Богдана до синтезування різних сфер мистецтва, що загалом виявляється у тексті як системі засобів казковості і у самій назві твору.

Таким чином, у межах чіткого конкретизованого сюжетного хронотопу компоненти поетики «Казки мого життя» виявляють високий ступінь казкової умовності власне казкового й алегоричного типу. Незвичайність сприйняття подій, антитегічне протиставлення радості дитинства і «незрозумілої нудьги» формують близький до казкового пафос твору. Крегулецько-зарваницько-бережанська дійсність і казка гармонійно зливаються у психологічному мікрокосмі «русявого хлопця», являючи оригінальну конкретно-чуттєву форму його емоційного стану на шляху духовного росту майбутнього письменника Богдана Лепкого. Казковість як системоутворююча домінанта, що діє за певними естетичними законами, зреалізовує незвичайну щоденність героя, що її узагальнюємо «життя – як – казка».

#### Література:

1. Гординський 2004: Гординський С. На переломі епох. – Львів, 2004. – 504 с.
2. Євшан 1998: Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика/ Упор. Н.Шумило. – Київ, 1998. – 658 с.
3. Журавлі повертаються... З епістолярної спадщини Богдана Лепкого/ Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В. Качкан. – Львів, 2001. – 919 с.
4. Ільницький 2008: Ільницький М. На перехрестях віку: У 3 кн. – Кн. 1. – Київ, 2008. – 838 с.
5. Лепкий 1998: Лепкий Б. Казка мого життя. Крегулець. До Зарваниці! Бережани. – Івано-Франківськ, 1998. – 254 с.
6. Лепкий 1997: Лепкий Б. Твори: У 2 т. – Т. 1. – Київ, 1997. – 845 с.
7. Тихолоз 2005: Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти). – Львів, 2005. – 314 с.

**Куща О.П. Сказочность как эстетический код «Сказки моей жизни» Богдана Лепкого.**

*В статтє предложено жанровое очерчение «Сказки моей жизни» как повести-воспоминания. Рассмотрено предусловия обращения писателя к названному жанру. Сказочность обосновано не как*



*генеалогический фактор, но как элемент поэтики произведения, его эстетический код. Проанализировано систему тропов, которые активизируют повествование, формируют эмоциональный тон.*

**Ключевые слова:** Богдан Лепкий, сказка, сказочность, повесть-воспоминание, реальность, поэтика, лиризм.

Г. А. Александрова, проф. (Київ)

УДК 82.0 159 91

ББК 83 (4 УКР)

### «Начерк історії української літератури» Богдана Лепкого і проблема міжлітературних контактів

*Стаття присвячена проблемі міжлітературних контактів у «Начерку історії української літератури» Б. Лепкого, що сприяли засвоєнню європейського літературного досвіду і виробленню власної тематики, образної самобутності, жанрової системи.*

**Ключові слова:** історія літератури, фольклор, жанр, міжлітературні контакти, вплив, запозичення.

Aleksandrova G.A. Bogdan Lepkyi's «Sketch of the history of Ukrainian literature» and a problem of interliterary contacts.

The article delivers the problem of interliterary contacts in Bogdan Lepkyi's «Sketch of the history of Ukrainian literature», which promoted assimilation of European literary experience and producing own subject, figurative originality, genre system.

**Key words:** history of literature, folklore, genre, interliterary contacts, influence, borrowing.

«Начерк історії української літератури» Б. Лепкого з'явився в 1909 – 1912 рр. коли активно велися дискусії навколо питання про культурну спадщину Київської Русі. Залучення цього періоду в історію української літератури зумовило негативну реакцію деяких російських учених (варто згадати, зокрема, рецензію О. Пипіна на перший том «Історії літератури руської» О. Огоновського). Б. Лепкий, слідом за О. Огоновським та С. Єфремовим, послідовно наголошував окремішність та самостійність розвитку української літератури від найдавніших часів. Останнім часом на спадщину Б. Лепкого почали звертати увагу медієвісти, наголошуючи, що він подав вагомі й цінні думки про українське письменство XIII – XVI століть, застосовуючи філологічний [Мишанич 1998: 47], порівняльно-історичний метод [Поплавська 1998: 242 – 244], [Білоус 1998: 233 – 237]. Нині «Начерк...» цінний як відображення історіософської концепції автора, основу якої становить «ідея національної окремішності й цілості українського народу, котрий зумів зберегти духовну єдність протягом сторіч трагічної історії» [Білик-Лиса 1998: 144]. Метою нашої статті є розгляд «Начерку...» в контексті проблеми міжлітературних взаємодій, основу яких становить діалог літератур.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Перший том праці Б. Лепкого присвячений літературі давньої Русі. Автор пропонував своє бачення спадщини київської доби, картину якої він реконструював на тлі культурно-історичних явищ того часу. Глибокими були міркування дослідника про шляхи розвитку української літератури, яку він ділив на дві епохи відповідно до історичної ситуації – до нападу татар і від нападу татар до Котляревського. Основну увагу вчений зосереджував не на аналізі конкретних творів, залучивши до огляду насамперед ті, які «по мові і по духові були українськими» [Лепкий 1991: 25] – він осмислює весь літературний процес, висвітлює історію виникнення і функціонування пам'яток, визначає їхнє місце і значення в літературному розвитку. Художні явища автор розглядав не тільки на тлі історичних і культурних проблем доби, а й через універсальну призму, якою, за словами Р. Гром'яка, «...у нього була національна ідея в її державотворчому вияві та естетичний вплив літературного твору на сучасних йому читачів... Історія працювала в нього на сучасність» [Гром'як 1997: 214].

Своєю працею Б. Лепкий доводив, що Київська Русь – одна з ланок національного ланцюга, що між періодами української історії існує тривкий зв'язок, а його найсильнішим вираженням є давньоруське письменство. Він заперечував теорію М. Погодіна, згідно з якою в часи татарських набігів населення Русі переселилося на північ, а її територію заселили вихідці з Галичини й Волині, отже, все давньоруське письменство – це творчість росіян. Б. Лепкий наголошував, що воно – українське, і залучав його в загальноєвропейські естетичні координати, вважаючи співмірним із європейською художньою практикою. Принциповим став погляд автора на художню спадщину давньої Русі як на українське надбання. Автор наголошував на протилежності, «інакшості ідей і характеру літературних творів (а теж і їх носіїв людей) в українському Києві – від таких же росіян на північному сході» [Горбач 1991: 4]. Між «Киевом» та «Москвою» автор бачив насамперед глибоку духовно-культурну

прірву: «Київ» уособлював демократичні риси, волелюбність, індивідуалізм, відкритість перед впливом західноєвропейської культури, відсутність фанатизму. «Москва» – це зовсім інший світ, опертий на деспотизмі, фанатизмі, духовному послухові світській та церковній владі, котра протистояла новим гуманістичним ідеям Заходу.

Особливо цікавим був погляд Б. Лепкого на становлення літературних жанрів і формування їх у систему, яка функціонувала протягом кількох століть. Важливою методологічною засадою літературознавця було визнання двох чинників, які значною мірою вплинули на становлення жанрової системи письменства України-Русі X – XII ст. Перший – це наявність жанрово різноманітної усної народної творчості: обрядової й героїчної дружинної поезії, пісень і билин, міфологічних легенд і переказів. Другий – існування дохристиянської писемності й літератури (Б. Лепкий вважав, що «вона загинула в боротьбі з новою вірою, як загинуло письмо») [Лепкий 1991: 41]. Він чітко не розмежував фольклор і літературу: «Література складається з двох частин: з творів неосвіченого народу і з творів освічених одиниць» [Лепкий 1991: 40]. Такий підхід дав можливість дослідникові розглянути взаємодію фольклорних і літературних жанрів у період становлення української літератури.

Наголошуючи на самотності давньої української художньої творчості, літературознавець враховував і зовнішні культурні впливи та запозичення. Особливістю княжої доби він, зокрема, називав той факт, що культурне життя не було власністю тільки вищих верств, а поширювалося на весь народ. До нього «вливалися струї з чужих країв та народів» [Лепкий 1991: 67]. Завдяки безнастанним взаєминам український народ розвинув прихильність, гостинність, цікавість до них, переймав здобутки з інших країн і поширював їх у себе. Зокрема, Б. Лепкий відзначав орієнтальні впливи (індійські, хозарські, старогребейські), які помітні насамперед у билинах і казках; скандинавські і західноєвропейські впливи. Але найсильнішими на межі двох тисячоліть були візантійські впливи, змодифіковані і пристосовані до нашої культури, через які Україна долучилася до античності.

За спостереженнями автора, рецепція візантійської літератури мала для Русі і позитивне, і негативне значення. Художню творчість України-Русі та Візантії Б. Лепкий порівняв з двома різними світами. Сподівання князя Володимира на те, що могутня сусідня держава стане інтелектуальним джерелом, не зовсім виправдилися, а прийняття християнства зупинило природний розвиток живої народної мови, перервало природну еволюцію словесності, але, завдяки поширенню книжності, стимулювало швидке становлення літературних жанрів. Запровадження вже сформованих у візантійському письменстві жанрів в українську літературу було досить складним процесом оскільки і суспільний устрій, і література Русі і Візантії були дуже різними.

Важким завданням було визначити світські повісті та поезії, що прийшли з Візантії. Учений не наполягав на суто візантійському впливі, а наголошував, що наші предки «радо слухали також посторонніх, мандрівних оповідань із заходу, з полудня і сходу, не питаючи, хто це оповідає: грек, німець, серб чи азіат» [Лепкий 1991: 112]. Унаслідок таких позичок Русь здобула багато різноманітного матеріалу, який ліг в основу розбудови власної літератури: «на... запозичених зразках... твориться наше письменство; немов на чужій основі ткалися питомі килими» [Лепкий 1991: 147].

Б. Лепкий систематизував жанри, які українська література засвоювала з перекладних книг: біблійні легенди, доповнені апокрифами, проповіді, агіографія, повчання, духовні вірші (християнська література); хроніки, географічні твори, повісті, новели, природознавча література (твори світського характеру). Все це значно доповнило й урізноманітніло літературне життя Русі й водночас певною мірою коригувало художню орієнтацію тодішньої книжної еліти. По-перше, письменству нав'язувався моралізаторський пафос, щоб утримати Русь у християнській вірі. Виховний тон «...не дбає про те, чи достроїться до характеру народу та до місцевих відносин, хоче заглушити й покорити собі ті місцеві звуки, до яких залетів з полудня і це йому в значній мірі вдається» [Лепкий 1991: 143]. Але, з другого боку, автор зауважив неоднозначний характер рецепції, її вибірковий характер: «...народна фантазія перетоплювала той різнородний матеріал в своїм власнім горнилі, а що він не виллявся в готових писаних літературних формах – цьому винуватий загальний характер нашого старого письменства, в котрім церковний стиль лишав так мало поля для розвитку вільної світської літератури» [Лепкий 1991: 113].

Отже, Б. Лепкий наголошував, що становлення жанрів у давній українській літературі відбувалося в процесі творчого засвоєння привнесених із Візантії та Болгарії жанрових форм, які взаємодіяли з власною усною словесністю. Генетично й типологічно пов'язана з візантійською літературою, українська література XI–XII ст. водночас виявляла істотні розбіжності з нею, зокрема мала оригінальну жанрову систему, до якої входили: слово (проповідь), житіє, повчання, послання, ходіння, моління, літопис, повість, історичне оповідання. Поетичні жанри, за спостереженнями дослідника, не розвинулися в давній українській літературі раннього періоду, але залишили свої «сліди» в інших жанрах – апокрифах, моліннях, повістях: «Коли не поетичне оповідання, не легенда, то

стрічалися там принаймні якась фраза, зворот, порівняння, яке ще й нині вражає нас своєю влучністю та красою, а яке живцем так і взято з нашого давнього поетичного скарбу» [Лепкий 1991: 246 – 247]. Причиною цього вчений називав те, що народ ще довго творив під враженнями старої віри, «або старається погодити з собою два, цілком відмінні, світогляди» [Лепкий 1991: 248].

На думку Б. Лепкого, частина дохристиянських поетичних жанрів змістилася у сферу фольклору (билини, слави, дружинна поезія), але яскраво заявила про себе і в окремих творах, зокрема у «Слові о полку Ігоревім». Слідом за П. Кулішем, М. Костомаровим, В. Антоновичем та М. Драгомановим, Б. Лепкий помічав у колядках, щедрівках та деяких піснях сліди «великокняжого героїчного епосу», «дружинно-княжої епохи».

Простежуючи розвиток українського письменства, Б. Лепкий звернув увагу і на сербсько-болгарські та латинські впливи, зазначаючи, що літературна продукція в XIV і XV ст. спиралася на давні київські традиції: ні напади татар, ні внутрішні незгоди були неспроможні знищити підвалини духовної культури, яка постала в часи Володимира, Ярослава й Мономаха. Ці міцні підвалини тримали давньоруську освіту та книжність, яка, хоч належно і не розвивалася, але кількісно збільшувалася і збагачувалася новими здобутками, перейнятими з чужих земель, особливо з Болгарії. Тому дослідникам важко було визначити, яка частка літературних здобутків Русі XIV і XV ст. була власною, а яка – чужою, оскільки це була доба нового піднесення південнослов'янських літератур.

Б. Лепкий особливо наголошував на поживленні культурних стосунків між південними і східними слов'янами наприкінці XIV – у XV ст. У цей час через посередництво болгар на українських землях поширюється ісихазм. З південнослов'янським впливом пов'язана, на думку вченого, діяльність двох видатних церковних і культурних діячів – Кипріяна та Григорія Цамблаків, творчість яких є невід'ємною частиною української літератури.

Чи не найбільше значення для української літератури, на думку Б. Лепкого, мала народна сербська поезія, особливо героїчна, сліди якої помітні в думках. Із сербською поезією переносилися в Україну і ті західноєвропейські мотиви, які вона в себе ввібрала раніше, і тому навіть елементи латинської культури діставалися до нас із півдня раніше, ніж через Польщу.

За тодішніх живих взаємин України з південним слов'янством література болгар, сербів, боснійців та хорватів була значною мірою спільним надбанням, і «що було звісне там, то незабаром приходило також до нас, у відписах, або в перекладах і навпаки» [Лепкий 1991: 107]». Це відбувалося через візантійські, болгарські, сербські монастирі, ченці яких безнастанно переселялися, внаслідок цього відбувався обмін літературними творами. Обґрунтовуючи цю думку, дослідник стверджував, що «міжслов'янські взаємини не йшли виключно дорогою з полудня на північ, але прямували рівно ж і від нас на Балкан, на се маємо також досить численні докази... Вже в XII столітті українські святі є загальнозвісні також в Сербії, українська Пчела, зготовлена в перед татарській добі, переходить тепер о Сербії» [Лепкий 1991: 108].

Відбувався двосторонній процес – свідоме відчужування і безсумнівний вплив на давньоруське письменство, тому «...з одного боку заробили ми на тім, а з другого втратили» [Лепкий 1991: 176]. Позитивним було те, що Русь одержала багато книжок, перекладених із грецької, або оригінальних, південнослов'янських, особливо гомілетичного й агіографічного змісту, що спричинилося до релігійного й письменницького поживлення, але це стало кроком назад від питомо української мови і письма – до «візантійщини». Значно масштабнішим був цей вплив на північних сусідів: «Туди вони пересадили візантійські правно-державні теорії, дали тамошнім князям понуку до прийняття царського титулу, а Москву вивищили в народній амбіції до гідності третього і останнього Риму, т. столиці світу» [Лепкий 1991: 177] – отже, сприяли зростанню великодержавних прагнень. До давньоруського народного організму, ослабленого внутрішніми негараздами і знесиленого зовнішніми ударами, вважав Б. Лепкий, ці впливи не запровадили «якоїсь жизненої, оновлюючої струї» [Лепкий 1991: 177].

Розглядаючи зразки українського письменства в європейському контексті, учений постійно наголошував на їхніх національних особливостях. Групуючи твори за жанрами, він додержував позиції І. Франка щодо впливу перекладної літератури на формування жанрової системи, тому перекладні твори виділяв в окрему групу, наголошуючи на значенні їх в утвердженні емоційно-експресивного стилю в давній українській літературі.

Проаналізував дослідник і «русько-литовські літописи», що за стилем споріднені з давньоруським літописанням. Порівнюючи їх із літописами Русі, Б. Лепкий зауважив, що стиль їх «більше світський і чимраз більше аристократичний... менше риторичний, скупіший на всілякі прикраси, не такий мальовничий, як колись, приміром, в Волинсько-Галицькій літописі [Лепкий 1991: 123].

У всіх залишках давньоруського героїчного епосу автор відзначав оригінальну форму. Дослідник особливо виокремлював «Слову о полку Ігоревім» і вважав раціональними пошуки впливів у ньому

(П. Вяземський, В. Міллер, О. Партицький). Але найсильнішим у творі бачив власний геній автора, позначений любов'ю до рідної землі. Тому «по всіляких грецьких, іранських, скандинавських і польських теоріях, по приміненню методи Грімів і Бенфея, по далекойдучих порівнюючих філологічних дослідах зрозуміли ми, що... «Слово о полку» треба оцінювати як твір української поезії у злуці з епікою давніших од його билин і пізніших дум» [Лепкий 1991: 208]. Схожість «Слова...» та інших залишків давньоруського героїчного епосу з формою дум Б. Лепкий вважав безперечною: «Коли порівняти одні з другими, то видно, що вони виростили з одного пня, з поетичної традиції українського народу» [Лепкий 1991: 312]. Отже, ця традиція жила в народі, давніші твори були взірцями пізніших, дещо з попередніх творів повторювалося в новіших. Деякі дослідники шукали їхні взірці на чужині, особливо у візантійській поезії, і вони, на думку Б. Лепкого, «мали за собою дещо правди» [Лепкий 1991: 212], бо наш народ за кілька століть свого історичного життя «не одно від сусідів, а через них і від подальше мешкаючих народів мусів переняти, так само, як і вони не одно від нас переймали» [Лепкий 1991: 212]. Автор переконаний, що наука майбутнього «вікаже, як, що, коли і куди до нас наспіло і чим та коли і кого ми зі свого боку обдарували, але поки що, нам нема потреби зрікатися свого добра і переконувати себе, що ми нічого не творили, тільки відтворювали та перетравлювали і що найкращі наші твори нічо більше, як наслідування чужих взірців [Лепкий 1991: 212]». Українську поезію – від найдавніших колядок і до дум – Б. Лепкий порівнював із величним деревом, до якого долітали всілякі пісенні відгуки далеких сторін, але яке «корінням своїм кріпко держалося рідної землі і з неї, з її сліз і крові, плачу й радості тягнуло свої житненні соки [Лепкий 1991: 213]».

Б. Лепкий приєднувався до тих дослідників, які вважали билини спадком українського народу, залишками епосу з дружинно-княжої та литовсько-руської доби, що сповнені лицарським духом і є важливим матеріалом для пізнання й розуміння тогочасного побуту. За його спостереженнями, риси героїв – людей слави і честі, у котрих воєнна суворість поєднувалася з високими почуттями, у наших лицарсько-дружинних творах схожі з західноєвропейськими героїчними поезіями, а в дечому навіть їх перевищують. Лицарський дух дослідник відзначає в найдавніших релігійних колядках, у «Слові о Романі», у думі про Самійла Кішку і в найдавніших піснях. Героїчним тоном забарвлена поезія XIV–XVI ст.; у ній є риси західноєвропейського героїчного епосу: еротичні мотиви, схиляння перед жінкою.

У народних піснях було чимало неясного і незрозумілого, «нанесеного з чужини» [Лепкий 1991: 233]. Тому завдання науки: висвітлити генезу пісень, пояснити їх зв'язок з народним життям і психологією. Чужі сліди в нашій поезії не мають відлякувати. Україна на своєму історичному шляху перетиналася з різними народами, і стосунки з ними були неминучими: «Щось ми від них, а щось вони від нас мусіли переняти» [Лепкий 1991: 234]. Незвичайне духове багатство нашого народу, на думку літературознавця, якнайкраще підтверджували поезії на мандрівні теми.

Занепад української літератури й культури загалом Б. Лепкий пов'язував не з татарськими нападами, а із занепадом народних чеснот, зі згодою «на чуже ярмо» [Лепкий 1991: 237]. Але давня традиція книжності й освіти не загинула, Україна вела жвавий обмін книжками з Півднем і Заходом. Багатою залишилася народна поезія, яка стала джерелом нової творчості.

Новий етап у розвитку українського письменства у XV ст. Б. Лепкий слушно розглядав у взаємодії із західноєвропейським гуманізмом. Він висловив думку про те, що перехід від середньовічного до новочасного світогляду спричинив піднесення духу і очищення суспільної атмосфери, яке настало в Європі під впливом Ренесансу. «Дістаємо ми його з другої або третьої руки, але дістаємо» [Лепкий 1991: 253], «не раз то й розібрати важко, якою дорогою ті новини до нас примандрували» [Лепкий 1991: 253]. У гуманізмі дослідник убачав риси, які сприяли формуванню і розвитку вітчизняної літератури.

Отже, Б. Лепкий спробував показати, як українська література, творчо засвоюючи європейський досвід, виробляла власну тематику, образну самобутність, жанрово-стильову манеру. Його праця становить інтерес для історії компаративістики, оскільки засвідчує її вихід за межі традиційних зіставлень і протиставлень різнонаціональних літератур у часі і просторі. Такі дослідження демонстрували зміни в художньому мисленні літератури-реципієнта, водночас показували, що й література, яка впливала, теж ставала іншою. Важливим був акцент на культурно-історичному типі зв'язків, що охоплював літератури народів, не споріднених етнічно, але пов'язаних історично і тривалою міжкультурною взаємодією. Йшлося про перехрещення актів впливу і сприйняття, про спільну дію прямих і зворотніх зв'язків як двобічний, відкритий процес. Доцільним був розгляд міжлітературних контактів на рівні жанрів і стилів – адже вони є стійкими структурними утвореннями, константами літературного процесу, що забезпечували його тяглість. Праця засвідчувала, що відбувалося формування нового погляду на історико-літературний процес, нової парадигми думки, у межах якої історія літератури постає як історія діалогу літератур, як колообіг спілкування, що дає змогу пізнати складні процеси міжнаціонального співіснування і протистояння та міжкультурної взаємодії.

**Література:** *Білик - Лиса 1999:* Білик-Лиса Н. Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу. – Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. В. Гнатюка, Інститут національного відродження України. – Збруч, 1999. – 144 с. ; *Білоус 1998:* Білоус П. Становлення літературних жанрів за часів Київської Русі в інтерпретації Богдана Лепкого // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття : матер. Всеукр. наук. конф., присвяч. 125-річчю від дня народження письменника; [Н. М. Поплавська (ред.)]; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Т., 1998. – С. 233 – 237; *Горбач 1991:* Горбач О. Б. Лепкого «Начерк історії української літератури» // Богдан Лепкий. Начерк історії української літератури. Фотопередрук з передмовою Олекси Горбача. – Мюнхен, 1991. – Кн. 1. – С. 1 – 13; *Гром'як 1997:* Гром'як Р. Т. Літературно-критична діяльність Богдана Лепкого / Роман Гром'як // Давне і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 211 – 216.; *Лепкий 1991:* Лепкий Б. Начерк історії української літератури / Фотопередрук з післямовою Олекси Горбача / Богдан Лепкий. – Мюнхен, 1991. – 334 с.; *Мишанич 1991:* Мишанич О. Давнє українське письменство в науковій та художній спадщині Б. Лепкого // Високе небо Богдана Лепкого – Бережани – Тернопіль: Джура, 2001. – С. 41 – 50. ; *Поплавська 1998:* Поплавська Н. Українське письменство ХІІІ – ХVІ століть у літературознавчій концепції Богдана Лепкого // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття: матер. Всеукр. наук. конф., присвяч. 125-річчю від дня народження письменника. – Т., 1998. – С. 242 – 244.

*Статья посвящена проблеме межлитературных контактов в «Начерке истории украинской литературы» Б. Лепкого, которые способствовали усвоению европейского литературного опыта и выработке собственной тематики, образной самобытности, жанровой системы.*

**Ключевые слова:** *история литературы, фольклор, жанр, межлитературные контакты, влияние, заимствование.*

**Володимир Працьовитий, проф. (Львів)**

ББК 821.161.2 – 312.09

ББК 83. (4УКР)

### **Художня інтерпретація постаті Мазепи в однойменному романі Богдана Лепкого**

*У статті «Художня інтерпретація постаті Мазепи в однойменному романі Богдана Лепкого» автор зробив спробу простежити, як письменник, інтерпретуючи в художньому творі багатогранний образ гетьмана Івана Мазепи, намагався порушити надзвичайно актуальні проблеми, які потребували нагального вирішення для утвердження української нації.*

**Ключові слова:** *Мазепа, трилогія, образ, нація, національний характер.*

Іван Мазепа – це світовий образ. До його відтворення зверталися Є.Аладьїн, П. Голота, Д. Мордовцев, Ж. Ресіг'є, Ф. Вольтер, Д. Байрон, В.Гюго, А Мютцельбург, Анрі Констан д'Орвіль, В. фон Гайденштам, Р.Готтшаль, О. Пушкін, К. Релеєв, Ю. Словацький, Т. Шевченко, С.Руданський, Л. Старицька-Черняхівська, В.Сосюра та багато інших видатних митців, які по-різному зображували цю унікальну постать.

У трилогії «Мазепа (Мотря, Не вбивай, Батурина)» Богдан Лепкий, за словами Федора Погребенника, «відійшов від усталеної в західноєвропейській літературі традиції зображувати Івана Мазепу як романтичного героя, захопленого переважно своїми любовними історіями» і показав його «як державного діяча, політика й дипломата, який своє особисте життя зумів підпорядкувати вищим інтересам» [Погребенник, 1993, с. 44.]. Зосередивши увагу на останньому етапі діяльності гетьмана, коли він намагався зберегти залишки української автономії, автор створив позитивний образ гетьмана – взірець для майбутніх поколінь українців. Такий підхід до зображення видатної постаті української історії цілком закономірний. Адже, як стверджує Марія Білоус-Гарасевич, «походить Богдан Лепкий зі старої священичої родини, де плекалися національні традиції, аристократизм духу, мистецтво, українські державницькі ідеї, де кожен день був безпосередньо пов'язаний з рідним народом, жорстоке тверде життя якого входило в хату священика і в душу повним жмутком болю, турбот жури, злиднів, розпачу неволі та промінням радості і повноводною рікою народних традицій та мудрості» [Білоус-Гарасевич, 2002, с. 16]. І тому в образі Мазепи проглядають риси самого Лепкого, якому Мазепа був близький за духом та уподобаннями. Постать гетьмана була «найбільш співзвучна з цілим комплексом національних прагнень самого Лепкого» [Білоус-Гарасевич, 2002, с.20], – зазначає дослідниця.

У трилогії «Мазепа» автор поєднує дві часові площини: період гетьмана Мазепи і період Богдана Лепкого, коли гостро постала проблема утвердження української нації. Опираючись на конкретні історичні факти подій початку ХVІІІ століття, письменник вибудував історіософську концепцію, що

дозволило йому порушити найважливіші проблеми українства з урахуванням звичаїв, традицій, ментальних особливостей та морально-етичних орієнтирів.

Іван Мазепа (1639 – 1709) – видатна постать України. Будучи гетьманом України з 1687 до 1709 року, проявив себе як великий діяч української державності. Він прагнув об'єднати в єдину державу Гетьманщину, Правобережжя, Запоріжжя, Слобожанщину й Ханську Україну з метою встановити міцну авторитарну гетьманську владу із збереженням традиційної системи козацького устрою. В цей період Україна зробила значний поступ в політичному, економічному та освітянському напрямках. На високий щабель Мазепа підніс українське господарство, дбав про розвиток науки, освіти, мистецтва, культури, був великим і щедрим меценатом – будував церкви, школи, приюти в Києві, Чернігові, Переяславі, виділяв великі кошти на освіту та культуру.

Виділяючи гроші на церкви й монастирі, гетьман прагнув прихилити до себе духовенство й віруюче громадянство. Посилаючи молодь вчитися за кордон, він хотів витворити якнайбільше свідомої української інтелігенції, а також наділяв маєтками старшин, сподіваючись, що вони не будуть зазирати на Москву й Польщу, а триматися України.

Щоб урятувати Україну від експансії Москви, яка мала на меті знищити залишки української державності, Іван Мазепа пішов на союз з польським королем Станіславом Ліщинським і шведським королем Карлом XII. Але українсько-московська війна 1708 – 1709 рр., закінчилася поразкою союзників. Мазепа й Карл XII з рештками шведського і українського війська подалися на еміграцію до Туреччини. Мазепа, зламаний невдачею, віком і хворобою, помер Бендерах, вночі з 21 на 22 вересня 1709 року.

У романі Богдан Лепкий показує, що Мазепа добре усвідомлював своє становище і розумів, на що він йшов. Але в нього не було іншого виходу. Ситуація була критичною: Петро I вирішив скасувати козацький устрій на Україні й завести московські порядки – київське, волинське й чернігівське князівства віддати іншим, а Мазепу зробити герцогом, забравши у нього військо. Обурювало гетьмана те, що царські ратники не тільки забирали харчі та пашу, а й життя людського не шанували – катували чоловіків, гвалтували жінок і дівчат та вбивали навіть дітей. І гетьман ніяким чином не хотів допустити, щоб чужинці сиділи на нових престолах пошматованої української землі. Замість виборних старшин козаками мали командувати московські бояри. «Краще зі шаблею у руці згинуть чесно, ніж соромно пхати шию в ярмо» [Лепкий, 1991, II: 13], – рішуче заявляє Іван Мазепа. Він вважав, що має продовжити лінію Виговського, Дорошенка, Самойловича, Многогрішного, Сомка та інших, які намагалися відстояти українські національні інтереси. Його в цьому прагненні підтримали козацькі старшини. «Пощо ж нам гаятися, якої ще більшої наруги дождитися? Затягують петлю на шиї нашій чимраз то кріпше, зашморгують нас. Усі ми бачимо, до чого воно йде. Вони хочуть Україну не лише поневолити до решти, але хочуть злити її з Московщиною в одно, хочуть переорати наші останні межі, щоб був один великий царський лан, а на ньому цар-ратай, що оре його нашим списами і шаблями і гноїть козацьким трупом на московську пшеницю. Спасаймося, рятуй ти нас, поки пора» [Лепкий, 1991, II: 13 – 14], – звертається до нього старшина Ломиковський.

Наближався вирішальний момент не лише для України, але, мабуть, для історії цілого Сходу. Саме в такий період Богдан Лепкий прагнув відтворити діяльність гетьмана Мазепи, який хотів упорядкувати руїну і на згарищах збудувати нову й сильну державу. Перед Україною постав цивілізаційний вибір. І тому Богдан Лепкий показує Івана Мазепу політиком європейського типу, який схилився до союзу з Карлом XII. Європейський демократизм Мазепи автор протиставляє азіатському авторитаризму Петра I. Гетьман не любив Петра. Це був варвар, а Мазепа ненавидів варварство: «Петро вдає європейця, але в душі він азіат, орієнтальний деспот. Він знущається над мільйонами свого власного народу, а що ж буде, коли нас прибере в руки? Петро не шанує людини, не любить її, навіть свого рідного сина. Кунсткамера, статуї, французькі танці й компліменти, а перед вікнами балевої зали людські голови на палях торчать і сморід з них зливається з запахом дорогих, заграничних парфум» [Лепкий, 1991, I: 32 – 33].

Мазепа усвідомлював, що союз з Москвою згубний для України: «Проливаємо кров не за будуче наше, а лиш за гіршу недолю. Помагаємо Петрові побити шведа, а забуваємо, що буде це також перемога над нами. Побідоносний цар запряже нас до свого тріумфального воза, як рабів, щоб тягли його колісницю» [Лепкий, 1991, I: 413]. І слова гетьмана виявилися пророчими. Варварство азіатів виразно проявилось при знищенні Батурина та його мешканців. Спостерігаючи за діями москалів, Мотря дивувалася, як «наказ одного чоловіка переминяє тих людей у звірів» [Лепкий, 1991, III: 347]. Батуринці, які сповняли свій обов'язок перед гетьманом і захищали рідне місто, сподівалися справедливого царського присуду. Але слова Меншикова вмиль розвіяли їхні очікування. Представник царської влади називав їх «розбишаками», «зłodіями», «горлорізами нерозкаяними», «черкаським кодлом», «стервом вонючим». «Я вас, сукиних синів, заставляю так умирати, як не вмирав ще ніхто на світі, що від того дерева повсихають і земля зробиться неродючою надовго. Я ваше зрадницьке гніздо переверну догори

коренем, зруйную, рознесу, щоб і сліду не осталося з вашої поганої породи» [Лепкий, 1991, III: 405], – кричав Меншиков і віддавав накази: «Що третього – на паль, що четвертого – колесувати, інших повісити, як собак» [Лепкий, III: 405]. І за його наказом колесували, всаджували на палі, припікали залізом, вішали і відрубували голови. Жоден двір не вцілів. Було вимордовано дідів, батьків, синів і внуків, жінок і дівчат. Жодної живої душі не залишилося в Батурині.

У романі маємо, за кваліфікацією Олександра Ткачука, різні типи нараторства: гетеродієгетичний наратор, який не є персонажем ситуацій, про які він розповідає; гомодієгетичний наратив, у якому наратор є персонажем в оповідуваних ситуаціях і подіях; автодієгетичний наратив – першоособовий наратив, в якому наратор є також головним персонажем; діалогічний наратив, що характеризується взаємодією кількох голосів, свідомостей чи світобачень, жоден з яких не об'єднує [Ткачук, 2002].

Різноманітні форми оповіді Богдан Лепкий використав для того, щоб масштабно відтворити національну, соціальну та політичну ситуацію в Україні на початку XVIII століття. Тому трилогію «Мазепа» можна цілком сміливо назвати національно-політичним, *історіософським романом*, у якому автор намагається скрупульозно проаналізувати минуле України і спрогнозувати її майбутнє, опираючись на реалії тогочасної дійсності. «На конкретно-історичному рівні твору письменник ставить акцент на тому, що державотворча ідея – єдиний засіб збереження етносу як народу, необхідна умова створення реальної державної концепції» [Литвиненко, 2001: 158]. У такий спосіб письменник намагається загострити увагу на тих проблемах, які потребували нагального вирішення для української нації.

Образ гетьмана України займає центральне місце у творі. Він романтизований та ідеалізований. Автор трактує Івана Мазепу не тільки як національного генія України, а й авторитетного провідника свого народу. «Цю особистість письменник розглядає крізь національно-державницьку призму» [Литвиненко: 16]. У романі домінує державотворча ідеологія. Тому найважливішою проблемою Б. Лепкий вважав проблему проводу, і на роль національного провідника найбільше підходив гетьман Мазепа. Коли Петро I намагався різними привілеями схилити Мазепу на свій бік, він чітко визначився, що «мальованим гетьманом» не буде, і «за титул князя римської держави» не продасть України, і його не піддурять ані герцогством цісарським, ані кирею горностаєвою, ані княжою короною, ані всякими непотрібними марнотами.

Іван Мазепа дав клятву своїм старшинам боронити рідний край: «Кличу всемогучого Бога на свідка, во Тройці святій всюди сущого, і матір Божу, заступницю нашу, і святого Михаїла, опікуна лицарського українського, кличу й заприсягаюся перед вами і перед будучністю народу нашого, споконвіку вольного, а тепер у тяжке чуже ярмо закутого, що не ради користі своєї особистої, не ради почестей, буцімто високих, а на ділі пустих і нікчемних, не ради багатства, котрого я не потребую, бо його на другий світ не заберу з собою, а задля вас усіх, що під моїм урядом і регіментом есте, для жінок і дітей ваших, для загального добра матері нашої рідної – України безталанної, для користі війська запорозького й народу українського, для збільшення і помноження військових прав і вольностей наших, хочу я і бажаю всею душею і всім помишленієм моїм за помочою Божою так зробити, щоби ви з жінками і дітьми своїми і весь наш край рідний з військом преславним запорозьким ні під царем, ні під королем, ні під ханом, ні під жодним ворогом нашим не загинули, лиш осталися вольними і незалежними од нині і до віку віков!» [Лепкий, 1991, I: 29].

Для підсилення художнього ефекту центрального образу письменник подає кілька портретних характеристик гетьмана Мазепи: «Гетьманське обличчя, хоч старе, було таке свіже й гарне, що всякий мимохить шанував його» [Лепкий, 1991, I: 12]. Зображуючи привабливу зовнішність героя, письменник тенденційно намагався викликати до нього симпатію.

Б. Лепкий також намагається розкрити психологічний стан персонажа: «Гетьман умів панувати над собою. Ніколи його обличчя не зраджувало перед людьми того, що діялося в душі. В душі лютувала буря, на обличчі була погода: гладке високе чоло, глибокі, темні, вдумливі очі, приваблива усмішка на вузьких устах, – гетьман являвся людям, як мистецький портрет Ван Дейка» [Лепкий, 1991, I: 243]. Такий вроджений артистизм дозволяв Мазепі довгий час вдавати з себе вірного слугу Петра I, щоб мати змогу шукати шляхи визволення України з-під московського ярма та приховувати свої наміри від ворогів і недоброзичливців. Його зовнішній вигляд, молодеча рухливість, стриманість в жестах і словах свідчать про внутрішню гармонійність, зібраність і змобілізованість.

Іван Мазепа добре володів дипломатичним хистом, але йому нелегко було узгодити різні інтереси розшарованого українського суспільства. Не один мав на гетьмана жаль, але ніхто не ставив під сумнів його талант правителя, наукою просвіченого і довгим життєвим досвідом збагаченого. Всі знали, що з будь-якої халепи гетьман зуміє виплутатися. Так було з Палієм, з поляками і з Московією. Мазепа намагався вдержати за Україною якнайбільше української землі. Хоч і як насадили на нього поляки,

щоби він віддав їм Правобережну Україну, та гетьман не піддався і тримав її під своєю булавою. А здійснити це в умовах української реальності, коли кругом снували московські шпики та свої «доброзичливці» намагалися підстергти якийсь необачний крок, було непросто. Тому Мазепа розумів, що не всі вони підуть сліпо за ним, здаючись на його розум і характер. Для багатьох приватний інтерес переважав ідею національного визволення. І таких, що на них можна цілком покладатися, у гетьмана було небагато. І тут автор не тільки розкриває сумніви гетьмани, а й розкриває менталітет українців, які міцно прив'язані до землі, до господарства, і не завжди готові реалізувати свої мрії через страх втратити набуті позитки.

Богдан Лепкий з різних боків характеризує Мазепу через діалоги і монологи. Для цього він передає роздуми вартового сердюка про те, що гетьман чортові душу запродав: «Кажуть, хованця собі тримає, той його якимись мастями смаує, і від того його тіло не старіється. Жінки липнуть до нього, як мухи до меду, а він не дуже то й відганяється від них. Любить, кажуть жінок. Та як їх не любити?» [Лепкий, 1991, I: 30], але водночас вартовий сердюк визнає, що гетьман лад тримає і немає такої різанини, як за руйни бувала.

Іван Мазепа сам характеризує себе перед Орликом: «Мазепа – не авантюрист і не примхований дідусь. Мазепа знає, що робить. Вірте йому». [Лепкий, 1991 II: 73]. Але переконати людей у своїй правоті йому було нелегко, хоча він володів унікальною харизмою, вмів впливати на людей, безпомилково розгадувати потаємні думки своїх супротивників і ворогів, був мудрим та далекоглядним політиком. «Як чоловік освічений, і з книжок, і з досвіду вчений, він бачив усю небезпеку такого політичного кроку, не запальовався, як молодик, не дурив себе надто великими сподіваннями, лише обережно, розглядаючись на всі сторони, йшов вперед до наміченої цілі, не зриваючи поки що за собою мостів, бо, може, ще доведеться ними назад переходити річку» [Лепкий, 1991, II: 35], – так характеризує гетьмана автор.

Мазепа вмів обходитися з людьми. Тактовністю, вишуканими манерами, унікальним аналітичним розумом він зачаровував жінок. І гетьман не приховував того, що він любив жінок: «Краса вражає мене, а краса людська тим паче. Як побачу гарну людину, то ніби новий дух вступає в моє тіло. Почуваю в собі нову охоту працювати, боротися, добувати. ...Коли б я нараз перестав на жінок дивитися, то чи не знікчмнів би я, не постарівся, не збайдужів до життя? І що з того за хосен був би для України?» [Лепкий, 1991, I: 52 – 53], – оправдується він перед матір'ю. Тобто, всі свої вчинки гетьман підпорядковує національним інтересам. Закохавшись у Мотрю Кочубеївну, він дивиться на їхні взаємини очима державного мужа: «Я вас на велике діло кличу і на важке, не для розваги старого женолюба, не хочу вас впускати у свою хату, як ясне сонце у замкнену трапезну, в котрій вже повечеряно сучо. Хочу, щоб ви знайшли щастя, котрого ваша душа бажає, іншого від звичайного, людського щастя» [Лепкий, 1991, I: 173].

Мазепа відверто висловлює свої почуття до Мотрі. Його зізнання сповнене теплотою, ніжністю, палкою пристрасною та благородством: «Остання ти моя любов, як остання, найкраща весна в моєму бурхливому житті. Хочу втішатися тобою, хочу забути про осінні негоди, про туман, що закривав добро і красу перед моїми очима, і, осяєний тобою, як видивом небесним, в невідоме іти» [Лепкий, 1991, I: 348 – 349] – зізнається він. Любов придавала йому сили і була його зняряддям «до визволення, до слави, до величч, до здійснення мрії» [Лепкий, 1991, I: 349]. В пориві кохання він хотів озолотити, пожемчужити свою обраницю і посадити її, як княгиню, на золотокванім престолі на втіху собі і на славу України.

Гетьман широко бажає одружитися з Мотрею. Але вона була його похресницею. А за християнськими канонами хрещений батько не мав права одружуватися зі своєю хрещеною донькою. Проти були і батьки Мотрі. Не зрікаючись любові, як справжній державний муж, гетьман відмовився від свого особистого щастя на користь загальнонаціональної справи, але мрії Івана Мазепи не здійснилися. Він не зміг здобути перемоги в українсько-московській війні. Поразка обернулася важкими втратами для України. Мазепа був підданий анафемі. Його століттями проклинали і «мазепинцями» називали тих, хто не цурався своєї батьківщини, твердо дотримувався своєї віри, шанував мову, культуру, власну історію, примножував традиції та звичаї українського народу. І тому, незважаючи на величезні зусилля, спрямовані на дискредитацію гетьмана Івана Мазепи, його світле ім'я стало символом свободи, патріотизму та незалежності української держави.

Богдан Лепкий у трилогії «Мазепа» створив багатогранний та самобутній образ українського гетьмана – патріота, державотворця, відданого борця за права українців жити у своїй незалежній державі. Відтворюючи діяльність Івана Мазепи в останній період його життя, коли він намагався врятувати Україну від експансії Москви, автор розкрив багатогранний національний характер героя і водночас порушив надзвичайно важливі проблеми української нації, яка прагнула утвердити себе у світі та знайти своє місце під сонцем.



**Література:** *Білоус-Гарасевич 2002:* Білоус-Гарасевич М. Богдан Лепкий. Від ювілею до ювілею... / Марія Білоус-Гарасевич. – Івано-Франківськ, 2002. – 39 с.; *Литвиненко 2001:* Литвиненко Т. Історіософська концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація / Тетяна Литвиненко. – Суми, 2001. – 164 с.; *Лепкий 1991:* Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. I. Мотря. – Львів, 1991. – 424 с.; *Лепкий 1991:* Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. II. Не вбивай; III. Батурин. – Львів, 1991. – 488 с. *Погребенник 1993:* Погребенник Ф. Богдан Лепкий / Федір Погребенник. – К., 1993 – 63 с.; *Ткачук 2002:* Ткачук О. Наратологічний словник/ Олександр Ткачук. – Тернопіль, 2002. – 173 с.

**Надія Білик, доц. (Тернопіль)**

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2

**Повість Богдана Лепкого «Сотниківна»: історико-культурний аспект**

*У статті на основі архівних джерел та друкованих матеріалів досліджено історичну повість Б. Лепкого «Сотниківна». Встановлено місце письменника в історії української культури.*

**Ключові слова:** *Богдан Лепкий, повість, Конотоп, битва, Виговський.*

*Bilyk N. Bohdan Lepkyi's historical novel «Sotnykivna»: historical-and-cultural aspect*

*On the basis of the archives documents and published materials Bohdan Lepkyi's historical novel «Sotnykivna» has been investigated in the paper. The place of Lepkyi, as a writer, educator, citizen, in the history of Ukrainian culture has been determined.*

**Key words:** *B. Lepkyi, novel, Konotop, battle, J. Vyhovsky.*

Богдан Лепкий, на наш погляд, як жодний інший із українських письменників, вплинув на формування національної свідомості українського народу й, разом із тим, української духовності. З цього погляду його історична проза має першорядне значення для окреслення місця митця в тогочасному літературному процесі. Саме завдяки епопеї про гетьмана Івана Мазепу, повістям «Сотниківна», «Вадим», «Крутіж», оповіданню «Орли» Б. Лепкий став найпопулярнішим українським письменником у Галичині в першій половині ХХ ст.

Значна увага дослідників приділяється історичній епопеї Б. Лепкого «Мазепа», про що свідчать студії Т. Литвиненко, Н. Лупак, Н. Білик, ін. Поза колом наукових зацікавлень лепкознавців залишилась повість «Сотниківна». Мета дослідження – проаналізувати історико-культурологічний аспект повісті Б. Лепкого «Сотниківна» та її інсценізацій. Звернення Богдана Лепкого у 1920 – 1930-х рр. до історичної тематики було не випадковим. Розповідаючи про минуле, митець аналізував причини поразки національно-визвольних змагань українців на початку ХХ ст. За словами М. Рудницького, літературний доробок Б. Лепкого «мав відповісти загальнонаціональній потребі після національної катастрофи: бачити перед собою якнайбільше зразків патріотизму, героїства, самопожертви, прикладів державного будівництва» [Рудницький 1992: 30]. Твори митця мали задовольнити нестачу «виховної лектури для народу, що саме вела б його на шлях державотворчого думання», – зазначив В. Лев [Лев 1976: 68], наголосивши на тому, що Б. Лепкий усвідомлював історичний твір як засіб виховання у загалу національної свідомості, патріотичних почуттів, гордості за героїчне минуле свого народу.

Водночас Б. Лепкий як український письменник і патріот мав чітку мету – дати українському читачеві історичні твори, котрі могли б протистояти тоді надзвичайно популярним історичним романам Г. Сенкевича, що «спричинилися до вироблення у польських головах уявлення про українців як бунтівних варварів» [Лисяк-Рудницький 1994 : 424 – 425]. Пишучи прозу на історичні теми, Б. Лепкий усвідомлював, що читачі порівнюватимуть його працю з творами інших авторів, тому його виклад вітчизняної історії був своєрідною відповіддю на публікації, в яких відверто фальсифікували історію України.

В історичних творах відображено погляд митця на складні українсько-польсько-російські взаємини у добу Козаччини. Простудіювавши праці М. Грушевського, М. Костомарова, Д. Дорошенка, В. Липинського, І. Крип'якевича й ін. учених, у тому числі польських та німецьких істориків, Б. Лепкий у творах «Мазепа» (1926 – 29), «Сотниківна» (1927), «Крутіж» (1941) змалював трагічні події XVII – XVIII ст. в історії України. Так, у багатотомній епопеї письменник показав останні роки гетьманування І. Мазепи, його виступ із метою вибороти державну самостійність України від царської Росії і трагічну поразку в цій боротьбі. А в історичних повістях «Сотниківна» та «Крутіж» автор звернувся до доби українського гетьмана І. Виговського, постать якого теж неоднозначно схарактеризована в зарубіжній історіографії через соборницькі переконання цього очільника.

Серед творів згаданого циклу належним чином досі не поцінована повість «Сотниківна», що вперше вийшла в 1927 р. накладом львівського видавництва «Червона калина» в друкарні отців Василян у Жовкві на Львівщині. Перший наклад книжки було швидко розкуплено, тому автор звернувся з пропозицією про перевидання твору до дирекції видавництва «Просвіти» у Львові, котра окреслювала собі за мету виховання молодого покоління в українському патріотичному дусі. У листі Б. Лепкого від 16 січня 1931 р. читаємо: «Маю на гадці друге видання “Сотниківної”, якої перше видання розійшлося так скоро, як ні одна наша белетристична книжка. Я пропонував «Просвіті» нове видання [...] «Ялинка» (йдеться про збірку творів Б. Лепкого «Під ялинку» (1930). – Н. Б.) видана гарно, і можна сподіватися, що гарно вийшла би й «Сотниківна». Я її справив би і змінив дещо. Гадаю, що гарні ілюстрації зробив би д-р Іванець» [Журавлі повертаються 2001: 429 – 430].

Керівництво «Просвіти» підтримало ідею письменника про передрук повісті, і друге видання її вийшло накладом Товариства у друкарні Видавничої спілки «Діло» в 1931 р. Слід зазначити, що Б. Лепкий не лише вніс окремі виправлення щодо правопису слів у тексті твору, а й опікувався виданням упродовж усього видавничого процесу. Так, у листах до директора видавництва автор не раз просив, «щоб були ласкаві подбати о гарне видання книжки»; це стосувалось і паперу, і друкарського шрифту, і коректи, й ілюстрацій. Зокрема, начерки останніх художник І. Іванець погодив із літератором у травні 1931 р. [Журавлі повертаються 2001 : 430 – 432, 435]. Назву повісті «Сотниківна» доповнює визначення «Історична картина з часів Івана Виговського», що містить часове і тематичне скерування письменника для читача. Хронологічна орієнтація підзаголовка свідчить про прагнення автора чітко вказати на такий складний період в історії України, як доба Руїни, що настала після смерті гетьмана Б. Хмельницького. Гостра криза української державності другої половини XVII ст. була породжена обранням у жовтні 1657 р. на Генеральній козацькій раді в Корсуні повноправним гетьманом І. Виговського (1657–1659), в минулому генерального писаря і найближчого соратника Б. Хмельницького. Ця подія призвела до старшинських міжусобиць, якими московський цар скористався, щоби послабити гетьманську владу й захопити українські землі.

Сюжет повісті «Сотниківна» розгортається на тлі московсько-української війни 1658–1659 рр., викликаній імперською політикою Московії. Остання «хотіла мати Україну тільки як колонію», тому й підтримувала антигетьманські виступи на її території [Мицик а]. Коли ж опозиція почала програвати законно обраному гетьманові І. Виговському, 100-тисячна московська армія навесні 1659 р. перейшла у відкритий наступ, захоплюючи українські міста, винищуючи місцеве населення. Її зупинили завдяки ніжинському полковникові Г. Гуляницькому, який за підтримки міщан витримав у Конотопі двомісячну облогу, що дало змогу І. Виговському виграти час і зібрати велике військо – чисельністю 60 тисяч осіб. На допомогу гетьманові прийшов із 40-тисячною татарською ордою кримський хан Мухамед Гірей IV, який разом із українським союзником вирушив до Конотопа, де мала відбутися вирішальна битва.

На тлі окреслених історичних подій відображено життя родини українського сотника Шелеста, його доньки Олесі, її нареченого Петра, тітки Магдалени, вірних сотникових слуг і мешканців хутора Запорожцева Гірка. У центрі повісті – українська дівчина Олеся, яка втілила волелюбність та гумор козацтва. До красуні сватається московський боярин Кирило Іванович, який, незважаючи на рішучу відмову дівчини, вирішує викрасти її з батьківського дому... Однак любовні перипетії не є першорядними у творі, головна проблема – захист державної незалежності України.

Богдан Лепкий не приховував своєї симпатії до героїні твору, «натури поетично-романтичної, гордої, здатної відстояти свою гідність» [Погребенник 1997 : 688]. Олеся втілила в собі кращі риси українського національного характеру, де домінують ліричність, емоційність, сердечність, прагнення незалежності й особистого щастя, повага до народних звичаїв і традицій, захоплення неповторною красою рідної природи, прив'язаність до землі, шанобливе ставлення до жінки, котра є рівною чоловікові як дружина.

На першій сторінці повісті дівчина постає перед читачем як «українська Псіхе», вбрана у білу вишивану сорочку та «среброглаву» плахту, з повним оберемком «гарного квіття», що було і в подолу, і в косах, «яке, куди не пройшла, сипалося за нею» [Лепкий 2012 : 22]. Польові квіти «з води і з лугу», що так зачарували Олесю, служать промовистим символом української природи. Саме під впливом географічного фактора сформувалися такі етнопсихологічні особливості української вдачі, як естетизм світосприйняття, ліризм і сентиментальність.

Своєрідну атмосферу життя того часу створюють змальовані релігійні свята, побутові сцени, народні традиції. Так, «над хутором сотника Шелеста витав цей поважно-радісний настрій, який тільки на Зелені свята буває». Така ідилія була порушена приїздом московського урядника Кирила Івановича. Його портрет подано через деталі одягу, який Олесі здався дивним, беручи до уваги літню спеку: старшина мав «під каптаном лисчучу кольчугу, сталеві наколінники, а на голові велику соболеву шапку, дарма, що надворі, хоч вечоріло, духота стояла величезна». У сприйнятті дівчини Кирило нагадував

«ведмедя, що хотів вдавати льва», підкреслювала це й мова гостя, який «говорив поважно, ніби кожне його слово не менше рубля було варте» [Лепкий 2012 : 27 – 28].

Пропозиція царського чиновника одружитися викликала щирий гнів у дівчини, вона сміливо відмовила залищальникові у вічі. А коханому Петрові звірила душу такими словами: «...за нього не піду, бо він мені не любий і не свій. Будь він і сам царевич, не побіжу за ним, України не кину» [Лепкий 2012 : 33]. Прив'язаність до рідної землі – типова риса вдачі в родині сотника, про що свідчить категорична відповідь Шелеста на сватання урядника: «...я доньки на чужину не дам», «вона зів'яне, якщо вирвати її з рідної хати» [Лепкий 2012: 46].

Іншим було ставлення царського чиновника, для якого «жінка – як верба, де її посадиш, там і росте» [Лепкий 2012: 46]. Сотниківна вразила боярина не тільки своєю вродою, а й поведінкою, незвичною порівняно з «московськими дівчата», які на чужого чоловіка навіть очей підняти не сміли, не те, щоб жартувати з ним. «Там “жінка да убоїться мужа свого”, бо вона його рабиня, щаслива, коли сповнити може всі його бажання. А тут отсей сміливий дівчук дивиться на тебе, як на рівного собі, сміється і жартує, і признати треба, що як заговорить, то не від речі, про все знає і всюди свій цікавий носик устібне» [Лепкий 2012: 49]. Чекаючи на свою жертву, Кирило Іванович не приховував у думках справжнього ставлення до полонянки, котру прийме, «як господин рабиню, як невольницю...», а її доля – «на постоях свого пана розважати» [Лепкий 2012: 93]. Таке «майбутнє», наголосив письменник, очікувало всю Україну в разі втрати державної незалежності.

Повість «Сотниківна» цікава як відображення лепківського погляду на події Руїни. У творі в різних контекстах митець порушив проблему відсутності «згоди» й поваги українського громадянства до державної влади І. Виговського: «Чорний народ на Виговського нарікає, каже... що він шляхтич...»; «Наші попи на ім'я гетьмана моляться у церкві, а поза церквою нишком-тишком доноси на нього шлють»; «...між старшинами єдності нема, булава не одного манить, – безталанний ми народ»; «...як же нам на москалів стати, коли в нас син на батька стає, полковник на гетьмана, сотник на полковника... Згоди в нас, панове, треба, згоди» [Лепкий 2012 : 37 – 40]. Єдиним виходом із політичної кризи, що стала причиною братовбивчої громадянської війни й ворожої окупації, було, на думку автора, об'єднання всіх прошарків населення України навколо державної ідеї, тобто формування політично свідомої української нації. Це проголошено у таких словах Шелеста стосовно козаків: «Завзятий народ... та не політичний» [Лепкий 2012: 44].

Сотник у розмові з тестем підтримує соборницькі прагнення І. Виговського, хоча й усвідомлює всю небезпеку Гадяцького договору з поляками, наслідком чого стала війна з Московією. З їхньої бесіди вперше довідуємося про героїчну оборону Конотопа від наступу стотисячної армії противника, про відмову козаків скласти зброю та визнати підданство цареві.

Наступні події твору пов'язані з Конотопською битвою між московською армією й військами І. Виговського і кримської орди 8 липня (28 червня за ст. ст.) 1659 р., за безпосередньої участі в ній головних героїв повісті – сотника Шелеста, його доньки та її нареченого Петра. «Замало вірити в перемогу України, – казала собі Олеся, – треба й ділом тую віру скріпляти, щоби вона дійсно перемогла» [Лепкий 2012: 122], тому й «рішилася» залишити безпечні стіни монастиря, де переховувалася від нападника, щоб побачити битву. Була це «середина дня 28 червня за ст. ст.», – зазначив автор «Сотниківни».

У творі детально відображено хронологію історичних подій, починаючи від прибуття козацького війська до перемоги української зброї під Конотопом. У цьому контексті варто навести думки письменника з листа до О. Барвінського: «Історична повість – не історія, а все ж таки не хочеться писати брехні. Але з другого боку, історична правда – це тільки сухі факти, без життєвих переживань. А для повісті важна психологія її героїв, внутрішні переживання; не самі факти, а їхня генеза і перипетії, не еманация, а її джерело» [Журавлі повертаються 2001: 209]. Не відходячи від історичної правди, Лепкий-оповідач змалював події під Конотопом через слова персонажів-очевидців (сивого дідуся й Олесі), котрі як звичайні люди переживають історичні катаклізми серцем. Спробуємо за їхньою допомогою реконструювати битву, що до останнього часу залишалася маловідомою для широкого загалу українців: «Нині буде тут такий бій, якого давно вже не було. Такої сили москалів, як тепер, земля ще наша не видала. І Трубецький, і Пожарський, і Бутурлін, і наш проклятий Безпалый, чорти б йому писок лизали, – кого там нема! Сто тисяч тієї сарани настягалось». [...]

«Бачиш, дитино?» – спитав дідусь.

«Бачу, – відповіла Олеся. – Що це таке?»

«Москалі крізь Сосницю по мості переходять».

Олеся очі туди вп'ялила.

«І багато ж бо їх!» – аж крикнула тривожно.

«Авжеж, що не мало. Тисяч з тридцять, коли не більше. Пожарський половину московської армії з-під Конотопа проти наших двинув».

«А наші де?»

«Наших звідси не видно. Гетьман головні свої сили перед москалями у захисточку доброму заховав, а татари направо до урочища Торговиці пішли».

«Боже ти мій! Звідки тих москалів стільки набралось! Та ж вони наших заллють!»

І дійсно, москалі, крізь Сосницю перейшовши, по широкій долині розливалися... Це Пожарський полчища свої боевим строем порядкував, гармати на вигідні позиції підкочував. [...]

«А там, бачиш, дитино, там!» – показував рукою дідусь. – Там наші до мосту підкопуються».

[...] Тисяч кілька козацьких рук землю заступами рили, щоби непомітно для москалів до мосту ровом підступити.

Дідусь підскачів на гілляці, аж гілляка під його чобітьми затріщала.

«Дійдуть! Йй-Богу дійдуть!» – кликав, мало з радости в долоні не плескав. – От молодці! Таки діб'ються того, чого хотіли! Скоріш, скоріш, щоби не отямилася Москва!» [...]

«Міст за москалями зруйнують».

«Пощо?»

«Щоб москалі вернуться не могли».

«Ага. Значиться, гетьман їх у западню тягне. Ну, ну! Побачимо, що з того вийде». Незабаром і побачили.

В цей момент, як козаки ровом до мосту під проводом молодшого Гуляницького наближалися, на долині ніби буря звіялася.

Щось загуло, зашуміло, заграло, загуготіло... Це гетьман з кількома тисячами козаків і з кількома польськими хоругвами на армію князя Пожарського, що, перейшовши через Сосницю, до бою готовилася, в божевільному розгоні насакував. Блистіли шаблі, як крила, маяли рукави ріжноцвітних кунтушів... [...]

Олеся очі повіками накрила, – не могла бачити того, що творилося перед нею.

Може, там, поміж тими вірлами, і її батько, і Петрусь на певну загибель, в обійми смерти своєї летять.

А все ж таки цікавість перемогла. Розплющила зіниці.

Боже ти мій! Невже ж це правда? Невже ж вона від того безнастанного гуку й реву гармат, від того шуму, що мов повинь грізна в долині гуготіла, з ума зійшла! Гетьман перед москалями втікав. Перше він, як архистратиг, перед полками своїми летів, а тепер на тилах, як заєць перед хортами, шульгає. Москалі нашим на карках сидять... Щораз більше й більше летить їх наздогін. Щораз дальше й глибше вдираються в долину, відбиваючися від мосту і від тих позицій, які після переходу зайняли були...

А гетьман утікає!

Боже ти мій, це ж сором, це зневага доброго імені козацького! [...]

Аж дідусь заспокоїв її:

«Побачиш, що це підступ, дитино. Кажу тобі – підступ. Гетьман князя Пожарського від мосту відтягає. Глянь лиш, як далеко вже світліший загнався. Пожарський – гаряча голова. Не вдоволиться чим-будь. Він нараз усіх побити хотів би!» [...]

За той час, як москалі під проводом Пожарського збитою лавою рушили на кінницю Виговського, гадаючи, що гетьман не сподівався такої великої московської сили, зжахнувся і соромно втікає, за той час Гуляницький зі своїми людьми тим ровом, який вони так справно й скоро вирили, непомічено до самого мосту відступив.

«Ламайте його! – гукнув. – Хутчіш, хутчіш!»

Кілька сотень кинулися до довгого, доволі кріпко збудованого мосту. Сокирники відрубували балки, теслі зривали поміст... Все те кидали в воду, між палі, так що на ріці виросла гать. За хвилину моста ніби й не було. [...]

І тоді то з п'яти тисяч широких грудей залунав по широкій долині голосний, одчайдушний регіт...

Козаки своєї радости затаїти не вміли...

Пожарський, почувши цей крик на своїх тилах і побачивши за собою козаків, зрозумів підступ. Припинив погоню за гетьманською кіннотою і почав свої полки назад завертати.

Але і гетьман зі своїми теж повернувся.

Вже він не зайцем перед Пожарським утікає, але знов, як архистратиг, на білому коні, перед полками своїми за москалями скаче. Жупан на ньому синій, як те небо над ним, чаплине перо на соболевій шапці, гудзики самоцвітами горять, а в руці, як блискавиця, шабля...

«Наші знов до атаки пішли», – відітхнула Олеся. [...]

Пожарський, побачивши що за ним Виговський знов з тими самими силами, що й перше, жене, пробував зупинити свої полки й прийняти бій. Зупинялися останні лави й робилися першими, налаштувався стрій, артилерія стала знов на козаків палити. Деякі кулі попадали й викликували чималий заколот.

«Ох, дідусю, ох!» – тривожно скрикнула Олеся, бо серце її задрижало о долю своїх лицарів, тих «наших», що перед хвилиною так гарно, мов вірли, летіли.

Але в цей момент вереск, якого вона з роду не чула, наповнив собою всі луги і всі левади, всі поля і гаї, весь краєвид по межі виднокруга. Ніби всі чорти вихопилися з пекла і всі душі грішників, які там каралися і з нестямним вереском на погибель світу йшли.

«Дідусю, а це що?! – крикнула й собі Олеся.

«Не бачиш?» – відповів дідусь. – Татари збоку на ліве московське крило напали. Тут і султан Калга, і мурзи Дзяман-Сайдак, і Шурин-бей тут. Бачиш, як хмарами стріл москалів обсипають».

І дійсно, ніби рої кусливих джмелів, татари на Москву стріли свої затруті випускали, півколесом ліве їх крило околуючи. А на друге крило напірав Виговський. Хоробрий князь Пожарський не встояв. Даром на породистому коні, не жахаючись ні стрілів татарських, ні козацьких шабель, з одного крила на друге перескакував, порядкуючи, заохочуючи, картаючи. Тридцятитисячна московська армія, з двох боків козаками і татарами, як залізними кліщами, стиснена, стала подаватися назад.

Та не було куди. Гуляницький греблю, яку так дотепно і скоро збудував, в одному місці, якраз проти тилів армії Пожарського, прорвати велів. Відчинилися шлюзи, бухнула вода і повинню по долині розлилася, широко й далеко, кругом. Спереду ворог, козаки й татари, а ззаду другий, ще гірший, бо непередбачений, – повінь. Москалі опинилися в такій халепі, з якої виходу не було. [...]

Не хочеш гинути від козацької шаблі або від татарського списа, так пропадай у тому болоті. Гусло воно, бухтіло, кисло від туловищ людських і кінських, як тісто в діжі. Клекотіло, пищало, скавуліло, аж Олеся вуха пальцями закрила, бо зойків тих і того людського передсмертного скомління слухати не могла. А гетьман останки московських полків у тую пекельну розчину мечем своїм невинно безпощадно вганяв. [...] Виговський, загнавши москалів у болото і набивши їх та натопивши великі тисячі, кинувся з невеликим відділом за князем Пожарським, котрому все ж таки вдалось вихопитися з того пекла, перебитися з великими стратами крізь козаків і втікати в напрямі Конотопа. Виговський гонив за ним. [...] Нині ви Пожарському за Срібне відплатили. Він там усіх мешканців вирізав, не жалуючи жінок і дітей, а ви тут тридцять тисяч його війська трупом поклали. Лежать вони в болоті, як снопи на лані, котрий повінь залляла. Ще такого погрому не зазнала Москва» [Лепкий 2012 : 131 – 140].

Наведений уривок з твору Богдана Лепкого містить відомості, вперше подані в таких історіографічних пам'ятках XVII–XVIII ст., як Літопис Самовидця, Літопис Самійла Величка, польські хроніки та ін. джерела [Конотопська битва], тому можна припустити, що письменник скористався ними при роботі над повістю. У підсумках митець наголосив на втратах, яких зазнала московська армія, зокрема назвав серед чисельних полонених таких представників московської знаті, як «син славного Прокопа Ляпунова, і двох Бутурліних, і кількох полковників, і сам князь Пожарський», яких український гетьман «ханові в дарунку відіслав» [Лепкий 2012 : 140].

Російський історик С. Соловйов змушений був визнати, що «цвіт московської кінноти, який відбув щасливі походи 1654 і 1655 рр., загинув у один день... У жалобній одежі вийшов цар Олексій до народу, й жах напав на Москву...» [Цит. за: Мицик б]. Тому Конотопську битву в підколоніальній науці замовчували, а коли й згадували, то фальсифікуючи історичні факти.

Лише з проголошенням незалежності українські історики почали досліджувати одну з найвидатніших перемог української зброї – події 28 червня 1659 р. під Конотопом. Найгрунтовніше ця тема розкрита в працях А. Бульвінського [Бульвінський 1998; Бульвінський 2008] та Ю. Мицика [Мицик 2004]. Останній так описав військову майстерність козаків та їхніх союзників: «Підійшовши до Конотопа, Виговський залишив орду, яка поділилася на дві частини, за р. Соснівкою і половину українського війська. Сам же на чолі решти війська вдарив на царські сили біля переправи через річку. Побачивши нечисленне військо гетьмана, князь Семен Пожарський рушив за ним, а коли воно стало тікати (як виявилось потім, умисне), кинувся навздогін. Коли Пожарський перейшов за втікачами річку, то опинився в пастці біля с. Соснівка. Із засідки з двох боків на його військо вдарили резервні козаки Виговського і орда. Одночасно широко розлилася річка, яку встигли загатити люди Виговського, котрі на додачу зруйнували міст, унеможлививши відступ старим шляхом. [...] Внаслідок Конотопської катастрофи на полі бою полягло 40 тис. царського війська, а 15 тис., в т. ч. 50 воєвод, було взято в полон» [Мицик 2004 : 49]. Таким чином, реконструкція битви відомого вченого співпадає з тим, як змальовував її Б. Лепкий у повісті «Сотниківна» ще в 1927 р.

Варто підкреслити, що ідейний зміст історичних творів письменника належно оцінили його сучасники, зокрема молодь. Як зазначив П. Лисяк: «І наш загал гаряче на ці почини відгукнувся.

Книжки історичного змісту стали в нас найбільш почитною лектурою. Фактом є, що нерідко можна було стрінати сільських хлопців і дівчат на вигоні за товаром при лектурі «Мотрі», «Батурина», «Полтави», «Вадима» та «Сотниківни» [Лисяк 1943 : 44]. Про популярність «Сотниківни» свідчить і сербський переклад твору, що побачив світ у Белграді в 1930 р., і сценічне опрацювання повісті, котре здійснив український драматург та режисер О. Скалозуб. Одноіменна історична п'єса вийшла друком у 1932 р. в коломийській книжковій серії «Бібліотека аматорського театру», яка «стала у великій нагоді нашим самодіяльним драмгурткам» [Коломия й Коломийщина 2008 : 197].

У радянській Україні соборницькі ідеї Б. Лепкого сприйняли як прояв войовничого націоналізму. Повість «Сотниківна» та епопею «Мазепа» В. Державин охарактеризував як «зразок тенденційного перекручування та затушковування історичних подій» [Державин 1930 : 28]. Стаття критика і не могла бути іншою, вона повністю відповідала духу тоталітарної доби, коли боролися з українською ідеєю в будь-якому її прояві. Однак саме це стало приводом для повної заборони імені відомого українського письменника та його творів у радянській Україні на десятки років.

Повернення українському народові спадщини Б. Лепкого, зокрема повісті «Сотниківна», розпочалося з проголошенням незалежності. До цього процесу активно долучилась інтелігенція Тернопілля. Зокрема, варто відзначити подвижницьку працю Б. Мельничука, котрий перший у сучасній Україні перевидав повість «Сотниківна» окремою книгою в Тернополі у 1991 р.; йому ж належить інсценізація твору. Прем'єра постановки (режисер – Я. Бабій) відбулася в червні 1992 р. у Львівському обласному музично-драматичному театрі ім. Ю. Дрогобича, вдруге вистава була представлена на суд глядачів у Рівненському обласному музично-драматичному театрі в 1996 р. Обидві прем'єри набули значного резонансу в літературно-мистецькому житті західного регіону.

На тернопільській сцені «Сотниківна» була зіграна з нагоди 125-річчя від дня народження Б. Лепкого (1997), поставив спектакль режисер Є. Ваврик. У вересні 2005 р. прем'єрою «Сотниківни» порадували актори Копичинецького народного театру ім. Б. Лепкого (режисер – О. Савка); самодіяльні митці показали виставу й на сцені Тернопільського драматичного театру ім. Т. Шевченка, таким чином, прилучившись до популяризації твору серед загалу обласного центру. Одна з цікавих творчих знахідок драматурга – введення в текст п'єси характерного для фольклору образу козака Мамає. Саме завдяки цьому героєві мовна основа твору збагатилася соковитими дотепами, народними приказками, влучними порівняннями.

У рецензії Б. Демківа була відзначена, зокрема, остання сцена вистави, яку Б. Мельничук написав на прохання режисера Я. Бабія [Демків 1997 : 4]. Сотник Шелест благословляє Олесю й Петра такими словами: «...Хай Бог дає вам діточок прекрасних, як сонце ясне. Хай множить рід козацький батькам на радість, а Україні на славу. Щоб могли ми й надалі всілякого ворога бити. Всіх, хто на нашу землю з лихим наміром прийде, хто забуде, що земля ця споконвіку – наша» [Мельничук 2012 : 256]. Вони прозвучали як символічне звернення козацтва до нащадків, котрим випало жити в соборній Україні.

Творчість Богдана Лепкого утверджувала українську національну ідею у свідомості кожного читача, якого митець хотів бачити патріотом, готовим боротися за державну самостійність. Разом із тим, ідея вільної незалежної соборної держави тісно переплетена з іншою провідною думкою твору – ідеєю людинолюбства. Саме в цьому полягає непроминаюча вартість історичної повісті Б. Лепкого «Сотниківна».

**Література:** Бульвінський 1998 : Бульвінський А. Конопотська битва 1659 р. // Український історичний журнал. – 1998. – № 3–4; Бульвінський 2008 : Бульвінський А. Конопотська битва 1659 р. – К., 2008. – 64 с.; Демків 1997 : Демків Б. «Одна думка – добре, а дві – краще» // Тернопіль вечірній. – 1997. – 23 липня. – С. 4.; Державин 1930 : Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого // Критика. – 1930. – Кн. 5. – С. 27–28; Журавлі повертаються 2001 : Журавлі повертаються... : 3 епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упор., авт. передм., прим. і комент. В. Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.; Коломия й Коломийщина 2008 : Коломия й Коломийщина: Збірник споминів і статей про недавнє минуле / Упор. і ред. М. Савчук. – Філадельфія–Коломия, 2008. – Т. II. – 240 с.; Конопотська битва : Конопотська битва в різних джерелах // uk.wikisource.org/wiki; Лев 1976 : Лев В. Богдан Лепкий. 1872–1941. Життя і творчість // Записки НТШ. – Т. СХСІІІ. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1976. – 399 с.; Лепкий 2012 : Лепкий Богдан. Сотниківна. Історична картина з часів Івана Виговського: повість. Інсценізації О. Скалозуба та Б. Мельничука / упорядкув. та передм. Н. Білик; прим. Н. Білик, Б. Мельничука. – Тернопіль: Богдан, 2012. – 280 с.; Лисяк 1943 : Лисяк П. Богдан Лепкий як громадянин // Богдан Лепкий. 1872–1941. Зб. у пошану пам'яті поета. – Краків, 1943. – С. 42–46; Лисяк-Рудницький 1994 : Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. – К., 1994. – Т. 1. – 600 с.; Мельничук 2012 : Сотниківна. Історична драма з часів Івана Виговського. П'єса Богдана Мельничука за однойменною повістю Богдана Лепкого // Лепкий Богдан. Сотниківна. Історична картина з часів Івана Виговського:

повість. Інцензізації О. Скалозуба та Б. Мельничука / упорядкув. та передм. Н. Білик; прим. Н. Білик, Б. Мельничука. – Тернопіль: Богдан, 2012. – С. 199–256; *Мицик а* : Мицик Ю. Росія замовчувала правду про Конотоп // [www.vyshgorod-museum.org.ua](http://www.vyshgorod-museum.org.ua); *Мицик б* : Мицик Ю. «Справжні конотопи» // [www.memory.gov.ua](http://www.memory.gov.ua); *Мицик 2004* : Мицик Ю. Гетьман Іван Виговський. – К., 2004. – 84 с.; *Погребенник 1997* : Погребенник Ф. Післямова // Лепкий Б. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1997. – Т. 2. – С. 684–694; *Рудницький 1992* : Рудницький М. Богдан Лепкий // Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 28 – 31.

*Билык Н. И. Повесть Богдана Лепкого «Сотныкивна»: историко-культурологический аспект.*

*В статье на основании архивных источников и печатных материалов изучено историческую повесть Б. Лепкого «Сотныкивна». Рассмотрено роль Лепкого-писателя, воспитателя, гражданина в истории украинской культуры.*

**Ключевые слова:** Б. Лепкий, повесть, Конотоп, битва, И. Выговский.

**Боренко В. Б.** (Чернівці)

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3(4УКР)

### **Роман-епопея і жанрова своєрідність пенталогії Богдана Лепкого «Мазепа»**

*У статті розглядаються генологічні аспекти тетралогії Б. Лепкого «Мазепа». Основну увагу приділено з'ясуванню питання про правомірність застосування до твору термінологічного означення «роман-епопея».*

**Ключові слова:** Пенталогія, трилогія, генологічне мислення, роман-епопея, прозовий цикл, повість, велика повість.

*The article deals with genological aspects of the B. Lepkiy's tetralogy 'Mazepa'. The focus is on the clarification of the legality of the use of terminological definition of 'epic novel' to the literary work.*

**Keywords:** Pentalogy, trilogy, genre thinking, epic novel', prose cycle, short story, big short story.

Богдан Лепкий належить до тих представників українського письменства, творча спадщина яких з ідеологічних міркувань була штучно вилучена з культурно-мистецького обігу на радянських теренах і упродовж кількох десятиліть залишалася «білою плямою» на мапі національної літератури.

Ситуація кардинально змінилася у добу національного відродження. За два десятиліття незалежності України з'явилося чимало досліджень творчості митця: розвідки Р. Гром'яка, Л. Голомб, М. Жулинського, М. Ільницького, О. Мишанича, Ф. Погребенника, М. Ткачука, Я. Поліщука, Н. Білик-Лисої, Л. Білякович, Г. Заболотної, Т. Литвиненко, Є. Пеленського, В. Соколової та ін. У цих працях було заакцентовано й проблеми, пов'язані з історичною романістикою письменника, у тому числі й з його найбільшим твором – пенталогією (чи трилогією, як визначав її сам автор) «Мазепа».

З-поміж найновіших праць, присвячених вивченню цього знакового доробку Б. Лепкого, найбільше зацікавлення в контексті обраної нами теми становлять розвідки Б. Вальнюк [Вальнюк 1998] і О. Костецької [Костецька 2004], в яких найбільш послідовно аналізуються особливості генологічного мислення митця й жанрової специфіки цього прозового циклу. Однак попри свою ґрунтовність, названі праці не вичерпують усього комплексу проблем, пов'язаних з художньою природою пенталогії «Мазепа», зокрема, не дають відповіді на найпосутніше запитання: наскільки обґрунтованим є вживання сучасними фахівцями терміна роман-епопея для генологічного маркування твору. Невирішеність окресленої проблеми й зумовлює *актуальність* обраної нами теми розвідки.

Мета дослідження полягає у аналізі жанрової специфіки пенталогії «Мазепа» в аспекті правомірності означення твору як роману-епопеї.

Для досягнення мети було поставлено такі завдання: 1) конкретизувати зміст терміна «роман-епопея», уточнити найпосутніші ознаки жанру; 2) з'ясувати наявність ознак роману-епопеї в пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та особливості їх вияву.

Насамперед зазначимо, що в сучасному літературознавстві термін «епопея» має широке й вузьке значення. У широкому, більш загальному розумінні «епопея» – це будь-який твір, що характеризується широтою й масштабністю зображуваних подій, а також «енциклопедичністю». У творах такого формату приватне життя головного героя / героїв показано на широкому тлі суспільного життя епохи, поданого на певному його «тематичному» зрізі.

Водночас термін «епопея» вживається у сучасному літературознавстві як синонім терміна «роман-епопея» (вузьке значення). Як такий, він позначає *самостійний* епічний жанр, що логічно продовжує ланцюжок «оповідання – повість – роман» і характеризується своїми особливими

естетичними принципами організації художнього матеріалу, а саме «переплетенням суспільних, історичних, родинних, психологічних і побутових стосунків» [Плахотишина 1960: 83].

Важливі акценти щодо естетичної природи роману-епопеї розставив у своїй монографії А. Сабуров, докладно охарактеризувавши обидві сторони терміна «роман-епопея»: романну й епічну. До «романних» ознак дослідник зарахував особливості побудови сюжету, в якому чітко виділяються зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка – для всієї розповіді і для кожної сюжетної лінії окремо, взаємодія сюжету (і середовища) з характером героя, розвиток цього характеру. До прикмет епопеї – особливу тему (епоха великих історичних подій, героїка всенародного подвигу); ідейний зміст – «моральне єднання оповідача з народом в його героїчній діяльності, патріотизм, <...> прославляння життя, оптимізм, триумф світла над темрявою, життя над смертю»; складність композиції; прагнення автора до «національно-історичного узагальнення» [Сабуров 1959: 346].

Одну з перших спроб чіткої дефініції роману-епопеї як твору специфічного художнього формату знаходимо в 7-му томі «Истории Всемирной литературы» [ИВЛ 1991, т.7]. Автор цього визначення Т. Мотильова питомі ознаки цього жанру вбачає передусім у змалюванні подій *загальнонаціонального* чи *глобального* значення, які становлять основу епічної дії. При цьому «особисті долі персонажів розгортаються *всередині* широкого потоку народного життя. Тут ставляться докорінні проблеми життя народу й людини, і виникає нова якість історизму: люди розкриваються як суб'єкти історії, <...> вони включені в те національне <...> ціле, яке й визначає розв'язання історичних конфліктів» [ИВЛ 1991, т. 7: 136]. Як характерну ознаку роману-епопеї Т. Мотильова виокремлює й «необхідність поглибленого психологічного аналізу» як «пружин дії» у творі такого типу [ИВЛ 1991, т. 7: 136].

Окресленні теоретичні положення приймемо за вихідні при розгляді питання про присутність рис роману-епопеї в циклі «Мазепа» і правомірність ідентифікації його жанрової специфіки за допомогою цього терміна.

Для цього насамперед необхідно зрозуміти причини, що зумовили самоозначення автором «Мазепи» як історичної повісті. Розставити крапки над «і» щодо цього допомагають деякі присутні міркування, висловлені сучасними дослідниками. Зокрема, проф. Т. Комаринець, розглядаючи «Мазепу» як тетралогію, наголошував з цього приводу, що кожна з чотирьох частин тетралогії визначається письменником як історична повість, «*виходячи з тодішньої традиції*» [Комаринець 1993: 95]. Аналогічну точку зору обстоює у своєму кандидатському дослідженні й О. Костецька. Аналізуючи своєрідність генологічного мислення Б. Лепкого, тернопільська дослідниця особливості співвідношення термінів «повість» і «роман» у свідомості письменника вбачає у впливі польськомовної традиції [Костецька 2004: 29]. При цьому, як відзначає О. Костецька, поряд із терміном «повість» (powieść), що зустрічається у працях Лепкого, написаних польською мовою, в окремих його текстах зустрічається й термінологема «роман» [Костецька 2004: 29].

Можна погодитися із думкою О. Костецької про те, що для Лепкого, який «перебував у силовому полі польськомовної традиції» [Костецька 2004: 29], саме «повість» слугувала тим жанровим «еталоном», на основі якого він розрізняв повісті й романи. Свідченням цього є, зокрема, терміносполуки «*велика повість*», «*більша повість*», «*двотомна повість*», що зустрічаються у його епістолярії та історико-літературознавчих працях. Як бачимо, основний акцент при розрізненні повісті й роману митець робив передусім на їх різному *обсязі* і мислив роман як твір, обсяг якого є *більшим* за обсяг звичайної повісті. Тому в поодиноких випадках паралельно з терміном «роман» Лепкий вживає термін «епопея» як його синонім. Про використання Лепким терміна «роман-епопея» не йдеться, оскільки як такий він був запропонований О. Чичеріним лише у середині ХХ ст.

Суттєвим для нашої розвідки є й те, що для оцінки своєрідності художнього задуму Лепкого в «Мазепі» жанровими канонами повісті послуговувався не лише сам автор, а й більшість його найближчих сучасників-рецензентів. Так, зокрема, у «Короткому нарисі історії української літератури» В. Радзиковича (Львів, 1931) «Мазепа» визначається як «*велика історична повість*» [Радзикович 1931: 295]; М. І. Рудницький говорить про спробу митця в «Мазепі» «дати *велику історичну повість*» [Рудницький 1992: 29]; Т. Коструба наголошує, що це – «*щось інше проти звичайних повістей*» [Коструба 1931: 414]. Урешті ще навіть 1952 року Л. Білецький, віддаючи данину сформованій цими та іншими рецензентами і криками традиції, характеризував «Мазепу» як «*найобширнішу повість в українській літературі*».

Хронологічно віднесеність наведених оцінок дозволяє зробити висновок про те, що жанровий канон повісті виступає еталоном для оцінки своєрідності генологічної природи «Мазепи» на першому етапі теоретичного осмислення – в рецензіях та літературознавчих працях 1930-50-х років. За допомогою такого еталону увиразнюється насамперед своєрідність *кількісно-формальних* ознаках пенталогії Б. Лепкого.



Натомість в естетичній свідомості останньої третини ХХ ст. візія жанрової природи пенталогії «Мазепа» найчастіше презентується за допомогою паралельних, до певної міри синонімічних термінів – «епопея» і «роман-епопея» (Н. Лупак, О. Костецька, Л. Білякевич та ін.). Окрім цього, у найновіших літературознавчих студіях для увиразнення генологічної природи «Мазепа» Б. Лепкого використовується низка інших термінів, які у той чи інший спосіб акцентуються романне/епопейне начало у творі: «історичний роман» (В. Соколова), «історична епопея» (Л. Білякевич), «цикл романів» (Н. Лупак) / «прозовий цикл» (О. Царик), а також квазітермінологічні / описові номінації: «масштабне епічне полотно» (Л. Білякевич).

Однак у межах нашої розвідки важливим видається дещо інший ракурс проблеми: чому твір, жанрово ідентифікований самим автором та його сучасниками як «повість», у пізнішій критиці й літературознавчій традиції позиціонується як «(роман-)епопея». На нашу думку, у цьому сенсі можна певною мірою погодитися з висновками О. Костецької, яка вважає, що «джерелом розходжень щодо кваліфікації жанрової своєрідності шеститомного твору про Мазепу було *неоднакове уявлення* про мистецько-естетичну конкретизацію “широкої картини діяльності” історичного Мазепа», а також про своєрідність творчої особистості Лепкого та «природу його письменницького світовідчуття і світомислення» [Костецька 2004: 148].

Однак більш вагомим нам видається інша причина, а саме: тотальна «романізація» естетичного мислення у ХХ ст., яка зачіпає передусім генологічну свідомість, спричиняючи не лише панування в літературі роману, а й перегляд класичної спадщини крізь призму нових жанрових пріоритетів, що були сформовані, зокрема, під відчутним впливом ідей М. Бахтіна про «новий великий епос».

Вважаємо, що важливу роль у формуванні нової жанрової візії «Мазепа» відіграла й та обставина, що читачі другої половини ХХ ст. отримали у спадщину «Мазепу» як *змістово й структурно завершений* твір (дарма, що через особисті, переважно фінансові, обставини Лепкий був змушений віддавати до друку остаточно не відшліфовані рукописи), тоді як сучасники митця знайомилися з твором «*порціями*» упродовж чотирьох років (з 1926 по 1929) з інтервалом приблизно у рік. Тобто для сучасників Лепкого «Мазепа» був передусім *низкою окремих творів*, однаково маркованих з точки зору генологічних параметрів («історична повість»). *Лише після завершення* публікування вони могли сприйматися як *єдине художнє ціле*, що надавало їм *нової* (на той момент) естетичної якості.

Цю «нову якість» вловив уже М. Рудницький, який у праці 1936 року «Богдан Лепкий» схарактеризував задум «Мазепа» як «наскрізь *епічного* твору» [Рудницький 1992: 29, 30]. На поч. 1980-х рр. цілісність твору відзначив Р. Завадович, назвавши «Мазепу» «славним *7-томним романом*» [Завадович 1981: 10], а 1992 року проф. Т. Комаринець чітко схарактеризував твір саме як «*роману розповідь*», «цикл романів», кожний з яких визначається «завершеною композиційною структурою», які, «*взяті разом*, становлять *велику епопею* змагань наших предків за державну самостійність» [Комаринець 1993: 92]. Полемізуючи з авторським самовизначенням «історична повість», він зазначав: «Насправді ж за своєю структурою, розгалуженістю розповіді, сюжетними перипетіями – це *роман*» [Комаринець 1993: 95]. У естетичній свідомості наймолодшої генерації дослідників твори, що утворюють цикл «Мазепа», сприймаються виключно як *романи* – про це свідчать найновіші дослідження Т. Литвиненко [Литвиненко 1999], О. Костецької [Костецька 2004], Н. Лупак [Лупак 2007], Л. Білякович [Білякович 2011] та ін.

Таке накладання жанрової матриці «роману/епопеї» на пенталогію Б. Лепкого висвітлюють ті властивості твору, які стосуються не лише його кількісних, але й *якісних* характеристик як, за визначенням М. Бахтіна, «великого епосу». Передусім це стосується *широти, панорамності* зображуваних подій. Наявність цієї ознаки в романі Лепкого ще 1933 року відзначив В. Ратич, схарактеризувавши «Мазепу» як *монументальну* трилогію, в якій автор розгортає «*широкі, величні картини* доби найбільшого нашого державника новіших часів» [Ратич 1933: 78]. Аналогічним чином проф. Т. Комаринець наголошував, що «романи тетралогії відзначаються *широкою охоплення подій*, глибоким проникненням в історичну епоху, *достовірністю* розповіді, яка часто насичена ліричною теплою, зокрема коли йдеться про головні постаті, Мотрю і Мазепу [Комаринець 1993: 95].

Поділяючи ці погляди колишніх і сучасних літературознавців (попри надмірний ліризм, брак матеріалу, а відтак й фрагментарність, яку закидали Лепкому ще перші рецензенти), зазначимо, однак, що про таку якість – як питому ознаку «(роману-)епопеї» може йтися лише за умови сприйняття твору як *художньо-естетичної цілісності*, а не поєднання окремих елементів пенталогії.

Така цілісність і сюжетно-композиційна впорядкованість «Мазепа» забезпечується *єдністю протагоніста*, постать якого об'єднує собою усі частини епопеї, розкриваючи його образ як у приватно-побутовій сфері (лінія «Мазепа – Мотря»), так і у сфері державницької діяльності (лінії «Мазепа – Петро 1», «Мазепа – Карл XII»). Такий принцип архітектоники твору – аналогічний тому, що використав Р. Роллан у романі-епопеї «Жан-Крістоф» – відображено у самій назві пенталогії Б. Лепкого – «Мазепа».

Як слушно зазначає з цього приводу Н. Лупак, у центрі уваги Б. Лепкого «знаходиться образ українського гетьмана, який пов'язаний з усіма іншими дійовими особами; навколо цієї постаті розгортаються всі сюжетні лінії» [Лупак 2007: 12].

На значенні постаті Мазепи для створення «конфігуративної проєкції» тетралогії як «співмірної з епічним способом бачення, моделювання художнього твору» [Костецька 2004: 141] наголошує у своєму дисертаційному дослідженні й О. Костецька. За твердженням дослідниці, доля гетьмана Мазепи була тим «доцентровим чинником», який засвідчував «постійний нурт його цілісної авторської свідомості» [Костецька 2004: 143].

Поряд з цим одну з головних прикмет жанру роману-епопеї в тетралогії «Мазепа» слід вбачати у тій його рисі, яку М. Рудницький схарактеризував як її підпорядкованість «загальнонаціональній потребі», відзначивши загальнонаціональний характер ідеї, яку «Лепкий мав у своїх руках» і яка була пов'язана із «збройною боротьбою України з Московщиною, як єдиним виходом для виборення своєї самостійності» [Рудницький 1929: 2].

Таким чином, вважаємо, що широта задуму «Мазепи», особливості архітектоніки твору, у яких постійно присутня «семантика епічності» (О. Костецька), специфіка моделювання образу головного героя твору дає достатні підстави для визначення жанрової природи пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» за допомогою терміна «роман-епопея».

**Література:** Білякович 2011: Білякович Л. Авторська інтерпретація історичної особистості в пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» / Київська старовина. – 2011. – № 1. – С. 137–147.; Вальнюк 1998: Вальнюк Б. І. Поетика історичної романістики Богдана Лепкого; автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.01 / Вальнюк Богдана. – Івано-Франківськ, 1998. – 20 с.; Глобенко 1994: Глобенко М. Література доби модернізму / Глобенко М. // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури. – Мюнхен – Львів: УВУ, 1994. – С. 192–216.; Завадович 1991: Завадович Р. Пом'янім Богдана Лепкого / Роман Завадович // Церковний вісник (США). – 1981. – 19 липня. – С. 10–11.; Ільницький 1991: Ільницький М. Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті / М. Ільницький // Лепкий Б. С. Твори : у 2-х т. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–29.; ІВЛ 1991: История всемирной литературы : в 9 т. – М. : Наука, 1986–1991.; Комаринець 1993: Комаринець Т. Твір європейського звучання / Комаринець Т. // Богдан Лепкий – видатний український письменник: Збірник статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / Відпов. ред. Гром'як Р. Т., Ткачук М. П. – Тернопіль: Збруч, 1993. – С. 90–103.; Костецька 2004: Костецька О. І. Жанрова система прози Богдана Лепкого : дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 / Костецька Олена Ігорівна. – Тернопіль, 2004. – 216 с.; Коструба 1931: Коструба Т. Богдан Лепкий. «Веселка над пустирем» [рец.] / Коструба Т. // Дзвони. – 1931. – Т. 4. – С. 414–416.; Литвиненко 1999: Литвиненко Т. М. Історіософічна концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 / Литвиненко Тетяна Миколаївна. – К., 1999. – 21 с.; Лупак 2007: Лупак Н. М. Художня та літературно-музична інтерпретації образу І. Мазепи (епопея Б. Лепкого «Мазепа» та опера П. Чайковського «Мазепа»): дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.05 / Лупак Наталія Миколаївна. – Тернопіль, 2007. – 173 с.; Плахотишина 1960: Плахотишина В. Т. Мастерство Л. Н. Толстого-романиста / В. Т. Плахотишина. – Днепропетровск: Днепропетровское книжн. изд-во, 1960. – 330 с.; Радзикович 1931: Радзикович В. Короткий нарис історії української літератури: Підручник. – [2-е вид., змінене]. – Львів : б.в., 1931. – С. 295-296.; Ратич 1933: Ратич В. Сфери творчості Богдана Лепкого // Дзвони. – 1933. – Ч. 2. – С. 66–80.; 15. Рудницький 1992: Рудницький М. Богдан Лепкий / Рудницький М. // Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 28–31.; Рудницький 1929: Рудницький М. Історичні і воєнні повісті. II. «Батурин» і «Полтава» / Рудницький М. // Діло. – 1929. – 18 вересня. – С. 2.; Сабуров 1959: Сабуров А. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблематика и поэтика / Андрей Александрович Сабуров. – М.: Изд-во МГУ, 1959. – 602 с.

В статті розглядаються геологічні аспекти тетралогії Б. Лепкого «Мазепа». Основне уваження уделено висвітленню питання про правомірність застосування до твору термінологічного визначення «роман-епопея».

**Ключевые слова:** Пенталогія, трилогія, геологічне мислення, роман-епопея, прозовий цикл, повість, більша повість.

УДК 821.161.2-31  
ББК 83.3 (4 УКР)

### Природа сміху у творчості Богдана Лепкого

*У статті висвітлено специфіку комічного у творчості Богдана Лепкого, природу його сміху, що ґрунтується на синкретичному поєднанні засад реалізму, модернізму та української сміхової культури.*

**Ключові слова:** комічне, сміх, гумор, сатира, іронія, сарказм, гротеск, реалізм, модернізм.

*Oksana Garachkovska. The article highlights the specific comic in the works of Bogdan Lepky nature of his laughter, based on the principles of syncretistic combination of realism, modernism, and Ukrainian culture of humor.*

**Key words:** comic, laughter, humor, satire, irony, sarcasm, grotesque realism, modernism.

Сміх як органічна складова й головна особливість сатири та гумору безпосередньо пов'язаний з історією формування людського суспільства й комедії. Філософи і науковці стверджують, що сміх притаманний лише людині. За висловом Арістотеля, «...серед живих істот спроможна сміятись тільки людина» [Арістотель 1978: 56].

Арістотелівський підхід до аналізу комічного, що спирався на принцип контрасту, протистояння: потворного і прекрасного, трагічного і комічного, в історії естетики повторюватиметься неодноразово, змінюючись залежно від того, якої системи категорій дотримується дослідник. Так, комічне розглядалося через протистояння нікчемного й піднесеного, псевдозначного й значного, безкінечної доцільності і безкінечного свавілля тощо.

На межі XIX і XX ст. з'являються дослідження Зігмунда Фрейда «Дотепність і її ставлення до без свідомого» та Анрі Бергсона «Сміх», які відкрили нові шляхи у дослідженні комічного завдяки наголосу на ролі безсвідомих психічних процесів у виникненні сміху – емоційно-естетичної реакції на комічне. А.Бергсон, продовжуючи й вдосконалюючи наведене вище висловлювання Арістотеля, відзначав: «Усе смішне стало смішним тільки в межах людської свідомості, інакше не кожна смішна картина або непристойна картина, навіть якщо вона буде огидною й беззмістовною, викличе сміх. Навіть якщо ви будете сміятися над якою-небудь живою істотою або капелюхом, це відбуватиметься внаслідок стану, котрий ви відкриєте в них у зв'язку з людиною» [Бергсон 1996: 113].

У сучасній естетичній науці стосовно сміху вживають поняття «синкретичний», тобто такий, який об'єднує різні форми сміху. Комічне має різноманітні форми, що протистоять високим естетичним ідеалам. Це гумор, сатира, іронія, сарказм, гротеск. Спираючись на форми комічного, митець створює найрізноманітніші відтінки відбиття сміху в мистецьких творах.

Таджицький учений В.Асрорі, називаючи сміх основним мотивом змісту сатири, зауважував: «Не буває сатири без сміху. Сміх і сатира взаємопов'язані між собою. Якщо сміх – форма, то сатира – зміст» [Асрорі 1968: 114]. Сміх є виразником ідейного ставлення автора до певних негативних явищ. Сміх та ідея нероздільні між собою, і лише в єдності вони можуть набути сили та впливу на людську свідомість.

Критична функція сміху, як і його позитивне ствердження, потенційно закладена у фольклорній сміховій традиції. Гумор, іронія і самоіронія є специфічними рисами українського менталітету. Традиції української гумористичної літератури склалися ще в дописемну добу в усній народній творчості. Відомі жанри народних примовок, іронічні народні імена, дотепні прислів'я та приказки, анекдоти, жаргівливі пісні тощо. Народний сміх, як стверджують дослідники проблеми комічного в українській літературі, «володіє одночасно руйнівним і відтворювальним зарядами» [Майдаченко 1991: 9]. Ця цілісна діалектична спрямованість сміхової культури ґрунтовно вивчена і визначена М.Бахтінін як амбівалентність народного сміху. Починаючи з XVII ст., означена амбівалентність поступово почала втрачатися. Натомість приходять «негативний, осуджуючий та викривальний сатиричний сміх новочасності» [Майдаченко 1991:9]. Корифеєм українського народного гумору вважається І.Котляревський, який створив «Енеїду» – енциклопедію національної сміхової культури. Поряд з викривальним, тобто критичним сміхом у художній літературі починає співіснувати його різновид, який, за В.Проппом, можна визначити як «добрий сміх».

Якщо «викривальний сатиричний сміх» класиків української літератури тією чи іншою мірою вже неодноразово досліджувався М.Гончаруком, К.Грушевською, Т.Дмитренком, І.Зубом, В.Косяченком, П.Майдаченком, С.Шаховським та іншими літературознавцями й критиками, то функція і значення «доброго сміху», його величезний пізнавальний потенціал досі ще залишається поза увагою науковців.

Творчий доробок Богдана Лепкого теж, на жаль, до сьогодні ще не вивчався ані крізь призму викривального, критичного сміху, ані з погляду специфіки «доброго сміху», джерел комізму, функцій комічного у широкому спектрі естетичних категорій (за винятком кількох робіт М.Ткачука та

В.Погребенника, в яких елементи комічного у прозописьмі Б.Лепкого згадуються переважно побіжно). Саме тому спроба хоча б частково заповнити цю прогалину українського літературознавства видається нам актуальною.

*Мета статті* полягає у розкритті природи комічного у творчості Богдана Лепкого, його «сміхового» світу, що ґрунтується на поєднанні засад реалізму, модернізму та української сміхової культури. І поезія, і проза Б.Лепкого переважно ідентифікує трагічні картини життя українського селянина. Це помітив ще Олександр Грушевський, який писав, що Б.Лепкий «не тільки вибирає переважно сумні теми, але й обробляє їх з тим почуттям, що ціле життя складається з таких лише сумних подій і фактів» [Грушевський 1908: 496]. Водночас Б.Лепкому як «найвидатнішому із давнього патриціанського й письменницького роду, літератору високого хисту, невсипущому ратаю на ниві красної словесності та науки» [Погребенник 2006: 315] були притаманні й сатиричні форми рецепції реальної дійсності. Сміх письменника був безпосередньо ідентифікований з рівнем його мислення, смаком та інтелектом. Якраз сприйняття подій на рівні інтелекту породжувало моменти сміху: «Я пишу те, що чую, бачу, / Що в серце або в мозок впало, / Часом сміюсь, часом заплачу. / Сміху немного, сліз – немало [Лепкий 1990: 50].

Така його емоційно-естетична реакція на комічне багато в чому перегукувалася з гумористично-сатиричними візіями іншого модерніста – М.Вороного, сучасника Б.Лепкого: «І сміх і плач – з одного джерела. / Вони бринять в однім акорді...»; «І сміх і плач – се рідні два брати, / Коли від болю серце рветься. / Будь гордим же, не зраджуй серця ти, / Як плаче сміх, як плач сміється» («Sententia») [Вороний 1989: 151].

Щоправда, в поетичній творчості Б.Лепкого, як і в ліриці інших модерністів, проблема комічного, сатиричного відтворення дійсності порушувалася вкрай рідко. Мотиви туги, самотності, спліну суїциду, вічного спокою переважали. Однак у поодиноких поезіях («Ні! Я не лізу на котурни...», «Сивий час» та ін.) Лепкий у межах парадигми діалогічності суттєво розширював пізнання істини крізь призму сміху. Діалогічність вислову включала в себе не тільки певні знання про навколишній світ, а й обставини функціонування мови в ситуації комунікації. Діалог автора з читачем, автора з ліричним героєм, автора з історією і т.д. давав змогу митцеві, з одного боку, позбутися самотності монолізму, а, з другого – знайти точки співпричетності до інших особистостей. Але діалог і комунікація так само, як і будь-які інші способи сатиричного пізнання, можуть сприяти не тільки успіхові, але й викликати невдачі: «Каже радість: «Маю срібні смішки». / А біль: «Маю сльози, як горішки, / Каже радість: «Я сльози осушу», / А біль каже: «Я кожний сміх здушу» [Лепкий 1990: 342].

Більшою мірою комічне відтворення дійсності притаманне прозовим творам Б.Лепкого, присутнє воно також і в епістолярних діалогах письменника. Скажімо, в листі до Осипа Маковея від 27 вересня 1910 з Кракова Б.Лепкий висловлює оригінальні думки про сатиричний твір адресата: «На вступі дякую Вам сердечно за Вашого «Ревуна» та за довір'я, якого доказом лист і поема. Розуміється, що разом з тим мушу Вам подякувати за тих кілька веселих хвилин, які я пережив, читаючи Вашу сатиру. Той легкий гумор – се головна прикмета і вартість «Ревуна». «По вечорі на папері писав вірші цілу ніч» – се прецінь таке характеристичне для нашої роботи, що годі не посміятися. А сміх у нас межує зі смутком. Цілий «Ревун» був би дуже веселий, коли б не був сумний. Прецінь, воно не тільки смішно, але й сумно, а навіть дуже сумно, що такі люди, як Ваш найновіший герой, можливі, а навіть так типічні, що їх нелегко вповні розпізнати. [...] Той тип національного биягера-галапаси-конконтотора повинен згинати якнайскоріше. Се один з постулатів нашого поступу культурного. Бо до лиха, пощо працювати, коли другий без праці доходить до слави і до добра?» [Качкан 2001: 408 – 409]. Наведений уривок з листа Б.Лепкого, на наш погляд, ідентифікує не лише непересічний зразок епістолярної літературної критики митця, а також і його зацікавлення проблемами сатири, сміхової культури.

Симптоматичною і нечастою ознакою оповідань та новел Б.Лепкого з життя селян є м'який гумор ситуацій (оповідання «Підписався», «Барометр» – останнє побудоване на комізмі епізодів, пов'язаних із недовірою селян до технічних винаходів). Варта уваги колоритність картин і образів Лепкого, побутових подробиць або й комічних, а не лише драматичних чи трагедійних, ситуацій. Наприклад, та, що склала основу «Оповідання дяка», заснована на одній з життєвих «практик» поручинського дяка Гната Янчанського, відмінного від типу «затабачених» дяків, – йому автор і присвятив цей твір. Розказана в ньому історія розкрила курйозну причину вірності героя старій опанчі й остаточної відмови від спокуси зради свого стану через перехід до «дрібнопанськості». Меншою мірою властивими класичному реалізмові XIX ст. були притаманні прозі Лепкого вияви містики. Взагалі до забобонності селян автор ставився критично, але при тім визнавав існування «тонкого» – ірреального – світу. Тому змалював сонні видіння й різні парапсихологічні стани у творах «Під лісом», «На мості», «Старий двір».

У збірці нарисів і мініатюр «От так тобі» (Львів, 1926) сполучилися критика родових хиб українства з сумними роздумами над знедуховленням людей («Метаморфоза»), непривітністю збайдужілими читачами кращих українських книжок і часописів. Так, у вигадливій умовності і гіркій змістом новелі «Наші книжки» автор розкрився як «культурник», який вважає мірою цивілізованості ставлення до книжки, мистецтва і митців. Колоритні постаті й дотепний гумор («Філософ») перемежовані з психологічними «тихими драмами» «стоголової гідри» великого міста – трагедіями матері («Ах, як же цей папір палить...»), артистки («Співачка»).

Почасти Б.Лепкий гостро, з державницьких патріотичних позицій критикував псевдодіячів, кому партійні програми вищі за Україну, протестував проти міжпартійних чвар. Зокрема, в опублікованому в США 1923 р. посланні «Партійникам» письменник вдався і до гротескного відтворення дійсності. Згадане послання не втратило актуальності й понині.

Варто зауважити, що Б.Лепкий цілковито заперечував розважальне комікування, комічне в нього утверджувало практичний раціоналізм, здоровий глузд. Найбільш відповідним персонажем для осміяння людських вад виявився фольклорний стереотип дурня, який протягом багатьох віків склався в сміховому святковому середовищі, адже «за ним історично закріпилася функція демонструвати людину в кривому дзеркалі її недоліків. Він утілював такі вади людської натури, як лінощі, жадібність, заздрощі, глупоту і т. д.» [Дмитренко 1986: 50].

Народний сміховий стереотип дурня втілювався в багатьох творах Б.Лепкого, насамперед у змалюванні недоумкуватого селянина, простака і невігласа («Нездала п'ятка», «Підписався» та ін.), або ж зажерливого лихваря, скнари («Мишка. Казка для дітей; для малих і великих»), всі вчинки якого позбавлені будь-якої логіки здорового глузду та позбавлені певної сміхової філософічності, яка історично закріпилася за цим народним стереотипом. У цілковитій гармонії з природною веселістю гумористичні оповідання Б.Лепкого сповнені критицизму, який виражений з допомогою різних засобів, починаючи від іронії, дотепу і кінчаючи сатирою чи навіть сарказмом. Безжурний, розважальний, безпредметний сміх – неприйнятний для Лепкого, який намагався специфічними засобами створити панораму сучасного йому суспільного, політичного і духовного життя.

В окремих творах Б.Лепкого сатирична візія є домінуючою. Скажімо, повість «Орли» написана на основі розгортання напіванекдотичного епізоду з української історії часів панування Москви. Принаймні аналогічний сюжет наводить «Ілюстрована історія України» М.Грушевського, чий авторитет був для Лепкого високим. Виклад рухається двома вальтерскоттівськими лініями. Першу з них становить кохання козака і козачки, загрожене намаганням московського офіцера хоч силою заволодіти красунею Тригубівною.

Друга лінія ширшого, історичного плану. Мова про брутальне правління царських властей на нашій землі та спротив їм українців. Обидва сюжетні відгалуження майстерно зведено в розповіді про те, як гонористий офіцер, невдоволений нелюб'язним прийомом у заможного козака Сулими-старшого, віддає його в руки репресивного Тайного Приказу. Причиною послужили... орли на кахлевій старій печі козака, підступно ототоженні донощиком-офіцером із державним символом Московії. Чимало добра (табунів коней тощо) довелося спровадити Сулимі в російську столицю, щоби відкупитися від тяжкого звинувачення в зраді «новонабутій батьківщині».

У дискурсивній практиці Б.Лепкого представлені дві тенденції відображення дійсності. З одного боку, це оптимістичне, романтично піднесене ставлення до людини, оспівування її благородства, високої моралі й духовної краси, а з другого – тверезий, реалістичний погляд на потворні умови дійсності, нещадна критика і висміювання цих умов. В одних умовах переважала перша тенденція, в інших – місце романтика займав реаліст-сатирик. Зрозуміло, такий поділ надто умовний. Можна і слід говорити тільки про сукупність цих тенденцій, бо саме вони, а також введення фантастичних деталей у реалістичне оповідання, поєднання драматичних рис повісткування з іронічно-сатиричними є найважливішою ознакою художнього методу письменника.

Б.Лепкий, продовжуючи традиції української гумористичної літератури, використовував комічний ефект у своїх творах не лише з метою загострити увагу читачів, зробити твір цікавішим, а й для того, щоб висміяти несправедливі вчинки людей, їх недоліки, вкласти у свої тексти повчання, виховати і виправити читачів, змусити їх замислитися над собою і життям. За висловом одного відомого мислителя, «те, що одного разу стало смішним, більше не може бути небезпечним».

Отже, сатирично-гумористичні візії Б.Лепкого були непересічним явищем в історії української літератури початку ХХ ст. Митець увібрив у себе прикметні риси українського народного сміху – його лагідність, доброзичливість, його колочість і нищівність, коли він стосується лихих людей. Б.Лепкому належить заслуга такого осмислення комічного, при якому воно, втрапивши амбівалентність, притаманну народним сміховим першоджерелам, увійшло в літературу новітньої доби з великим потенціалом викривальної й перероджуючої сатири. Письменник виробив ряд форм комічного

(діалогізм, існування мови як системи символів та ін.), які й нині побутують в українській літературі. Сміх Лепкого витікає не із прагнення митця до комічного як до самоцілі, а із зображення реальних людських вад, із типових обставин життя. Таким чином, «сміховий» світ Богдана Лепкого ґрунтується на поєднанні засад реалізму, модернізму та української сміхової культури.

**Література:** *Аристотель 1978:* Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. – 376 с.; *Асрорі 1968:* Асрорі В. Халк ва адабиёт (Народ і література) /В. Асрорі. – Душанбе: Ирфон, 1968.– 258 с.; *Бергсон 1996:* Бергсон А.Сміх /Анрі Бергсон //Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М.Зубрицька]. – Львів: Літопис, 1996. – С111-126; *Вороний 1989:* Вороний М.К.Твори / Упоряд., підготовка текстів, передм. та прим. Г.Д.Вервеса. – К.: Дніпро, 1989. – 384 с.; *Грушевський 1908:* Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках / Олександр Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1908. – Т.XLII. – С.483-504; *Дмитренко 1986:* Дмитренко Т.Функції комічного у творчості Г.Ф.Квітки-Основ'яненка / Т.Дмитренко // Рад. літературознавство. – 1986. – №10. – С.50-58; *Качкан 2001:* Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого /Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В.Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.; *Лепкий 1990:* Лепкий Богдан. Поезії /Богдан Лепкий. – К.: Рад. письменник, 1990. – 383 с.; *Майдаченко 1991:* Майдаченко П.І.Комічне в сучасній українській прозі: Літ.-критич. нарис / П.І.Майдаченко. – К.: Дніпро, 1991. – 190 с.; *Погребенник 2006:* Погребенник В. Богдан Лепкий / В.Погребенник // Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.: У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О.Д.Гнідан. – К.: Либідь, 2006. – Кн.2. – 496 с.

*Оксана Гарачковская. Природа смеха в творчестве Богдана Лепкого.*

*В статье рассматривается специфика комического в творчестве Богдана Лепкого, природа его смеха, состоящего из синкретического соединения основ реализма, модернизма и украинской смеховой культуры.*

**Ключевые слова:** комическое, смех, юмор, сатира, ирония, сарказм, гротеск, реализм, модернизм.

**Гаврилюк Х. Ю.** (Дрогобич)

УДК 821.161.2.09 (092)

ББК 83.3 (4 УКР) 5

### **До питання про репрезентацію концепту матері-землі у творах Івана Котляревського та Богдана Лепкого**

*У статті зроблено спроби проаналізувати природу концепту Вітчизни у поемі «Енеїда» І. Котляревського та тетралогії «Мазепа» Б. Лепкого. На відміну від зумовленої специфікою історичного жанру відверто ідеологічно-патріотичної репрезентації образу Вітчизни у тетралогії, в «Енеїді» він латентний, що викликано історично-соціальними чинниками, а композиційно – травестійною стилістикою поеми. Основними виразниками концепту України та українськості у творах постають головні персонажі.*

**Ключові слова:** концепт Вітчизни, травестія, нетравестійна площина твору, націєтворчий фактор.

#### **Havrylyuk Kh. Yu. The concept of Motherland in the works of I. Kotliarevskiy and B. Lepkyi**

*The article attempts at analyzing the nature of the concept of Motherland in the poem "Aeneid" by I. Kotliarevskiy and tetralogy "Mazepa" by B. Lepkyi. Unlike historical genre determined downright ideological and patriotic representation of the concept in the tetralogy, it remains latent in "Aeneid" as conditioned by certain historical and social factors as well as travestied style of the poem. The main representatives of the concept of Ukraine and Ukraineness are the main characters.*

**Key words:** concept of Motherland, travesty, non-travestied plane of literary work, nation-forming factor.

Поема «Енеїда» І. Котляревського та тетралогія «Мазепа» Б. Лепкого – твори різних епох, жанрів, стилів. Тому алогічно було б наполягати на будь-якій типологічній схожості двох творів. Проте незаперечна зовнішня відмінність обох не заважає їм нести тісну ідейну спорідненість. Ця спорідненість виникає на етапі творчого задуму і, виражена відмінними засобами, виливається у спільність ідей та проблематики. Тому метою цієї статті є не спроба зіставного аналізу двох творів на будь-якому з рівнів їхньої внутрішньої організації та дискурсивне осмислення концептів-універсалій, концептів-архетипів. Історичність мови Лепкого, бурлескно-травестійна манера Котляревського, незважаючи на повну типологічну відмінність, стають засобами репрезентації дотичної проблематики – вираження націєтворчих, державницьких, патріотичних ідеалів та устремлінь, уславлення народного буття, звияжної минувшини, надії на краще майбуття, становлення незалежної держави. Завдання статті – окреслити художню природу концептів Вітчизни, народу, традиції в аналізованих творах.

Таке формулювання теми є цілком оригінальним, а отже, відкриває широкі можливості для дослідження. Поокремо питання концептуальної наповненості в «Енеїді» І. Котляревського ґрунтовно

досліджували В. Шевчук, Є. Кирилюк, М. Яценко, Є. Нахлік, М. Ткачук, С. Козак та ін. Проблема історичного мислення Б. Лепкого, історизму як засобу конструювання сюжету окреслює коло наукових пошуків М. Льницького, Ф. Погребенника, Р. Гром'яка, Ю. Бойка, М. Рудницького та ін.

Художня література – унікальний спосіб донесення ідей до вимогливого читача, бо уможливорює сплав різних мовних стилів. Художнє слово стає маніпулятором у руках вправного автора, перетворюється на багатофункціональний інструмент. Саме по собі слово – лиш графічна чи фонетична послідовність. В даному контексті згадуються слова класика: «Ну що б, здавалося, слова, / Слова та голос – більш нічого, / А серце б'ється – ожива, / Як їх почує!» Вагомість слова полягає в сенсі, яке воно приховує. Одне і те ж слово може нести безліч сенсів, ідей, концептів і, відповідно, здійснювати різний, аж до протилежного, вплив на свідомість та естетичні очікування того, кому адресується. І навпаки, смисл може набувати найрізноманітнішого словесного вираження, що дозволяє говорити про авторську манеру чи стиль. Тому мовне обрамлення як спосіб уречевлення, матеріалізації абстрактних ідеалів залишається важливим, проте доволі відносним елементом. На прикладі аналізованих творів воно постає як змінна величина, тим не менше увиразнюючи тотожні концепти. Питання взаємодії смислу та тексту породжує концепцію інтертекстуальності. У досліджуваному нами аспекті влучно звучить теза дослідниці М. Шаповал: «Якщо засновуватися на розумінні тексту як безперервного процесу породження смислу, то виявляється, що жоден не є продуктом текстуального вакууму, жоден не претендує на абсолютну оригінальність і новизну, жоден не перевертає світ ... І тоді на зміну класичній літературознавчій концепції приходять нові способи прочитання тексту, зокрема, в ключі інтертекстуальності, яке відкриває, що тексти не є цільними й непроникними, а будуються як плетиво, де кожне волокно взяте з єдиного універсуму, у межах якого містяться тексти міфів, історії, філософії, культури...» [Текст 2011:320].

Попри тривалу часову дистанцію, що відділяє «Енеїду» та «Мазепу», кожен з творів писався в епоху сильної літературної цензури. Для Котляревського травестійно-бурлескна маска стала свого роду способом порятунку, який йому вчасно підкинула барокова традиція, що набирала обертів у Європі та, відповідно, ширилася Україною. Котляревський не тільки відшліфував її і довів до найвищого рівня майстерності, ніж будь-хто до та опісля нього, а й непомітно заховав за нею паралельну образну структуру. Очевидно, що інакше поема, написана малоросійським наріччям, на яке на той час існувала не одна сувора заборона, не мала шансів бути надрукованою, не кажучи про те, щоб перевидаватись декілька разів. Цілком можливо, що Котляревський і не розраховував на прижиттєве видання своєї поеми. На це натякає низка фактів з біографічних описів та листування. Передусім на це вказує гнівна реакція самого автора на першу несанкціоновану публікацію твору поміщиком М. Парпури. Про це свідчить і відчутна різниця у стилі перших та останніх трьох частин твору. Перша, друга і третя (частково і четверта) частини писані з метою збереження багатого національного колориту, якому все більше загрожувало розчинення в імперському казані і який Котляревський бажав бачити навіть якщо «не більше як тим, чим залишились піраміди для Єгипту», то хоча б «пам'ятником народу, що вартий пам'яті» (з листа до І. Срезневського від 1837 р.) [Котляревський у документах 1969: 84]. Створені пізніше п'ята та шоста частини, як вказують дослідники та не заперечує сам автор, значно відрізняються від попередніх як за насиченістю національними концептами, так і легкістю стилю. Ймовірно, автор відчував незавершеність попередніх видань, можливість розширення поеми, а можливо, успіх попередніх видань наштовхнув його на продовження, але незаперечним є те, що перший несвідомий стимул на початку написання та осмислені спроби продовження через багато років в результаті дали відчутно відмінні стильово та в рецептивному плані уривки. Тут можемо говорити про вияв «автоінтертекстуальності», «коли претекстом для автора стає його власний текст. Відтворюючись повністю або частково, на одному з рівнів художньої структури, окремий елемент ніби циркулює в тексті, встановлюючи нові й нові зв'язки за рахунок зміни контексту» [Текст 2011:326].

Гнаний не до кінця осмисленою потребою не губити національні скарби, зберегти їх хоча б у народній пам'яті, Котляревський не думав про цензуру, не думав про безпечне становище хоч і провінційного, а все ж дворянина, а, можливо, відчував, що надійно зашифрував все, що могло б здатися крамольним для російського великодержавства. «Я сам чувствую, что есть много нескромности или вольности в Энеиде; – визнавав Котляревський, – но сему причиною С.-Петербургская цензура, не удержавшая меня на первых порах и пропустившая напечатать в 4-х частях довольно ощутительнейшую соль; впрочем, нет, кажется, ничего откровенного, а предоставляется догадке и толкам, что уже не моя беда» (з листа до М. Гнідича від 27 грудня 1821 р.). Це розкриває Котляревського не тільки як знакову літературну, а й історичну постать. Суто художньою вагою не обмежується і «Енеїда». Бо кожна велика – не обов'язково за розмірами, а духом – країна прагне мати свій епос, свою національну літературну візитну картку, яка містить есенцію її еволюції та прагнення на майбутнє, бо ж зрілість літературної

думки є нічим іншим, як духовною зрілістю її народу, який гартує не тільки горнило війни, а й іскра художнього слова. Цим народним епосом стала поема-трагедія.

Епопеєю називають і цикл романів Б. Лепкого «Мазепа». Хоч низка критиків вказує на недосконалість художнього полотна твору, певну схематичність у зображенні образів, внаслідок чого окремим з них бракує довершеності, вибір тематики твору та постаті Мазепи як ключової, яка користувалася популярністю в зарубіжному письменстві і була під суворою забороною у вітчизняному, є значною мірою новаторським для української літератури. Як Котляревський свого часу, Лепкий здійснює прорив, зважаючи на подібну табуйовану національно-орієнтовану тему. Спільність світоглядних орієнтирів, патріотичне самоусвідомлення виходять за межі виключно творчої спорідненості Лепкого з Котляревським. До слова, за ініціативою Б. Лепкого та з його передмовою 1922 р. в Берліні виходить «Енеїда» [Іван Котляревський 1922]. Добре знаючи про різку критику на адресу Котляревського та його поеми, Лепкий шкодує, що «на ній не пізнався Куліш, як не пізнався Белінський на Шевченкові» [Лепкий 1922: 86]. Сам же він схвально відгукується про українську трагедію, яка, на його думку, «поруч Шевченкового «Кобзаря» мабуть найпопулярніша з наших книжок. Має вона дуже велике й широке значіння, історично-літературне, мистецьке, суспільне, політичне, граматичне, всестороннє. Котляревський змалював тут великий образ життя на Україні на переломі XVIII й XIX століття. Покликав до слова забуті традиції козацькі, гетьманські, самостійницькі. Привернув право літературне нашій рідній мові, став в обороні покривдженого простонароддя, розобличив шкідливість чужої, накиненої з Москви культури усяких чиновників-достоїнників, усяких Зевесів та Нептунів, що знущалися над Україною» [Лепкий 1922: 85 – 86].

Неважко помітити, що серед усіх «усесторонніх значінь» поеми Б. Лепкий виділяє саме історично-літературне, яке, вочевидь, найближче його світогляду та літературно-естетичним вподобанням. Проте, історична тематика поеми, а власне історичні підтексти, заховані в ній, досі залишаються дискусійним питанням. Пов'язано це з тим, що історизм в літературі незмінно асоціюється з романтичним напрямом, а більшість дослідників «Енеїди» схильні відкидати будь-які романтичні тенденції в поемі. На нашу думку, історизм поеми своєрідний і оригінальний саме тим, що він виражає не стільки схильність до романтизації чи сентименталізації зображуваного (без сумніву, в поемі є й такі поодинокі епізоди, хоч нехай і дещо вульгаризованого, карикатурного характеру, бо все ж залежні від трагедійного стилю), як енциклопедичний «нехудожній», нетрагедійний бік поеми, який зумовив потребу надати їй якомога більше не античного, а народного концептуального наповнення. Тут слід проявити певну обережність, бо, як зауважує С. Козак, «було б непорозумінням трактувати українську *Енеїду* як твір у цілому історичний, тобто присвячений українській історії, бо ж він не є таким, як не є в цілому ні етнографічно-побутовим, ні сатиричним...» [Студії з україністики 2011: 123]. Однак, щоб повернутися до власне національного пласту в творі Котляревського, слід позбутися маски перелицювання, зняти трагедійне нашарування. Для прикладу, чимало дослідників виділяють кілька геополітично та етнічно виражених одиниць в тексті поеми. В. Шевчук, зокрема, зіставляє племена з Вергілієвої «Енеїди» з трагедіями племенами та народами в поемі Котляревського і визначає справжню, не трагедію і не трагедійну площину, а отже, нову ідентичність. Таким чином міфологічні події минувшини античної накладаються на українські історичні реалії. У цьому контексті актуальні слова М. Ткачука про те, що «буття із сфери міфу у сферу історії переключається тоді, коли у світі виникає боротьба за історичне виживання народів» [Ткачук 2009: 136].

Образ Вітчизни в «Енеїді» Котляревського латентний. Проте, незважаючи на відсутність яких-небудь прямих відвертих вказівок на національність персонажів, дотримання античної топоніміки, етноніміки та антропоніміки, сумнівів в українській ідеї твору не виникає. Збірний мегаобраз України на рівні цілої поеми розкривається у декілька рівнів. Зокрема, це рівень трагедії через низку дрібніших концептів – одягу, страв, напоїв, традицій, звичаїв, обрядів тощо. Цей рівень покликаний зберегти та відтворити ментальну складову українського народу, його культурний розвиток, етичні норми. Трагедійна манера додає художньої барви багатоплановому, але по суті своїй енциклопедичному лексичному наповненню в частині реалій. Побудова оповіді у вільній словесній манері, у формі гри, що не було чимось кардинально новим для української сміхової традиції, мало на меті ближче залучити читача до цієї гри, дати йому змогу відчути себе безпосереднім її учасником. Інший рівень увиразнення образу Вітчизни та супутніх концептів у поемі – рівень історичних алюзій та над- та підтекстових величин. Цей пласт захований за трагедією і містить зачатки романтичного чи, точніше, преромантичного мислення. Ці рівні концептуального дискурсу у поемі розміщені неоднорідно, хоч елементи кожного зустрічаємо у кожній з частин твору. Тим не менше, перший рівень представлений більшою мірою у перших трьох частинах і до певної міри четвертій частині твору, другий – у двох заключних. Концепт української державності в Котляревського нерозривно пов'язаний з козацькими вольностями, які в свідомості автора – реалії недалекого минулого. Згадок Козаччини у поемі чимало –



козацькі пісні, які співають троянці, плувучи по морю, згадки про Гетьманщину, про шведську війну, спогади про славні козацькі полки – все це на фоні кумедних казусів з козацького побуту. Останнє – не обов'язково результат травестійного перелицювання, а доконаний факт про козацьку ментальність, на який звертали увагу чимало дослідників відповідного історичного періоду і який детально окреслив Гійом де Боплан у своєму «Описі».

Найчастіше концепт українського в поемі безпосередньо пов'язується з її національно-специфічною лексикою та змалюванням картин з повсякденного життя. Тут чітка паралель з тетралогією Лепкого, в мовному активі якого теж стилістично маркована лексика. В «Енеїді» згадуються основні ритуальні моменти з життєвого циклу українського селянина (сватання, вечорниці, поминки і т. п.). У книзі «Мотря» один із розділів цілком присвячений деталізованому опису різдвяних (вертепних) звичаїв.

Основними репрезентантами образу України як у поемі Котляревського, так і в романах Лепкого є головні персонажі. На етнонаціональній природі персонажів «Енеїди» наголошує М. Ткачук: «Для поета не існує абстрактної людини, одірваної від національної, історичної і соціальної основи» [Ткачук 2009: 162]. Ще гостріше відчувається правдивість цього твердження по відношенню до ідеї образних структур тетралогії. Мазепа і певною мірою Еней є носіями державницьких цінностей. В обох життя людини позиціонується як націєтворчий фактор. Мазепа свідомо кладе своє життя та долю на жертвоне багаття відродження української державності. Як державний муж, політик і дипломат, він підпорядковує власні особистісні інтереси державницьким: «Як бачите, я собі не менший пан від якого там короля і не бідніший від жодного з них, але для ідеї державної і заради культури європейської зважуюся на гру, в котрій можу втратити все» [Лепкий 2011: 28]. Проте Мазепа не бажає бути заручником обставин, який чинить відповідно до очікувань оточення. Міцний внутрішній стержень, непохитна віра у те, що загальнолюдське, загальнонаціональне вище за будь-які вузькі міркування, робить його образ духовно зрілим. Еней же постає заручником долі, часто готовий покинути все заради власних гедоністичних міркувань та бажань, його вчинками керують не власні переконання та світобачення, а заданість долі, чого він не до кінця свідомий, але так чи інакше його образ нерозривно пов'язаний з ідеєю «нового Риму», тобто нової держави. Цікаву думку з цього приводу висловлює В. Шевчук: «... Троя бачиться двоїпостасно: та, з якої вирушив Еней, – образ Київської держави... Друга Троя – нова, збудована вже в новому часі – Козацька держава. Але в своїй візії Еней бачить третю Трою – Біле місто, Рим, тобто сильну майбутню Українську державу» [Шевчук 2003: 36]. Отже, якщо знімемо травестійний пласт, то стає очевидним, що «новим Римом» є не якесь ілюзорне чи універсальне політичне утворення, а реальна українська держава, хоч поки що недосяжна. Образ «нового Риму», заради якого мусила загинути «стара» Троя, як концепт-символ української держави прослідковується у Б. Лепкого: «Здавалося, що гетьман, упорядкувавши руїну, збудує на її згарищах нову й сильну державу» [Лепкий 2011: 77]. На внутрішньому рівні, рівні сенсів поема увиразнює не загальнолюдські демократичні, а саме українські демократичні цінності. Травестія як засіб зображення у творі відіграє важливу ідентифікаційну роль. Проте поема не має того ідеологічно-політичного «підтексту як самодостатнього ідентифікатора» [Зимомря 2008: 4], який пронизує всі частини тетралогії без виключення і який втілює Мазепа.

Історична постать Мазепа суперечлива, такою ж вона показана і Лепким. Гетьманування його припадає на дуже нелегкі для України історичні часи. Політична доцільність скеровує його в обійми Москви, проте Мазепа не втрачає державницької позиції і шукає шляхи виходу з-під впливу Петра. «Гетьман ніяк не може уявити собі українського Карла, ані Петра» [Лепкий 2011: 148], – ці слова чи не найкраще відображають внутрішні переживання Мазепа та уособлюють трагізм його образу. Подвійна гра гетьмана, перехід до шведського війська Карла заклеїли його на довгі століття зрадником. Так, він зраджує Петра, але не зраджує Україну – «Я зрадив тебе, бо не хотів зрадити власну ідею. А хоч би мені й де довелось остаятися в бою з тобою, хоч би й прийшлося зложити свою голову стару і стурбовану, так останеться Мазепа ідея. Вона житиме під попелом і кістками, поки грядучі покоління не відгребуть її, не піднімуть високо на свій прапор і не заткнуть його біля престолу вільної та незалежної від московських царів української держави» [Лепкий 2011: 271]. Дотримуючись історичної правди, автор не обмежується лиш політичними та історично важливими фактами у творенні образу Мазепа. Цілісність та повнота його образу неможлива без історії, заснованої на романтичних відносинах з Мотрею Кочубеївною. Жертва особистим на користь загальнодержавного – об'єктивно логічний крок, але гетьману, якого розривають внутрішні протиріччя, він дається нелегко. Перетин романтичної та історично-політичної сюжетних ліній у творі стає початком драматичного конфлікту, в якому розкривається драматична сутність образу Мазепа, а відповідно й образу України.

На відміну від суцільного інтегрованого образу Мазепа, головний персонаж «Енеїди» – ефемерний: він вже зовсім не той античний Вергілієвий (від античності залишилася поодинокі атрибутика), але й ще не до кінця український Еней. Він є виразником певних ідей, але далеко не ідеології, як Мазепа. Неоднорідність Енеевого образу, власне, криється в одночасному поєднанні та

зіткненні, діалектичному зв'язку античного та українського хронотопів.

Незважаючи на типологічну відмінність «Енеїди» І. Котляревського та «Мазепи» Б. Лепкого на жанрово-стилістичному рівні, точкою дотику обох постає концепт української держави, виразниками якого, різною мірою, є головні персонажі двох творів. В «Енеїді» образ Вітчизни реалізується здебільшого за допомогою етнографічних текстових компонентів, що досягається завдяки травестії, та на латентному рівні через преромантичні тенденції, які проявляються у непоодиноких історичних алюзіях. У «Мазепі» образ України тісно пов'язаний з ідеологічною позицією головного героя і розкривається щонайбільше в ході його рефлексій.

Подальші дослідження двох творів в заданому форматі можуть бути продуктивними для ширшого осмислення концептів Вітчизни, традиції, нації тощо як самодостатніх естетичних категорій в літературознавчій сфері.

**Література:** *Зимомря 2008:* Зимомря М. Особливості інтерпретації поетичного тексту в оцінках Богдана Лепкого як перекладача // Наукові записки. – Випуск 75 [3]. – Серія: Філологічні науки [мовознавство]: У 5 ч. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2008. – Ч. 5. – С. 3 – 9.; *Іван Котляревський 1922:* Іван Котляревський. «Енеїда» зі вступом і поясненнями Богдана Лепкого. – Берлін, 1922. – 205 с.; *Котляревський у документах 1969:* Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях / За ред. А. Залашка. – К. : Дніпро, 1969. – 632 с.; *Котляревський 2004:* Котляревський І. П. Енеїда. Ivan Kotliarevsky. Aeneid : [Translated by Bohdan Melnyk]. – Canada, Toronto : The Basilian Press, 2004. – 278 p.; *Лепкий 2011:* Лепкий Б. Мазепа. Легендарний гетьман. – Донецьк : ТзОВ «БАО», 2011. – 480 с.; *Лепкий 1922:* Лепкий Б. Струни. *Антологія* української поезії від найдавніших до нинішніх часів. – Т. I. – Від «Слова о полку Ігоревім» до Івана Франка. – Берлін, 1922. – 239 с.; *Студії з україністики 2011:* Студії з україністики. Випуск IX. Стефан Козак. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність. Статті, розвідки, лекції. – К., 2011. – 336 с.; *Текст 2011:* Текст. Система. Поетика жанру: Навчальний посібник / За ред. Г. Семенюка, М. Зимомрі, М. Ткачука.– Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2011. – 444 с.; *Ткачук 2009:* Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурс: Монографія. – Суми : Вид-во СумДУ, 2009. – 216 с.; *Шевчук 2003:* Шевчук В. Вершинний твір українського бароко. Іван Котляревський. – К.: Веселка, 2003. – 40 с.

*Гаврилюк Х. Ю. Концепты образа Отечества в творчестве И. Котляревского и Б. Лепкого*

*В данной статье сделано попытку проанализировать природу концепта Отечества в поэме «Энеида» И. Котляревского и тетралогии «Мазепа» Б. Лепкого. В отличие от обусловленной спецификой исторического жанра нарочито идеологически-патриотической репрезентации образа Отечества в тетралогии, в «Энеиде» он латентный, что вызвано исторически-социальными факторами, а композиционно – травестийной стилистикой поэмы. Наиболее отчетливо концепт Украины и украинского в произведениях выражается через главных персонажей.*

**Ключевые слова:** *концепт Отечества, травестия, нетравестийная плоскость произведения, нациотворческий фактор.*

**Тетяна Гонтар, доц.(Тернопіль)**

ББК83.3(4Укр)

УДК 821.161.2(092)

### **Листування Богдана Лепкого з Іваном Белеєм**

*Стаття присвячена тій частині епістолярної спадщини Богдана Лепкого, де відображені його відносини з редактором газети «Діло» Іваном Белеєм. Це були відносини письменника з видавцем, в яких поруч з творчим співробітництвом знайшли вияв взаємні оцінки, творчі амбіції і риси характеру.*

**Ключові слова:** *лист, епістолярна спадщина, редактор, творча інтелігенція, письменник.*

*Tetyana Hontar The correspondens Bohdan Lepkyi with Ivan Beley. This article is devoted so much epistolary heritage Bogdan Lepky, which reflects his relationship with an editor the newspaper "Delo" Ivan Belej. It was the writer's relationship with the publisher, which along with creative cooperation found expression of mutual evaluation, creative ambitions and traits.*

**Key words:** *letter, epistolary heritage, Editor, intellectuals, the writer.*

Творчість Богдана Лепкого ніколи не була лише літературною працею. Людина широких інтересів і багатогранних обдарувань, він глибоко проникав у соціальні відносини суспільства,

прагнув до реалізації української національної ідеї в освіті та політиці. Саме тому він не просто писав, а і докладав чималих зусиль для того, щоб донести свої твори до читача. Листування з видавцями є свідченням не лише наполегливих зусиль у цьому напрямку, але й цілеспрямованого обстоювання власної творчості, світобачення, розуміння соціальної значимості підняття моральних проблем на тлі українського життя в галицьких землях.

Мета статті полягає в аналізі тієї частини епістолярної спадщини Богдана Лепкого, яка розкриває непрості відносини письменника з видавцями, насамперед з редактором газети «Діло» Іваном Белеєм. Саме через газету зі значним тиражем Богдан Лепкий прагнув донести до читача ті свої твори, котрі вважав особливо актуальними та такими, що зачіпають соціальні та гості моральні проблеми.

Листування з видавцями в значній мірі розкриває *проблему* самореалізації українського інтелігента, письменника і громадського діяча в умовах Австро-Угорської імперії, а згодом і на еміграції. Предметом дослідження у цій статті виступає наполеглива боротьба письменника і громадського діяча за публікацію власних творів як донесення власних ідей до народу. Дана наукова проблема є складовою частиною більш широкої проблеми реалізації української ідеї в творчості західноукраїнських громадських та політичних діячів в умовах відсутності української держави. Держава творилась не лише політичними зусиллями, але й тим шаром культурного та громадського життя, без якого вона втрачала б смисл і потребу для суспільства

Про Богдана Лепкого написано немало. Досліджені основні віхи творчої біографії письменника [Пеленський, 1945; Білик, 2001], окреслені важливі сторони його громадської діяльності, зокрема роль у «Просвіті» [Сердяк, 1993]. Важливим для розуміння національних позицій Богдана Лепкого стало дослідження його ролі у духовному відродженні народу [Білик, 2006; Білик-Лиса, 1999]. Наявні дослідження співробітництва Богдана Лепкого з видавництвом «Шляху», [Білик, 2008], однак воно розкриває проблему письменник-видавець у більш пізній, німецький період життя та творчості автора.

У статті прагнемо показати стурбованість долею власних творів Богдана Лепкого в молоді роки. Листування з редактором газети «Діло» розпочалося у липні 1895 р., коли письменник жив у Бережанах. Там він викладав у гімназії – був учителем польської, української та німецької мов та літератур, історії та географії. Хоча обов'язків мав чимало, однак після років навчання у Відні та Львові Бережани здавались йому надто спокійними та тихими. Роки студентства у Богдана Лепкого не були довгими – він навчався з 1891 по 1895 роки, однак доля та живий інтерес до мистецтв та науки звели його з видними представниками української творчої інтелігенції. Власне, основи творчого життя були закладені ще у гімназійні роки, коли в домі Лепких бували драматурги, актори, художники. Та й у гімназії директор заохочував до художньої творчості, заняттями поезією, музикою. Ставши студентом, Богдан Лепкий разом з Ф. Колесою займався етнографічними дослідженнями, історію вивчав у М. Грушевського, літературу – в О. Огоновського, І. Шараневича. Брав участь у молодіжних товариствах «Ватра», «Сокіл», співав у хорі «Боян».

І у період вчителювання в Бережанах Богдан Лепкий продовжував активне творче життя багато писав, але цим не обмежувався, активно працював у «Просвіті», створював читальні, бібліотеки, позичкові каси, виголошував промови з нагоди урочин українських діячів культури. Однак, і цього молодому письменникові видавалось недостатньо і він стає учасником хору «Боян», а у 1898 р. пробує себе на сцені – зіграв Петра у «Наталці-Полтавці».

Все ж письменництво перемагає всі інші захоплення. Як автор, Богдан Лепкий хоче донести своє слово до читачів. І з Бережан він став надсилати листи видавцю «Діла» Іванові Белею. З ним Б. Лепкий був особисто знайомий - вони зустрічались у Львові. Друзями вони не стали – значною була різниця у віці. На початок листування Б. Лепкому виповнилося 22 роки і він був власне дуже молодою людиною. Іванові Белею Було на той час 39 років. Він мав значний досвід редакторської роботи – був членом редакції журналу «Друг» (1876-77). Разом з І. Франком та М. Павликом видавав «Дрібну бібліотеку» (1878 – 1879) (вийшло 14 випусків), редагував журнал «Світ» (1881 – 1882), на сторінках якого виступив з сатиричними нарисами проти негативних явищ галицької дійсності. Листування з ним, витримане в шанобливому тоні, містить багато матеріалу, важливого як для розуміння особистості Богдана Лепкого, так і стилю життя та спілкування української інтелігенції Галичини.

Перша риса цих листів – наполегливість і настійне домагання видання власних творів. У листі від 5 липня 1895 р., власне, першому з відомих, Б. Лепкий нагадує редактору про обіцянку: «Я позволю собі пригадати Вам Ваші власні слова, котрі ви мені сказали перед двома місяцями у Львові: «Хоч дещо здалося поправити. Але я его все ж таки надрукую» [Журавлі, 2001: 275] (Мова про «Бояриню»). Б. Лепкий апелює до того, що у нього як автора не залишилось дублікату цього твору, висловлює занепокоєння його долею — чи не загубився він у редакційних паперах.

Богдан Лепкий особливо переймався долею фейлетона «Світ за очі». «Річ зовсім на часі», – писав про нього Лепкий. – Об'яснень відав не потребує. Сама за себе най говорить. Писане – скорє, під вражінем хвилі. Більше чутє, як штуки» [Журавлі, 2001: 275]. У газеті «Діло» був розділ фейлетонів, отже, розмістити цей твір вона могла. Б.Лепкий висловлює навіть побажання, щоб фейлетон був розміщений у три шпальти і більше на цій сторінці вже нічого не друкувалось.

Надалі в листах Б.Лепкого тон стає більш категоричним: «Посилаю вам мою новельку. Сели придасться, так помістить, але скоро. Сели ні, то будьте ласкаві звернути рукопись на мою адресу» [Журавлі, 2001: 276]. Так відбувається і надалі. Листи стають короткими, як записки, а зміст їх все більше формалізується: «Коли подобається Вам, то прошу помістити, але скоро, а коли ні, то прошу о зворот манускрипту» [Журавлі, 2001: 277].

Втім, надсилаючи регулярно новели для публікації в «Ділі», Б.Лепкий розумів, що газетні публікації не дорівнюють виданню творів. Бажання бачити свої твори виданими і пов'язане з ним творче честолюбство народжують нову ідею, яку письменник викладає в листі до І.Белея - видати в додатку до «Діла» збірник оповідань та повел, в якому були б надруковані найкращі твори кожного з авторів, що публікувалися в газеті. На його думку, такий збірник «був би для авторів родом нагороди» [Журавлі, 2001: 279]. Звичайно, сам автор бачив у майбутньому збірнику власні твори.

Коли готувалась постановка першої п'єси Лепкого, він знову звернувся до І.Белея. В листі від 10 листопада 1898 р. він просить вмістити у «Ділі» рецензію, а для цього потрібна присутність на виставі рецензента. Звертаючись до Белея, він пише про важливість вистави: «Від Вас буде залежати, щоби вистава штуки не пройшла беззавітно, а увага, звернена на ню у Львові, додасть значіння на провінції. ...Якби самі могли піти та оцінити, то було б найкраще» [Журавлі, 2001: 281].

У цьому листі знайшла відображення істотна риса характеру письменника. Клопотання про публікацію творів, рецензування вистави за його п'єсою розглядались практично, без непевності та сумнівів у достоїнствах творів. Вихований з дитинства на повазі до творчості, сам Богдан Лепкий високо цінував і власну працю, власні твори. Редактор газети був для нього невинуватою перешкодою на шляху цих творів до читача. А коли редактор тривалий час не друкував цих творів, а часом і гірше – не відповідав на листи – це вже була підстава для обурення і сердитих зауважень. В одному з листів Б.Лепкий не зважає на вік і посаду, відчитуючи І.Белея: «Коли у вас на окремих лист часу не було, то моглисьте прецінь пару слів до мене в «Переписці редакції» подати. Я ніяк здається мені не заслуговую на то, щобисьте мене в такий спосіб ігнорували [Журавлі, 2001: 282]». Для І.Белея Б.Лепкий був молодим автором, а газета не була покликана друкувати виключно літературні твори. Богдан Лепкий міркував інакше. Він бачив себе письменником, а редактора – технічним працівником, що організує видання творів. Тому він і дорікав, коли твори не друкувалися, писав, що було б менш образливо, якби не було місця, а то друкується всяка всячина.

Зовсім іншим був тон листів до Осипа Маковея – редактора «Буковини», але разом з тим і знаного та пошанованого письменника. Посилаючи йому переклад «Боярина Орші» М.Лермонтова, Б.Лепкий дозволяє вносити правки. З тону листа видно, що писаний він, незважаючи на звертання «Високоповажний Пане Редакторе», скоріше до літератора, письменника: «Може він не надто гладкий, може не вдовольить Вашого «літерацького піднебіння», але втім вже річ Ваша поправити дещо та, як то кажуть, причепурити» [Журавлі, 2001: 387 – 388]. Цей лист написаний у 1896 році, тобто тоді, коли Лепкий листувався і з Белеєм.

В іншому листі до Осипа Маковея, але з приводу все того ж перекладу «Боярина Орші», право редактора вносити правки підтверджене: «Є ще раз заявляю, що всяким поправкам з Вашої сторони рад буду, бо думаю, що на тім немало зискає моя праця» [Журавлі, 2001: 388]. Це при тому, що на той час Лепкий не був особисто знайомий з Маковеєм.

Втім, відчуття більшої значимості письменницької праці над редакторською згодом і в цьому спілкуванні бере гору. В листі від 8 жовтня 1896 р. Б.Лепкий ще в компліментарному тоні пише про переваги «Буковини», редагованої Маковеєм, над «Зорею»: «... я до «Зорі» не маю вохоти раз для того, що коли вони не гідні премії, так значить не гідні і друкуватися в «Зорі» (це про нарис «Зламани крила», поданий Лепким у «Зорю», а згодом забраний, щоб його надрукувати в «Буковині» – Т.Г.), а по- друге, хто «Зорю» читає? – двіста людей на цілім світі. Всьо одно, що кинути у кіш. «Буковина» зовсім щось друге» [Журавлі, 2001: 390]. А вже в січні 1897 р. в новому листі читаємо зовсім інше: «Чомусь, не знаю чому, ми не годні порозумітися. В моїм листі я Вам поставив зовсім ясні пункта. А Ви в Вашій картці відповіли на них неясно, а взглядно зовсім не відповіли. Для того я ще раз пробую поставити з моєї сторони питання і прошу Вас відповісти на них ясно і можливо пайскоріше. І так: чи будете друкувати «Зломани крила» і коли станете друкувати? Чому не надрукували їх вперідь, як то було постановлене здавна?» [Журавлі, 2001: 397] Тональність листів до редактора взяла гору над шаную до письменника. Це все та ж вимоглива позиція, ті ж

докори, котрі бачимо в листах до Івана Белея. Редакції в ті часи, як і сьогодні, не повертали авторам рукописів. В кінці XIX ст. множильної техніки не було, тож часто автор не мав примірника власного твору, крім відісланого до редакції. Отже, виходило, що розпорядником літературного твору чи публіцистичної статті ставав редактор. Цей факт викликав у Богдана Легшого гострий протест, особливо тоді, коли публікація надісланих ним до газети «Діло» творів затягувалась. Іван Белей у листі пояснював, що в газеті люди хочуть бачити біжучі події, а до літературних творів належного інтересу не виявляють, тому газета не може відразу надрукувати всі прислані твори.

У відповідь Богдан Лепкий висував авторські звинувачення. «Нарікають наші літератори, що публіка відноситься до руху літературного остило та пасивно, а скажіть же ж самі, хто тому винен?» [Журавлі, 2001: 282]. А далі він вже дав волю роздратуванню і обуренню: «Скажіть мені також. Чи мав би я, наприклад, відвагу післати ще коли дещо до «Діла», наколи мої манускрипти пропадають там, немов в безодні — і нема способу добути їх звідтам на світ Божий» [Журавлі, 2001: 282].

Самооцінка власної літературної праці у Богдана Лепкого, як видно з листів, була високою. Окрім цього, в позиції письменника помітне небезпідставне невдоволення тим, що його груди лежать мертвим багажем у редакції. Він прагнув їх повернути: «Коли те, що я Вам післав, Вам не до вподоби, то будьте ласкаві, відішліть мені назад, а порто я радо покрию». Ось такі суперечності у відносинах і привели врешті-решт до припинення листування і співробітництва. Лепкий навіть вимагав разом з рукописами повернути свої листи, що було явною ознакою розриву у відносинах: «Пришліть теж мої письма назад, бо їхати мені самому по них, мабуть не оплатиться. У Вас єсть: «Боярин Орніа», «Дзвони», «Настя» і «В світ за очі». Отее мені конче прошу прислати, коли воно не мало щастя дістатися до «Діла» [Журавлі, 2001: 282].

Щодо тону листування, варто згадати, що І.Белей вважав Б.Лепкого молодим чоловіком і письменником-початківцем, котрий тільки що закінчив університет і тепер надсилав твори з Бережан до Львова з настійними вимогами про їх публікацію. Та й сам Б.Лепкий у цей бережанський період неодноразово відзначав недосконалість у власних творах. Сам же Б.Лепкий, котрий виріс і сформувався в оточенні творчої інтелігенції, редакторську роботу недооцінював, а посаду Белея не вважав високою. Посадова ж субординація серед української інтелігенції в умовах австро-угорської влади була органічним елементом спілкування. Так, у листах до Олександра Барвінського, котрий був Радником Двору, на роздратування немає й натяку, навіть в листі, де Богдан Лепкий оповідає як про велике нещастя про зайнятість у школі, що відбирала у нього одинадцять годин щодоби, крім свят, звичайно. Але й про це в листі написано зі смиренною скаргою, а не наріканням, тому що звернений був до людини, у якої Лепкий шукав і знаходив покровительство, в тому числі й у шкільних справах.

Ще одна обставина спричинила до особистого розриву двох людей, що мали патріотичні погляди і робили одну справу. Богдан Лепкий не надто залежав від невеликих гонорарів «Діла», що принагідно підкреслював. Хоча гонорарів від інших видавців очікував з нетерпінням. Згодом, у 1902 р., в краківський період, коли на зарплатню Лепкому потрібно було утримувати і себе, і сім'ю, він звертався в листі до Кирила Студинського з проханням знайти знайомих у Кракові, які б поклопоталися про знижку на білет другого класу для його дружини, котра мала приїхати з Коломиї до Кракова. При цьому він висловлював таку сентенцію: «Жите великий пан і учить найгордїйшого чоловіка бути покїрним» [Журавлі, 2001: 542].

Епістолярна спадщина дає можливість краще зрозуміти не лише особистість письменника і його літературні та публіцистичні твори, але й саме середовище української творчої інтелігенції Східної Галичини в кінці XIX - на початку XX ст.

**Література:** Білик-Лиса, 1999: Білик-Лиса Н. Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу. – Тернопіль, 1999. – 144 с.; Білик, 2001: Білик Н. Богдан Лепкий: життя і діяльність. – Тернопіль, 2001. – 172 с; Білик, 2006: Білик Н. Українська національна ідея в поетичній творчості Богдана Лепкого // Слово і час. – 2006. – №9. – С 45 – 50.; Білик, 2008: Білик Н. Богдан Лепкий – співробітник «Шляху» (Німеччина) // Українська історична біографістика. Забуте і невідоме. – Ч. 2. – Тернопіль, 2008; Журавлі, 2001: Журавлі повертаються...З епістолярної спадщини Богдана Лепкого. – Львів, 2001. – 920 с; Пеленський, 1943: Пеленський Є.Ю. Богдан Лепкий. 1872 – 1941: Творчий шлях, бібліографія творів. – Краків – Львів, 1943; Сердяк, 1993: Сердяк А. Діячі «Просвіти» // Нарис історії «Просвіти». – Львів – Краків – Париж, 1993 – 177 с.

УДК [94+008](477)  
ББК 63.3(4Укр)-7

### Богдан Лепкий та Іван Франко: історія взаємин

*У статті розглянуто творчі стосунки Б. Лепкого та І. Франка, визначено їхню роль у закладенні наукових студій української ідентичності та самобутності. Зроблено наголос на особистісних взаєминах культурних діячів.*

**Ключові слова:** Б. Лепкий, І. Франко, українська культура, література, українознавство.

*The article deals with creative relations of B. Lepkyi and I. Franko, their role in the bookmarking of scientific studios of the Ukrainian identity and originality. The main attention belongs to the personal mutual relations of cultural figures.*

**Keywords:** B. Lepkyi, I. Franko, Ukrainian culture, literature, Ukrainian study.

Діячі української культури завжди займали помітне місце в житті народу, який упродовж багатьох століть жив в умовах бездержавної нації. Дуже часто культурне будівництво виконувало функцію державного. Особливе місце в українській історії займає ХІХ ст., коли на арену суспільного життя виходять знакові постаті, які відіграють вагомий роль у пробудженні громади, окресленні нових векторів руху, намагаються консолідувати спільноту. У пантеоні цих світочів гідне місце належить І.Я. Франку – письменнику, поету, перекладачу, мислителю, активному громадсько-політичному діячу. Звичайно, що вплив цього «велета праці» не міг не позначитись на творчості інших діячів. Його настанови: «ми мусимо навчитися чути себе українцями, ... поперед усього пізнати ту свою Україну, ... щоб ми розуміли всі прояви її життя...» [Франко 2006: 435 – 446] знаходили благодатний ґрунт у середовищі української інтелігенції, зокрема, і в творчості Б. Лепкого.

Огляд новітньої літератури дає підстави стверджувати, що ще недостатньо розкрито взаємини цих знакових для українознавства постатей. Зокрема, відомий франкознавець Р.Горак, який найбільше уваги і часу присвятив вивченню творчості Івана Яковича, частково торкається відносин цих західноукраїнських митців у розвідці «Трагедія Богдана Лепкого» [Горак 2002]. Н. Білик ґрунтовно дослідила постать Б. Лепкого в контексті українсько-польських зв'язків [Білик 2005; Білик 2008]. Дослідниця О.Гомотюк розглянула українознавчу діяльність Б. Лепкого на тлі європейського інтелектуального простору [Гомотюк 2007]. У. Скальська, засновниця Союзу українок та Клубу інтелігенції ім. Б. Лепкого, присвятила низку досліджень життєвому шляху відомого поета і письменника, в своїх спогадах вона описує гостювання І. Франка у с. Цигани на Бережанщині [Скальська 2007]. М. Шумка звернула увагу на окремі аспекти взаємовідносин Б. Лепкого та І. Франка [Шумка 2007]. Та все ж таки окреме комплексне дослідження з цього приводу відсутнє.

Тому об'єктом нашої розвідки виступає національно-культурне життя України ХІХ – початку ХХ ст. Предметом дослідження є з'ясування перебігу взаємин між І. Франком та Б. Лепким.

Насамперед зауважимо, що Б. Лепкий істотно оцінив Франкову спадщину. Так, у збірнику, присвяченому п'ятій річниці з дня смерті І. Франка, котрий вийшов у Берліні, він оприлюднив дві статті: «Іванові Франкові» та «Іванові Франкові в п'яті роковини смерті» [Лепкий 1921], в яких називає українознавця центральною постаттю після Т. Шевченка, українським Мойсеєм, що сорок років водив український народ та сам не зміг увійти до нової української держави: «*Не було тобі втіхи великої / На терновій дорозі життя. / В нетрях нуці великої, дикої / Ти шукав для себе забуття...*».

Такі пророчі слова прозвучали в п'яту річницю смерті І. Франка [Лепкий 1921: 5]. Титанічна постать українського Мойсея, його літературна творчість та слава завжди бентежили уяву Б.Лепкого. Саме таким, що завжди простягає руку ближньому, віддає своє серце і любов та перебуває в одвічному пошуку та блуканні, він уявляв собі І. Франка.

Звернемо увагу на перші враження від знайомства з І. Франком. Насамперед, відзначимо, що від самого народження Б. Лепкого оточувала висока духовність та шляхетність. Він народився в родині сільського священника Сильвестра Лепкого, який закінчив Львівський університет та друкував свої твори під псевдонімом Марко Мурава. Рід Лепких на той час вважався прогресивним та освіченим. Уже в п'ять років Б. Лепкий вільно читав твори Т. Шевченка та Г. Квітки-Основ'яненка. Зважаючи на успіхи хлопчика, його відразу прийняли у другий клас Бережанської школи. Учнем він вперше почув про І. Франка на уроках польської мови під час написання шкільного твору «Зимовий вечір на селі». Вчитель Б. Лепкого, прочитавши твір одного із його друзів, зазначив: «з тої пори, як мені в Дрогобичі польські завдання писав Іван Франко, я такої гарної праці, як оця, ще не мав» [Лепкий 1991: 510]. Саме цей вчитель пізніше показав хлопцеві збережені шкільні зошити І. Франка, «які йому писав своїм характеристичним письмом наш великий письменник», – згадував Б. Лепкий.

Найбільше відомостей про стосунки двох українських письменників знаходимо у мемуарах Б. Лепкого. Зокрема, це «Казка мого життя» та «Три портрети», присвячені І. Франку, В. Стефанику та В. Оркану. Б. Лепкий пригадує собі кілька днів, проведених у с. Жуків Бережанського району, де проживав тоді з родиною. Малим приїхав Богдан на вихідні зі школи додому і, взявши згорток «Зорі», серед вишень занурився у чарівний світ «Захара Беркута». Близькою і зрозумілою здавалась йому ця повість, бо вже не раз він чув від батька оповіді про Тухлю. Для хлопця повість «Захар Беркут» була найкращою пригодою, і ні «Робінзон Крузо», ні «Робінзон Швейцарський», ні «Дух Пущі» не могли з нею порівнятись: «ти не читаєш її, а просто переживаєш момент, що його закріпив поет на папері», писав Богдан [Лепкий 1991: 615].

Тогочасна ситуація у національно-культурному житті Галичини не вирізнялася багатством українського слова. На той час українських друкованих книг було порівняно небагато, і те, що у 1887 р. одна із Франкових збірок, а саме, «З вершин і низин» з'явилась у Бережанській гімназії, вважалося надзвичайною подією. Зазвичай, у домі Лепких щовечора було заведено читати вголос різні твори, і того разу Б. Лепкому до рук попала саме ця книга. Перебуваючи під враженням від прочитаного, він запам'ятав Франкові твори влучними та гострими, для нього вони «падуть, як молот на ковадло» [Лепкий 1991: 619]. Ідея народної боротьби, якою пронизана ця збірка ліричних і епічних творів, запала в серце молодому юнакові, викликала в нього нові почуття. Надалі він пильно стежив за культурно-громадською діяльністю І. Франка, перечитував журнали, в яких друкувалися його твори: «Товариш», «Батьківщина», «Правда». Разом з друзями переживав третій арешт М. Павлика та І. Франка.

«Я ще й нині Франка уявляю собі таким, яким його тоді під грушкою у Жукові побачив. Був він у повнім розцвіті сил і видно, що почував себе добре на селі, здалеку від гамору Львова і від редакційної, літературної та наукової праці», – таким вперше постав І. Франко перед Б. Лепким, коли разом з А. Чайковським приїхав у гості до його батька о. Сильвестра [Лепкий 1991: 624]. Наступна доленосна зустріч двох непересічних особистостей відбулася вже у 1892 р. Двадцятирічний юнак Богдан зустрівся з досвідченим, обтяженим життям І. Франком: «я мав честь пережити з Покійним декілька щасливих днів у моїй батьківській хаті, в Бережанському повіті і на Поділлі в Циганах. Мені не було ще 20 літ; життя до мене що лиш усміхалося з усіма привабами й чарівними надіями, я був – весна. А Франко переживав тоді саме полудне своїх гарячих жнив. Не легко було мені, молодому, зрозуміти цього великого женця на нашому народному лоні» [Лепкий 1991: 624]. Трепетно і з повагою відносився молодий Б. Лепкий до І. Франка, визнаючи його авторитет, не втручався у їхні з батьком розмови, намагався лише тихо слухати.

Приятелював І. Франко і з о. О. Глібовицьким – братом матері Б. Лепкого. Сам Б. Лепкий акцентує увагу на цих дружніх стосунках: «зразковий греко-католицький священик високо цінив... Франка, а Франко його поважав, чого доказом їхнє листування» [Лепкий 1991: 642]. Як зазначає У. Скальська, її бабуся (найстарша дочка М. Глібовицького) часто розповідала про гостину І. Франка у с. Цигани. Хоча на той час їй було лише дванадцять років, вона добре пам'ятала Франка та його дружину Ольгу з дітками. Якщо брати до уваги листування І. Франка, то дослідникам вдалося відшукати дев'ять збережених листів О. Глібовицького до І. Франка та три листи сестри священика Дарії до його дружини О. Хоружинської [Скальська 2007: 58 – 69]. Такі зустрічі з культурно-громадськими діячами були звичними для дому Глібовицьких, де поряд із розмовами, які велися на актуальні тогочасні теми, проводились також імпровізовані домашні концерти.

Доля дарувала Б. Лепкому ще неодноразові зустрічі з І. Франком. У 1898 р. українська громадськість святкувала столітній ювілей української літератури з моменту виходу «Енеїди» І. Котляревського рідною мовою і двадцять п'яту річницю літературно-наукової діяльності І. Франка. Б. Лепкий, в пам'яті якого закарбувався задуманий і поважний образ митця, вперше принародно почув його виступ. В голосі І. Франка відчувався підйом і гострота думки: «відповідаючи на привіти, казав він, що ніколи не вважав себе ані великим талантом, ані героєм, ні зразковим характером, тільки був тим мулярем, що замурує діри в нашій народній мурі і тим пекарем, що для наших людей пече хліб насущний, бо, вихований у твердій школі життя, засвоїв собі два принципи, а саме: сповнювати свій обов'язок і безнастанно працювати» [Лепкий 1991: 633]. Говорив І. Франко спокійно і врівноважено, щиро та переконливо, а головне, без пафосу: «нехай пропаде моє ім'я, але нехай росте і розвивається український народ» [Лепкий 1991: 634]. Б. Лепкий вважав, що ці слова були не промовою, а маніфестом до примирення І. Франка з оточенням.

Ще однією сторінкою у творчих взаєминах обох поетів був «молодомузівський» період. Ставлення І. Франка до Молодої Музи та її учасників було суперечливим і неоднозначним. Осердям літературного угруповання, яке було створене у Львові у 1906 р., стали молоді вихідці із провінції. Вони поставили собі за мету шукати нових орієнтирів у мистецтві та літературі, спрямованих на загальноєвропейський культурний розвиток, на розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого.

До нього входили П. Карманський, В. Пачовський, С. Чернецький, С. Твердохліб, О. Луцький, М. Рудницький та Б. Лепкий, який часто приїздив із Кракова і бував у Львові. Львів кінця XIX – початку XX ст. став ареною для формування нової української інтелігенції, вихідців переважно із простих сімей, яка намагалась відірватись від усталених мірок і взяти за орієнтир європейський модернізм з його зосередженням на внутрішньому світі. Звичайно, що поява нових ідей не була радо зустрінута метрами української культури. «Молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач. Література мала бути по змозі вірним зображенням життя, і то не мертвою фотографією, а образом, оґрітим власним чуттям автора, надиханим глибшою ідеєю. Переважно хлопські сили походженням,.. молоді письменники взялися малювати те життя, яке найліпше знали, – сільське життя», – так відразу зреагував І. Франко на появу нових тенденцій в літературному руслі. [Франко 1984: 496].

Своєрідним був і спосіб життя так званої «української богемі», головні моменти якого окреслив П. Карманський у книзі «Українська богема» [Карманський 1996]. Вихідці із простих сімей намагались, за зразком європейських митців, розірвати зв'язок із традиціями реалізму та естетикою минулого і зосередитись на внутрішньому світі і самооцінці людини. «Молоді письменники не зупинялися перед ніякою дростичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалось, що вони навіть залюбки малювали ті темні, патологічні сторони життя. Появились у літературі якісь напівдикі ідіоти, цигани, жиди, жебраки, арештанти – і всюди спосіб малювання був однаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувалися проникнути вглиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходилась, зрозуміти мотиви її поступування», – таким постав перед І. Франком процес становлення модернізму [Франко 1984: 497].

За прикладом тих ж таки європейців молодомузівці збирались у кав'ярнях, де в основному обговорювали твори сучасних письменників. Зазвичай, місцем для цих дискусій була львівська кав'ярня «Монополь». Сюди ж часто приїздив і Б. Лепкий із Кракова, де на той час мешкав із сім'єю: «я був тоді у Кракові, як «Молода Муза» прийшла у світ, але я її не цурався» [Лепкий 1991: 639]. Молодомузівці називали його «Професором», щоправда, ним він стане значно пізніше, а тоді він був лише викладачем у Краківському університеті. П. Карманський, один із діячів «Молодої Музи», був активним учасником таких «посиденьок» у кав'ярні, і майже щовечора зустрічав там І. Франка: «приходив кожного дня під вечір до нашої скромної каварні «Монополь» незаметно, без шуму, немовби соромився, що важиться у своєму одязі засісти при одному столі з огрядно одягнутими, многонадійними паничами, якими ми намагалися («молоде-дурне») бути. Випивав свою склянку чаю, виймав з кишені в камзолі сріблу крону й бавився нею. І ждав на нагоду побавитися нами – молодими. Та приходилося звичайно ждати без успіху. Нам зашивалися роти в його товаристві, бо ми добре знали гостроту його язика й великі відомости, з якими ні один з нас не міг суперничати» [Карманський 1996: 39]. Звичайно ж, що молоді письменники боялися гострих Франкових слів і подовгу не наважувались вести свої розмови в його присутності.

Слід зауважити, що думка про те, що І. Франко виступив з різкою критикою творчості Б. Лепкого, як одного із діячів «Молодої Музи», побутувала тривалий час у літературі. І. Франко своїм покликанням вважав творити і жити для народу, тому не дивно, що його оцінка літературної діяльності інших письменників була відповідною. Але він, хоч і не погоджувався з ідеями «Молодої Музи», не був противником творчості Б. Лепкого, – саме на це і звертає увагу Р. Горак [Горак 2002: 22].

Проте у спогадах Б. Лепкого знаходимо підтвердження «похолодання» у стосунках між ними. Поет згадує, що коли вийшла іронічна стаття «Без маски» одного із молодомузівців, в якій були згадані Франкові слова «вниз котиться мій віз», то її авторство помилково приписали Б. Лепкому. Відповідь І. Франка була гострою, а «що «Без маски» з'явилося в Кракові, то й мені дісталось дещо. Чи слушно, чи не слушно, це до речі не належить. Може, трохи так, а трохи ні, як у кожній полеміці, в літературній зокрема. Борониш свої позиції, запалилися і щось таке ляпнеш, чого потім і віджалувати не можеш», – зазначає Б. Лепкий [Лепкий 1991: 640]. Письменник поривався до зустрічі із І. Франком, але позаяк жив у Кракові, то зустріч відбулася не скоро: «мені здавалось, що Франко мене чомусь-то не любить, а йому могло здаватися, що я його недооцінюю і не шаную в такій мірі, на яку він собі заслужив. «Краківська школа», – казав іноді з нетаємним докором» [Карманський 1996: 27].

І. Франко, часто втомлений, з буханцем хліба під пахвою, з кипю рукописів, які потрібно було ще опрацювати вдома, не оминав нагоди послухати «балачок» молодих поетів. Часто його слова лунали гостро та образливо, але ще частіше він був лише мовчазним слухачем. Будучи людиною енциклопедичних знань, завжди вмів сказати влучне слово чи підкреслити недолік різким: «дурниці говорите». Для молодих він був наче Юпітер, перед яким схилилися всі інші боги: «був невмолимим суддею в мистецьких справах і прямо дивував нас своєю глибокою аналізою творчості нашої і чужої, хоча розходився у своїх поглядах з нами і не мав виправдання для наших ідеалів модернізму. Домагався



від літератури життя – мізку і крові; молодечого буяння по хмарах ненавидів» [Карманський 1996: 28]. Зважаючи на обставини, він часто критикував молодомузівців за молодечий запал, але при нагоді визнавав свої помилки.

Варто зауважити, що чимало спільних рис знаходимо у спадщині двох інтелектуалів. Так, Б.Лепкий, навіть проживаючи у Кракові не поривав зв'язків з батьківщиною, не забував ні історії, ні культури українського народу. Свою наукову і творчу працю він присвятив українству, читав лекції на українській мові. Саме він вважав, що слова «Україна, український» вперше з'явилися в Іпатіївському літописі у 1187р. для позначення окраїнних земель, в своєму історичному розвитку ці слова перейшли до козацтва, а згодом до нашого нового письменства [Лепкий 1921: 8]. Життя на чужині викликало у нього ностальгію і тугу за рідною землею, «воно примусило його теж переїхати свою хату на оазу українського життя й культури на чужинному пустирищі. Все, що українське приїздило у Краків, чи тільки гостювало в ньому, зосереджувалося в гостинному домі Лепких» [Голубець 1943: 9]. Гостювали в його домі, по вулиці Зеленій, О. Курилас, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, А. Жук, О. Новаківський, М. Голубець, М. Грушевський, К. Студинський, О. Барвінський та інші культурно-просвітницькі діячі.

Поезія займає чільне місце серед українознавчої спадщини обох митців. Все своє життя І. Франко та Б. Лепкий невтомно працювали на літературній ниві, намагаючись увібрати і показати у своїх творах красу і велич рідної землі, її багатства, український народ з його болями і печаллями, радостями й бентежними відчуттями. Мабуть, найбільше велич поета проявляється тоді, коли його вірші стають народними піснями. Так сталося і з віршем Б. Лепкого «Журавлі», котрий отримав нове життя у народній пісні «Чуєш, брате мій», а інша його поезія «Час рікою пливе» гармонійно переплелася з Франковою «Як почувеш вночі», і теж вважається вже народною піснею. Ряд віршів І. Франка, зокрема «Червона калино, чого в лузі гнешся», «Чого являєшся мені у сні», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» трансформувалися на народні співанки.

І. Франко та Б. Лепкий розуміли, що усна народна творчість поєднує в собі погляди українців на культуру, побут, вірування народу, що вилилось у співпрацю над піснею про козака Плахту, ранні записи якої І. Франко просив Б. Лепкого знайти в архівах: «тоді-то і просив мене, щоб я зайшов до архіву Чарторийських у Кракові і дещо перевірів, а дещо переписав заново. Знаю, що я ходив туди, розшукував, переписував і посилав Франкові, за що він мені подякував окремим листом» [Лепкий 1991: 635].

Ще однією стороною взаємин двох діячів була співпраця на літературному поприщі. Часто Б. Лепкий посилав свої праці до друку у Літературно-науковий вісник, головним редактором якого був І. Франко, принагідно додавав ще й кілька слів, але «Франко мало коли відписував, бо праці мої приймав і друкував без змін» [Лепкий 1991: 635], цим самим цілком покладаючися на стиль і мову викладу Б. Лепкого. Проте вже у листі до К. Студинського Б. Лепкий із жалем зазначає: «моя збірка «З життя» пройшла цілком незаметно, навіть пес не гавкнув... В огляді Франка за 1899 р. говориться про всяких Мандичевських, Крушельницьких і других та величається їх вишколену, а навіть ви рафіновану форму, а про мене ні словечка. Так якби я, не то нічого не видав, але навіть і пером не кивнув» [Журавлі повертаються 2001: 490]. В іншому листі до того ж таки К. Студинського Б. Лепкий розповідає, що на одну із його робіт М. Лозинський написав позитивну рецензію, і зазначає, що очікує ще й Франкової оцінки: «а хіба ж Ви не знаєте, що у нас треба не аби-якої відваги, щоби чийсь стихи рівняти з франковими! Я лиш жду спростовання в наступній книжці «Вісника» (ЛНВ), що буде починатися словами: бреше добродій Лозинський і т. д.», і тут же ж продовжує: «а все таки скажу, що я не пишу гіршим язиком, як другі. Не кую нових, не насилую себе, щоб писати так, як хтось пише, а натомість, говорю й пишу так, як живий нарід говорить і отсе мій гріх» [Журавлі повертаються 2001: 506]. Проте необхідно вказати, що кількома роками пізніше І. Франко у дослідженні «Южнорусская литература» (1904 р.) відзначив та підкреслив талант Б. Лепкого: «мягкостью колорита и нежностью чувства блестят новеллы и стихотворения Богдана Лепкого» [Франко 1984 (2): 158].

У контексті популяризації духовних надбань українського народу І. Франко та Б. Лепкий звертали свої погляди на розвиток літератури, як однієї із складових культурного процесу. Зокрема, обидва написали праці з української літератури: І. Франко – «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.», що вийшла у 1910 р., а Б. Лепкий «Начерк історії української літератури» в двох частинах, які видрукувані у 1909 і 1912 рр. Роботи акцентують увагу на переломних моментах української історії: княжій добі, козацько-гетьманському періодові, детально аналізують пам'ятки староруського письменства. Звичайно, що «Слово о полку Ігоревім», котре у їхній творчій спадщині займає одне із найпомітніших місць, стало предметом уваги обох письменників. Цей твір є вершиною літературної творчості середньовіччя, тому він і став сферою наукового інтересу дослідників. І. Франко реконструював його текст, робив критичні зауваження у замітках, переспівував окремі частини, давав рецензії на твори тогочасних авторів, присвячені цій пам'ятці. Однією з таких була позитивна рецензія

на польський переклад «Слова...» Б. Лепкого (1905 р.), яку, за словами Богдана Сильвестровича, почав «Франко легким докором, що я не переклав нашого архітвору на теперішню нашу мову, лише перевищував по-польськи, але чим далше, тим прихильніше оцінював мою працю, аж дійшов до того, що назвав цей переклад найкращим з усіх дотеперішніх, та ще додав, що в інтерпретації деяких так званих темних місць мені вдалося найближче підійти до тексту» [Лепкий 1991: 641]. Дослідження «Слова...», в якому Б. Лепкий врахував як своєрідність давньої творчості, так і культурні запозичення, вилилось у цілий розділ першої книги «Начерку історії української літератури» [Лепкий 1991 (2): 268 – 299]. І. Франко, який детально проаналізував і зіставив переклад Б. Лепкого з відомими йому перекладами інших авторів, зокрема поляків Гудебського та Бельовського, зауважив, що жоден із них не можна вважати вдалим. На його думку, саме він увесь поетичний спектр своєї душі вклав у переклад цієї староруської пам'ятки та, хоч і не був поляком, в літературному плані зробив більше, ніж вони самі за сто років від виходу «Слова...». «Переклад, у який автор вложив, можна сказати, всю силу своєї поетичної індивідуальності і який наслідком того вийшов без порівняння живіший, барвніший і кращий від усіх відомих мені досі перекладів. І вийшов при тім, так сказати, зовсім modern», – такими словами він охарактеризував його роботу [Франко 2010: 647].

Отже, перебіг взаємин двох українознавців – І. Франка та Б. Лепкого – був не завжди простим. Б. Лепкий доволі високо поцінував літературну та наукову діяльність І. Франка, який «був не як кафедра українознавства, а як цілий український університет» [Лепкий 1991: 629]. Чимало позитивних рецензій отримала творчість Б. Лепкого у характеристиці І. Франка. Підкреслимо, що обидва вони сприяли інтеграції українства в європейському просторі, представляючи на цій арені свій народ як окремішній та самобутній, з власними віковими традиціями і духовними надбаннями. Б. Лепкий, хоч і провів багато років в еміграції, став амбасадором українства у Кракові, а І. Франко виступив популяризатором українського слова на багатьох мовах. Творчість цих письменників, знана й за межами України, завжди сприятиме зростанню національної свідомості українства та його утвердженню у світовому інтелектуальному просторі.

**Література:** *Франко 2006:* Франко І. Поза межами можливого / Націоналізм: антологія. 2-ге вид. / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 435 – 446. *Лепкий 1921:* Лепкий Б. Іванові Франкові в п'яті роковини смерті // В п'яті роковини смерті І. Франка. – Берлін, 1921. – С. 5 – 9; *Горак 2002:* Горак Р. Трагедія Богдана Лепкого. – Івано-Франківськ, 2002. – 72 с.; *Білик 2005:* Білик Н. Постать Б. Лепкого у контексті українсько-польських взаємин // Українська історична біографістика. – Тернопіль, 2005. Ч. 1. – С. 191 – 212; *Білик 2008:* Білик Н. Роль Б. Лепкого у поглибленні інтеграції України в світовий культурний процес // Україна – Європа – Світ. – К., 2008. – Вип. 1. – С. 108-118; *Гомотюк 2007:* Гомотюк О. Українознавча діяльність Б. Лепкого як чинник легітимізації українства у європейському інтелектуальному просторі // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Б. Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 284 – 290; *Скальська 2007:* Скальська У. Шевченкіана і франкіана Б. Лепкого // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Б. Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 58 – 69; *Шумка 2007:* Шумка М. І. Франко у рецепції Б. Лепкого // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Б. Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 328 – 330; *Лепкий 1991:* Лепкий Б. Твори: в 2 т. – К., 1991. – Т. 2. – 719 с.; *Лепкий 2011:* Лепкий Б. Іванові Франкові в п'яті роковини смерті // Вибрані твори: в 2 т. – К., 2011. – Т. 2. – С. 167-169; *Карманський 1996:* Карманський П. Українська богема. – Львів, 1996. – 144 с.; *Лепкий 1991 (2):* Лепкий Б. Начерк історії української літератури. – Мюнхен, 1991; *Франко 1984:* Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Зібрання творів: в 50 т. Т. 47. – К., 1984. – С. 471 – 529; *Голубець 1943:* Голубець М. Життєвий шлях Б. Лепкого // Богдан Лепкий. 1872 – 1941: зб. на пошану пам'яті поета. – Краків, 1943. – С. 8-12; *Франко 1984 (2):* Франко І. Южнорусская література // Зібрання творів: в 50 т. Т. 47. – К., 1984. – С. 101 – 161; *Франко 2010:* Франко І. «Slovo o pulku Igora», Przelozyl Bohdan Lepki // Додаткові томи до зібрання творів. – К., 2010. – Т. 54. – С. 646 – 655.

*В статтє рассмотрєны творчєскє отношенєя Б. Лєпкого и И. Франко, определєна их роль в закладкє научных исследований украинской идентичности и самобытности. Сделан акцент на личностных взаимоотношениях культурных деятєлей.*

**Ключєвыє словє:** Б. Лєпкий, И. Франко, украинская культура, литература, украиновєдєниє.

Надія Дирда, зберігач фондів  
музею Б. Лепкого (Бережани)

### Відзначення 60-річчя ювілею Богдана Лепкого (за матеріалами фондів музею Б.Лепкого)

*У статті на основі матеріалів із фондів музею Б. Лепкого висвітлюється святкування 60-річчя письменника. Особлива увага звертається на ювілейні заходи в Бережанах, Рогатині, Львові, Кракові.*

**Ключові слова:** ювілей, академія, афіша, пам'ятник, вілла «Богданівка», Б. Лепкий.

Діяльності Богдана Лепкого притаманні широкий діапазон і багатогранність. Не було жодної вагомій ділянки культурного та громадсько-суспільного життя, в яких він безпосередньо чи опосередковано не брав би участі. Де б не перебував: в Україні, чи за її межами – його гаслом завжди було жити, працювати, творити для України.

Волею долі, а пізніше через політичні обставини, йому довелося жити і працювати далеко від рідної землі у Кракові, Відні, Берліні... Але ці непрості обставини не перешкодили Б. Лепкому стати одним із найвидатніших діячів українського національного культурного відродження.

На святкуванні свого 50-річчя у 1922 році в Німеччині на щирі слова признання, виголошені Р. Смаль-Стоцьким, за заслуги для української культури Б. Лепкий відповів, «що охоту до праці він одіичив від батьків, що це не його заслуга, а прямо життєва конечність, що в праці він знаходить розраду й задоволення» [Лев 1976: 66]. В родині Лепких плекали народні традиції, мову, культуру народу, з однаковою гостинністю приймали і таких високих гостей як М. Івасюк, А. Чайковський, І. Франко, і простих селян. Звичайно, що батько, о.Сильвестр Лепкий, прищепив синові любов до рідного народу, його літератури і мистецтва. Українське село, Крегулець, Поручин, Жуків, Бережанська гімназія були тим життєдайним джерелом, що живило його творчість, додавало сил долати злигодні життя, наснажувало на працю й боротьбу в ім'я народу. В поетичному творі «Сповідь землі» Б. Лепкий показує спорідненість своєї письменницької долі з подільським краєм, з його тихими полями: «Тиха ніч наших піль / Мене на світ родила / І весь свій смуток, весь свій біль / На серце положила» [Лепкий 1997: 195].

Богдан Лепкий прагнув чесно, самовіддано оспівувати героїчне минуле свого народу, розкривати благородство душі простої людини, інтелігенції, утверджувати ідеали добра й справедливості. Творчість Б. Лепкого ще за життя вийшла далеко за межі України, стала надбанням багатьох літератур. «Я був лиш одною струною на тій многострунній гарфі, що зветься українською, а коли моя струна, як Ви кажете, добула себе не одну гарну нотку, так це тому, що дзвеніла вона згідно й гармонійно зі своїми товаришами. Всі ми, я і мої покійні та живі товариші пера, настроєні були на цей сам акорд, акорд визвольної ідеї, акорд праці для здійснення наших народних ідеалів, акорд віри, що наша слухна і справедлива справа не пропаде, а вийде переможем», – проголосив Б. Лепкий у Німеччині на відзначенні свого 50-річного ювілею [Лев 1976: 66].

До свого 60-річчя Б. Лепкий приходив з великим творчим доробком, якому присвячують свої дослідження літературознавці М. Рудницький, М. Степняк, В.Дорошенко, М. Голубець та інші. Тому 60-ліття з дня народження видатного українського письменника Богдана Сильвестровича Лепкого українське громадянство зустріло гідними ювілейними святкуваннями як на українських землях, так і закордоном.

Так з нагоди 60-ліття Б. Лепкого та з метою популяризації «віщого» слова письменника серед українського громадянства редакція літературно-наукового місячника «Дзвони» присвятила ювіляру пам'ятне число, зміст якого становили наукові статті та вірші-присвяти [Дзвони 1933]. На сторінках часопису друкують свої літературознавчі роботи В. Ратич, метою якого було показати, «що справді дав Б. Лепкий і рідній літературі і рідній нації», М. Козак подає наукову розвідку про «Начерк історії української літератури» Б. Лепкого, де порушив питання ролі митця як перекладача, видавця, викладача. Енциклопедичною за своїм характером і обсягом матеріалу стосовно культурно-освітньої та громадсько-політичної діяльності Б. Лепкого під час Першої світової війни й визвольних змагань 20-х років, про працю в таборах українських військовополонених в Німеччині упродовж 1915 – 1925 рр. є стаття «Богдан Лепкий у Німеччині» учасника цих подій, родича Б. Лепкого З. Кузеля.

З нагоди ювілею у 1932 році Б. Лепкий як автор «Мазепи», був нагороджений найвищою урядовою нагородою Української Народної Республіки в екзилі «Перехідним перстем Мазепи». В експозиції музею Б. Лепкого знаходиться акт передачі Б. Лепкому цієї нагороди. Перстень було виготовлено з трофейної московської зброї, прикрашено гербом Мазепи. На жаль, під час Другої світової війни перстень було загублено. В експозиції музею знаходиться тільки фото його відбитка, передане племінником письменника із США доктором Романом Смиком. Крім цього, з нагоди ювілею Богдан Лепкий був нагороджений Грамотою Головного Отамана Української Народної Республіки А.

Львівського, Грамотою Української Громади Берліна, Грамотою Української бібліотеки ім. С. Петлюри в Парижі. Вітальні телеграми на адресу ювіляра прислали Митрополит А. Шептицький, майбутній патріарх УГКЦ Йосиф Сліпий та багато громадських, культурно-освітніх, наукових організацій Галичини та зарубіжжя. В експозиції п'ятого залу музею Б. Лепкого знаходиться вітальна адреса від товариша «з молодих літ» Івана Поплавського.

Святкування 60-річчя письменника проходило по всій Галичині. Найбільші урочистості відбулися у Кракові, Львові та рідних Бережанах. У Бережанах був створений спеціально з цієї нагоди ювілейний комітет, який очолив товариш письменника професор гімназії в Бережанах о. Василь Дубицький, а членами були представники усіх українських товариств у місті. Як писав Петро Сагайдачний у газеті «Новий час» «20-те грудня 1932 року надовго залишиться в пам'яті. Це вперше Бережанщина здобулась вітати за життя свого поета і письменника» [Сагайдачний 1932]. Святкова програма, складена комітетом, була розписана на весь день і складалася із чотирьох частин: Богослужіння в церкві, академії для селянства та шкільної молоді, концерту ввечері та вечері в «Українській Бесіді». Афіша, що сповіщала бережанцям та гостям міста цю святкову програму, збереглася до нашого часу і зараз знаходиться в експозиції музею письменника. Частина експозиції третього залу музею складається з ювілейних дарунків Б. Лепкому. Це, перш за все, пам'ятний альбом від бережанців у шкіряній оправі, виконаний переплетнею НТШ у Львові, а оформлений гімназистом, у майбутньому відомим архітектором у США, Аполінарієм Осадцю. В альбомі вміщені пам'ятні фотографії з сіл Поручина, Жукова, Раю та міста Бережани, а також світлини відомих діячів і знайомих із Бережанщини. Альбом був поміщений у вишитий футляр. Не менш цінним був дарунок від громади села Жукова, де довгий час працював священником батько письменника о. Сильвестр Лепкий. Ювілярові було вручено грамоту, якою Громадська Рада на своєму засіданні 2 грудня 1932 року, виконуючи бажання і волю всіх громадян, іменувала Б. Лепкого Почесним Громадянином Жукова, а вулицю, що вела від кооперативи «Єдність» до церкви «на вічні часи» назвала його іменем.

«Коли б сьогодні спитали мене, ким я бажав би бути – чи високим достойником, чи капіталістом і багатиром – я, незважаючи на пройдений мною шлях, повний трудів і турбот, без застанови сказав би: я хочу бути українським письменником!» – ці слова сказав Богдан Лепкий на святі в Бережанах 20 грудня 1932 року, відповідаючи на привітання та дякуючи за пошанування на рідній землі [Сагайдачний 1932].

У третьому експозиційному залі музею є ще одна афіша із святкування 60-річчя Б. Лепкого – із Рогатина. Із неї довідуємося, що концерту, який розпочинався о 19 годині, передувала надзвичайно цікава виставка оригінальних листів й автографів багатьох українських письменників і діячів (39 імен), серед яких були і рукописи Богдана Лепкого. З 1930 року Богдан Лепкий разом з родиною приїжджав до живця «Черче» біля Рогатина (Івано-Франківська обл.) на відпочинок і лікування. Черче, перший український санаторій, було одним із центрів культурно-громадського життя галицьких українців того часу. Сюди приїздили такі визначні постаті, як Кость Левицький, Кирило Студинський, Нестор Нижанківський, Роман Купчинський, Євген Маланюк та ін. І усі вони гуртувалися навколо Богдана Лепкого. Тому так величаво пройшли ювілейні святкування і в Рогатині. Важливим і цікавим є той факт, можливо, один із перших в історії літературної України, що вдячні земляки – бережанці та рогатинці – зібрали кошти від громад на побудову в живці «Черче» будинку для родини Лепких, названого на честь письменника вілла «Богданівка». Ці події описує в першому в Україні романі про творчість братів Лепких «Від передгроззя до громовиці» письменник, лепкознавець, лауреат премії імені Братів Богдана та Левка Лепких Роман Коритко [Коритко 2000].

У Львові 15 лютого 1932 року заходом Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка був організований святковий концерт у залі театру «Ріжнородностей», на якому був присутній і сам ювіляр з родиною. Розпочалася святковий захід промовою голови Товариства письменників і журналістів ред. В. Мудрія. Далі були виступи О. Луцького, П. Карманського, М. Рудницького, М. Голубця, С. Чарнецького, присвячені творчості та громадсько-культурній діяльності Б. Лепкого. Сам Б. Лепкий на святі ділився спогадами про «Молоду Музу», талановитих літераторів та художників, яким допомагав у Кракові. А після обіду відбулися загальні збори Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка, на яких Головою товариства вдруге було обрано Богдана Лепкого.

Про велелюдність святкувань 18 березня 1933 року в Станіславові (Івано-Франківську свідчить той факт, що до театру «Сокіл» на 460 місць прийшло понад 1000 шанувальників творчості митця, «що виповнили битком залю». Вступний реферат виголосив проф. Юліан Чайківський. Велике захоплення у слухачів викликали пісні у виконанні М. Голинського та декламації Ю. Геника-Березовського. Хор станіславівського «Бояна» співав спеціально до цієї нагоди написану композицію проф. О. Залеського до вірша Б. Лепкого «Осінь». Окрему частину концерту складала інсценізація циклу «Ноктюрн» Б. Лепкого. На завершення дійств д-р Ю. Олесницький від імені громадянства Станіславова вручив ювілярові вінок

із срібних лаврових листків, на кожному з яких було вигравірувано назви усіх українських товариств міста.

За велику творчу і громадську працю на ниві українсько-польських взаємин склали свій поклін Б. Лепкому і українці Польщі, відзначивши ювілей письменника у Кракові 20 листопада 1932 року. Свято на честь ювіляра розпочалося богослужінням у греко-католицькій церкві св. Норберта, яке відправили о. Кузьма та о. Хрущ. О. Хрущ у своїй проповіді наголосив на національній складовій творчості та науковій діяльності автора «Мазепи». Після відправи в церкві відбулася урочиста академія у приміщенні театру «Багателя», великий зал якого був «по береги» заповнений прихильниками творчості ювіляра. Як зазначається у репортажі, надрукованому у журналі «Рідна Школа», сцена була прибрана українськими килимами і рушниками, а також «бюстом ювілята (роботи артистки Мілянвської)» [Ювілей 1932: 323]. Академію відкрив проф. І. Зілинський, а реферат про творчість письменника виголосив доктор В. Безушко. Наступними були привітання від українських установ та організацій, які виголошували ред. В. Мудрий, радн. Цибяк, інж. Я. Мохнацький, о. Хрущ, а також «представниця з рідного села ювілята» [Ювілей 1932: 323]. Окрім того, на свято надійшло понад тисячу вітальних телеграм. Краківська філія «Просвіти» видала з нагоди ювілею Б. Лепкого поштові картки з портретом письменника, а мистецький гурток «Зарево», яким опікувався поет, в залі «Просвіти» влаштував виставку українських художників та скульпторів, на якій були представлені і роботи ювіляра.

Українська громада в Німеччині теж не могла пропустити ювілей Б. Лепкого, щоб не згадати його старань для української справи, які він робив на німецькому терені. Десять років свого життя (листопад 1915 – лютий 1926) Б. Лепкий провів у Німеччині, як сказав д-р Зенон Кузеля у промові, виголошеній на святковій академії, присвяченій 60-річчю письменника, в Українському науковому інституті в Берліні «... працюючи невтомно, з повним запалом та ще повнішим серцем, для нашої спільної, однаково усім нам дорогої української справи та вибиваючи на всьому глибоку та виразну печать свого небуденного духа» [Кузеля: 1933].

Так у загальних рисах представлені святкування на честь 60-річчя Б. Лепкого як в Україні, так за її межами. Роль Б. Лепкого в утвердженні і торжестві ідеї української державної соборності є особливо важливою. За свої заслуги у царині української літератури, громадсько-культурній діяльності, вихованні цілого покоління національно свідомих людей Б. Лепкий заслужив на такий пошанівок як у ті часи, так і в час незалежності України.

**Література:** *Дзвони 1933:* Дзвони. Літературно-наковий журнал. – 1933. – Ч. 2.; *Коритко 2000:* Коритко Р. Від передгрозя до громовиці. (Роман з життя Богдана і Левка Лепких). – Львів, 2000. – 296 с.; *Кузеля 1933:* Кузеля З. Богдан Лепкий у Німеччині (листопад 1915 – лютий 1926). Промова на святковій академії в «Українському науковому інституті» в Берліні // Діло. – 1933. – 7 липня.; *Лев 1976:* Лев В. Богдан Лепкий. 1872 – 1941. Життя і творчість // Записки НТШ. – Т. СХСІІІ. – Нью-Йорк – Париж – Сідней - Торонто, 1976. – 329 с.; *Лепкий 1997:* Лепкий Б. Твори в 2 т. – Т. 1. Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – К.: Наукова думка, 1997. – 845 с.; *Сагайдачний 1932:* Сагайдачний П. Богданові Лепкому на його ювілей у Бережанах // Новий час. – 1932. – 31 грудня.; *Smal-Stocki 1933:* Smal-Stocki R. Bohdan Lепki // Wiedomosci Literackie. – 1933. – 22. 02.; *Ювілей 1932:* Ювілей Богдана Лепкого // Рідна школа. – 1932. – 1 грудня. – Ч. 23. – С. 322 – 323.; *Jubileusz prof. Lепkiego // Głos narodu.* – 1932. – 22. 11.

*В статтє на онованнн материалов из фондов музея Б.Лепкого освещается празднование 50-летия писателя. Особое внимание обращено на юбилейные мероприятия в Бережанах, Рогатине, Львове, Крокове.*

*Ключевые слова: юбилей, академия, афиша, памятник, вила «Богдановка», Богдан Лепкий.*

Іван Зуляк, проф. (Тернопіль)

ББК 83.34 (4УКР)

УДК 82.09

### Листування Богдана Лепкого з Олександром Барвінським

*У статті проаналізовано важливий аспект епістолярної спадщини – листування Б. Лепкого, талановитого поета, прозаїка і публіциста, критика і літературознавця, видавця-текстолога, перекладача, професора Ягеллонського університету, сенатора польського сейму з О. Барвінським, відомим громадсько-політичним діячем, істориком літератури, мемуаристом та публіцистом.*

**Ключові слова:** епістолярний жанр, Олександр Барвінський, Богдан Лепкий, листування, епістолярна спадщина, товариські взаємини.

Складовою частиною літературної спадщини митця є його епістолярій, найвагоміше першоджерело для рецепції художнього світу автора, що представляє науковий інтерес не лише як матеріал для вивчення біографії, але і як оригінальний чинник, у якому відображена багатогранність духовного світу автора, індивідуальні особливості його мислення та спосіб світовідчуття.

Аналізуючи епістолярій, маємо змогу реконструювати певні аспекти їх творчого життя, позаяк епістолярна спадщина це – комплекс джерел, що включає у себе листування [Ляхоцький 1997: 123]. Епістолярія є яскравим проявом суб'єктивного сприйняття подій, що, з одного боку, примушує ставитися до них з критичною пересторогою, а з другого – цей аспект дає змогу реконструювати певні вияви ментальності учасників листування, виявити коло їх інтересів – наукових, суспільних, їх ставлення до свого оточення. Оскільки більша частина листування не передбачалася для публікації, багато життєвих ситуацій та історичних фактів у них висвітлювалися об'єктивно [Войцехівська, Ляхоцький: 20].

Складність аналізу епістолярію зумовлюється специфічним характером останнього: одночасно документального і суб'єктивного, що нерідко призводило до розцінювання його дослідниками як другорядного матеріалу. Безпосередній зміст листів, їх образні форми оповіді визначають особливе співвідношення суб'єктивного та об'єктивного, часткового і загального. Тому листи, як неповторні творчі прояви, потребують пильної уваги, нових підходів, заслуговують на «окрему жанрову нішу» [Коцюбинська 2001: 38] в культурному доробку і не лише як матеріал для характеристики автора, а як самостійне художнє явище, як специфічний мистецький феномен.

Аналізуючи стан проблеми, робимо висновок про те, що серед досліджень епістолярної спадщини українських класиків, переважну більшість становлять численні коментарі, у яких подаються фактичні відомості про публіковані листи, хто й коли їх віднайшов тощо. Порівняно ґрунтовний аналіз епістолярної спадщини митців та її значення для вивчення особи митця і його творчості подається у більш серйозніших працях. Зокрема, у вступних статтях або примітках до академічних видань листів класиків.

Особливості епістолярного жанру вивчалася й аналізувалася науковцями. Зокрема, здійснено спробу цілісного розгляду епістолярного жанру в українській літературі М. Назаруком [Назарук 1994: 192] та Л. Вашків [Вашків 1998: 134]. На особливу увагу заслуговує дослідження В. Кузьменка [Кузьменко 1998: 306], у якому розкрито сутність і функції епістолярію 20 – 50-х років ХХ ст. у літературному процесі, обґрунтовано новий підхід до жанрової концепції епістоли як до поліфонічного жанрового утворення (літературного та історіографічного вияву одночасно).

Підкреслюючи непересічне значення та важливість попередніх досліджень епістолярного жанру, не можна не відзначити, що до недавнього часу автори наукових студій при дослідженні листування як історико-літературного джерела не враховували деяких аспектів. По-перше, листи не виокремлювалися з-поміж різноманітних видів і груп документальних джерел, подеколи епістолярні тексти залишалися занедбаними, оскільки під виглядом листів розглядалися і такі твори, які зовсім не належали до епістолярного жанру. По-друге, у переважній більшості праць недооцінювався характер епістолярного джерела певного етапу в історії суспільства, не враховувалася специфіка листування певного періоду [Мазоха].

На думку Г. Мазохи, листами письменника науковці цікавляться, зазвичай, у трьох випадках. Здебільшого цитатами з них послуговуються для підтвердження чи заперечення власної думки, з'ясування історії написання якогось твору або для характеристики певних осіб. Тоді приватна кореспонденція виконує допоміжну функцію. Рідше в центрі уваги науковця є цикл листів до однієї чи кількох осіб, листи, які стосуються певної проблеми або ж написані у певний період. Вони допомагають простежити невідомі сторінки творчої біографії митця. Оскільки лист є не тільки акцією, а й реакцією на суспільні події, на їх основі можна глибше пізнати епоху, ставлення автора до тих чи інших подій [Мазоха]. Третю групу становлять самі публікації листів, що супроводжуються короткими передмовами, які дають інформацію про збирання епістолярію, місце його зберігання, характеристику кола кореспондентів та ін. [Мазоха].

Тож, врахувавши усі попередні літературознавчі студії над приватною кореспонденцією, можна констатувати, що на сьогоднішній день ще не існує системних досліджень еволюції епістолярію, які б базувалися на глибокому аналізі теоретичного та текстового матеріалу. Праці, що фрагментарно висвітлюють цю проблему, вимагають коректив. Проблеми стилю епістолярію другої половини ХХ ст. майже не ставилися на порядок денний і не висвітлювалися у наукових колах, тому потребують докладного опрацювання і вирішення. Крім того, ця проблемність існує як стосовно індивідуальних стилів, так і загальної еволюції стилю, еволюційно-стильової типології. Така багатоаспектність взаємопов'язаних проблем потребує нових комплексних підходів до дослідження епістолярію, а отже, визначає їх своєчасність і актуальність [Мазоха].

Вивчаючи приватну кореспонденцію зазначеного періоду, маємо можливість констатувати, що і тут відбулися певні зміни. Адже епістолярний жанр, як і всі інші, змінний, рухливий, тому, йдучи за духом часу, «старі, відносно стійкі жанрові форми наповнюються новим змістом, і, таким чином, відбувається їх постійна модифікація» [Крижанівський 1976: 107]. Типологія жанрів була витримана лише в період класицизму, коли існували жорсткі вимоги щодо чистоти й канонічності всіх літературних форм. Жанрові особливості зазначеного періоду визначаються також багатьма взаємопов'язаними чинниками, адже в приватному листі, як елементні національної культури й документі індивідуальності, інтегруються й засвоюються різні чинники буття й духовності. Оскільки діяльність українських письменників припадає на умови жадливої дискримінації та постійної заборони, «приватний лист часом ставав єдиною можливістю, формою, засобом вияву не лише комунікативної, але й естетичної потреби» [Ляхова 1996: 86].

Мета статті – дослідити листування Богдана Лепкого з Олександром Барвінським. Завдання – схарактеризувати особливості листування вказаних осіб; проаналізувати коло проблем, які були предметом обговорення; розкрити значення О. Барвінського у підтримці Б. Лепкого.

З одного боку, аналіз досліджуваної проблеми розкриває нам не лише особливості двосторонніх взаємин осіб, але й усвідомлення фактологічного матеріалу, пов'язаного як з розкриттям соціально-економічних, політико-правових, етнокультурних умов і обставин, у яких жила сім'я Б. Лепкого і його велика родина, але й особливостей приватного й сімейного життя. З іншого – маємо змогу простежити формування й утвердження життєвої позиції Б. Лепкого, його наукових зацікавлень та літературних інтересів. Власне, йдеться про різнопланові грані творчої натури: теоретик, історик літератури; перекладач; редактор і видавець; літературний критик і публіцист; знавець малярства й музичного мистецтва; аналітик; популяризатор традицій передової української періодики; учасник творення новітньої національної преси.

Листування між Б. Лепким та О. Барвінським за своїм функціональним призначенням відноситься здебільшого до приватного, що обумовлене особливостями взаємин між адресатами. Усіх листів нараховуємо – 147, з них по одному із Криниці, Відня, Рейнланду, Ганна, Лейпціга, Ванзе; два з Бережан; чотири з Закопаного; п'ять з Берліна; шість з Вещяра; тридцять п'ять – без дати і місця, усі решта – із Кракова [Журавлі повертаються... 2001: 34 – 271] (підряховано автором на основі аналізу листування Б. Лепкого з О. Барвінським).

Хронологічно листи охоплюють період упродовж 2 травня 1899 р. (Бережани) – 30 жовтня 1926 р. (Краків), без врахування тих листів, що не мають вказаної дати і місця відправлення [Журавлі повертаються... 2001: 34 – 271] (підряховано автором на основі аналізу листування Б. Лепкого з О. Барвінським). Усю кореспонденцію можна розділити на декілька хронологічних періодів: виходячи з назви місцевості, з якої було відправлено листа, умовно виділяємо такі періоди, що стосуються власне листування Б. Лепкого та О. Барвінського: перший, незначний за тривалістю, усього два листи – східногалицький; другий, найбільший за часом – польський; третій – німецький; четвертий – без визначення місця.

Зрозуміло, що обмежені рамки наукової статті не дають змоги провести детальний аналіз усіх 147 листів, тим не менше автор намагався окреслити коло проблем, з якими стикався Б. Лепкий і власне як вони вирішувалися, хто тим чи іншим чином допомагав йому в цьому.

Перебуваючи за межами Східної Галичини, Б. Лепкий намагався отримати підтримку, тому звертався до О. Барвінського, на той уже час відомого громадсько-політичного діяча, історика літератури, мемуариста та публіциста, що користувався незаперечним авторитетом серед українства. Власне підтримка стосувалася багатьох сфер: починаючи від отримання посади викладача української мови у Кракові, закінчуючи кількістю годин навчального навантаження.

У листах простежуємо доволі складну й неоднозначну ситуацію, викликану як бюрократичною системою Австро-Угорщини кінця XIX – початку XX ст., так і Польщі міжвоєнного періоду. Зазнана ситуація була безпосереднім наслідком того, що як австро-угорські, так і польські державні структури не сприяли молодим й талановитим українцям в отриманні посад, покращенні їх матеріального становища, службовому зростанню тощо. Тим не менше, незважаючи на складність ситуації, Б. Лепкий, використовуючи особисті контакти, намагався добитися певного визнання як у тогочасному науковому середовищі, так і у літературних колах.

Перші листи Б. Лепкого до О. Барвінського датуються 2 травня 1899 р., коли Б. Лепкий перебував у Бережанах і написав листа до О. Барвінського. Основний зміст якого пов'язаний з допомогою останнього адресату в отриманні посади викладача української мови у Кракові. Б. Лепкий доволі відкрито веде мову про те, що незважаючи на формально оголошений конкурс у пресі, йому відомо про те, що на неї претендує особа, яка мало відповідає умовам конкурсу. Він власне і просить О.

Барвінського підтримати його кандидатуру не заради отримання від посади матеріального зиску, а з метою завершення навчання у Кракові [Журавлі повертаються... 2001: 34 – 35].

Хронологічно наступний лист датується 19 листопада 1911 р. і пов'язаний з Бережанами, стосується проблем з усуненням з посади учителя Ганни Глібовицької – тітки Б. Лепкого. Власне, йдеться про посаду вчителя у Конюхах. Г. Глібовицька, пропрацювавши у місцевій школі двадцять років, фактично залишилася «на вулиці» з хворою сестрою, позаяк на її місце скерували іншого учителя, а її змусили звільнити не лише посаду, але й житло. До речі, учитель, якого скерували у Конюхи, отримав цю посаду завдяки протекції. Б. Лепкий просить О. Барвінського вплинути на шкільного інспектора, щоб перевести нового учителя до Рогачина, а Г. Глібовицькій залишити посаду й житло. Про авторитет О. Барвінського свідчить те, що Б. Лепкий наголошує на тому, що йому варто лише натякнути на цю проблему шкільному інспекторові [Журавлі повертаються... 2001: 162].

Зрозуміло, що два проаналізованих листи «східногалицького періоду» не дають уявлення про становище української інтелігенції загалом. Однак вони характеризують складне її становище в кінці XIX – на початку XX ст., що пов'язано з протекціонізмом в отриманні посад, незахищеністю української інтелігенції, пошуком необхідних зв'язків для вирішення тих чи інших проблем.

Варто зазначити, що О. Барвінський належав до відповідальних представників української інтелігенції, тому прохання Б. Лепкого щодо отримання ним посади викладача української мови у Кракові вирішилося на його користь, про що власне йшлося у одному з перших листів «польського періоду» від 14 травня 1899 р. [Журавлі повертаються... 2001: 36]. Загалом усі листи цієї групи характеризуються складним становищем Б. Лепкого.

Порівняно з попереднім періодом, «польський» характеризується насиченістю, змістовністю подій і фактів, пов'язаних з перебуванням Б. Лепкого у Кракові, Криничі, Закопаному. Аналіз листів дає можливість з'ясувати коло проблем, пов'язаних як з побутом автора, так із тим, які чинники і тенденції були визначальними у його науковому і літературному житті в цей період. «Польський період» пов'язаний з підготовкою Б. Лепким статей до краківського місячника, збірника НТШ у Львові і він просить О. Барвінського допомоги у доборі літератури, також консультується з ним з приводу певних питань.

Доволі часто з листів довідуємося про перебіги численних хвороб, а зокрема – нервового й фізичного виснаження, непостійності роботи, пошуку можливостей викладання української мови в гімназіях святого Яцка та святої Анни у Кракові. Наприклад, за чотири місяці праці у 1907 р. він отримав лише 220 злотих. Як на той час сума не так вже і значна. Однак в умовах постійного безгрошів'я, вважав їх доволі пристойною [Журавлі повертаються... 2001: 84 – 85].

Незважаючи на власні життєві негаразди і клопоти, Б. Лепкий в О. Барвінського просить допомоги для брата Миколи, турбується про двоюрідну сестру Наталію у Коломиї, учительку з дванадцятирічним стажем, якій не дали постійного місця роботи. Перебуваючи у складних умовах побутового характеру, Б. Лепкий цікавиться шевченківською тематикою. Зокрема, пропонує «Руслану» до публікації критичний аналіз «Наймички» Т. Шевченка. Щиро зізнається О. Барвінському в тому, щоб якщо б мав постійну роботу, то свої праці не підписував би псевдонімами [Журавлі повертаються... 2001: 147 – 149]. Цікавими є його міркування щодо безкорисливості просвітницької, так званої «народної» праці. Інакше, на його думку, вона втрачає ідейні підвалини і перетворюється у звичайний заробіток.

Як свідчить аналіз листування, особисто Б. Лепкий був противником політичного протистояння між різними українськими партіями і групами. Він закликав справжніх патріотів-українців внести в національне русло «дух обнови...» [Журавлі повертаються... 2001: 93 – 95], наголошував на можливості « нової Полтави», до якої йдемо «роз'єднані, такі затіпані, такі засліплені ненавистю братньою» [Журавлі повертаються... 2001: 107 – 110].

У листі від 28 травня 1909 р. Б. Лепкого до О. Барвінського він повідомляв про надсилання портрета І. Мазепи і просив останнього, щоб «Руслан» згадав про постать відомого гетьмана [Журавлі повертаються... 2001: 124 – 125]. Відверта антимосковська позиція-стратегія прочитується у листі від 23 червня 1909 р. з Кракова, «Хто зна, чи не звідси повіяв такий протимазепинський вітер...» [Журавлі повертаються... 2001: 127 – 129].

У статті проаналізовано важливий аспект епістолярної спадщини – листування Б. Лепкого з О. Барвінським, що є певним своєрідним матеріалом для вивчення як біографії, реконструювання певних аспектів творчого життя, так і відображення багатогранного духовного світу, індивідуальних особливостей, мислення, світовідчуття і світобачення.

Аналіз листів свідчить про складність ситуації, викликаній як бюрократичною системою Австро-Угорщини кінця XIX – початку XX ст., так і Польщі міжвоєнного періоду, коли ні австро-угорські, ні польські державні структури не сприяли молодим й талановитим українцям в отриманні посад,



покращенні їх матеріального становища, службовому зростанню тощо. Незважаючи на складність ситуації, Б. Лепкий, використовуючи особисті контакти, добився визнання і у тогочасному науковому середовищі, і в літературних колах. Подальшого дослідження потребує детальніший аналіз листів і тих проблем, які тематично охоплюють ті чи інші проблеми наукової зацікавленості.

**Література:** *Ляховецький 1997:* Ляховецький В. Епістолярія як джерело біографічних досліджень життя та діяльності діячів української культури // Український біографічний словник: історія та проект створення. – К., 1997.; *Войцехівська 1998:* Войцехівська І., Ляховецький В. Епістолологія. – К., 1998.; Коцюбинська М. «Зафіксоване й нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. – К., 2001. – 299 с.; *Назарук 1994:* Назарук М.Й. Українська епістолярна проза кінця XVI – поч. XVII ст.: дисерт...канд. філол. наук. – К., 1994. – 192 с.; *Вашків 1998:* Вашків Л. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі. – Тернопіль, 1998. – 134 с.; *Кузьменко 1998:* Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років XX ст. – К., 1998. – 306 с.; *Мазоха 1997:* Мазоха Г.С. Епістолярна спадщина і парадигми наукового дослідження. Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8632/97/>. ; *Крижанівський 1976:* Крижанівський С. Так що ж таке жанр – рід, вид чи різновид? // Збірник: Проблеми. Жанри. Майстерність. Літературно-критичні статті. – Вип. 1. – К., 1976. – 214 с.; *Ляхова 1996:* Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства // Третій Міжнародний конгрес україністів. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С. 85 – 91.; *Журавлі 2001:* Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В. Качкан. – Львів, 2001. – 920 с.

**Зушман М.Б.**, доц. (Чернівці)

УДК. 821.161.2(438) – 32 Леп 09

ББК. 83.3(4ПОЛ=Укр) 6-8 Лепкий 534

### **Жанрово-стильовий синкретизм малої прози Богдана Лепкого**

*У статті проаналізовано жанрово-стильовий синкретизм малої прози Богдана Лепкого кінця XIX – початку XX століття на матеріалі поезій в прозі «Лежав при відчиненім вікні», «Жінка з квіткою», «Кидаю слова», «Хочу писати» в порівнянні з творчістю його сучасників.*

**Ключові слова:** поезія в прозі, лірична мініатюра, символізм, імпресіонізм, синкретизм, жанр.

Abstract stand analyzed genre and style syncretism of short stories Bohdan Lepky late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century in prose material re « Lying at an open » «Woman with flower», «I throw the words», «I wont to write» in comparison with the work of his contemporaries.

**Key words:** re in prose, lyrical miniatures, symbolism, impressionism, genre, syncretism.

Модернізм кінця XIX – початку XX століття як цілісне філософсько-естетичне явище відкривав безмежні можливості в розширенні та збагаченні засобів поетики у вітчизняній малій прозі. Заперечуючи традиції на формальному рівні, письменники молодшої генерації у пошуках нових засобів вираження руйнували вже усталені канони жанрів і стилів. Найприкметнішою ознакою як європейської, так і української жанрології є зближення, взаємопроникнення лірики й епосу, поезії та прози. Окреслюючи визначальні риси стилю белетристів нового покоління – О.Кобилянської, М.Коцюбинського, Леся Мартовича та ін., Іван Франко вказував на «переможну хвилю ліризму», що «розлита» в їхніх творах. На думку критика, ці письменники «...за своїми героями щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий триумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [Франко 1982: 108]. До таких митців належав і Богдан Лепкий (1872 – 1941). Тому цілком закономірною була поява у творчому доробку письменника низки поезій в прозі «Лежав при відчиненім вікні», «Жінка з квіткою», «Сім шляфроків», «Кидаю слова», «Хочу писати» та ін., де з метою поглибленого розкриття внутрішнього світу людини виникають специфічні засоби художнього зображення, що характерні для символізму та імпресіонізму.

Як відомо, уперше до жанру поезії в прозі звернувся Ш.Бодлер, збірка якого мала назву «Малі поезії в прозі» (1869). В українській літературі порубіжної доби «...данину цій формі віддали буквально всі: від Лесі Українки та Ольги Кобилянської до Стефаніка й Черемшини» [Павличко 1999: 117].

Орієнтиром в освоєнні цього жанру для Б.Лепкого була О.Кобилянська, котра у своїх мініатюрах («Рожі», «Що я любив», «Поети», «Гам зірки пробивались», «Смутно колишуться сосни», «Мої лілеї», «Весняний акорд» та ін.) продемонструвала його великі художні можливості. Авторці «Царівни» вдалося написати глибоко індивідуальні твори, що передавали внутрішні переживання, порухи її душі,

відбиті в лаконічній, експресивній формі, за допомогою образів-алегорій, символів, психологізації персонажів.

Також близьким Б.Лепкому у прагненні модернізувати прозу був М.Яцків («В царстві сатани. Іронічно-сентиментальні картини»), котрий захоплювався «темними» виявами буття, наслідуючи Ш.Бодлера та Е.По. Активно розробляли жанр поезії в прозі Василь Стефаник, М.Яцків, Марко Черемшина, Гнат Хоткевич.

Поезія в прозі являє собою короткий ліричний настроєвий твір, наближений за формою представлення до прози, а за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом... – до поезії, але без розміру, регулярного римування» [Енциклопедія 2010: 189 – 190]. Для творів цього жанру притаманна увага до внутрішніх рефлексій, фрагментарність малюнка, своєрідне використання кольору, світлотіні й звуку [Кузнецов 1995: 101], що наближає його до імпресіоністичного письма. «Поезія в прозі, – зауважує А.Кузнецов, – для багатьох новелістів «молодої генерації» стала своєрідною школою становлення нової форми художнього письма, зокрема імпресіоністично-психологічної новели, а втім і символістської, неоромантичної прози взагалі» [Кузнецов 1995: 101].

Таким чином поезія у прозі – це переважно новелістичні ліричні замальовки, в яких за посередництвом імпресіоністичної чи символістської поетики відтворено рух почуттів автора чи героя. Для аналізованих творів Б.Лепкого притаманна зосередженість на внутрішньому світі людини, її настроях, переживаннях. Картини природи, пейзаж стають лише відправною точкою або засобом передачі тих чуттєвих порухів, які зароджуються в глибинах душі і свідомості героя. Вони є їхнім образно-емоційним та образно-алегоричним втіленням, ілюструючи та відтворюючи процес осмислення і пізнання світу. Саме через це творам властивий суб'єктивізм, адже вони демонструють фокус письменника, завдяки якому він оцінює світ і себе. У них відсутня струнка композиція, оскільки вони зорієнтовані на лінійне представлення переживання суб'єкта оповіді, превалює настанова на внутрішній монолог, що впливає на образну систему творів.

Привертає увагу одна з найоригінальніших поезій в прозі Б.Лепкого «Кидаю слова», що увійшла до однойменної збірки нарисів та оповідань, яка побачила світ у Чернівцях у 1911 р. Цей твір вирізняється чітко окресленою програмною спрямованістю (громадянсько-мистецького характеру), а також сформульованим ліричним героєм творчим кредо: «Тать будуйте кріпку і високу, щоб нас море грізне не заляло, щоби ми у багні не застрягли, та щоб внуки дідів не прокляли, що не вміли краю боронити, – гать будуйте кріпку і високу» [Лепкий 1922: 4]. Якщо порівнювати аналізовану мініатюру Б.Лепкого з одними з перших і водночас кращих поезій у прозі В.Стефаника «Амбіції» та «Моє слово» (як і Марка Черемшини – заспів до новели та однойменної збірки «Карби», О.Кобилянської «Поети»), то впадає у вічі виняткова близькість за формою одностороннього монолога-звернення до другої особи. Б.Лепкий у мініатюрі «Кидаю слова» подібно до В.Стефаника звертається до проблеми рідного слова (В.Стефаник: «Будь чиста», «Ти будь тверда», «Будь мамою» тощо) і його значимості для сучасних автору та майбутніх поколінь українців, бо у Б.Лепкого «буває слово від діла важкіше, буває діло доброго слова не варте» [Лепкий 1911: 4]. Він закликає будувати духовну «гать кріпку і високу» [Леакій 1922: 4]. Сам Б.Лепкий завжди був переконаний у важливості громадянських мотивів у власній творчості, у примітках до книги «Писання» (1922) він зазначав, що «суспільність вимагала від письменника громадянських мотивів, бо годі було відтягнутися від цього обов'язку, а тоді модерний критик гримав на письменника, що він понижує рівень письменства і так дальше» [Лепкий 1922: 77].

Традиційно послідовним з цієї точки зору був і В.Стефаник. Окрім того, Б.Лепкий (особливо на ранньому етапі творчості) завжди вважав взірцевими для себе манеру і стиль письма В.Стефаника. Тож цілком природно, що, подібно до «Амбіцій» і «Мого слова» В.Стефаника, «Кидаю слова» Б.Лепкого теж мають ущільнену, монолітну архітектуру, а також наказову форму викладу, не характерну для Б.Лепкого. Водночас це свідчить про те, що Б.Лепкий тяжів до розширення жанрово-стильових можливостей власної творчості.

Не зайве зробити певні суттєві зауваги стосовно жанрово-стильового синкретизму окремих прозових мініатюр (поезій в прозі) як найбільш показових у новелістичному доробку Б.Лепкого («Жінка з квіткою», «Сім шляфроків», «У Шатмарі», «Хочу писати» та ін.) та О.Кобилянської («Рожі», «Мої лілеї», «Весняний акорд», «Сниться», «Поети» «Мати Божа» та ін.) З цієї точки зору новелістична спадщина О.Кобилянської має неоціненне значення, бо новаторство письменниці далеко випереджало свій час, про що, власне, свідчать численні наукові праці різних років, у яких дослідники серед іншого торкалися і жанрово-стильової специфіки її малої прози. Приміром, І.Денисюк узагальнив: «Системно-типологічний погляд на новелістичну спадщину О.Кобилянської допоможе нам збагнути її як складну й різноманітну констеляцію в цілому, а також виявити цікаву художню винахідливість авторки в пошуках все нових і нових жанрово-структурних можливостей, зумовлених характером естетичної концепції твору, його настрою і стилю» [Франко 1982: 6].

Варто зазначити, що до жанру поезії в прозі Б.Лепкий звертався у переломні і складні моменти життя, зокрема в період Першої світової війни. Не менш цікавим є те, що в “Автобіографії” сучасниці Б.Лепкого О.Кобилянської також знаходимо цікаві думки стосовно мотиваційної специфіки і місця поезії у прозі у новелістичному доробку письменниці: “Всі дрібні поезії в прозі – це “каплі моєї крові”. Повставали з хвилин, де я чула себе понижуваною, скривдженою, несправедливо осуджуваною, одним словом... я плакала поезіями в прозі” [Кобилянська 1982: 216]. З огляду на це, напрочуд близькою для Б.Лепкого є творчість О.Кобилянської, бо письменниця була переконана, що у творчості на зламі XIX і XX ст. “...тепер звертається все назад до душі і бажає зблизитись невидимому тонкому світові” [1962, 5: 469].

Загальна тенденція до ліризації та рефлексивності жанрів малої прози кінця XIX – початку XX ст. відбилася також і в стилі та організації поетичної (фрагментарної) прози, сюжетно-фабульній структурі тексту, у якому традиційне сюжетне начало змінювалось передачею сприйняття дійсності через внутрішній світ автора (ліричного героя), через персоніфікацію пейзажу з філософсько-медитативним змістом, через настроєві замальовки та лейтмотивні символіко-архетипні деталі, загальною тяглістю жанру до безфабульної архітекtonіки. Відомо, що мала проза О.Кобилянської представлена всіма структурними типами цієї жанрової системи – оповіданням, новелою і особливо фрагментарними формами – поезією в прозі та ін., але в параметрах свого індивідуального стилю письменниця суттєво модифікує їх, як стверджує І.Денисюк, для письменниці була характерна схильність до поліфонізму мотивів і настроїв, портретного живопису (“Час”, “Природа”, “Пресвятая Богородице, помилуй нас”), загальної симфонічності та ліризації, медитативно-символічної лірики (“Битва”, “Мої лілеї”, “Весняний акорд”, “Сниться”) тощо. Найбільш показовими у зазначеному контексті видаються твори О.Кобилянської “Рожі” і “Поети” (1896). У першій мініатюрі кожна з трьох квіток троянди – це алегорія певної особистості, образ-символ, який уособлює індивідуальні риси ліричної героїні, її думки і прагнення, стан душі. Поезія в прозі “Поети” (О.Кобилянська визначає її як фантазію) фактично є програмовим твором письменниці, засвідчує виняткове поетичне світовідчуття авторки, бо вона переконана: “Поети і артисти виховують поранкові душі!” [Кобилянська 1962, 5: 419].

У новелістичному доробку Б.Лепкого знаходимо майже аналогічні за жанрово-стильовим вирішенням поезії в прозі “Жінка з квіткою” і “Хочу писати”. У згаданому творі (“Жінка з квіткою”) привертає увагу використання автором алегорично-символічного образу квітки не тільки як символу втраченого, а як засіб вираження індивідуальних рис ліричної героїні, її тонкої натури. Тут варто зупинитися насамперед на ідеологічній перспективі цього твору, яка детермінована ідейно-естетичними пріоритетами символізму. Ідеологія символізму визрівала з ідеалістичних філософських учень, відтак цій модерністській течії «... притаманні містичні пориви до вищої сутності», пошук вищого (часто – божественного) духу, поривання до Краси [Кузнецов 1995: 390]. Символісти, боляче переживаючи розрив між ідеалом і дійсністю, разом із тим не впадали у декадентські настрої заперечення життя, песимістичного переживання недосконалості світу, а звертали свої погляди на Людину, її почуття, настрої, переживання. Саме вона (насамперед – артистична натура – особистість, наділена загострено чуттєвим сприйняттям світу), інтуїтивно здатна досягнути світ, пізнати його.

Доволі характерною у зазначеному контексті видається паралель між алегорично-пейзажною поезією в прозі О.Кобилянської “Там звізди пробивались” і ліричними мініатюрами Б.Лепкого “На ринку” і “Не виходимо з хати”, а особливо поезією в прозі “Хочу писати”. Художньо-стильова паралель проглядається в першу чергу в картинах природи як визначальних ознаках єдності людини з рідною землею, туги за нею, а також захоплення її величию, філософсько-медитативній спрямованості. Назви творів є водночас розгорнутими метафорами. Окремо варто зупинити увагу на маловідомій прозовій мініатюрі Б.Лепкого “Хочу писати”, яка є елегійною поетичною рефлексією, що дозволяє виявити авторові, а отже і досліднику, його внутрішній світ і прагнення, стимули до творчості. Перед нами високохудожнє свідчення безмежної любові до рідного слова, просякнуте неповторним авторським ліризмом “м’яким, вразливим і поетичним характером” [Франко 1982: 33: 16].

Показово, що така художньо-стильова специфіка в межах жанру поезії в прозі була характерною для багатьох західноукраїнських новелістів. Окрім того, аналізований твір дає можливість стверджувати, що Б.Лепкий свідомо прагнув визначити координати власної творчості, з одного боку, між рафінованим мистецьким пошуком на зразок “штука заради штуки”, адже в аналізованій мініатюрі знаходимо слушне тому підтвердження: “Переді мною лист білого паперу. Спираю лікті на стіл, долонями затулюючи, – нема мене...!” [Ляхова 1993: 71], а з другого, – почуттям свого нерозривного зв’язку з реальним потоком життя, бо автор визнає: “Хочу писати – вулиця не дає. Вулиця між двома рядами високих кам’яниць. Дивиться на мене сотками присліпуватих вікон, за котрими причаїлося життя” [Ляхова 1993: 71]. Рефрен “Хочу писати – вулиця не дає” і акцентує увагу на цьому аспекті, а також послідовний і витончений символічний ряд образів і деталей рідної природи в заключній частині твору. Така специфіка, на наш

погляд, була зумовлена в першу чергу тим, що більшість прозаїків початку ХХ ст. намагалася досягнути виразнішої природності й достовірності в процесі творення, бо, як вважає І.Денисюк, саме цим “прозаїки сподівалися досягнути “розкріпачення” класичних канонічних форм” [Денисюк 1982: 187]. Досить послідовним з цієї точки зору був і Б. Лепкий.

Таким чином, можемо зробити певні узагальнення, які стосуються жанрово-стильової специфіки малої прози Б.Лепкого, зокрема у використанні доволі широких можливостей такого синкретичного жанру, як поезія в прозі, що набув особливого поширення у творчості багатьох західноукраїнських прозаїків кінця ХІХ – початку ХХ ст. (до 1914 р.). Жанр поезії в прозі сприяв розширенню проблемно-тематичних можливостей вітчизняного письменства, а отже, і жанрово-стильового синкретизму західноукраїнської новелістики. Водночас свідчив про те, що в українській літературі відбуваються процеси, які характерні для розвинених європейських літератур аналізованого періоду.

**Література:** Денисюк 1988: Денисюк І. Типологія новелістики Кобилянської // Творчість Ольги Кобилянської у контексті української та світової літератури (До 125-річчя з дня народження письменниці): Тези доповідей і повідомлень республіканської наукової конференції (24-26 листопада 1988 року). – Чернівці: Вид-во Чернівецького ун-ту, 1988. – Ч.1. – С.6 – 8.; Денисюк 1982: Денисюк І.О. Розвиток малої української прози ХІХ – початку ХХ століття. – К.: Вища школа, 1982. – С.187.; Кузнецов 1995: Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблема естетики і поетики / Юрій Кузнецов. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – С.101.; Кобилянська О. Слова зворушеного серця. – К.: Дніпро, 1982. – С. 216.; Кобилянська 1983: Кобилянська О. Твори: У 2 т. / Вступна стаття, упорядкування, примітки Ф.Погребенника. К.: Наук. думка, 1983 // Твори : У 5 т. – Київ: Держлітвидав України, 1962 – 1963. – С. 469.; Лепкий 1911: Лепкий Б. Кидаю слова: Нариси й оповідання. – Чернівці: Селянська каса, 1911.; Лепкий Б. Писання: В 2 т. – Київ – Ляйпціг: Українська накладня; Коломия: Галицька накладня, 1922 – Т.1 – Вірші. – 427 с.; Т.2. – Проза. – 489 с. – С.77. Ляхова 1993: Ляхова Ж. Поезія в прозі Богдана Лепкого // Богдан Лепкий – видатний український письменник (Збірник статей і матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника). Тернопіль. – 1993.; Павличко 1999: Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С.117.; Енциклопедія 2007: Енциклопедія літературознавства: у 2 т. / [автор-укладач Юрій Ковалів]. – К.: Академія, 2007. – С.189 – 190.; Франко 1982: Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т 33. – К., 1982.

*В статтє анализируются особенности жанрово-стилистического синкретизма малых жанровых форм в творчестве Богдана Лепкого конца ХІХ – начала ХХ века на примере лирических миниатюр «Лежав при відчиненім вікні», «Жінка з квіткою», «Хочу писати» в сравнении с творчеством его современников.*

**Ключевые слова:** *поезія в прозе, лирическая миниатюра, символизм, импрессионизм, синкретизм, жанр.*

**Віра Качмар**, к.ф.н.(Бучач)

ББК 83. 3 (4УКР)

УДК 822. 161. 2 – 31

### **Функціональність ретроспекції у повісті Богдана Лепкого «Казка мого життя»**

Обравши за предмет дослідження специфіку функціонування такої категорії художнього часу як ретроспекція, її вияву в повісті «Казка мого життя», варто відзначити всю складність такого нарративного явища. З терміном «ретроспекція» багатьох дослідників пов'язують необхідність наратора повернутись у передісторію героїв, минуле народу, до раніше повідомленого трактування події чи вчинків, включаючи звернення не тільки до «внутрішньо текстового» минулого, але й до ще радніших історичних подій, постатей, що передують сюжетному чи авторському часові. Часові зв'язки в повісті Б.Лепкого і застосування нарративних прийомів ретроспекції зумовлюються тим, що «Казка мого життя» – автобіографічна проза, яка має свою викладову специфіку. За спостереженням В.Москаленка, П.Рудякова, в автобіографічному творі «події належать до відносно недавнього минулого, авторський час збігається з ним, а час читача – ні, автор був сучасником подій, читач – віддалений від них одним-двома поколіннями» [Москаленко 1993:200]. Таким чином, наратив про пережиті події наратора і часом розповіді про них перебувають на певній часовій дистанції, тому час у таких текстах утворює не лінійну лінію, а ломану, художня картина світу становить собою своєрідну фреску, яка складається зі спогадів-ретроспекцій, часу минулого і часу теперішнього, часу протікання розповіді.

Хоч саме явище ретроспекції відоме в літературі давно, та усталеного визначення, зокрема, у вітчизняному літературознавстві немає. Так, у «Літературознавчому словнику-довіднику» «ретроспекція» дефінюється як «пригадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому

перебуває оповідач або персонаж епічного твору: одна з форм психологічного аналізу, з допомогою якої твориться художній час» [Гром'як 1997: 589 – 590].

Польський «slownik literackich» подає трактування, що в епічному творі пригадування подій, які розгортаються перед фабулою чи входять у її часовий простір, але відбулися раніше – зазвичай із позиції героя твору. Ретроспекція виражається у прямій мові, внутрішньому монологі або в авторському викладі. У реалістичному романі чи повісті подається «всезнаючим автором», тобто в нараторології гетеродієгетичним наратором. Від часу натуралізму розширила межі свого представлення, у прозі ХХ ст. її значення радикально зросло, особливо у психологічному романі та повісті. З певного часу (наприклад, у циклі М.Пруста «У пошуках втраченого часу») стає одним з головних засобів нарації [Glovinski 1976:258].

Докладнішу характеристику ретроспекції запропонувала Нона Копистянська, яка вважає ретроспекцію найскладнішим аспектом проблеми художнього часу. «Вивчення ретроспекції – це дослідження структурних зв'язків у творі з виходом на філософське, політичне, естетичне осмислення часу і людини в ньому. Як частка поняття й образу часу ретроспекція – категорія історична, котра набуває в кожному епоху розвитку літератури нових рис і функцій [Копистянська 1993: 187]. Дослідниця важливу роль відводить хронологічній та історичній ретроспекції. На її погляд, хронологічна ретроспекція «служить установленню чіткого причинно-наслідкового зв'язку, в ній пояснення іде через минуле теперішнього і «запрограмування майбутнього» [Копистянська 1993: 191].

Особливо виразно простежується значення ретроспекції в автобіографічних творах: «Від вибору точки підрахунку історії – залежать його життєві та філософські позиції. Через ретроспекцію, яка стосується долі, характеру окремих людей, відносин між ними, дається характеристика епохи» [Копистянська 1993: 191].

Отже, в автобіографічній повісті Б.Лепкого переплітаються два види ретроспекції: суб'єктивно-читацька, що інтегрує у свідомості читача різні частини тексту, виводячи смислово цілість й логічну послідовність; та об'єктивно-авторська, що передбачає цілеспрямовану дію з боку автора, у якій об'єднує усі наявні види ретроспекції, виражені безпосередньо в тексті.

У тексті наратив веде автодієгетичний наратор, який, на нашу думку, особисто пережив наратовані події, тобто він виступає своєрідною проекцією свідомості біографічного автора, на що вказують дієслівні форми, вжиті в минулому часі. Таким чином, наратор оповідає те, що відбулось «колись», але співпереживає оповідуване, яке немов відбувається «тут» і «тепер».

«Що таке щастя? – питався мами, цікаво зазираючи в її очі.

Щастя, дитинко, це доля» – далі оповідач переносить точку зору уже в сучасне: «З тієї пори багато літ минуло. Багато! Малого русявого хлопця нема. Замість нього ходить по світу мужчина» [Лепкий 1991: 365].

На погляд російського вченого І.Гальперіна, ретроспекція виступає формою текстового зв'язку в залежності від авторського задуму: а) відновлює в пам'яті читача раніше повідомлені факти або представляє нові, що стосуються вже згаданого і необхідні для подальшого розуміння розгортання колізії; б) дає можливість переосмислити ці відомості в інших умовах, в іншому контексті, із урахуванням попередньо даного; в) актуалізує окремі частини тексту, що віднесені до змістово-концептуальної інформації. Таким чином здійснюється інтеграція часових зрізів твору, яка змушує реципієнта розглядати подію, образ, предмет з погляду минулого, теперішнього, а в певних умовах – майбутнього. В цьому контексті варто згадати хоча б новелу «До генези Франкового «Мойсея». У Жуків до батька героя приїжджають Іван Франко та Корнило Устиянович, які сперечаються стосовно трактування образу Мойсея. Тоді Франко сказав такі слова:

« – Ні, ні, отче, – звернувся до батька, – кажіть собі, що хочете, але мене Устияновичів «Мойсей» не вдовольняє. Побачите, якого я колись напишу». І написав, але батько Франкового «Мойсея» вже не побачив» [Лепкий 1991: 610]. Наративні ретроспекції служать також для виявлення в тексті складніших, системних зв'язків: «співвідношення того, про що було сказано раніше, із тим, про що йдеться тепер, створює у нашій свідомості зв'язки системного, а не лише лінійно-функціонального плану» [Виноградов 1975: 48].

Н.Копистянська, досліджуючи проблему функціонування ретроспекцій у художній літературі, виділяє декілька основних форм, серед яких є історична, хронологічна та асоціативна ретроспекція [Копистянська 1993: 186 – 188]. Справді, в повісті Б.Лепкого, на нашу думку, домінує хронологічна ретроспекція, як розповідь гомодієгетичного наратора про минуле життя і наратора персонажів. У її функціонуванні відбиваються уявлення про односторонній, незворотний, лінійний рух часу – від народження до старості. Авторська ретроспекція чи «персонажна» (термін Н.Копистянської) у такому випадку повідомляє про події, значущі для подальшого розгортання колізій.

Таким чином, Б.Лепкий чітко проводить зв'язок часів, вбачаючи в минулому пояснення теперішнього і зародки майбутнього. Так, у розділі повісті «Гості» наратор використовує хронологічну ретроспекцію для кращого сприйняття і розуміння життя головного героя, його «соціального і психологічного блоку» (Н.Копистянська), даючи мотивацію його подальшої поведінки, еволюції його характеру; тоді як другорядні персонажі виступають як фрагментарне тло. Наприклад: «Хлопець дуже любив, як приїжджають гості. Особливо восени або взимі, бо тоді вечори довгі-предовгі. Нема що з ними робити, а скоро йти спати він не любив»[Лепкий 1991: 390].

Хронологічна ретроспекція тісно переплітається з асоціативною. Найповніше вона виражена у дитячих та юнацьких напливах, спогадах, візіях героя. Підтвердженням слугуватиме уривок з розділу «Тепер не те»: Так було: поки він пішов за квіткою щастя. А тепер не те. Співають птахи, літають мотилі, пахнуть квіти, ящірки вигріваються до сонця, та його до них не пускають. А як вибіжать на хвилину, то повертають назад.

Чому?

Щастя було тут, а він його шукав за водою»[Лепкий 1991: 415].

Як бачимо, що асоціативна ретроспекція, на відміну від хронологічної, виникає внаслідок асоціації якогось явища, події, розмови із подразником, який, діючи певним чином на свідомість реципієнта, сприяє появі ретроспективного комплексу. Вона не відновлює хронологічної послідовності подій, частіше вона образна, поетична, яскрава, як спалах, ніж інформативна, «збудована на особливостях пам'яті людини, причому у трьох вимірах: пам'яті й зображення творця, пам'яті зображеного персонажа і особливостей пам'яті та уяви сприймача твору на «співавторство», освіченість якого митці ХХ ст. розраховують значно більше, ніж їх попередники» [Постмодернізм 2001: 123].

В асоціативній ретроспекції, незважаючи на показну випадковість подразника, ніколи немає нічого випадкового: наратор ретельно оповідає підібрані епізоди, які несуть певний відбиток у майбутньому. Адже не про недуги згадує хлопчик, а розповіді Яницької, матері, дідуся, бо саме пам'ять здатна зберігати лише значуще для людини, і навіть, на перший погляд, неважливе й абсурдне, яке згодом переростає у визначальне і як стверджує оповідач у розділі «Чи казати, чи перестати?»: «Не казка це, а правда. Кожне слово правдиве і невибагливе, таке, як колись було. Було, прогуло й не вернеться ніколи. Тому воно й казка. Тільки тому. Інші тепер часи – інші люди. Може, й кращі, мудріші, – не беруся казати. Та мені за тими, давніми жаль»[Лепкий 1991: 445].

Таким чином, ретроспекція в повісті «Казка мого життя» семантично багатозначна, бо вона не тільки виконує функцію «дивлюсь назад». Адже це не лише художній прийом для введення минулого часу в життя або показу його поступового розвитку і змін, але значно більшою мірою – можливість простежити духовну еволюцію епохи, персонажа, самого автора. Поступово хронологічна та асоціативна ретроспекція «переступають» рамки долі персонажа і, відображаючи його минуле, представляють загальний образ соціально-історичного часу, який певним чином «працює» на розкриття характеру персонажа. Натомість історична ретроспекція встановлює також, як правило, точку підрахунку в історії героя, яка детермінує його життєву та філософську позицію; однак, оскільки характер такої ретроспекції порушений, читач змушений складати логіку подій, факти з уривків, розвіяних у тексті, і систематизувати їх. Для героя така точка підрахунку починається з розділу «Нормальна школа», коли він (герой) «несповна шестилітнім хлопцем приїхав до Бережан», далі продовжується відлік часу у «Гімназії», де «одного погідного полудня, року божого 1895, по Спасі», закінчується датування подій останнім розділом твору: Жуків. Липень, року 1892».

Завдяки точному датуванню наратор змушує читача ретельно стежити за відліком часу, аби дати відповідь на запитання реципієнта, а коли ж насправді закінчилась «Казка...життя?». Отже ретроспективна структура наративу допомагає Б.Лепкому глибоко проаналізувати світ героя, становлення його як особистості, майбутнього митця. За допомогою ретроспекцій поглиблюється психологізм твору, глибоке проникнення у духовний світ протагоніста. Цьому сприяють такі наративні засоби, як спогади, рефлексії ауторіального наратора, згадки, картини, що постають перед його очима, у такий спосіб осмислюючи своє буття і буття соціуму. Ретроспекції характеризують поведінку персонажів, їх вчинки, їх мрії, інтелект. Під пером Б.Лепкого за допомогою аналеписів замальовується тип людини кінця ХІХ – поч. ХХ ст., яка спроможна по новому подивитись не тільки на світ своїх переживань, аналізувати свої вчинки й свої висловлювання та думки інших, а й охарактеризувати головні лінії духовного життя суспільства, загалом культурну панораму доби. Для реалізації цього задуму Б.Лепкий шукав нові виражальні можливості письма. Зокрема, як один із ефективних засобів використовує суб'єктивне сприйняття часу, «перемикання часів», «повернення у минуле», монолог – сповідь, тобто ретроспекцію в її різноманітних формах (історична, персонажна, хронологічна, асоціативна, документальна та ін.), за допомогою якої наратор художньо з майстерністю змоделивав свою епоху, показав пошук героєм вічних цінностей буття, органічність поєднання минулого,

теперішнього і майбутнього, без осмислення яких людина не може національно й духовно самоідентифікуватись.

Література: *Виноградов 1971*: Виноградов В. Проблема сказа в стилістиці // *Поетика*. – Л., 1971. – 240с.; *Копистянська 1996*: Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики // *Слов'янські літератури*. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 184-200.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б. Твори в 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.2. – 700с.; *Гром'як 1997*: Літературознавчий словник –довідник / Р. Гром'як, Ю.Ковалів. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; *Москаленко 1993*: Москаленко В., Рудяков П. Проблема зв'язку часів у сучасному історичному романі південних слов'ян // *Слов'янські літератури*. – К.: Наукова думка, 1993. – С 200 – 225.

**О.М. Косінова**, здобувач, Херсон

УДК 821.16.091

ББК 83.3 (4 Укр.)

### **Проблеми символізму у творчості Богдана Лепкого та Павла Тичини**

*Оксана Косінова. Проблеми символізму у творчості Богдана Лепкого та Павла Тичини.*

*У статті розглядається творчість Павла Тичини та Богдана Лепкого. Увага акцентується на тому, що твори письменників позначені впливом літературно-художньої та філософсько-естетичної течії символізму.*

**Ключові слова:** *символізм, проза, поезія, музика, музичний термін, гармонія.*

*Oksana Kosinova. The influence of the symbolic trend on the creative work of Pavlo Tychnina and Bogdan Lepke.*

*The creative work of Pavlo Tychnina and Bogdan Lepke is considered in this article. A special attention is paid to the fact that the works of the writers are marked by the influence of literary-artistic and philosophic-esthetic trend of symbolism.*

**Keywords:** *symbolism, prose, poeziya, music, muzichny termin, harmoniya.*

Відомо, що прихильники літературно-художньої та філософсько-естетичної течії символізму велику увагу приділяли звуковій організації мови. Недаремно знаменитий французький поет-символіст Верлен у своєму «Поетичному мистецтві» заманіфестував орієнтацію символізму на музику, заявивши: «Найперше – музика у слові!...Так музики всякчас і знов!» [Будний, Ільницький 2008: 293]. Творчість Павла Тичини та Богдана Лепкого – самобутніх письменників ХХ століття – чий стиль позначився впливом символізму і характеризувався схильністю до музичності поезії і прози, яскраво ілюструвала цей вислів.

Серед дослідників, що працювали над проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтва у ХХ столітті можна назвати роботи К. Вайса («Симбіоз мистецтв», 1936), М. Кагана («Морфологія искусства», 1972), В. Васіну-Гроссман («Музыка и поэтическое слово», 1972), Б. Реїзова («Література и музыка. Контакты и взаимодействия», 1975), В. Ванслова («Що таке мистецтво», 1988), О. Рисака («Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття», 1999), Д.Наливайка («Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства», 2003) тощо.

Отже, виходячи з вищезазначеного, мета цієї роботи – показати вплив символістської течії, що виявлявся у синтезі літератури і музики, на прикладі творчості Б.Лепкого та П.Тичини. При цьому здійснити такі конкретні завдання: 1) розкрити поняття символізму; 2) показати ознаки музичності літературних творів Б.Лепкого та П.Тичини; 3) узагальнити отримані результати. Символізм (франц. *symbolisme* – знак, символ) – течія, яка зародилася у творчості французьких поетів С.Малларме, А.Рембо, П.Верлена, Ж.Мореаса. Проникнення в ідеальний, позамежний світ завдяки інтуїції художника було, на думку символістів, вищою формою пізнання і протиставлялося науковому раціоналістичному методу. Визнаючи вслід за романтиками вищою формою мистецтва музику, яка здатна відкривати ірраціональним шляхом таємну сутність світу, тайну ідею, символісти намагались наблизити виразні засоби літератури та живопису до музичних.

Саме з появою символізму в «європейській і у світовій літературі розпочався період найрізноманітніших «ізмів», яких з часом можна було перелічувати десятками. Проте символізм довгий час залишався головним серед них [Клочек 1986: 37]. У своїй сукупності вони становили певну стильову єдність – «модернізм».

Німецький філософ ХІХ століття Артур Шопенгауер велике значення приділяв ролі мистецтва у житті: «Якщо весь світ як уявлення – лише видимість волі, то мистецтво є уявлення цієї видимості, *camera obscura*, яка показує предмети чистіше, дозволяючи краще їх споглядати у сукупності»

[Шопенгауер: 324]. У музиці він бачив панацею від усіх страждань, катарсис, свого роду духовну ванну, яка змиває весь бруд і дріб'язковість, все погане і вульгарне, завдяки чому людина облагороджується і настроюється на найвищий тон» [Макаренко 2004 : 32]. Філософ вважав, що кожна людина в реальному житті подібна до струни, порівнював вчених з музикантами оркестру, кожен з яких майстер на своєму інструменті, а філософа з капельмейстером, який має знати природу кожного інструмента, має вміння грати на ньому і не повинен на всіх або на одному грати досконало. Учений наголошував, що неповажне ставлення до музики можливо лише від недостатності освіти. Тому радив майбутнім діячам на ниві науки та мистецтва займатись музикою. Про те, наскільки була важлива музика у житті Шопенгауера, свідчить незвичне і несподіване визначення цього виду мистецтва у 6-томній «Релігійній філософській енциклопедії», – одній з найпопулярніших у сучасному західному світі: «Музика – це найвище з мистецтв для Шопенгауера» [Music: 381].

Вплив філософії й естетики А.Шопенгауера на практику художньої творчості простежується на прикладі творчості Ріхарда Вагнера, діяльність якого представляє інтерес не тільки для історії музики і мистецтва, але і для історії світової культури. Він був неординарною натурою, об'єднав у своїй особі якості диригента, композитора, поета, драматурга, письменника, суспільного і політичного діяча, естетика тощо. У своїй творчості виклав особисті погляди на вічну проблему життя і долю людини в ньому, як естетик відобразив у теоретичних творах закони своєї музичної драми і мистецтва взагалі, як мислитель – відбив у собі філософські системи близьких йому за духом філософів, створивши разом новий тип філософії – філософію мистецтва.

Світле, високе захоплення повинна викликати музика і музика передусім молодого сучасника Ріхарда Вагнера – вважав Бодлер. Вагнерова теорія поєднання всіх мистецтв, з одного боку, а з другого – його практика музики драматично-містичної, чуттєвої, стихійної, зв'язаної тільки внутрішніми законами і внутрішньою дисципліною, дуже добре підходили до світогляду Бодлера. Поет написав захоплені статті про “Тангейзера” і “Лоенгріна” і так заснував культ Вагнера в поезії символізму, який набирає сили з кожним десятиріччям» [Рубчак 1991: 20].

Знайомство молодого професора філології Ф.Ніцше із загальновідомим композитором Р.Вагнером відбулося у 1868 році. У долі філософа композитор також зайняв не останнє місце – Ніцше зазнав сильного впливу Вагнера на формування філософсько-художнього світогляду.

Музика не тільки за словами, музика за всім життям – так найбільш точно можна визначити ставлення Ф.Ніцше до самої музики. Протягом всього життя він займався композицією, у своїй творчій спадщині залишив п'ятдесят три музичних опуси. У перші роки літературної діяльності Ніцше «створив феномен естетичної світобудови визначивши в ній цілком конкретне і незмінне у всій своїй філософії місце музиці» [Макаренко 2004 : 54]. В основному Ф.Ніцше погоджується з шопенгауєрським визначенням музики і також виділяє їй особливе місце серед інших видів мистецтв. Улюбленою формою викладу власних думок філософ обрав афоризм: «як вібрація думки-струни, як музична фраза, афоризм, що межує з символом, де символічність – один із найскраповіших атрибутів музики» [Макаренко 2004: 54].

Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме були поетами, які склали основу літературної течії символізму. У Бельгії ці течії для свого розвитку знайшли сприятливий ґрунт. У 1886р. році в країні була створена група “Молода Бельгія”, яка передала іншим молодим гурткам естафету, що через двадцять років дійшла до Львова і втілилася в 1907 році у “Молодій музи” Львівська “Муза” була “фрагментом загальноєвропейської панорами” або однією з ланок в ланцюгові літературних організацій багатьох країн Європи – “Молода Бельгія”, “Молода Німеччина”, “Молода Польща”, що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі [Рубчак 1991:7]”.

Початком “Молодої Музи” як мистецької течії можна вважати появу в 1906р. журналу “Світ”. Так, в одному з номерів цього видання стверджувалося, що “Молода Муза” репрезентує відомий в інших народів напрямок декадентський, символічний, модерністичний, естетичний – і як там ще всіляко його називають. Мета цього напрямку – служити красі. Літературне угруповання існувало порівняно недовго – від 1907 року до першої світової війни, тобто сім-вісім років. Але воно внесло “свою сторінку в історію української літератури, було певним етапом на шляху її дальшого розвитку [Рубчак 1991:12]”. Кожен письменник репрезентував свою лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу ідей і форм. Неприйняття побутового реалізму, описовості старої школи письма об'єднувало представників усіх цих груп, течій чи просто індивідуальностей.

Осмилюючи ситуацію, П. Карманський у своїй книжці “Українська богема” писав: “Ми, молодомузівці, може, навіть тільки інстинктом, відчували, що Європа женеться вперед, тоді як ми, галичани, сидимо скам'янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, “неньковатости”, примітивізму й сентименталізму... ..Ми хотіли навчити загаль читати справжню поезію, не пофальшовану манірністю й ідеологією Квітки аж до Бордуляка включно, поезію, вільну від



трафаретних, барвінкових і вербових пейзажів... Ми шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші творчі засоби у формі і змісті”. Найпоспідовнішими серед “молодомузівців” були О.Луцький, В.Пачовський, П.Карманський, М.Яцків, С.Чарнецький та Б.Лепкий: “Ми всі любили нашу пісню народну, нашу літературу й театр, — згадував пізніше Богдан Лепкий, — а все ж бачили, що не стільки сонця, що в вікні. Чогось-то нового бажалося, захочувалось печеного леду, як дехто насміхався з нас ... Я був тоді в Кракові, як “Молода муза” прийшла на світ, але я її не цурався. Була це дівчина гарна, та невговкана й химерна. Розсипала перли, плила по морі тьми, сідала над рікою та приглядалася в свічаді плеса. Не ступала слідами Квігчиної “Марусі”, й не одному голову звернула”.

Ще в дитячі роки Богдан Лепкий виявляв особливе зацікавлення звуковим мистецтвом. Музикальною була вся його родина: батько грав на скрипці, мати, акомпануючи собі на гітарі, чудово виконувала народні пісні, піаністка тітка Дарія майстерно їх інтерпретувала. Прищепленню любові до музики Лепкий завдячував і своїй няні Марії Яницькій та дідові Михайлові Глібовицькому. Зацікавлення музикою поглибилось і під час навчання в Бережанській гімназії. Працюючи в Кракові, Лепкий черпав духовну снагу, слухаючи спів церковного хору під керівництвом Осипа Куриласа, а особисте знайомство з видатними митцями Олександром Мишугою, Модестом Менцінським, Соломією Крушельницькою наповнювало внутрішній світ письменника особливою мелодикою і специфічними тональними модуляціями.

Важливим джерелом поетичного натхнення, як відомо, була для майбутнього письменника народна пісня, без якої не можна уявити його творчості. Захоплення народнопісенною мелодикою відбувалося одночасно з пізнанням глибин класичної музики.

Звичайно, захоплення музичним мистецтвом у дитинстві не могло на позначитися згодом на творчості письменника. Образні паралелі, запозичені зі сфери музичного мистецтва суттєво впливали на його літературний стиль. Це дає підстави говорити про глибоке, естетичне чуття автора, яким він володів повною мірою, до того ж різножанрова творчість Б.Лепкого яскраво засвідчувала схильність до “музичності” поезії і прози. Він сприймав музичне мистецтво як філософію почуттів, а філософію осягав як музику думання, тому погоджувався з Шопенгауером, що “вся метафізична структура світу аналогічна музичній структурі, її складовим частинам, і тому всю світобудову можна вивести із законів музичного розвитку і висловити через музичні поняття [Макаренко 2004 : 29]”.

Наскрізь музичним виявився роман-епоса “Мазепа” Лепкого. Треба зауважити, що образ видатного українського гетьмана завжди був надзвичайного популярним та набув поширення у творах різних жанрів і мистецтв: поемах “Мазепа” (1818) Дж.Г.Байрона, “Войнаровський” (1825) К.Рилсєва “Полтава” (1829) О.Пушкіна, “Мазепа” (1929) В.Гюго, поезіях Т.Шевченка, в однойменних музичних творах – симфонічній поемі Ференца Ліста, операх Петра Чайковського, Еміля Неріні тощо.

Музичність художнього світу в епосі “Мазепа” визначається передусім двома аспектами: внутрішнім, що виражається у розкритті людського ставлення до музики (герої твору грають, співають, танцюють, говорять про музику тощо) і зовнішнім, оскільки музичність твору виявляється в звуковій сфері літературного тексту, його поетичному ладі, який інспірує читачам враження милозвучності. Влучне і багатофункціональне використання письменником українських народних пісень, вертепних мініатюр, поспівок, різноманітних посилань на музику, ритмомелодика мовлення, використання музичних асоціацій та аплікацій, використання лейтмотивів, спорідненість композиційних принципів сюжетобудови, образні паралелі, запозичені зі сфери музичного мистецтва – все це увиразнило образ-характер українського гетьмана. У напружених ситуаціях епосі звучать оркестри, хори, окремі музичні інструменти. Їх мелодії – це не просто тло, на якому відбуваються події, а художній засіб, що несе собою і в собі великий зміст та емоційну насагу.

Таким чином, якщо виокремити весь музично-пісенний матеріал епосі, то одержимо своєрідну “партитуру” літературного твору, яка підпорядкована логіці ідейно-композиційної побудови роману, і має свою структуру. Цю партитуру можна розглядати, як окремий текст, виявити експозицію, зав’язку, розвиток дії, кульмінацію та розв’язку [Лупак 2007 : 7].

Поняття “гармонії” належить до найдавніших категорій теорії музики та естетики. Цей термін позначає злагодженість будь-яких явищ, сумірність частин і цілого, вказує на сформованість і узгодженість фізичних та духовних якостей людини. До гармонійних явищ у музиці відносять співзвуччя (одночасне звучання двох і більше звуків), акорди (усталені й закономірні співзвуччя), консонанси (співзвуччя, що кваліфікуються слухом як благозвуччя), дисонанси (неблагозвуччя).

На перетині музичного аспекту творчості Лепкого та глибинного принципу музичного мислення кристалізується категорія “гармонійного”, яка функціонує у літературній сфері письменника. Невипадково палке та глибоке почуття до Мотрі Кочубеївни дозволило гетьману називати її “піснею високосферною”. Письменник використовував музичне поняття “музика сфер”, що означало гармонію

світового порядку, торжество істини, добра, справедливості як похідне поняття від древньогрецьких філософських уявлень про єдність музики і світобудови» [Лупак 2007 : 9].

Поняття гармонії функціонує у творі як безпосередньо (у тексті вживається слово “гармонія”), так і опосередковано (в переносному значенні для створення враження від узгодженості між людьми, у природі та між людиною і природою). Після освідчення гетьмана у коханні відбувається відродження Мотриної душі, яка прагне гармонії з природою. “Минай скоріше, зимо, розвивайтесь, луги, розцвітайте, квітки, вертайте, птахи, з далеких країв, співайте пісню радості й кохання, Мотря хоче щасливою бути!» [Лепкий 1991: 334].

Веселе свято Різдва Христового, чисті почуття, грандіозні політичні плани, погідні та ясні зимові дні – передають враження ідилії, в якій перебувають Мотря і Мазепа. Під звуки першої різдвяної коляди “Бог предвічний”, як у “святочному” гімні зливалися міцні голоси. “З кожною стрічкою (голоси) кріпшали, достроювались до себе, зливалися у акорд [Лепкий 1991: 369]”. Гетьман уважно слухав та з сумом зазначав: “На жаль, у нас тільки в пісні згода. В житті дисонанс, а як життя перетворюється в пісню, виходить гармонія чудова [Лепкий 1991: 369]”. Отже, в лепківському понятті музичної гармонії спостерігалися такі ж процеси, які проходили у навколишній дійсності: це протистояння світлого і темного, сумного і радісного, комічного і трагічного тощо.

Богдан Лепкий не залишає поза увагою ще одне розуміння гармонії – єдність суперечностей, контрастів, про що свідчить авторська оцінка філософського змісту коляди “Дивна радість стала”, вкладає в уста Мазепа: “Це найкраща з наших пісень, кращої я у світі не чув. Вона мене дитиною зворушувала до сліз, і тепер спокійно слухати її не можу. Зміст радісний, а музика сумна. Зміст говорить про Різдво Христове, а музика ніби передбачає його муки і смерть. Такого контрасту я ніде більше в мистецьких творах не завважив [Лепкий 1991: 369]”.

Треба зауважити, що молодшою сестрою “Молодої Музи” була “Українська хата”. Хоч сама назва цього об’єднання і не обіцяла нічого особливого – його діяльність була цікавішою від молодомузівців, оскільки в цьому літературному угрупованні “кувався своєрідний волонтаризм “нової української людини”, не без впливів філософії Ніцше. Хатяни ставили натиск на індивідуалізм, на автономну дію сильних самотників, що перевищують маси.

Дуже характерним втіленням теорій “Української хати” стали твори Грицька Чупринки “...його вперте шукання слова як такого, звука як такого було дуже важливе для наймолодших поетів у “модерністичних” колах Києва, особливо для Павла Тичини [Рубчак 1991: 40]”.

Музичне світовідчуття завжди було однією із сторін багатогранного таланту Павла Тичини. Як і Богдану Лепкому, музика ще з раннього дитинства допомагала поету осягати навколишню дійсність. Справжню любов до музики пробудила перша вчителька Серафіма Морачевська. Завдячуючи своїм природним даним, малим хлопцем він співав у хорі Троїцького монастиря міста Чернігова. Там йому доручали співати і сольні партії, що було дуже почесно. У перший же рік навчання юний Тичина співає і в світському хорі хлопчиків Народного дому, що був складовою великого мішаного хору (диригент П.Добровольський). Пізніше майбутній поет закінчить чернігівську семінарію і переїхавши на подальше навчання у Київський Комерційний інститут, підтримуватиме зв’язки з музичною стихією все своє життя.

Як відомо, у творчості Тичини також виділяється одна тенденція, яка пронизує весь підготовчий період від початку до кінця і безпосередньо переходить до “Сонячних кларнетів”, а від них і на всі етапи творчого розвитку, – це тенденція освоєння народної пісні. Українська народна пісня “...і є генетичним зерном віршової системи Тичини” [Костенко 1982 :39].

П.Тичині, як і Б.Лепкому, було властиве глибоке відчуття природи, що набувало своєрідних космічних вимірів: всесвітня музика – Musica Mundana, гармонія сфер, кожна з планет у своєму русі, коловороті породжує звуки, отже, кружляння небесних тіл утворює гармонію сфер.

Тичина вважав, що музика є одним із найдовершеніших виявів гармонії. Сама назва збірки “Сонячні кларнети” говорить про те, що музика присутня майже у кожному рядку її поетичних творів. “Кларнети – це сурми світла, космічного ритму, трембіти, зіткані з проміння. Їх легкий граючий ритм, високе і дзвінке голосіння граціозні форшлагі і фріоритурки, розложисте стаккато і лагідне легато чується в далеких поезіях Павла Тичини зовсім виразно [Стус 1993 : 64]”. Поет у центрі Всесвіту, який сповнений музикою.

Зупинимось на будь-якій поезії “Сонячних кларнетів” і побачимо, що вона виражає або радісну мить відкриття гармонії в навколишньому світі (“Гаї шумлять...”, “Цвіт в моєму серці...”, “Не дивися так привітно...”), або ж тремтливо-очікуючий стан її передчуття (“Я стою на кручі...”, “Там тополі у полі...”, “Хтось гладив ниви...”), або ж емоційний вибух, викликаний кричущою дисгармонією тогочасного життя (“По хліб йшла дитина...”, “Одчиняйтеся двері...”, “Скорбна мати...”) [Клочек 1986 :150]. В окрему групу можна було б виділити поезії, що показують до болю щемкий момент порушення

існуючої або ж колись існуючої гармонії (“О, панно Інно...”, “Ой не крийся, природо...”, “Подивилась ясно...”).

Філософська декларація Павла Тичини, його “космічне credo – в першому віршові збірника “Не Зевс, не Пан”: це пролог про Соняшні Кларнети, вірш, написаний хронологічно мабуть найпізніше від усіх інших у збірнику...; але під знаком його складена вся перша збірка поезій Тичини, з цим credo зроблено вибір поезій [Ніковський 1918 : 81]”.

Тут поет заперечує як міфічних Зевса і Пана (Фавна) давньогрецької міфології, так і біблійного Голуба-Духа, стверджуючи, що вселенською істиною є не вони, не теологічні постулати, а лиш “Сонячні кларнети”, тобто універсальна гармонія, ритмічний рух, за законом якого “акордяться планети” і “горять світи, біжать світи музичною рікою”.

Якщо музичний термін енгармонізм означає “зрівняння й ототожнення звуків, що мають однакову висоту, але різні назви”, то в переносному значенні його слід розуміти як “співвідношення далеких або різнорідних явищ і понять [Клочек 1986: 202]”. Таким чином, цикл “Енгармонійне” П.Тичини позначав гармонію як єдність суперечностей, контрастів.

Перша поезія циклу “Енгармонійне” – “Туман” (1918) побудована на принципі контрастного повтору. Вона “попри весь її внутрішній драматизм, звучить гармонією “чорного акорду”, що зумовлений похмурим туманним ранком”.

Кожна деталь мініатюри “Сонце”, вказуючи на різні об’єкти природи, вже має чітко виражене завдання – передати ансамблеве звучання передсвітанкового стану цієї природи, ту мить, коли все чекає сходу сонця.

У мініатюрі “Вітер” над рікою, над луками, над житніми і соняшниковими полями гуляє та співає теплий медовий Вітер. Природа звучить своїм хоровим багатоголоссям.

Мініатюра “Дош” зображує явище природи, яке кожен із нас неодноразово спостерігав, і викликає настрій тривожного чекання. Перша фраза у вигляді сольної частини-арії: «А на воді в чийсь руці / Гадюки пнуться... / Дош почався, на воду впали перші краплини, арія-речитатив продовжується: «Війнув, дихнув, сипнув пшона – / І заскакали горобці!...»

Знову відчуваємо мотив тривоги, який викликав збудження в читача першим реченням поетичного тексту, набув особливого підсилення у такій сольній арії, яка начебто перегукується із попередньою: «Тікай! – шепнуло в береги. / Лягай... – хитнуло смолки». А після цих рядків – метафоричний образ: «Спустила хмарка на луги / Мережані подолки».

Таким чином, художньо-естетичні погляди Павла Тичини та Богдана Лепкого певною мірою зазнали впливу символістської літературно-художньої та філософсько-естетичної течії, їх твори позначені особливою музичністю, пройняті пісенністю, П.Тичині, як і Б.Лепкому, властиве глибоке відчуття природи, що набуває своєрідних космічних вимірів, вони використовують поняття всесвітньої музики, поняття гармонії як злагодженості та суперечності тощо.

Один з напрямків літературної компаративістики є дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Вивчення такого взаємозв’язку мистецтв на прикладі творчості, зокрема Б.Лепкого та П.Тичини, буде стимулювати учених-теоретиків і літературних критиків до дискусії з проблем інтеграції мистецтв та подальшого глибокого вивчення та аналізу їх творчості.

**Література:** Будний, Ільницький 2008: Будний В. Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. – К.: Вид. дім “Києво – Могилянська академія”, 2008. – 430 с.; *Васина-Гроссман 1972*: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. – Ч. 1: Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.; *Каган 1972*: Каган М. Морфология искусства. – “Искусство”, 1972. – 441 с.; *Клочек 1986*: Клочек Г. “Душа моя сонце наміряла”: Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини. – К., 1986. – 367с.; *Костенко 1982*: Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982. – 255с.; *Лев 1976*: Лев В. Богдан Лепкий 1872 – 1941 // Життя і творчість. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 396 с.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б.С.Мазепа. Трилогія. Мотря // історична повість у 2 т. – Львів: Каменяр, 1991. – 424 с.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б. “Полтава” Мазепа. Трилогія. Полтава: історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 407 с.; *Лунак 2007*: Художня та літературно-музична інтерпретації образу І. Мазепа (епопея Б. Лепкого “Мазепа” та опера П. Чайковського “Мазепа”): Автореф. дис... канд. наук: 10.01.05 – Тернопіль, 2007 – 19с. – Режим доступу до автореф. : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/1446>. *Любан-Плоцца, Побережная, Белов 2002*: Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. Музыка и психика: Слушать душой. – К.: “Адеф Украина”. – 2002. – 200 с.; *Макаренко 2004*: Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер. Вагнер. Ніцше. – К.: Факт, 2004. – 152 с.; *Наливайко 2006*: Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі XVIII-XIX ст.: історія та міф // Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім “Києво – Могилянська академія”, 2006. – 382с.; *Наливайко 2003*: Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – №5. – С. 10- 18. *Новиченко 1979*: Новиченко Л. Поезія і

революція. – К., 1979. – 365с.; *Ніковський 1918* : Ніковський А. Vita Nova. – К., 1918. – 86с.; *П'янов 2002*: П'янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002. – 216с.; *Стус 1993*: Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). – К.: Товариство “Знання” України, Вид.-поліграф. центр “Знання”; 1993. – 96с. *Тичина 1983-1986*: Тичина П. Зібрання тв-ів у 12-ти т. – К.:Наук. Думка, 1983 – 1986. – Т.5. – Кн.2. – 664с.; *Тичина 1983 – 1986*: Тичина П. Зібр.тв: У 12-ти т. – К.:Наук. Думка, 1983-1986. – Т.6. – 704с.; *Юдіна 1976*: Юдіна В. Музика в житті П. Тичини. – К., 1976. – 87 с.

*Оксана Косинова. Проблеми символізму в творчестві Богдана Лепкого і Павла Тичини.*

*В статтє рассматривается творчество Павла Тичины и Ивана Багряного. Внимание акцентируется на том, что в произведениях писателей ощущается влияние литературно-художественного и философско-эстетического направления символизма.*

*Ключевые слова: символизм, проза, поэзия, музыка, музыкальный термин, гармония.*

**Костюк С. В.** (Тернопіль)

УДК 741.9 (477)

ББК 85.143 (4 Укр)

### **Богдан Лепкий у малярстві: фонди тернопільського обласного краєзнавчого музею**

*Уперше в науковий обіг вводиться інформація про твори мистецтва фондової збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею, присвячені Богданові Лепкому*

*For the first time the information about the art creations of the fund collection of Ternopil regional museum of lokal lore, dedicated to Bogdan Lepky, is introduced into the scientific circulation.*

Дотепер твори мистецтва фондової збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею не були описані та інформацію про їх наявність фіксувала лише облікова документація. Відтак публікації про згадані матеріали відсутні. Запропонований виклад покликаний доповнити знання про зображення Богдана Лепкого у творах мистецтва.

Серед “сотенного” фонду Богдана Лепкого, сформованого у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї, поза увагою залишалася донедавна мистецька група щодо розкриття художнього таланту співця Золотого Поділля та змалювання його образу іншими авторами.

Загалом, тільки шість одиниць збереження налічують лепківські матеріали тематичної збірки: “Графіка” – 4, “Живопис” – 2 [1].

Започатковує означені матеріали “Портрет Сільвестра Лепкого – священика с. Жукова, талановитого поета, відомого під псевдонімом Марко Мурава, батько Богдана Лепкого – українського поета. Автор портрету – Богдан Лепкий. Поч. ХХ ст. (30-ті роки), Бережанський р-н, с. Жуків, 26х 33см” (подано запис каталожної карточки ТКМЖ – 991 – С.К.): анфасне зображення молодого чоловіка без головного убору; темний одяг священнослужителя; темне, коротке волосся зачесане на бік; тло – блакитне (полотно, олія); дерев’яна, різьблена рама (декоративний квітковий орнамент, оздоблений золотистою фарбою); на звороті рамки зафіксовано текст олівцем, залишений автором: “Мій батько Сільвестр в молодім віці. Богдан Л.”. Роботу знайдено 1989 року: с. Жуків, Бережанщина – подаровано братовою дружини Левка Лепкого.

Живописний портрет “Богдан Лепкий” (ТКМЖ – 1334; 2000, картон, темпера, 80х60 см) належить авторству Богдана Ткачика: зображення погрудне (три четвертих постави); голова ледь повернута ліворуч, погляд – на глядача; назад зачесане волосся, відкриває високе чоло; верхню губу прикривають маленькі підстрижені вуса; біла сорочка видніється з-під пальта великокомірного. Картина поповнила фонди після персональної серпневої виставки Б. Ткачика 2001 року – подаровано.

Добротний портрет “Лепкий Богдан Сильвестрович” (ТКМГр – 2112; 1990, картон, пастель, 72х53,5 см) 1990 року викуплено в Ігора Крука (Бережани): зображено високочолого літнього чоловіка; сиве, назад зачесане, волосся; невеликі сиві вуса; відкладний комір та вилоги темніші “виказують” шляхетність пальта; невеликі кути білої сорочки ледь накривають сірий шарфик; коричнева краватка. Тло картини вертикально дводільне: ліворуч затонування охристе, справа – світло-синій колір. Картина стаціонарно демонструється в експозиції відділу нової та новітньої історії музею.

Графічний лист “Богдан Лепкий” виконав Ярослав Омелян (ТКМГр – 2464; 1996, лінорит, папір, олівець, 29х26/55х46 см): крупним планом (три четвертих) погрудне зображення Богдана Лепкого; голова нахилена лівоплічно, погляд – на глядача; праворуч од портретованого – розлогою кроною красується стилізоване дерево; задній план – журавлі проперізують небо; відбиток підписано автором

(олівець): “9/30, “Богдан Лепкий”, лінорит, 1996 р., худ. Я. Омелян, м. Тернопіль, підпис”. Подаровано музеєві після персональної виставки 1997 року (травень-червень).

Заслужений художник України Я. Омелян подарував також 2000 року блок екслібрисів (30 одиниць), поміж яких знаки: “Із книг Богдана Лепкого” (№№ 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 14, 16, 17), “Екслібрис Богдана Лепкого” (№№ 8, 11, 12, 15, 18), решта – дотичні тематично (ТКМГр – 2678/1-30/; 2000, папір, друк, 19x9 см). Нарешті, картина заслуженого художника України Б. Ткачика “Босими стежками Богдана Лепкого” (ТКМГр – 2724; 1990-і рр., картон, пастель, 29x39 см).

Назва лише визначає “приналежність” роботи конкретній особі, оскільки зелено-коричнево-жовтою гамою кольорів виписано абстрактний краєвид Опілля (поодинокі лісонасадження встеляють місцевину); картину наділено дерев’яною рамкою; зворот роботи позначено авторським “зауваженням”: “Босими стежками Б. Лепкого”, авт. Б. Ткачик, 4. 12. 97”. Подарував картину музеєві Михайло Ониськів (Тернопіль) 2005 року.

Описана скромна збірка мистецьких творів Лепкіани суттєво увиразнює сприйняття фонду Богдана Лепкого Тернопільського обласного краєзнавчого музею.

**С.І. Кравченко**, проф. (Луцьк)

УДК 821.161.2'06

ББК 83.3 (4 УКР)6-8 + 76 (4 УКР) - 8

### **Видавнича діяльність Богдана Лепкого у Польщі в першій половині ХХ століття**

*У статті подається хронологічна панорама книжкових видань, підготовлених Б.Лепким у період з 1900 – 1940-ві роки українською та польською мовами з метою популяризації української літератури в Польщі та польської літератури в українському суспільстві. Підкреслюється науковий підхід та культурно-просвітницьке значення видавничої діяльності письменника та висвітлюється її суспільно-історичний контекст.*

**Ключові слова:** українсько-польський діалог, переклад, антологія, коментар, бібліографія, книжкові видання, підручник.

*The article “The publishing of Bogdan Lepkyj in Poland at first part of XX century” has chronological view of book editions by Bogdan Lepkyj in 1900-1940 years Ukrainian and Polish languages which were published for popularity Ukrainian literature in Poland and for popularity Polish literature in Ukrainian society. It underlines scientific approach and cultural-educational meaning of publishing by writer and lights up it’s social-historical context.*

**Key words:** Ukrainian-polish dialogue, translation, anthology, commentary, bibliography, book editions, textbook.

Богдан Лепкий був однією із центральних постатей в осередку української еміграції у Кракові впродовж багатьох років. Перу письменника належать дослідження творчості таких польських митців слова, як М. Конопніцька, Л. Совінський, Ю. Словацький та ін. Він багато зробив для популяризації української літератури в Польщі як своїми художніми перекладами і літературною творчістю, так і виступами у пресі, видавничою та редакторською діяльністю. Різні аспекти творчого шляху Б.Лепкого представлені у дослідженнях М.Сивіцького («Богдан Лепкий») [Сивіцький 1993], В.Качкана («Хай святиться ім’я твоє») [Качкан 2000] та численних наукових збірках, присвячених митцю [Богдан 993; Журавлі...2001].

Метою цієї статті є висвітлення видавничої діяльності письменника, культурно-просвітницького значення його роботи як редактора і видавця у підготовці книжкових видань.

Працювати для популяризації української літератури в Польщі розпочав Б.Лепкий ще на початку ХХ століття. Упродовж декількох років на засіданнях Слов’янського клубу в Кракові, членом якого був, виголосив доповіді «О najnowszej literaturze rusko-ukraińskiej» в 1901 році, «Mikołaj Gogol» у 1902-му, «Wasył Stefanyk» у 1903-му, «Muzyka Łysenki» у 1904 році [Klub... 1905]. Згодом видав книгу новел М. Коцюбинського «В тенетах шайтана» 1906 року у Бродях та власний найкращий на той час у Польщі переклад польською мовою «Слова о полку Ігоревім» (1908) зі вступом і розлогими коментарями. Разом із В. Орканом підготував антологію сучасної української поезії, а 1912 року вийшов його «Начерк історії української літератури» польською мовою.

У першій половині ХХ століття письменник працював викладачем польських гімназій, а потім професором Ягеллонського університету в Кракові. В архіві установи зберігається особиста справа Б. Лепкого, де викладені основні етапи його професійної діяльності, наукового доробку та літературної творчості. Із архівних документів можна дізнатися про різні аспекти його професійної кар’єри як філолога і викладача. Працюючи в чужокультурному середовищі, письменник завжди використовував нагоду поширювати знання про українську культуру серед поляків. У 1899 – 1914 роках був лектором

руської (української) мови на філософському факультеті Ягеллонського університету. У 1909 – 1914 роках читав лекції на посаді доцента на Вищих державних курсах учителів у Кракові. 1910 року склав іспит на право викладання української та польської мов як головних і латини як додаткової в Кракові. Події першої світової війни на деякий час перервали викладацьку кар'єру письменника. З 1926 року він знову учитель державної гімназії святої Анни та гімназії № 9 імені Хоене-Вронського у Кракові. З 1927 року одночасно працює викладачем філософського факультету Ягеллонського університету. Цього ж року переходить на посаду заступника професора за контрактом (1927 – 1934). З 1935 року прийнятий на посаду надзвичайного професора кафедри руської (української) літератури Ягеллонського університету на постійно. В особовій справі письменника зберігся офіційний документ, в якому читаємо: «Президент Речі Посполитої призначає Богдана Лепкого надзвичайним професором історії літератури руської на філософському факультеті Університету Ягеллонського в Кракові. Варшава 18 грудня 1934. Президент Ігнацій Мосціцький». Посвята письменника відбулася 28 січня 1935 року [*Zatrudnienie...*].

Лекційний курс професора Б. Лепкого висвітлював найважливіші етапи історії української літератури: «Література Великого Київського князівства в нарисі» та «Марко Вовчок: життя і творчість», який доповнювався практичним курсом із періоду відродженої літератури від Котляревського до Шевченка включно. Письменник мав можливість читати лекції з української літератури мовою оригіналу. З-поміж цікавих архівних документів збереглося клопотання декана філософського факультету про дозвіл для професора Б. Лепкого читати одну лекцію в тиждень українською мовою для студентів відділу слов'янської філології. 10 травня 1938 року ректор Ягеллонського університету вручив Богдану Лепкому Бронзову медаль за довголітню службу, а «за поданням Ради філософського факультету від 20 березня 1939 року міністр народної освіти та релігійних визнань залишає Пана Професора на кафедрі руської літератури на посаді професора звичайного на період академічного року 1939 – 1940, незважаючи на вік. 27 квітня 1939 року» [*Zatrudnienie...*].

На ниві міжкультурних взаємин письменник почав працювати від перших кроків свого самостійного життя і не припиняв до самої смерті. Хронологічний виклад його творчих та наукових праць містить доповідь колеги, доктора кафедри граматики руських мов Ягеллонського університету Яна Зілинського під назвою «Літературна, наукова і педагогічна діяльність професора Богдана Лепкого». Публікації в польській періодиці та книжкові видання митця складають десятки позицій [*Ziłyński...*].

Величезний редакційно-видавничий доробок Богдана Лепкого. Він підготував до друку зі вступом і коментарями твори І. Котляревського, П. Куліша, Марка Вовчка, О. Стороженка, М. Гоголя. 1922 року видав у Берліні два томи антології української поезії «Струни» (від найдавніших до нинішніх часів) та збірку малої прози українських авторів «Рідне слово».

Ян Зілинський подає перелік популярно-наукових праць Богдана Лепкого, виданих українською та польською мовами, які служили утвердженню авторитету української літератури в польському суспільстві та засвоєнню здобутків митців польського красномовства в українському. Першою такою працею була розвідка про польську письменницю Марію Конопніцьку [*Marja Konopnicka 1898*]. За цю студію автор отримав нагороду Міністерства освіти у Відні. Численні українськомовні наукові видання присвятив Б. Лепкий історії української літератури та творчості окремих її представників: Василь Стефаник Літературний нарис. Львів 1903; Нарис історії української літератури. Кн. 1. До нападів татар. Коломия, 1904; Кн. 2. Від нападів Татар до Котляревського. Коломия, 1912; друге видання нарису – Київ – Липськ, 1923; Про «Наймичку» поему Т. Шевченка. Львів, 1905; Маркіян Шашкевич. Характеристики українських письменників. Коломия, 1910; Чим жила українська література? З історії української літератури. Відень, 1915; Незабутні. Літературні нариси / В. Стефаника та Гр. Чупринки/. Берлін, 1922; Тарас Шевченко Твори. 3-томне популярне видання зі вступом. Берлін, 1919; Повне видання творів Тараса Шевченка. Київ-Липськ, 5 томів з розлогою монографією в першому томі під назвою «Про життя і твори Шевченка», 1922 та ін.

Перший підручник української літератури, виданий Лепким у Польщі, мав назву «Ukraina. Zagry literatury. Podręcznik informacyjny» [*Ukraina 1930*]. На переконання Яна Зілинського, найбільшу наукову вагу мають двотомний нарис історії літератури, 5-томне видання творів Шевченка і студія про художні переклади. В оцінці художніх та наукових здобутків письменника він підкреслює його новаторський підхід в окресленні місця українського фольклору в літературному процесі. Вчений зазначав: «Оригінальною рисою Лепкого як історика літератури є його ставлення до народної творчості. Всупереч існуючим поглядам Лепкий поєднав її в одне ціле із письмовою літературою (штучною), поділив на періоди і виділені таким чином окремі її частини поєднав із існуючими епохами української письмової літератури. Внаслідок цього народна творчість на тлі кожної історичної епохи стає зрозумілою і не справляє враження чогось відірваного...». Я. Зілинський вважав, що перу «Лепкого належать вдалі

характеристики творчості багатьох поетів і письменників з урахуванням існуючих в тому часі літературних тенденцій» та найбільшу наукову вартість, на його переконання, має видання всіх творів Шевченка, листів, коментарів та критичної біографії. Саме Богдан Лепкий підготував і перший докладний життєпис Марка Вовчка до 3-тнього видання її творів [Ziżyński].

В архівній справі письменника зберігається цікавий документ, який відображає непросту тодішню суспільно-політичну ситуацію та взаємини митців із польською владою, в яких подекуди виникали проблемні ситуації. Із копії рішення окружного суду II Відділу в Тернополі від 25 лютого 1933 року читаємо про конфіскацію книги «Тарас Шевченко «Кобзар», повний ілюстрований збірник віражованих творів поета з життєписом та передмовою Богдана Лепкого», виданої 1922 року в Берліні-Шенебергу накладом «Українського слова». Приводом до такого рішення стали цитати із творів Шевченка, які, на думку суду, містять заклики ненависті українців до поляків. Колектив філософського факультету, до якого належала кафедра української літератури, змушений був надати пояснення судовій інстанції. У відповіді декан філософського факультету писав, що звинувачення стосуються цитат із Т. Шевченка, які Лепкий не міг вилучити з оригіналу «Гайдамаків», бо готував наукове видання, тому вирок не стосується його особисто [Sprawy].

На особливу увагу та самостійне наукове дослідження заслуговує праця Богдана Лепкого «Три портрети: Франко – Стефаник – Оркан», видана у Львові в 1937 році, яка містить цікаві біографічні дані, ліричні відступи та наукові міркування. Разом із Павлом Зайцевим він підготував бібліографію польських перекладів із «Кобзаря» для видання «Тарас Шевченко «Поезії». – Варшава, 1936».

У фондах Ягеллонської бібліотеки зберігаються численні невеликі принагідні книжкові видання письменника, які розкривають його як особистість, віддзеркалюють літературні інтереси як простого читача, втілюють пересічні смаки й захоплення. З-поміж них привертає увагу маленька книжечка «В Тарасові роковини», видана коштом «Просвіти» у Відні [Лепкий 1915]. Збірка принагідних поезій Богдана Лепкого, які з'явилися внаслідок чуттєвого осягнення особистості великого Кобзаря. Вірші висвітлюють найважливіші етапи життєвого шляху Т. Шевченка: «Батькове пророцтво», «Перші твори», «Суд над поетом», «Дорога» та б. ін. Кожен вірш є поетичною рефлексією певної сторінки драматичного життя українського національного генія і супроводжується коротким коментарем, де автор пояснює висвітлений у поезії фрагмент. До кожного тексту подаються ілюстрації – малюнки, виконані самим же Б. Лепким – чорно-білі графічні замальовки: «Над морем», «Александрівський форт», «Шевченкові прибори до писання», «Тарас в Новопетровській кріпості», «Шевченкова палета й пензлі» та б. ін. Ця маленька книжечка є своєрідним ліричним документом, поетичною рецепцією постаті великого українця. В характері дібраних коментарів та ескізів відчувається глибокий авторський сентимент, заглиблення у Шевченка не розумом, а серцем. Підсумком інтелектуальної праці Б. Лепкого над панорамою українського літературного процесу, яка тривала усе життя, стала історія української літератури останніх десятиліть під назвою «Наше письменство», що вийшла 1941 року.

Після смерті письменника представники української громади на чолі із Є. Пеленським підготували посмертне видання «Богдан Лепкий 1872 – 1941. Збірник у пошану пам'яті поета» [Лепкий 1943], видане в 1943 році. Збірник підготовлений ретельно із великою повагою до спадщини письменника. Відкриває книгу портрет, виконаний Михайлом Бойчуком у 1909 році та вірш Б. І. Антонича «Поет», присвячений Б. Лепкому. До книги увійшли тексти, в яких автори намагалися висвітлити різні грані творчої особистості та різні аспекти наукових здобутків письменника. Роздум Романа Купчинського «В бережанській тихій стороні» зазірав у далеке дитинство митця, відкриваючи витоки його поетичного натхнення та великої любові до батьківщини. Микола Голубець у нарисі «Життєвий шлях Б. Лепкого» намагався розкрити основні етапи становлення письменника. Дві грані творчої особистості – поетична і малярська – відображались у статтях Євгена Юлія Пеленського «Богдан Лепкий - поет» та Дам'яна Горняткевича «Богдан Лепкий як маляр». Наукову та громадську діяльність висвітлювали тексти Володимира Дорошенка «Наукова діяльність Б. Лепкого» і Павла Лисяка «Богдан Лепкий як громадянин».

Особлива інформаційно-наукова вартість видання полягає в тому, що книга містить вичерпну «Бібліографію», підготовлену Є. Ю. Пеленським. Першу її частину становлять 77 позицій, названі «Писання Б. Лепкого», куди увійшли художні твори на наукові праці. Друга частина – «Переспіви і переклади. Книги, видані Б. Лепким» – презентує 63 позиції. Третю частину бібліографії складають «Важніші писання про Богдана Лепкого» (1. Біографія. Автобіографічні писання. Життєпис. Спомини про Б. Лепкого. Некрологи. – Похорони. Святкування пам'яті. 2. Творчість. Літературна; мистецька; наукова. Книжки і часописи про всю творчість Б. Лепкого. 3. Бібліографія). Завершують видання ілюстрації, куди увійшли фотографії та малюнки Б. Лепкого.

Збірник, виданий на пошану пам'яті Богдана Лепкого, – це спроба цілісно побачити постать митця, охопити всю творчу спадщину, поцінувати його внесок насамперед в українську та польську культури, усвідомити різнонаправленість і розмаїття художніх та наукових інтересів письменника.

Життя, професійна діяльність та творчість Б.Лепкого була тісно пов'язана із сусідніми слов'янськими культурами, особливо польською. Він є знаковою постаттю для польсько-українського діалогу міжвоєнної доби. Більшу частину своєї вчительської, викладацької та наукової кар'єри присвятив Кракову. Тут був похований у час Другої світової війни. Його видавнича діяльність величезна. Десятки томів складають твори українських класиків, які упорядкував, надавши науковий коментар, вступні статті та бібліографію, підготував до друку. Книжкові видання Б.Лепкого мають солідний інформаційний супровід, містять вичерпні коментарі і цим вирізняються з-поміж інших таких видань тієї доби.

Б.Лепкий видав кілька підручників із історії української літератури як українською, так і польською мовами. Не менш важливими є його перекладацькі здобутки, публічні доповіді, статті у польській та українській пресі, активна участь у культурному житті української еміграції, літературно-критичні праці, особисті контакти із польськими письменниками. Це була його данина у духовну скарбницю української та польської культур.

Література: *Богдан Лепкий 1993* Богдан Лепкий – видатний український письменник. – Тернопіль, 1993.; *Журавлі 2001*: Журавлі повертаються... З епістолярної спадщини Богдана Лепкого. – Львів, 2001.; *Качкан 2000*: Качкан В. Хай святиться ім'я твоє. – Івано-Франківськ, 2000.; Лепкий Богдан В Тарасові роковини. – Відень, 1915.; Лепкий Богдан 1872 – 1941. Збірник у пошану пам'яті поета. – Краків-Львів, 1943.; *Сивіцький 1993*: Сивіцький М. Богдан Лепкий. – К., 1993.; *Klub Słowiański 1905*: Klub Słowiański w Krakowie // Świat Słowiański. - R.I, T.I. - Styczeń 1905. – S. 17.; *Marja Konopnicka 1898*: Marja Konopnicka. Szkic literacki/ Sprawozdanie wyższych gimnazjum w Brzeżanach 1898 r.; *Ukraina 1930*: Ukraina. Zarys literatury. Podręcznik informacyjny. Warszawa-Kraków, 1930.; *Zatrudnienie w Uniwersytecie. Łepki Bohdan. S II, 619. Archiwum UJ.*; *Ziłyński Ziłyński J. Odpis - Działalność literacka, naukowa i pedagogiczna prof. Bohdana Łepkiego // Sprawy osobowe. Łepki Bohdan. S II, 619. Archiwum UJ.*

*В статтє С.Кравченко «Издательская деятельность Богдана Лепкого в Польше в первой половине XX в.» по хронологии представлена панорама книжных изданий на украинском и польском языке, подготовленных Б.Лепким за период 1900-1940-вых гг. с целью популяризации украинской литературы в Польше и польской литературы в украинском обществе. Подчеркивается научный подход и культурно-просветительское значение издательской деятельности писателя, показан также ее общественно-исторический контекст.*

**Ключевые слова:** украинско-польский диалог, перевод, антология, комментарий, библиография, книжные издания, учебник.

Леся Луцан, викл. (Тернопіль)

УДК 82-311.4 Харчук  
ББК 83.3

### Традиції Богдана Лепкого у творах Бориса Харчука

*У статті досліджується генеза творчої індивідуальності Бориса Харчука, яка формувалася в річищі реалістичного й модерністського дискурсів західноукраїнської романістики XX ст., зокрема обґрунтовуються генетичні, стильові, поетикальні зв'язки прозової творчості митця з ідіостилем Б. Лепкого як знакового в українській літературі першої половини XX ст.*

**Ключові слова:** експеримент, жанр, модернізм, неоромантизм, поетика, символізм, стиль, традиції.

«Твір, зрозумілий, сприйнятий і прийнятий у всій повноті своєї символічної природи – це і є текст» [Барт 1989: 416], – наголошував Р. Барт. Таким чином, текст у поезиці структуралістів XX ст. (Р. Барта, А. Дж. Греймаса, Ц. Тодорова) конституюється як «динамічне утворення, що існує виключно у дискурсі; нескінченно рухлива і стереофонічна тканина»; семантично відкритий і безмежний простір, що поглинув множини смислів, які в його глибинах конфліктують, перетинаються, асимілюються. Таке трактування тексту руйнує традиційну впевненість у існування чистого, первісного «письма», змінює сприйняття текстуальності, засвідчує інтертекстуальні практики прочитання.

Українська літературознавча наука трансформується внаслідок посилення її контактів із постмодерністською доктриною. Як наслідок – методологічні студії В. Агеєвої, Г. Грабовича, Т.



Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко та ін. Зміщення акцентів до психоаналізу й інтертекстуальності дозволило переглянути і переосмислити стилеві тенденції, художню цінність творів української літератури ХХ ст. Зокрема, романи Б. Харчука крізь призму західноєвропейських постмодерністських пошуків постають як екзотеричний і езотеричний текст, який спонукає дослідників до ряду його інтерпретацій у межах суспільних, історичних, культурних, текстуальних площин.

Б. Харчук належить до покоління українських митців, котре «продемонструвало ґрунтовну теоретичну і творчу здатність до критичного перегляду стереотипів, до утвердження нових парадигм естетичного пошуку» [Пахльовська 2000: 78]. Письменницький хист прозаїка вигранювався у 60-і рр. ХХ ст., коли формувалося неофіційне українське мистецтво, що протистояло «соцреалізму». Зрозуміло, що він не міг не відгукнутися на новації майстрів слова нового покоління, оскільки, як зазначає відомий літературознавець І. Дзюба, «основною формою прихованої опозиційності естетичної думки була підтримка неординарних мистецьких творів – усупереч тискові офіціозу» [Дзюба 2001: 131]. Це дозволяє стверджувати, що феномен шістдесятиництва як літературного явища полягає в наступному: форма намагалася вийти за межі традиційних норм, а зміст залишався в рамках ідеологічного нормативу.

Постать Б. Харчука у площині проблеми конформізм – нонконформізм є прикладом існування на межі офіційних і неофіційних сфер, бо його творчість з одного боку була тісно пов'язана із загальносвітовими літературними процесами, а з іншого – з розвитком власне радянського мистецтва. Як результат – вихід у 1984 р. у видавництві «Радянський письменник» роману «Кревяки», який, насичений свіжими життєвими враженнями, закорінений у вітчизняні реалістичні традиції, все ж не задовольняв радянський академізм, а тому особливо не популяризувався. Все більше переконуємося у тому, що причиною несприйняття прозових творів Б. Харчука пануючим режимом було те, що базисом для нових експериментів і творчих пошуків став не досвід соціалістичного реалізму, а національні витоки літературних традицій українського народу. Свої зусилля митець спрямував на новаторське продовження, поглиблення, а часом і трансформацію традицій, витворених світовою і українською літературою. У цьому контексті видається говорити про його незгоду із загальноприйнятою формою художнього мислення, про намір її здолати і натомість запропонувати індивідуальну, але змістовну жанрову структуру.

«Дорожні нотатки» («Подорож до зубра»), «безсирітська казка» («Світова верба»), сюжетні мікроновели («Босі слова»), «історична легенда» («Ой Морозе – Морозенку») засвідчують наполегливу працю Б. Харчука в напрямку реалізації задуманого. Простежуємо самовідданість прозаїка – реаліста, прагнення знайти лаконічний спосіб зафіксувати найважливіше, найістотніше. Він мовби випробовував свої сили для створення нового творчого амплуа. У вищезазначених творах його життєва позиція набула концептуальних рис, а майстерність виявилася достатньою для оригінальних жанрових, наративних, стилістичних втілень.

Проблема традицій – важливий аспект сучасного харчукознавства. Митець творчо використовував різні традиції української літератури, зокрема модерністського дискурсу, оскільки його письменницька майстерність вигранювалася в умовах гетерогенного розвитку західноукраїнської прози першої половини ХХ ст., для якої характерне домінування естетики символізму і неоромантизму (О. Бабій, І. Вільде, Ю. Горліс-Горський, К. Гриневичева, Г. Журба, Н. Королева, А. Крушельницький, Р. Купчинський, Б. Лепкий, Ю. Опільський, К. Поліщук, О. Турянський, А. Чайковський та ін.). Саме «історична проза Б. Лепкого, В. Будзиновського, А. Чайковського, Ю. Опільського, К. Гриневичевої разом з історичною белетристикою 30-х рр. творила єдиний «гіпертекст», у якому твори більшої й меншої художньої вартості поєднувалися спільними ідейними домінантами, історіософськими концепціями, спробами дати ідеал вольової людини; гіпертекст, що ставав батьківщиною національного духу, прищеплював віру в торжество державницької ідеї» [Мафтин 2008: 122]. Таким чином, модерністське художнє мислення Б. Харчука виявилось на рівні синтезу реалістичних і барокових традицій (С. Полякова), у загостреному сприйнятті сучасності, інтелектуалізму й індивідуалізму. «Як патріот, як українець, як літератор хочу говорити про життя свого народу і про його мову» (Б. Харчук). Ці слова зближують письменника з культовою постаттю західноукраїнської прози 20-30-х років Богданом Лепким, ілюструючи «модель індивідуальної свідомості, крізь яку просвічує цілісна суспільна свідомість перехідного періоду на порубіжні двох епох,... коли мінялися філософсько-культурні парадигми, мистецькі світи, перегруповувалися творчі покоління, ранкуючи нових носіїв інших цінностей» [Костецька 2004: 16]. Поетика символізму, імпресіоністські деталі, поліфонія наративу, психологізм і різноманітні форми внутрішнього монологу, метафізичні філософські роздуми, чітка історіософська концепція, міфомислення є свідченням новаторства Б. Харчука, його прагнення реконструювати суворий реалізм. Стилістичні пошуки митця перебували у силовому полі ідей Б. Лепкого – «одного із найвизначніших поетів Західної України» – щодо письменницької творчості і

жанрової природи твору. За словами В. Качкана, Б. Лепкий «не просто як фіксатор побаченого, почутого, хронікер прочитаного, а як аналітик-прогностик, що з естетичним блиском опанування епістолярним стилем, закономірностями і потаємностями мемуарної літератури виказує власний погляд, пропонує позиції для полеміки чи дискусії» [Журавлі повертаються 2001: 837]. Така думка слухна і щодо творчої діяльності Б. Харчука.

Письмо Б. Харчука поступово змінювало акценти, набуваючи рис синтетичного. Ця зміна означала перехід до площинності, лаконізму нарації, компактних композицій, яскравої та художньо осмисленої архітектоники, що засвідчило монументалізацію романної форми (як свого часу і в прозі Б. Лепкого). Найпоследовніше риси формування нової стилістики, жанрової еволюції втілені у його романі «Кревняки», який у першому виданні мав назву «Довга Гора» (1979). Не випадково він був висунутий у 1986 році на здобуття автором звання лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка Української РСР: став прикметним романом у літературному дискурсі ХХ ст. у багатьох розуміннях, але через вульгарно-соціологічний підхід, який домінував в аналізі творів мистецтва того часу, був повністю знецінений. Переживши інфаркт у 1976 році, викликаний убивчими рецензіями і розгромними публікаціями у столичній пресі, які нівелювали людську гідність та звинувачували у непрофесійності, Б. Харчук не зламався морально, не припинив опору тоталітаризмові, не зрікся національних ідей, вихованих батьками. Нагадаємо, що батько – Микита Якович був одним з керівників ОУН у рідному селі, а мати – Анастасія Іванівна переховувала велику частину бібліотеки сільської «Просвіти».

Вистоявши і не покаючись, митець засвідчив неабияку мужність, надрукувавши у видавництві «Радянський письменник» у 1979 р. роман «Довга гора», який виявився скороченим варіантом роману «Кревняки». І все ж він мав надію, що останній колись побачить світ у повному обсязі, про що писав Григорію Сивоконю [Див.: Сивокінь 1990: 123 – 134], який першим відгукнувся на появу твору позитивною рецензією «Довга гора»: «стиль роману» («Літературна Україна. – 1979. – 14 серпня).

Роман «Кревняки» – найяскравіший твір великої прози Б. Харчука його третього періоду творчості (1976 – 1986 рр.), що продемонстрував зрілу майстерність, своєрідне образне бачення та нестандартне художньо-пластичне рішення, яке синтезувало спадковість (притягування) та відштовхування, традиційність і новаторство. Очевидно, що він писався під впливом інтелектуальної прози кінця ХІХ – ХХ ст., оскільки у стильовому аспекті близький і розвиває надбання представників психологічного реалізму (М. Коцюбинський, В. Стефаник, В. Підмогильний та ін.); засвоїв досвід творців модерністського роману (Дж. Джойс, В. Вулф, Дж. Дос Пассос), які репрезентували фундаментальні засади оригінальної парадигми: жанровий і композиційний експеримент, ускладнена форма, прийом монтажу, зображення несподіваних вражень і почуттів як справжньої реальності, створення універсальної системи значень та ін. Тому важливим елементом аналізу смислового поля, символіки і жанротворчих чинників роману «Кревняки» Б. Харчука є його прочитання через взаємополеміку, тотожність чи нетотожність текстів, генетично пов'язаних між собою. Виведення на перший план інтертекстуальності зумовлено бажанням по-новому осмислити художній текст роману, який у сучасному літературознавстві майже не вивчений. Надзавдання автора, що полягало у пошуках оригінальної жанрової структури, яка б вмістила широку національну проблематику, експериментальний стиль і багатоплощинний сюжет, реалізувалося у створенні специфічного романного жанру, новизна якого розкривається на рівні задуму, художньої перспективи, хронотопу, конфлікту, образу внутрішнього світу героїв. У цьому аспекті інтертекстуальний аналіз нам видається найбільш прийнятним, дієвим і актуальним.

«Інтертекстуальність – це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визначення, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [Енциклопедія постмодернізму 2003: 171]. Ця літературознавча методологія сформувалася у другій половині ХХ ст. після того, як у 1967 р. Ю. Кристева – представниця філософії постмодернізму, ввела у науковий обіг термін «інтертекстуальність» [Див.: Kristeva 1969], переосмисливши поняття «інтерсуб'єктивність» як взаємодію – діалог між суб'єктами-авторами, окреслене М. Бахтіним у праці «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924). Власну філософську стратегію Ю. Кристева назвала семаналізом, у якому простежується чітка концептуальна схема, відтворена І. Жеребкіною: 1) лінгвістика вимови як практика суб'єкта, який говорить, що виражає його персональність; 2) розщеплена структура суб'єкта, що передбачає наявність у ній несвідомого [Жеребкина 2000: 53].

Таким чином, теоретик постструктуралізму трактує культуру людської генерації як великий «інтертекст» і водночас як «перед текст» новостворених текстів. Висловлений погляд, ґрунтуючись на ототожненій свідомості і тексту, розчиненні суб'єктивності людини у текстах – свідомостях, змінив позицію автора у них: Ю. Кристева переконана, що текст народжується спонтанно, несвідомо, попри свідому діяльність чи вольові зусилля автора. «Ми назвемо інтертекстуальністю ту текстуальну

інтерацію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для суб'єкта, який пізнає, інтертекстуальність – це поняття, котре буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї» [Kristeva 1974: 443], – зазначає теоретик і психоаналітик. Це можливо внаслідок існування двох основних способів організації тексту: фено-текст (завершений, цілісний, ієрархічно сконструйований витвір із стійким смислом) і гено-текст (рівень тексту, безсуб'єктивний, позбавлений лінгвістичних структур мови чи комунікативної мети).

У світлі семаналізу Ю. Кристеві чіткіше окреслюється методологічний дискурс нашого дослідження: роман «Кривняки» Б. Харчука є фено-текстом, на рівні якого набувають впорядкованості складові гено-тексту (цитовані, продовжені, трансформовані тексти, які надають змістовності першому). Тому у першу чергу нам необхідно виділити ті тексти, які виявляються у фено-тексті на різних рівнях у різних формах: свій твір автор створював в умовах впливу текстів попередньої культури і текстів сучасного йому літературного дискурсу. Окреслений у ході дослідження гено-текст «Кривняків» дозволить простежити шляхи критичного осмислення Б. Харчуком художньої практики письменників – традиціоналістів і письменників – модерністів, що реалізувалося у модифікації жанрової структури роману, формування самосвідомості митця через засвоєння та рецепцію нових форм літературної інтертекстуальності, що сприяло його новаторству у творенні концепції образу героя, переосмисленні стильової тенденції.

Текстологічний аналіз роману «Кривняки» Б. Харчука, здійснений через інтертекстуальні прийоми, потрібний українській літературознавчій науці, оскільки подолає невивчену проблему джерел і впливів, прихованих і потенційно безмежних у тексті «кривняків», свідомих і несвідомих «реакцій» прозаїка на тексти, які передували появі фено-тексту. Перші спроби у даному руслі були здійснені О. Василюшиним, С. Гречанюком, Г. Сивоконем, М. Слабошпицьким та ін. Зокрема, сучасний дослідник творчості Б. Харчука Олег Василюшин [Василюшин 2001: 67 – 71.], автор праці «Творчість Б.М. Харчука (еволюція художнього мислення)», яка була успішно захищена як дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (1997), увів роман «Кривняки» у контекст літературних творів про західноукраїнське село, що опинилося на зламі епох («Юрко Крук» П.Козланюка, «Повінь» Ф. Потушняка, «Сестри Річинські» І. Вільде, «Іванчик» В. Бабяка, «Жменяки» М. Томчання, «Край битого шляху» Р. Іваничука, «Чайки летять на схід» І. Чендея). За глибиною осмислення моральної проблематики велика проза Б. Харчука стоїть в одному ряду з творами «шістдесятників»: Григора Тютюнника, О. Гончара, В. Земляка, В. Близнеця, В. Шевчука та ін. Цікавою і малодослідженою, на думку М. Слабошпицького [Слабошпицький 1992: 5], є естетична концепція образу дитини в художніх структурах Г.Тютюнника, В.Близнеця, М.Вінграновського, Є. Гуцала, Б. Харчука.

Специфіка стилю Б. Харчука не відзначається складною герметичністю, але його поетика є оригінальним синтезом реалістичного дискурсу і модерністських експериментів. Тому інтертекстуально романістика митця близька прозі Б. Лепкого, його ідіостилію, який розгортався в річищі реалістичного й модерністського дискурсів, еволюціонувавши від реалістичного аналізу соціально-історичних явищ до екзистенціальної моделі світу і людини в ньому.

Отже, проблема тотожності і нетотожності текстів на художньому рівні, стильової манери письменників, використання ними жанротворчих чинників, передачі динаміки внутрішнього світу персонажів потребує всебічного аналізу, завдяки якому ми нарешті усвідомимо значення творчості Б. Харчука у літературному дискурсі ХХ ст.

**Література:** Барт 1989: Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поетика. Пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.; Василюшин 2001: Василюшин О. «Україна! Це той Бог, до якого доростає душа...» (У вересні виповнилося б 70 років Борисові Харчуку) / О. Василюшин. – Дивослово. – 2001. – №9. – С. 67-71.; Дзюба 2001: Дзюба І. Спрага / І. Дзюба. – К.: Ред. журн. «Укр. Світ», 2001. – 280 с.; Енциклопедія постмодернізму 2001: Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.; Жеребкіна 2000: Жеребкіна І. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.; Журавлі повертаються 2001: Журавлі повертаються...: 3 епістолярної спадщини Б. Лепкого / Упор. В. Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.; Костецька 2004: Костецька О. Жанрова система прози Богдана Лепкого в рецепції літературної критики 30-40-х років ХХ століття. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 73 с.; Мафтин 2008: Мафтин Н. західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.; Пахльовська 2000: Пахльовська О. Українська літературна цивілізація // Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: 10.01.01 / О.Є.-Я. Пахльовська; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2000. – 96 с.; Сивокінь 1990: Сивокінь Г.М. Від аналізу до прогнозу: літературно – художній пошук і позиція критика / Г.М. Сивокінь. – К.: Дніпро, 1990. – 446 с.; Слабошпицький 1992: Слабошпицький М.

Щоб люди не мізерніли / М. Слабошпицький // Літ. Україна. – 1992. – 13 лютого. – С. 5.; Kristeva J. La révolution du langage poétique: L'avant-garde a la fin du XIX siècle / J. Kristeva. – Paris: Éditions du Seuil, 1974. – 645 p.; Kristeva J. Semeiotike: Recherches pour une sémalyse / J. Kristeva. – Paris: Éditions du Seuil, 1969. – 295 p.

**Віталій Мацько, проф. (Хмельницький)**

УДК 821. 161.2 31

ББК 83.3 (4УКР)

### **Вплив Тараса Шевченка на формування світогляду та розвиток творчої думки Богдана Лепкого**

*У статті розглядається концептуальний підхід до висвітлення української поетичної шевченкіани відомим українським письменником Б.Лепким. Розглядаються головні аспекти світоглядної позиції письменника, що формувалися під впливом творчості Т.Г.Шевченка. На конкретних прикладах потрактовується науковий принцип творення образу Кобзаря в обрамленні художнього слова.*

**Ключові слова:** поетична шевченкіана, аналіз, теорія та історія літератури, Кобзар, концептуальне прочитання, Тарас Шевченко.

*Matsko Vitaliy Taras Shevchenko's influence on world view formation and creative thought creation of Bohdan Lepkiy.*

*This article deals with the conceptual approach to Ukrainian poetic Shevchenkiana of well-known Ukrainian writer B. Lepkiy. Main aspects of world view writer's position formed under Shevchenko's influence are discussed. The scientific principle of Kobzar's image creation in artistic words is dealt with using particular examples.*

**Key words:** poetic Shevchenkiana, analysis, theory and history of literature, Kobzar, conceptual reading and Taras Shevchenko.

Творчу спадщину Б.Лепкого досліджували відомі літературознавці Ф.Погребенник, Є.Пеленський, М.Ткачук, О.Нахлік, М.Ільницький, В.Качкан та інші [Погребенник 1993; Пеленський 1943; Ткачук 2005; Нахлік 1997; Ільницький 1991; Качкан 1994], а отже, щось нове, вагоме сказати важко. Однак ми завважили, що досі українську поетичну шевченкіану письменника не розглядали в літературознавчому ключі. Тому мета роботи полягає в тому, аби донести до наукової та читацької аудиторії авторське концепцію образу свободи крізь призму Шевченкової постаті.

Пристаюючи до викладу основного матеріалу, завважимо: в сучасному літературознавстві утвердилася думка, що час національних історій літератур, які оперують даними лише внутрішнього розвитку, без виходу на світовий літературний процес, уже безповоротно минув. Відтак найвизначніші письменники кожного народу належать водночас світовій літературі та людству. Для авторів, що пишуть мовами обмеженого користування, майже єдиний шлях – переклад на найвищому художньому рівні. Дедалі ширше Шевченкова творчість входить як естетична цінність в інші літератури. Він давно був знаний у колах українських імігрантів як поет-патріот, символ єдиної, але навіки втраченої Вітчизни, в наукових колах – як об'єкт дослідження. Тепер ширша іноземна читацька аудиторія призвичаюється сприймати творчість Т. Шевченка як художнє втілення історичної пам'яті українського народу, як одну із найяскравіших сторінок у світовій літературі нарівні з творчістю О.Пушкіна, Л.Толстого, Дж. Г. Байрона, В. Вітмена тощо. До славної когорти перекладачів Т.Шевченка польською мовою належить і Богдан Лепкий.

Як літературознавець, як поет, прозаїк, інтелектуал з вищою європейською освітою, він до своїх праць ставився відповідально. Науковцями доведено, що за кількістю написаного Б. Лепкий поступається в українській літературі лише І. Франкові. Творча спадщина Б. Лепкого складає понад 80 власних книг; він був упорядником і видавцем 62 томів творів української класики з ґрунтовними дослідженнями, примітками, коментарями. Бібліографія праць письменника нараховує до тисячі позицій. Він був перекладачем, але ж і його твори перекладено польською, португальською, російською, чеською, німецькою, англійською, угорською, сербською мовами. Літературознавець-Лепкий – автор досліджень «Василь Стефаник» (Львів, 1903), «Про жите великого поета Тараса Шевченка...» (Львів, 1911), «Маркіян Шашкевич: Характеристики українських письменників» (Коломия, 1912), «Про Шевченків «Кобзар» (Львів, 1914), «Чим жива українська література?» (Відень, 1915), «Про життя і твори Тараса Шевченка» (Вецляр, 1918), «Незабутні» (Берлін, 1921), «Пушкін» (1939), двотомного науково-популярного «Начерку історії української літератури» (Коломия, т. 1. – 1909; т. 2. – 1912), праці «Наше письменство: Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів»

(Краків, 1941). У співавторстві з Павлом Зайцевим перекладав польською твори Т. Шевченка (книга «Т. Шевченко. Поезія» (Варшава, 1936), опрацював бібліографію творів Т. Шевченка у перекладах польською. Зредагував твори Т. Шевченка у XIV томах українською («Повне видання творів Т. Шевченка») й здійснив подібне видання польською мовами. Як художник залишив ілюстрації до творів Т. Шевченка та інших українських авторів. Б. Лепкий здійснив науково-текстологічну та редакторську підготовку одно-, три- і п'ятитомника поезій та прози Т. Шевченка (вийшли 1918 – 1920 в «Українській Накладні»; Київ – Лейпціг – Коломия; останнє – з життєписом, коментарями, увагами і поясненнями), підготував до друку кілька популярних однотомних видань Шевченківського «Кобзаря» та поему «Гайдамаки»; опрацював бібліографію творів Т. Шевченка у перекладах польською мовою.

Наведені приклади творчої робітні письменника свідчать, що його світогляд формувалася значною мірою під впливом передових ідей Т. Шевченка. Образ останнього, його вірші, мистецькі твори у світосприйнятті юного Богдана ввійшли із середньошкільних років, цьому сприяв домашній учитель Дмитро Бахталовський, і, не меншою мірою, батько, в якого була власна бібліотека. Унісонуючи наведеній тезі, зішлемося на вислів М. Льницького, який, посилаючись на І. Франка, резюмує: "Згадаймо, що І. Франко один з головних принципів Шевченкової етики вбачав у міцності родинно-патріархальних устроїв, у священості сім'ї" [2, 14]. І додамо щиро українській, патріотичній. Саме тому поет звертається до шевченківської тематики. Цикл «Шевченко» виписано вдумливо, з глибоким пієтетом до Кобзаря. Якщо людину можна ув'язнити, знущатися з неї, то силу духу, вільну думку ніяк не знищити – ось той імператив, що живить поезію Б. Лепкого «Суд над поетом». Вірш «Умер поет» [Льницький 1991: 196] написано, як й усі інші, в раціональній концепції. Людину і світ зображено природно, за канонами тогочасного літературного стилю. Твір присвячено невеселій події – смерті Шевченка. Проте у ньому лунає оптимізм, адже фізична смерть генія не зумовлює духовну. Геній залишається живим у своїй спадщині, в друкованому слові, його ідеї не знають часових меж і не втрачають актуальності ввіки: А там народ, цілий народ, як море, Бентежитьсь, іде вперед, шумить... Не вмер поет — його втомило горе, Схилив чоло і задрімав на мить.

Про те, що Кобзар справив сильний вплив на формування світогляду Богдана Лепкого свідчить вірш «До Тарасових поезій». Саме до них, як спраглий до джерела, не раз припадав письменник, живучи і в Україні, і в Польщі. Він захоплено, емоційно, з естетичних настанов, чуттєво входить у світ поезії Шевченка. При цьому антитезно, риторично занотовує, читачам даючи підказку: «Чи в землі тільки чару небесного, Чи з небес тільки земного взялося? Так багато у тобі чудесного В одну пісню сплелось і зв'язалося!».

На відміну від В. Єзерського (1890 – 1963), який народився в українському місті Ізяславі, освіту здобув у вінницькій гімназії, а жив у Москві й там написав біографічний роман «Шевченко» російською мовою, Богдан Лепкий про Кобзаря писав виключно українською мовою. Твір В'ячеслава Єзерського вперше переклав українською мовою автор цієї статті [Єзерський 2007]. Ознайомившись з ним, відомий літературознавець Анатолій Погрібний у листі до перекладача писав: «Дорогий Віталію! Дякую! Роман В. Єзерського з інтересом прочитав. Ніскільки не гірше, ніж в Оксани Іваненко чи Гната Хоткевича. Ви зробили винятково корисну і благородну справу, повернувши цей роман» [Краєзнавець 20012: 119]. І Богдан Лепкий возвеличив ім'я Шевченка в прозі. Він є автором повної біографії Тараса Шевченка, яку написав на основі всіх доступних друкованих матеріалів.

Отже, твори Кобзаря перебували в епіцентрі його культурно-просвітницької роботи як на літературних вечорах різних років, так і під час роботи Лепкого в таборі для військовополонених у німецькому Вецлері. Та найбільшу увагу образу Кобзаря він приділяв саме як науковець. Про науковця Лепкого, шевченкознавця є уже чимало розвідок. Лише додамо, що монографія «Про життя і твори Тараса Шевченка» складається з 23 розділів і носить описовий, ознайомчий характер. Але, на щастя, праця Б. Лепкого не становить жодної перешкоди і для сучасного дослідника, адже у ній змодельовано зорення (вислів Є. Маланюка), образ Т. Шевченка дослідником початку ХХ століття і кожен рядок пройшов крізь мисленнєву інтенцію письменника, проїнятий українською національною ідеєю, а отже, доносить до нас, читачів ХХІ століття, живий образ класика української літератури, котрий жив і працював у позаминулому столітті – Тараса Шевченка. Названі твори Б. Лепкого органічно впливали у русло ліричної та дослідницької Шевченкіани, розпочатої ще в 40 – 60-х рр. ХІХ століття, Г. Андруцьким, О. Афанасьєвим-Чужбинським, О. Корсуном, В. Забілою, М. Максимовичем, О. Навроцьким, О. Кониським, П. Кулішем, В. Куликом, В. Александровим, Ю. Федьковичем і продовженої в 70 – 80-х рр. Б. Грінченком, І. Франком, І. Манжуною, Дніпровою Чайкою, Лесею Українкою та іншими інтерпретаторами літературного образу Кобзаря. Традиції Б. Лепкого у даній царині знайшли розвиток у вітчизняній поезії кінця ХХ початку ХХІ століття.

**Література:** *Погребенник 1993:* Погребенник Ф. Богдан Лепкий. – К.: Знання України, 1993. – 64 с. ; *Пеленський 1943:* Пеленський Є. Ю. Богдан Лепкий: Творчий шлях – Бібліографія творів. – Краків –

Львів: Укр. вид-во, 1943. – 55 с.; *Ткачук 2005*: Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Б.Лепкого. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128 с.; *Нахлік 1997*: Нахлік О. Сповідь і роздуми: (Філософія Богдана Лепкого-поета) // Слово і час. – 1997. – № 11-12. – С. 26 – 30; *Льницький 1991*: Льницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті...» // Лепкий Б.С. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С.5 – 30; *Качкан 1994*: Качкан В. У ключі української ментальності: Б. Лепкий // Качкан В. А. Українське народознавство в іменах: У 2-х ч. – К., 1994. – Ч. 1. – С. 243 – 252.; *Єзерський 2007*: Єзерський В'ячеслав. Шевченко. – Хмельницький: Просвіта, 2007. – 265 с.; *Красзнавець 2012*: Красзнавець Хмельниччини: науково-красзнавчий збірник / гол.ред. Л.В.Баженов. - Кам'янець-Подільський: К.-П. ун-т ім. І.Огієнка, 2012. – Вип. 3. – 176 с.

**Миронюк В.М.**, доц. (Рівне)

УДК 821.161.2"18-19"

ББК 83.3(4 Укр)

### Семантика колористичних образів у прозі Богдана Лепкого

*У статті розглянуто семантичні особливості колористики творів Богдана Лепкого. Проаналізовано значення і функції колористичних образів у формуванні індивідуального стилю письменника.*

**Ключові слова:** колір, кольорова гама, колористика, колористичні асоціації, семантика кольору.

*Myroniuk V.M. The semantics of color images in prose of B. Lepkyi*

*The article deals with semantical peculiarities of colour pattern in B. Lepkyi works. The meaning and functions of colourful images in the formation of writer's individual style are analyzed.*

**Key words:** colour, colourful palette, colour pattern, colouristic associations, semantics of colour.

У сучасних наукових студіях важливе місце посідає дослідження колористики. У західноєвропейській та вітчизняній філологічній науці цю проблему досить ґрунтовно вивчали такі вчені, як О. О. Потебня, Б. О. Ларін, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Р. О. Якобсон, М. О. Карпенко, А. К. Мойсієнко, Д. М. Шмельов та ін. Зокрема, відома класифікація кольорономінантів за фізичними параметрами Л. М. Миронової, за частотністю вживання В. А. Москович, за подібністю у психолінгвістичному аспекті Р. М. Фрумкіної, за структурно-семантичними типами А. П. Кириченко, за словотвірною структурою О. М. Дзівак, за подібністю в історичному аспекті Н. Б. Бахліної, за ієрархією Л. О. Пустовіт. Попри такий широкий спектр дослідження колористики, проблеми аналізу творів Богдана Лепкого залишаються ще на периферії наукових пошуків.

Метою нашої статті є багатоаспектний системний аналіз колористичних образів, використаних у творах Богдана Лепкого воєнного циклу («Дзвони», «Душа», «Вечір», «Під Великдень на чужині»).

Прозова творчість Богдана Лепкого посідає належне місце серед тих, хто стояв біля витоків поліфонічного художнього полотна зламу XIX – XX століть, чия духовно-світоглядна спадщина увібрала в себе основні тенденції художнього мислення того складного періоду – від класичного реалізму до модернізму.

У Богдана Лепкого своєрідне поетичне бачення світу, а одним з важливих засобів відтворення такого світобачення, яке найбільше виявляється у підтекстах його творів – епітети. Епітетами письменник не стільки індивідуалізує чи конкретизує описуване (предмети, явища, героїв тощо), скільки надає певного емоційного забарвлення, створює підкреслено емоційний фон, що завжди пов'язаний з певним підтекстовим забарвленням. Епітет у Богдана Лепкого – це своєрідна апеляція до головного вираження, що домінує над іншим асоціативним зв'язком. Митець за допомогою яскравих і влучних означень (і немає значення, чи це традиційно народний, чи глибоко індивідуальний, художньо новаторський епітет) робить психологічно-емоційну «втяжку» із зображуваної ним дійсності, кристалізує її життєво важливі моменти. Часто епітет стає поетично-концептуальним центром всього висловлювання, забарвлюючи семантичне поле звичайних слів унікально емоційними й смисловими нюансами.

Пошук рідкісного епітета, вибір суттєвої ознаки серед несуттєвих характеризує не лише поетичну свідомість письменника, але й свідомість його епохи. У яскравому, влучному епітеті знаходяться риси, закономірні для художнього мислення письменника, який прагне захопити якомога ширший обрій людської душі, показати її неординарність і багатогранність. Історія епітета, – як зауважив академік О. Веселовський, – це історія поетичного стилю в скороченому вигляді. І не лише стилю, але і поетичної свідомості від її антропологічних начал та їх вираження в слові до їх закріплення у ряди формул [Веселовський 1989: 59].

У Богдана Лепкого душевний біль, напруга передаються не в загальних рисах. Кожного разу він знаходить якусь нову психологічну деталь, що дає складний і багатогранний настроєвий синтез. Письменник «добирає» ті «найвласливіші слова», що природньо виникають у певній ситуації: стислість слова поєднуються з вагомістю і породжують художню повноцінність, переконливість, незалежність.

Індивідуально-авторські епітети відрізняються від постійних не лише їх незвичайним переосмисленням, уживанням чи словотворенням, але й драматичною конденсацією глибоко інтимних переживань ліричного героя і автора. Особливий лад епітетів письменника, його внутрішня гармонія – це результат мистецького узгодження всіх системно-структурних рівнів. Епітет у митця відображає характерні особливості його стилю, його поетичного мислення. Це видно, зокрема, і з тих означень, які характеризують майстерність Лепкого-колориста. За словами дослідника І. Кондакова, «колір – це не просто інобуття тієї чи іншої людської емоції, але емоційність. Збагачена різноманітними асоціаціями, суспільно закріпленими в мовній і соціальній практиці» [Кондаков 1971: 96]. Хоча назви деяких кольорів закріплені практично в усіх мовах, у кожній мові існують стереотипи, що визначають своєрідну конотативну надбудову семантичної структури конкретної барви. Головну роль тут відіграє виникнення асоціацій. Хоча багато кольорів мають навіть фіксовані конотативні значення. До того ж колористична лексика яскраво відбиває особливості авторського світовідчуття, особистісні риси письменника, його цілісні й естетичні орієнтири. Колір може бути виражений експліцитно (шляхом прямого називання кольору) та імпліцитно (шляхом називання предмета, колірною ознакою якого закріплена в побуті або культурі на рівні традиції).

Колір у художніх творах несе принаймні потрійне навантаження: смислове, описове, емоційне. Богдан Лепкий за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передавав різні психічні стани персонажів, створював настроєві пейзажі, суголосні станам людей і тим самим викликав у читача різні асоціації, певні емоції. Так, червоне й чорне у письменника – це концептуальні фарби, які мають свою історію, свій сенс, свою символіку, свої конкретні функції (звичайно, не лише як фарби ниток для вишивки рукавів). Червоний колір – колір крові, кровопролиття, спричиненого війною – втілює зло, є знаком руйнівного вогню, символізує страждання, смерть. Він веде до глибинного підтексту, до роботи думки, до патріотичного самовідчуття. Зауважимо, що цей колір часто вживаний у прозі митця: *“Очі мав **червоні** від сліз, крізь котрі били іскри, як крізь зливу громи”* [Лепкий 2007: 375]; *“З-під стріх вилетіли **червоні** козути”* [Лепкий 2007: 372]; *“Звуки падають, як краплі крові з рани”* [Лепкий 2007: 336]; *“Чую, як з тисяч грудей вихопився один великий стон, як **червоний** крик, один підземний зойк: і нам належиться життя!”* [Лепкий 2007: 389]; *“Чую, як там далеко, понад ріками, що **червоно** течуть, понад полями, що чорним смутком сумують, понад шибеницями, що тяжким докором скриплять, понад розритими гробами батьків дзвенять і грають великодні дзвони”* [Лепкий 2007: 390]; *“Крізь дим, мов крізь мраку, бачить **червоні**, розпалені лиця, широкі непевні рухи та блискучі гудзики й очі”* [Лепкий 2007: 381].

Пріоритети чорно-білого кольору в митця свідчать не лише про характерну для нього колористичну картину світу, але і про його власний емоційно-психологічний стан у різних життєвих ситуаціях. Це дає змогу через аналіз художнього твору приходити до розуміння психології твору.

Художнє бачення письменникового світу не загальноінформативне, а мистецьки загострене і неповторно індивідуалізоване. Воно вже саме є «мистецьким актом». Однак в оповіданні «Дзвони» Богдана Лепкого присутня не лише знаменита чорно-біла контрастність, хоча вона і є домінуючим колористичним тлом більшості його творів. У його творах своєрідно «висвічується» чи не весь кольоровий спектр, де кожен колір – це мистецький відгук на певні події життя (найчастіше – драматичні), це своєрідне інобуття тієї чи іншої людської емоції, а також позначення емоційності загалом, збагаченої найрізноманітнішими асоціаціями. Це і важливий компонент творення настроєвого і психологічного тла.

«Чорні руки» – символічний образ, який уособлює авторське захоплення і возвеличення селян-трудоарів. Колір тих рук – це колір землі, це близькі і дорогі письменникові символи («чорні долони», «чорні руки»).

На прикладах художнього «життя» чорного кольору в творах Богдана Лепкого спостерігаємо цікаву особливість – смислову й ціннісну амбівалентність. Традиційно чорний колір – це символічне позначення понять та емоцій негативного, найчастіше трагічного плану (горе, смерть, біда): *“Біле лице відбивалося від **чорних** дубових дверей церкви, як місяць від хмар, і променіло”* [Лепкий 2007: 375]; *“Чую, як там далеко, понад ріками, що червоно течуть, понад полями, що **чорним** смутком сумують, понад шибеницями, що тяжким докором скриплять, понад розритими гробами батьків дзвенять і грають великодні дзвони”* [Лепкий 2007: 390]; *“На приходстві в Кононівні треба було замикати вікна, бо саджа, навіть перетлілі кусники одежини летіли з вітром і **чорною** верствою вкривали постіль, біле, занавіси”* [Лепкий 2007: 371].

Бачимо, що письменник не лише вміло використав традиційно конотативні обертони означення, але і значно розширив рамки його контекстуальної комбінаторики, що дало змогу якнайповніше реалізувати смислову і ціннісну амбівалентність. Адже, “чорна земля” і “чорні руки трударів” – це символи найвищого позитивного регістру, котрі викристалізують авторську концепцію землі і людини на ній.

Семантико-асоціативне поле прикметника “білий” в оповіданні “Дзвони” Богдана Лепкого також надзвичайно широке і полісемантичне. За спостереженнями дослідників, білий колір – найпоширеніший у слов’янському, зокрема, й українському фольклорі. Тому так часто використовують письменники ці кольорономінації як засіб образотворення. У Богдана Лепкого “білий” – це і традиційне позначення чистого, світлого, незаплямованого, і яскраві авторські експресії, в основі яких лежить глибоко індивідуальне й естетично багате сприйняття світу. Ось, наприклад: “В неділю кожна дитина вбирала сорочечку **білу** і нові чобітки” [Лепкий 2007: 434]; “Всі такі **білі**, чисті, ніби не знали гріха; неділя!” [Лепкий 2007: 434]; “**Біле** лице відбивалося від чорних дубових дверей церкви, як місяць від хмар, і променіло” [Лепкий 2007: 375].

Залежно від контексту, або, як тепер пишуть, стратегії тексту, кожен колір набирає певного локального значення, проте є в кожного й щось усталене, постійне, “основний принцип якості”. Вслід за білим, як правило, йде сум, печаль, невпевненість, деяка млявість. На площині одного тексту “білий” в оточенні різних дискурсів сприймається по-різному. Тобто – він поліфункціональний, як і кожний колір у поета: “Змарнів і **поблід**, лиш очі набрали більшого блиску” [Лепкий 2007: 371].

Один раз білий психологічно й генетично вмотивований в поширеному метафоричному виразі. Другий раз цей колір зустрічаємо у фраземі “білий світ, світ Божий”, і білий тут нейтральний, функції кольору не виконує.

У іншому прикладі білий значно виразніший, ніж побутова реалія, ця виразність посилюється також, якщо виникає протиставлення з чорним, також метафоризованим: “Довго чути було з потрощеної дзвіниці страшні, пекельні зойки та стони й довго під церквою на сходах стояв священик з хрестом, піднятим вгору, з лицем **білим**, як яркий віск, з очима, як **похоронні свічки**, й голосом різким, неймовірним говорив псалми, мішаючи їх і плутаючи з собою, як чоловік, що згубить слід у **темряві**” [Лепкий 2007: 376]; “Попіл згорніть, і погасить головні, і відкрийте **молочне** лоно землі” [Лепкий 2007: 436].

Якщо розглядати твори Богдана Лепкого на символічному рівні, то можна віднайти й колористичні архетипи й символи: чорні сльози, чорна вода, чорні муки, чорні дні, чорні думки та інші. Це стосується, звичайно, не лише чорного чи білого, це стійка функція колористики в цілому й не лише колористики. Серед кольоропозначень, що входять до складу метафоричних словосполучень, одного з основних засобів створення експресивності й емоційності у прозі Б. Лепкого, частою вживаністю відрізняється золотий, який є синонімом жовтого.

Метафори, засновані на колористичній ознаці золота, актуалізують прямі й переносні значення опорних слів. У поетичному тексті такі лексико-семантичні варіанти характеризуються рельєфною образністю. Автор відштовхується від звичайного погляду на навколишній світ, його індивідуальне сприйняття малює дійсність своєрідними барвами, висвічуючи внутрішні, приховані протиріччя. Письменник намагається повернути слову, що здається узвичаєним, первісне значення навіть у словосполученнях, котрі є передбачуваними: “Старі жіночі портрети в жупанах, як у Мазепиної матері, з **золотом** перетиканими чілками та зі шнурками перел на лебединих шиях – вкривалися сутінками ночі, мовби вбирали жалобу” [Лепкий 2007: 385].

Яскравим взірцем таких конструкцій з кольоропозначенням золотий є “золота пшениця”, “золоті коси”. Золотий – колір, який вселяє надію на краще життя. Золотий у складі метафоричного словосполучення відрізняється найчастіше позитивним семантичним забарвленням: “І молодий поручник засипляє здоровим, тихим сном, не знаючи, що зараз-таки за його стіною десять білих пальців розплітає **золоті** коси та гладить їх довго, довго, довго, без кінця, мов весло морську хвилю “ [Лепкий 2007: 391].

Негативне оцінне забарвлення золотого зближує його з жовтим, тому що жовтий – це колористичний символ, що передає “почуття внутрішнього пригнічення”, “принижень, внутрішньої дисгармонії”. До жовтого кольору тяжіє образ смерті (жовтий віск): “очі, як похоронні свічки”: “...з лицем білим як ярий віск, з очима як похоронні свічки, й голосом різким, неймовірним говорив псалми, мішаючи їх і плутаючи з собою, як чоловік, що згубить слід у темряві” [Лепкий 2007: 376].

Словосполучення із центральним компонентом жовтий (золотий) реалізують різноманітні семантичні зв’язки, вживаючись у різних типах метафор. Навіть у складі усталених метафор слова збагачуються прирошеннями смислу в певних контекстних умовах, наприклад, у персоніфікаціях природи. Продуктивними є словосполучення, що актуалізують прямі і переносні значення



кольоропозначення золотий у співвідношенні з назвами реалій, які вміщують аналогічні колористичні образи. Ускладнення смислу виникає в підтексті, імпліцитно, торкаючись емоційно-оцінних відтінків словесного образу.

Непоодинокі в письменника кольорові замальовки, коли ніби збігаються різні фарби, кожна з них має самостійний зміст, а разом усі вони створюють певну картину, наприклад, осені: *“Біг стежкою до воріт, а листя летіло за ним. Пожовкле, осіннє листя”* [Лепкий 2007: 392 – 393]. Фарбам осені протиставлено зелену, яка є символом життя природи: *“Чужим богам не молимося, а Тебе благаємо: поможи нам, ізбави нас вражої наруги !.. поборов Ти першу силу, побори й другу”, - говорив, переходячи через подвір’є, город, зелений сад”* [Лепкий 2007: 372]; *“Дерева соками новими набреніли і нарано у зелене листя вберуться, а ми мали б в жєбрачому лахміттію на суді народів стати?”* [Лепкий 2007: 389]. Так, основна семантична функція зеленого кольору – це функція життя, пробудження природи. Як правило, зелений формує навколо себе густу метафоричну ауру, від якої годі відокремити троп.

Синьо-голуба гама – досить поширене в поезії Богдана Лепкого явище. Але не можна сказати, що ці кольори мають якісь усталені семантичні або символічні ознаки. Як і зелений колір, ці кольори стійко пов’язані з навколишнім світом, хоча, звичайно, є й винятки, з огляду на метафоризацію, але й у метафорі синій –голубий позначають те саме – небо, ріки, повітря, ночі, вечори. З голубим кольором – кольором неба – конотація могла бути тільки позитивною. Відповідно, позитивну ознаку мають слова, що виражають голубий відтінок: *“Силувалися перебити тую темряву, ті дими й пожежі і заглянули в голубе небо”* [Лепкий 2007: 371]; *“Від грушки зимна тїнь лягла, і шуміли листки, і бджоли над вітками гуділи, а над грушкою високо висіло небо синє”* [Лепкий 2007: 434]. Кольори цієї гами не відіграють принципової ролі у створенні художнього образу, лише конкретизують його.

У новелі “Душа” є цікавий символічний образ блакитних васильків, який символізує мрію, надію, а це, власне, стимулює героя до життя: *“Посійте мак забуття, і поживну пшеницю, і васильки блакитні. Щоб діти дивилися на них і бачили небо на землі, а забували про кров”* [Лепкий 2007: 437].

Ці барви завжди асоціюються зі святістю, урочистістю, чистотою. Власне, домінанта цих світлих, ясних кольорів у творі створює загальну картину торжества оптимізму, віри у Світле, Чисте, Непереможне.

Досить виразний в оповіданнях Богдана Лепкого семантичний дескриптор сірого кольору (сизий, сивий, срібний). Сірі очі – не просто прикмета реальної зовнішності, це свого роду зворушливий символ небуденної краси. Сірий колір досить виразний у семантичному плані і, як і інші, полісемантичний, хоча переважно з нахилом у негативному плані і у метафорі, як і прикмета реального оточення суб’єкта, може навіть поєднувати обидва плани і виразно відбивати авторську модальність: *“Рушники такі білі-білі, і сірий дим снується лентами по них і після аж до неба летить”* [Лепкий 2007: 372]; *“В хаті робилося сіро”* [Лепкий 2007: 385]; *“Вона казатиме тобі, як по зораних полях снуються дими, що біжать від стріх сільських, як у кожну скибу кладеться якесь зітхання тихе, якесь невибагливе бажання, як понад скибами отими снується, ніби павутиння срібне, наша народна пісня, як від далеких могил і від лісів, повних оповідань таємних, лягають на них тіні”* [Лепкий 2007: 433].

Сірий колір – безликий, знецінений. Домінуючий характер сірого впливає й на цілісність емотивного рівня твору, що створює гармонійне єднання форми й змісту. Семантика сірого поглиблюється значенням іменника, біля якого він виступає означенням, наприклад, “сірі будні”. Нагнітання сірого створює картину безрадісну й безлику.

Барви – це “тембр життя”, “тембр настрою і почувань”, вияв душі людських переживань. Колір у Богдана Лепкого – це ключ до глибини, асоціативно-психологічних моментів твору, як, наприклад, у творах “Дзвони” та “Вечір”.

Для Б. Лепкого було притаманним відчувати внутрішній світ своїх героїв, а також викликати в читача страх, співчуття і очищення, симпатію до нещастя і страждань людини і домогтися “трагічного співпереживання”. Тому не випадково спостерігається активне використання письменником інтегральних форм рецепції іншолітературного матеріалу – спосіб максимально індивідуалізувати та суб’єктивізувати художню свідомість. Окрім того, архетип “долі” у прозі Б.Лепкого, завдяки циклічності функціонування, є головним організуючим началом, поглиблює екзистенційні мотиви авторської нарації.

У письменника немає не те що зайвих чи другорядних слів, але і зайвих граматичних форм. Всі вони – необхідні та важливі елементи художньообразного конструювання.

З наведених прикладів видно, що вагомими критеріями розмежування семем кольору в Богдана Лепкого є особлива експресіоністична наповненість: колір часто стає самостійним висловом експресії. У деяких випадках барви виступають навіть без предметного тла. Таке “усамітнення” колористичного означення відіграє важливу роль в експресії духовного аспекту. Максимальне послаблення традиційної

функції кольорів, відчуження від видимих форм і предметів слугує творчим засобом експлікації невидимого внутрішнього світу, перетворення у голос душі, емоційну реакцію на дійсність.

Отже, колористика у Богдана Лепкого виконує важливі ідейно-естетичні й символічні функції, є константою індивідуального стилю, одним із чинників творчої індивідуальності письменника. Кожний колір має своє коло семантичних утворень, має вплив на стилістичну ситуацію в творі й сам відчуває вплив контексту, міняючи своє значення в залежності від нього.

Колористика в письменника створює два плани – прихований і відкритий із його поліфункціональністю. Гаму барв можна вивчити на рівні метафорики, ролі в створенні портрету, відбиття навколишнього світу, як способу творчого самовиявлення й модальності.

Твори Богдана Лепкого “Вечір”, “Дзвони”, “Душа”, в яких знайшли відображення події війни – це результат особистих переживань, спостережень і вражень. Характерною рисою творів воєнного циклу є те, що в ньому було реалізовано авторське розуміння сутності людини і її психології в екстремальних швидкоплинних ситуаціях за посередництва образів-символів, окремих деталей, фраз, кольорів, що знайшло відбиток у поезії творів. Це зближує окремі твори Б. Лепкого з імпресіоністичними пошуками, які фіксують швидкоплинні враження від мінливої дійсності. Відбувається художньо-естетичне осмислення фрагментарного, розірваного світу, де письменник намагається поєднати втрачену гармонійність буття: батьківщини, рідних і близьких людей, душевного спокою, матеріальних цінностей. І. Франко в оповіданнях та новелах Б. Лепкого виділяв м’якість колориту і ніжність чуття, а О. Луцькому вони імпонували ніжним ліризмом і пластикою малярською.

Проблема, поставлена в статті, без сумніву, актуальна, а значить, і перспективна. Тому вона потребує подальшого її дослідження із залученням ширшого теоретичного матеріалу (аналіз колористичних образів за подібністю у психолінгвістичному аспекті, за структурно-семантичними типами та за подібністю в історичному аспекті).

**Література:** *Веселовский 1989:* Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. школа, 1989. – 406 с.; *Виноградов 1963:* Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика/ В. Виноградов. – М., 1963. – 255 с.; *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* – М.: Локид; Миф, 2000. – 576 с.; *Кондаков 1971:* Кондаков Н. И. Логический словарь/ Н. Кондаков. – М.: Наука, 1971. – 658 с.; *Лепкий 2007:* Лепкий Богдан. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Смолоскип, 2007. – Т. 1. – 604с.; *Макеенко 2001:* Макеенко И. В. Лексико-семантическая структура систем цветообозначения в русском и английском языках: Учебно-метод. пособие/ И. Макеенко. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2001. – 52 с.; *Словник символів культури України.* – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.; *Тресиддер 1999:* Тресиддер Дж. Словарь символов: Пер. с англ./ Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР ПРЕСС, 1999. – 448 с.; *Фрумкина 1984:* Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство (аспект психолінгвістического анализа)/ Р. Фрумкина. – М.: Наука, 1984. – 176 с.

*Валентина Миронюк. Семантика колористических образов в прозе Б. Лепкого*

*В статье рассматриваются семантические особенности колористики произведений Богдана Лепкого. Проанализировано значение и функции колористических образов в формировании индивидуального стиля писателя.*

**Ключевые слова:** цвет, колористическая гамма, колористика, колористические ассоциации, семантика цвета.

**Михайлевська Г.О., асп. (Івано-Франківськ)**

УДК 727.7:069.51 (477.83)

ББК 79.1(4. Укр.)

### **Збірка образотворчих робіт музею Богдана Лепкого у Бережанах**

*Стаття є спробою узагальнення і аналізу збірки образотворчих робіт музею Богдана Лепкого у місті Бережани Тернопільської області. Через окремі твори зазначеного музею досліджено малярський доробок художника Богдана Лепкого, охарактеризовано творчу манеру та стильові особливості його полотен.*

**Ключові слова:** *рисунок, живопис, стилістика, форма, умовність.*

*The article is an attempt to generalize and analyze collection of fine works of the Bohdan Lepky museum in Berezhan, Ternopil' oblast'. Through selected works of the above mentioned museum the artistic legacy of Bohdan Lepky has been studied, characterized his creative maner and stylistic peculiarity of his paintings.*

**Key words:** *drawing, painting, style, form, convention.*

З настанням незалежності України почали відроджуватися замовчувані імена багатьох діячів української культури, релігії. Значне місце серед них займає ім'я Богдана Лепкого, котрий крім літературної, наукової, педагогічної діяльності займався ще й образотворчим мистецтвом і мистецтвознавством [Білик 2007:14].

Образотворчий доробок митця вивчало чимало дослідників. Зокрема Дем'ян Горняткевич, у статті, що має назву «Богдан Лепкий як маляр». Надрукована у 1943 р. в збірнику на пошану пам'яті поета. Дослідник намагався ознайомити сучасників із невідомою гранню таланту Б.Лепкого, оскільки мало хто знав про нього як про художника [Горняткевич 1943]. Важливою працею для цього дослідження є також монографія Василя Лева «Богдан Лепкий. 1872 – 1941. Життя і творчість», що побачила світ у 1976 р. Її автор у розділі «Лепкий-маляр» порушує проблему образотворчої спадщини Б.Лепкого [Лев 1976]. У контексті обраної теми актуальною є стаття Романа Смика «Богдан Лепкий як іконописець», у якій автор розповів про десять творів церковного малярства, написаних майстром пензля влітку 1930 р. для церкви Св. Михайла в селі Жовчеві (тепер с.Калинівка Рогатинського району Івано-Франківської області) [Смик 1966]. Публікація Ірини Шумської-Мороз «Богдан Лепкий – маляр і мистецтвознавець» узагальнює всі попередні дослідження, втім не додає нічого нового у вивченні теми [Шумська-Мороз 1992].

Сучасні лепкознавці Василь Подуфалий [Подуфалий 1991], Олександр Федорук [Федорук 2001], Надія Білик [Білик 2007], Надія Дирда [Дирда 2002] у своїх дослідженнях також зосереджували увагу на малярському доробку Б.Лепкого. Аналізу образотворчого доробку Б.Лепкого присвячена стаття Зеновія Мігоцького «Лепкий – художник», яка надрукована у збірнику матеріалів до 625-річчя Бережан [Мігоцький 2000]. Цінною у вивченні образотворчої спадщини митця є також дисертація Наталії Гавдиди «Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого». Автор публікації провела аналіз літературних творів Б.Лепкого крізь призму живопису [Гавдида 2012]. Однак образотворчий доробок Б.Лепкого у його музеї в Бережанах досі не був повною мірою фахово оцінений.

Метою статті є розкриття художньо-стильових особливостей збірки образотворчого характеру музею Б.Лепкого у Бережанах, аналіз авторської манери.

Музей Б.Лепкого у Бережанах постав з ініціативи доктора Романа Смика, котрий тридцять два роки опікувався його спадщиною, яку отримав після смерті сина письменника – Ростислава. У 1992 році він організував Лепківську експозицію в Бережанському музеї книги, яка згодом стала основою для музею Богдана Лепкого, відкритого для відвідувачів 27 серпня 1995 р. Експозиція музею розміщена у шести залах, кожен з яких знайомить відвідувачів із життєвим та творчим шляхом Богдана Лепкого. І хоча музей за профілем є літературним, у ньому зберігаються роботи образотворчого характеру Б.Лепкого. Малярських робіт-оригіналів є 56 [Дирда 2002: 5].

Картини Б.Лепкого, які представлені в експозиціях музею, в основному створені в жанрі портрета. Це портрети його матері, батька-священика Сильвестра Лепкого, дідуся Михайла Глібовицького, брата Миколи, сестер, дружини Олександри та доньки. Також – портрети українських письменників, що стали ілюстраціями до видань їхніх творів: Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Олени Пчілки, Лесі Українки, Марка Вовчка та ін. В музеї представлена серія портретів українських письменників (ілюстрації до другого видання «Історії України-Русі» Миколи Аркаса, (1912) [Подуфалий 1991:59].

Сюди відносимо автопортрети різного періоду (1885, 1887, 1905, 1908, 1928, 1932, 1935 рр.). Портрет 1887 року намальовано на листку малого розміру м'яким олівцем розтертим, розтушованим способом – так, як малювали тоді «сальонові» художники у провінції під керівництвом домашніх вчителів. Таким є і портрет Андрія Чайковського, Тараса Шевченка цього ж року [Мігоцький 2000: 140]. До його ранніх робіт відноситься теж портрет батька о. Сильвестра, дідуся о. Михайла Глібовицького в яких спостерігається зведення живописної праці до вальорного рисункового варіанту з пошуком подібності. Втім, вони свідчать про його обдарованість, здібність до цього виду мистецтва. А ось уже у автопортреті 1908 року спостерігаються чіткий штриховий рисунок, конструкція та впевненість. У творчому доробку художника є портрети матері Домни у молодому і старшому віці. Для прикладу розглянемо портрет у старшому віці. Портрет недатований, написаний у коричневій теплій гаммі, в класичній манері з чітко вираженим характером особистості. Це твір хоч і шкіцового характеру, але дає підставу дуже шкодувати, що Богдан Лепкий не став професійним малярем, бо динаміка розвитку його майстерності обіцяла для України дуже відомого маляра... І ця динаміка почалася саме зі знайомства у 1891 р. з Віденською Академією мистецтв.

А ще є декілька красивих портретів дружини Олександри. В першому вона зображена молодою вродливою дівчиною, яка була еталоном тогочасної краси. Написана в спокійній манері пастеллю без кольорових акцентів. Картина подарована музею сином польської перекладачки Марії Беньковської з домашньої колекції. Наступний портрет дружини, на жаль, також не вказаний рік його написання – в

українському строї з коралами на грудях. Традиційно пов'язана хустина за галицьким звичаєм і низки коралів на тлі білої сорочки. В роботі митець гармонійно врівноважує з червоним одягом накинутим поверх сорочки і хустини на голові зеленувате тло картини. В співвідношенні кольорів відчуваються традиції імпресіоністів. Цікавим є портрет дружини у старшому віці. Картина написана у 1935 р. в сіро-теплій гаммі в реалістичному стилі. Очевидно кольорова гамма відповідала характеру людини – інтелігентної, врівноваженої, спокійної. Оригінальним є компонування портрету – обличчя дещо зсунуто в ліво, а справа простір для погляду, думки.

Згадана серія графічних ілюстрацій до історії України М. Аркаса (1912) з передмовою Б. Лепкого – чудові твори, виконані дуже поважно, у них вкладено масу праці і силу думки: князя Володимира Мономаха, княгині Ольги, князя Болеслава Тройденевича, гетьманів Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Юрка Хмельницького, полковника Івана Богуна [Горняткевич 1943: 236] Представлена також серія із 25 портретів українських письменників виконаних пером, тушшю, фарбами. Серед них – портрети Лесі Українки, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Олени Пчілки, Осипа Маковея, Петра Карманського, Павла Тичини та ін. [Щумська-Мороз 1992: 2].

Основи малярського таланту Б. Лепкого формувалися в родинному колі. Тому й не випадковим є звернення до релігійної тематики. У музеї зберігаються фоторепродукції ікон з Михайлівської церкви у селі Жовчеві Рогатинського району. До сьогоднішнього часу там знаходиться іконостас, розписаний Б. Лепким у 1930 році. Маляр створив 10 взірців сакрального мистецтва: дві помісні ікони (Матері Божої та Ісуса-вчителя), чотирьох євангелістів на царських вратах і 4 образи на кіюті [Смик 1996: 73]. Власне тут Лепкий намалював ікону Матері Божої на кшталт баченої ним у Краснопуці [Гавдида 2012: 36]. Змальовуючи Діву Марію, художник зобразив її в іконографічному варіанті, який називається «Богоматір Елеуса». Вона, нахилившись до Ісусика, ніжно його обіймає, а Він пригортається до її грудей, обіймає її за шию, дотуляється щокою до щоки. Богоматір одягнута у пурпуровий хітон, зверху якого накинутий синій мафорій. Знаний бережанський художник Зеновій Мігоцький у своїй статті «Богдан Лепкий і образотворче мистецтво» висловлює думку: «Приглядаємося і бачимо в обличчі Діви Марії схожість з портретом матері художника» [Мігоцький 2000: 140].

Ісус Христос представлений в іконографічному різновиді «Ісус Пантократор». Згаданий художник З. Мігоцький обличчя Ісуса уподібнює з «народним адвокатом» Бережан, письменником Андрієм Чайковським, який мав високе чоло з записинами, характерний вигин надбрівних дуг. Можливо, як зазначає художник, «це фантазія митця та підсвідоме відтворення минулого» [Мігоцький 2000: 140].

Монументальність цих композицій, шляхетність малюнків, що відтворюють риси святих виявляють спільноту традиції з місцевим сакральним малярством [Федорук 2001: 56].

В експозиції також є фоторепродукція його картини «Тарас Бульба з синами на Запорізькій Січі». Твір написаний на історичну тематику. Кольорова гама витримана в червоно-коричневих тонах, що є однією з найяскравіших ознак творчої манери знаменитого художника Яна Матейка (1838 – 1893), а саме переважання червоного кольору в його образно-колористичній системі. Червоний колір символізував владу, силу, кров і страждання. Тяжіння до широкоформатності, до змальовування постатей у повний зріст, у намаганні увічнити моменти національної величі – все це виявляло вплив видатного живописця на історичну тематику Б.Лепкого. Василь Лев у монографії зауважив, що Богдан Лепкий «мріяв стати українським Матейком» [Лев 1976:103 – 110].

Виставляється і пейзаж Б.Лепкого «Церква в зимі» (Краків). Сама церква зображена стилізовано без деталей. Рівно ж і як хати вдалині, і гори, і стежина на передньому плані. Автор створив чудовий настрій зимового пейзажу.

Отже, Богдан Лепкий як художник жив у найглибшому духовному зв'язку з рідною землею, її історією і традиціями. Живописна культура, засвоєна ним під час навчання у Віденській Академії Мистецтв, знайшла подальший розвиток й отримала самобутній вияв у його творах, де просвічує власний досвід створення на полотні нової реальності паралельно із достовірним зображенням дійсності. Життя і творчість Б.Лепкого можуть стати сприятливим матеріалом для аналізу проблемних пластів, що постають перед сучасним вітчизняним мистецтвознавством. Плідним, зокрема, видається вивчення на основі мистецької спадщини художника особливостей еволюції вітчизняного живопису, зіставлення його доробку із творчістю сучасників, близьких як за духом, так і за мистецькими чи естетичними вподобаннями, з'ясування переваг творчої праці в умовах провінції.

**Література:** Білик 2007: Білик Н. Жанр // Богдан Лепкий. Вибрані твори: У 2-х т. – Київ, 2007. – Т.1. – С. 14.; Гавдида 2012: Гавдида Н. Жанр // Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого. – Київ, 2012; Горняткевич 1943: Горняткевич Д. Жанр // Богдан Лепкий. 1872 – 1941: Збірник у пошану пам'яті поета. – Краків, 1943.; Дирда 2002: Дирда Н. Жанр // Малярська спадщина Богдана Лепкого. – Бережани, 2002.; Лев 1976: Лев В. Жанр // Богдан Лепкий. 1872 – 1941. Життя і творчість //

Записки НТШ. – Т.СХСШ. – Нью–Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1976; *Мігоцький 2000*: Мігоцький З. Жанр // Лепкий – художник // Бережани 1375 – 2000. Збірник статей та матеріалів. – Тернопіль, 2000.; *Подуфалий 1991*: Подуфалий В. Жанр // Богдан Лепкий як маляр. –Тернопіль, 1991. – №3. – С.58 – 60; *Смик 1996*: Смик Р. Жанр // Богдан Лепкий як іконописець // Повернення Україні Богдана Лепкого. – Кн.1. – Друге доповнене видання. – Нью – Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1996.; *Федорук 2001*: Федорук О. Жанр // Богдан Лепкий і поступ національної мистецької школи // Високе небо Богдана Лепкого: Спроба антології у публіцистиці, поезії, пісні. – Тернопіль, 2001.; *Щумська-Мороз 1992*: *Щумська-Мороз* І. Жанр // Богдан Лепкий – маляр і мистецтвознавець // Література і мистецтво, 1992. – 9 груд.;

*Стаття являється попиткою обобщення и анализа сборки изобразительных работ музея Богдана Лепкого в городе Бережаны Тернопольской области. Через отдельные произведения указанного музея исследовано малярное наследие художника Богдана Лепкого, охарактеризовано творческую манеру и стилевые особенности его полотен.*

**Ключевые слова:** рисунок, живопись, стилистика, форма, условность.

**Віталій Назарець, доц. (Рівне)**

УДК 821.161.2”18-19”

ББК 83.3(4 Укр)

### **Жанрові форми адресованої лірики Богдана Лепкого**

*Стаття присвячена аналізу жанрового феномену адресованої лірики та її репрезентації у поезії Б. Лепкого. Досліджуються жанрові форми адресованої лірики Б.Лепкого, їх типологія та поетика.*

**Ключові слова:** адресована лірика, жанрова форма, послання, присвята, віршований лист.

*Nazarets V.M. Genre forms of B.Lepkii's addressing lyrics.*

*The article is devoted to the analysis of addressing lyrics genre phenomenon and its representation in B.Lepkii's poetry. Genre forms of addressing lyrics, their typology and poetics are investigated.*

**Key words:** addressing lyrics, genre form, epistle, dedication, rhymed letter.

Серед нагальних завдань сучасного літературознавства важливе місце посідає проблема осмислення жанрової природи ліричного твору, розробка генологічних концепцій, які б враховували теоретичний досвід, напрацьований літературознавцями XIX та XX ст. і водночас пропонували нові підходи до осмислення цього складного явища.

Справді, природа та специфіка ліричного жанру – одне із найбільш важливих і водночас – найбільш дискусійних питань сучасного літературознавства. Гостроту цього питання засвідчує хоча б вже той факт, що проблематичним є не лише визначення чітких критеріїв жанрового виокремлення тих або інших типів ліричних творів, часто під сумнів ставиться сам факт існування в ліриці такої, здавалося б, цілком усталеної категорії як жанр. Поряд з прибічниками теорії жанрової «атрофії» лірики (С. Аверінцев, М. Андреев, П. Грінцер, Г. Маркевич, О. Михайлов, В. Сквозніков та ін.) все більше представників сучасного літературознавства схиляються до думки про те, що поетичний текст принципово не може існувати у позажанровому «вакуумі» (Г. Нудьга, А. Каспрук, М. Гнатюк, І. Волкова, М. Суліма, М. Бондарь, Е. Соловей, О. Астаф'єв, М. Ткачук, М. Кодак, Ю. Ковалів, Ю. Клим'юк, О. Ткаченко, Л. Фрізман, І. Грінберг, Н. Лейдерман, В. Грехнев, С. Бройтман, В. Халізеєв, О. Зирянов, А. Боровська та ін.), відтак мову потрібно вести не про зникнення з літературно-історичної арени поетичних жанрів як таких, а про появу нових жанрових сполук – неканонічних жанрів та метажанрових утворень. Теоретичні питання типології та поетики подібних генологічних структур лише починають досліджуватись вітчизняним літературознавством, тому поле для наукових пошуків залишається усе ще відкритим. Метою статті є аналіз жанрового феномену адресованої лірики та її репрезентації у поезії Б.Лепкого.

Поряд з поняттям «жанр» у сучасному літературознавстві існує й уявлення про певні метажанрові утворення. Діапазон теоретичної уживаності даного поняття є надзвичайно широким. Загалом метажанр можна визначити як таке синтетичне художнє утворення, яке вбирає до себе ряд окремих жанрів, споріднених за певними структурно-семантичними ознаками. До подібної синтетичної сполуки і відноситься адресована лірика як загальне означення такого метажанрового утворення, що вбирає до себе поетичні жанри з підкресленою адресною настановою, інакше кажучи – жанри, в яких предметом зображення виступає комунікація із внутрішньотекстовим адресатом.

Найчастіше літературознавці виокремлюють три основні жанри (а у контексті їх метажанрової належності логічніше називати їх жанровими формами, у значенні різновидів більш загального поняття) адресованої лірики – послання, присвяту і віршований лист. Виступаючи як художня модифікація певного загального для них інваріантного цілого (адресованої лірики), усі ці три жанрові форми, відповідно, виявляють такі генологічні ознаки, які, з одного боку, є спільними для них, свідчать про їх належність саме до даного метажанрового утворення, з іншого боку, вказують на їх дещо відмінний, специфічний спосіб вияву загальних для даного метажанрового утворення генологічних принципів, що, власне й дає теоретичні підстави розглядати їх як виокремлені жанрові форми.

Хоча усі три жанрові форми відомі з часів античності, провідною з них (принаймні, в кількісному відношенні, а також у теоретичних рефлексіях дослідників) виступає послання (в класицистичному варіанті – епістола), яке, фактично, й сприймається як інваріантна модель адресованої лірики. Дійсно, саме послання, на думку дослідників, у найбільш відчутній формі концентрує у собі «родові» генологічні ознаки адресованої лірики: підкресленість адресної настанови, наявність внутрішньотекстового адресата, імітація діалогу між автором і адресатом, маркованість адресної настанови заголовком вірша та численними формами введеного до тексту «зверненого слова». В двох інших жанрових формах адресованої лірики – присвяті і віршованому листі ці ознаки або не виявляють себе так чітко, або ж виступають у дещо ослабленій (з погляду підкресленості адресної настанови) формі.

Віршований лист семантично і структурно ближче до свого прозового аналога – побутового листа. На відміну від послання, лист зазвичай передбачає більш інтимізовану, відкриту і безпосередню інтонацію без присмаку маніфестованості, більш особистісну і так би мовити, менш «олітературену», наближену до реального побуту та контексту його спілкування: «Різниця полягає у тяжінні послання до узагальненої інтонації звернення до партнера по діалогу, а листа – до особистісної, між ними утворюється відносна опозиція на зразок тієї, що існує між, з одного боку, одою та дифірамбом, з іншого, між віршованою сатирою та епіграмою тощо. Доцільність такого розмежування підтверджується загальною тенденцією європейського літературного процесу – індивідуалізацією лірики, особливо відчутною у посткласицистичну добу. Невипадково, наприклад, на початку XIX ст. в російській поезії (К.Батюшков та ін.) стає популярним жанр дружнього послання з типовою для нього постаттю ліричного героя, жанр, який структурно є перехідним між посланням та листом» [Іванюк 2001: 182].

Лист може представляти з себе не лише власне лист як інформаційне повідомлення, а й містити у собі певні рефлексії автора (відправника) з приводу обставин його написання, відправлення або отримання, його значення для автора або ж адресата твору. Адресна настанова листа дещо ослаблюється в тому розумінні, що лист зазвичай не передбачає імітації діалогічного спілкування і не містить уявних реплік у відповідь адресата, якому спрямовується повідомлення.

Присвята – поняття, яке має подвійний термінологічний статус: «1) вказівка автором особи, честь або пам'ять якої він має намір вшанувати своїм твором; як правило передує самому твору, може бути лаконічною або більш розлогою... 2) поетичний жанр – віршоване звернення до певної особи (інколи – до пам'ятного для поета місця, якоїсь побутової реалії...), що містить мотиви звернення, характеристику адресата або самого автора; у цьому випадку може зближуватись із посланням. Інколи присвята відокремлюється від твору, до якого була адресована і перетворюється на окремий ліричний твір» [Гаспаров 1987: 290].

Характер авторської адресної настанови у присвяті ще більш ослаблений, ніж у посланні та віршованому листі, у тому сенсі, що присвята, як і лист, зазвичай не створює (як у посланні) комунікативної ситуації умовно-діалогічного спілкування. Внутрішньотекстовий адресат у присвяті присутній, але, на відміну від листа, він може бути неназваним (виявленим у вигляді анонімної особи, до якої звертається автор) або винесеним за безпосередні текстові межі – у заголовок чи епіграф до твору.

Окремі дослідники вважають, що до жанру присвяти слід віднести й такі адресовані тексти, які спрямовані на так званого умовного, біографічно не персоналізованого адресата (об'єкти живої і неживої природи, міфопоетичні образи, абстраговані поняття тощо). Так, зокрема В.Краснокутський вважає, що «послання – жанр принципово незбалансований: варіативність закладена у його природі, якщо звернення до адресата втрачає свою структурну роль (наприклад через те, що адресат послання – умовна постать) «послання набуває іншої ліричної якості», окреслюється навіть тенденція «трансформації послання у суто умовний за формою вірш, в якому звернення до адресата видозмінюється у присвяту» [Краснокутський 1974: 29 – 30, 33].

До присвят слід, очевидно, також віднести і адресовані поетичні тексти, в яких адресна настанова має характер приурочення до такої конкретної життєвої ситуації (побутового випадку), що в

художньому відношенні не претендує на символічне або ідейно-тематичне узагальнення і стосується саме одиничних, особистісних біографічних обставин життя автора поетичного твору.

Особливості адресної настанови в присвяті найчастіше призводять до того, що власне адресацію (спонукання до спілкування, уявного діалогу) заміщує номінативна функція (пов'язана із більш чи менш деталізованим описом певних обставин життя та діяльності адресата, оцінки їх загального – суспільного або особистісного – співвіднесеного із індивідуальним естетичним, морально-етичним, світоглядним досвідом автора значення), чи, принаймні, автокомунікативна функція, коли згадка про адресата служить спонтанним поштовхом до асоціацій, прямо не пов'язаних із його особою, і виливається в авторський монолог, спрямований на таке ліричне самоозначення, у якому зв'язок між адресантом і адресатом майже не відчувається.

Поетичний спадок Б. Лепкого містить достатньо значну кількість зразків адресованої лірики, які репрезентують усі три її жанрові форми: послання, присвяту, віршований лист. Крім того, частину своїх адресованих текстів Б. Лепкий об'єднує у поетичні цикли, такі як «Велетам» та «Весною».

Жанрова форма послання представлена у поезії Б. Лепкого кількома тематичними різновидами. Насамперед це *громадянське послання з одичною настановою*. Ця тематична модифікація характеризує тип громадянського послання, яке відзначається підкреслено урочистою, піднесеною емоційною атмосферою і спрямоване на пафосне звеличення та уславлення свого внутрішньотекстового адресата. Зразком подібного адресованого тексту у поезії Б. Лепкого є вірш «Крушельницькій», присвячений постаті відомої української співачки Соломії Крушельницької. З пристрасним пафосом поет вітає повернення співачки на батьківщину, порівнюючи її з «чудовою пташиною», що повернулася «з чужиньки до рідного краю». Компліментарна інтонація поєднується у творі із підкреслено шанобливою формою звертання «на Ти», але з великої літери, звеличенням адресатки твору, яку поет співставляє із борцем-пророком, гідним «безсмертного храму слави».

Інший тематичний різновид – *громадянського послання з дидактичною настановою* – представляє вірш Б. Лепкого «Далекий я вам». Даний тематичний різновид, як і послання з одичною настановою, зазвичай має підкреслено піднесений, урочистий пафос, проте функціонально спрямований не на звеличення адресата, а на його просвітництво, повчання, відтак просякнутий семантикою дидактики та моралізаторства. Внутрішньотекстовий адресат вірша – «краяни милі тілом і душею», земляки, до яких звертається поет із проханням гідно оцінити сенс його поетичного служіння народові: «Та певний я, що завтра, так як нині, / І за багато ще, багато літ, / Останеться поезія людині, / Як спомини лишаються дитині, / За котрими йде вона в дальший світ... // Забудьте ви мене за злобою, сплетнею, / За змарою лукавих хитрих слів / Я певний: не один над книжкою моєю / Замислиться і задрожить душею, / Зриваючись до краєвих, ліпших днів». [Лепкий 1990: 219].

Зустрічаємо в поезії Б. Лепкого й зразки *дружнього послання*. На відміну від громадянського, дружнє послання не передбачає офіційність покладеної в основу адресації діалогічної настанови і, навпаки, спрямоване на атмосферу невимушених товариських або безпосередньо дружніх стосунків між автором та його адресатом. Якщо громадянське послання генетично пов'язане з класицистичною епістолою та одою, то дружнє послання генологічно найбільш близьке до елегії і фактично виникає на її основі і у такому вигляді канонізується у поетичних творах представників сентименталізму та романтизму. Одним з найпоширеніших типів даного тематичного різновиду є дружнє послання на елегійній основі. Його діалогічна настанова має більш або менш (в залежності від міри духовної близькості адресанта і адресата) товариський характер і спрямована на вільний (не заангажований приписами етикету та офіціозу) обмін думками, почуттями, інформацією з приводу тих або інших ділових, творчих стосунків, що зв'язують автора та його адресата, а також певних біографічних обставин, що стосуються життя автора або його адресата. Саме такий образ внутрішньотекстового адресата створений Б. Лепким у посланні «Василеві Стефанику». Як відомо, обох митців зв'язувала багатолітня міцна дружба та творчі взаємостосунки, що значною мірою знайшло своє відображення у творі, адресованому Б. Лепким В. Стефанику. Характер звернення Б. Лепкого до адресата твору, його форма, звісно, не позбавлені інтонацій шанобливого ставлення, яке, втім, має й цілком товариське, дружнє емоційне забарвлення.

Значна кількість текстів адресованої лірики Б. Лепкого відноситься до *любовного послання* («Забути – але як?», «Час рікою пливе», «Здорова, мила!», «Як сонце згасне» та ін.). Тематичний різновид любовного послання до певної міри можна розглядати як семантичний аналог дружнього послання, але з діалогічною настановою на контекст спілкування, обумовленого наявністю у адресанта і адресата (або тільки у адресата) інтимних, любовних почуттів. Як і дружнє, любовне послання має чітко виражену елегійну основу, але в останньому випадку вона набуває більш медитативного, пов'язаного із самозаглибленням ліричного «я» у внутрішній світ своїх почуттів характеру.

Жанрова форма *віршованого листа* у поетичній творчості Б. Лепкого репрезентована таким його тематичним різновидом як *лист інформативного типу*. Даний тип віршованого листа умовно стилізується під свій прозовий аналог, тобто звичайний приватний лист, написаний прозою. Зіставність цих двох епістолярних зразків, справді, умовна, оскільки у випадку із віршованим листом ми маємо справу, по-перше, із художнім твором, по-друге, із твором ліричним, що, відповідно, визначає його специфіку, пов'язану із необов'язковістю дотримання загальноприйнятих правил епістолярного спілкування, а також художньо мотивованою трансформацією типової схеми приватного листа. Водночас, віршований лист інформативного типу композиційно й тематично спирається на основні структурно-семантичні контури приватного листа, а декларована ним діалогічна настанова спрямовується на вираження саме об'єктивованої інформації, тобто такої, що має на меті не авторську саморефлексію, а певний зовнішній по відношенню до неї зміст, що стосується інформаційних запитів адресата або необхідності його характеристики. Так, «Лист від Устияновича» Б. Лепкого відтворює реальні життєві взаємини двох відомих українських письменників, а саме – лист, з яким Микола Устиянович, дізнавшись про хворобу Маркіяна Шашкевича, звертається до останнього аби запропонувати йому приїхати в гори і пройти лікування сироваткою з овечого молока, яка начебто лікує від туберкульозу. До інформативного типу відноситься й «Останній лист Катрусі» Б. Лепкого, стилізований під лист, який пише сільська дівчина коханому, що пішов із військом на війну.

Найбільш чисельною в поетичному спадку Б. Лепкого є жанрова форма присвяти. Семантика діалогічності, у порівнянні із посланням та віршованим листом, в адресній настанові присвяти дещо (але у різній мірі) ослаблена. Градація міри ослабленості настанови на діалогічність ліричної комунікації у присвяті дозволяє виділити три її тематичні різновиди: 1) присвята ситуативна; 2) присвята умовна; 3) присвята асоціативна.

У *ситуативній присвяті* адресація виражена найбільш чітко і безпосередньо. Адресний характер ситуативної присвяти визначає ситуація, привід, що обумовили бажання адресанта відгукнутися на них певним ліричним волевиявленням. Приводом для створення ситуативної присвяти зазвичай виступає та чи інша приватна, побутова подія, що характеризує обставини повсякденного – ділового, дружнього, родинного, інтимного спілкування автора та його адресатів, або подія, яка викликала серед громадськості певний суспільно-значимий резонанс. Прикладом першого інформаційного приводу може служити вірш Б. Лепкого «Намалюй мені, друже, картину...»: *«Намалюй мені, друже, картину, / Щоб я мав який спомин по тобі, / Намалюй мені гріб, а на гробі / Білий хрест і червону калину»*. [Лепкий 1990: 54].

Ситуативні обставини, покладені у основу цієї присвяти сам Б. Лепкий коментував так: «Генезу цього вірша пригадую собі. Я прийшов у Львові до д-ра Маковея, який був тоді одним з редакторів «Літ(ературно)-Наук (ового) Вісника». У нього на стіні висів образ Куриласа, сільський похорон. Цвинтар, дерева гнуться від вітру, хоругви, піп, домовина, люди. Я погадав собі: не можна б намалювати простіше: хрест, а над хрестом калина або: підгірський провал, одним берегом вгору йде «він», а другим, вділ, - «вона». Я не раз пробував намалювати таку композицію, та вона не вдавалася мені. Аж пізніше те, чого не міг висловити красками, передав словом» [Лепкий 1990: 362].

Прикладом інформаційного приводу, породженого певним суспільно-значимим резонансом, можуть служити дві присвяти Б. Лепкого «Миколі Лисенкові (на спомин 7.XII 1903)» та «Чупринці», написані з метою посмертного вшанування пам'яті про визначних діячів вітчизняного мистецтва.

В *умовній присвяті* діалогічність адресної настанови виявлена достатньо чітко, але виглядає семантично ослабленою, оскільки адресатом таких ліричних присвят виступає не реальна, фактично-біографічна, персоналізована або узагальнена особа, а фіктивний персонаж – пісня («О Пісне...», «До народної пісні»), річка («До Черемоша», «Порадь мені»), човен («На лодці», «Лодко на голубих хвилях»), об'єкти рослинного світу («Ялиця», «До одинокої ялиці», «Я вас жалую», «На склоні гір», «Бувайте здорові!»), країна або місцевість («До рідного краю»), елементи природного ландшафту («Гори мої, гори») та ін. Семантична ослабленість діалогічної настанови у таких ліричних творах обумовлена насамперед тим, що сам факт звернення автора до умовного, фіктивного персонажа означає принципову неможливість зворотнього комунікативного зв'язку, тим самим фактично переводить потенційну діалогічність адресної настанови у площину автокомунікації, тобто опосередкований (шляхом звернення до фіктивного, не діалогічного за своєю природою адресата) діалог автора із самим собою.

Діалогічність адресної настанови в *асоціативній присвяті* ще більше ослаблена за рахунок того, що зовні вона може й не набувати чітких ознак адресованого тексту. Однак, діалогічність у ній усе ж таки зберігається й, як правило, знаходить свій вияв у зовнішніх, рамкових елементах структурно-семантичної організації ліричного твору (заголовку, присвяті, епіграфі). При цьому адресно декларований компонент заголовкового комплексу і зміст самого ліричного твору взаємодіють за



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 навіює 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 навіяні 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 («Намалюй 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 одинокій 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'єктної, 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.Краснокутский // 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. Всуп. 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 сьогоденні 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!», «Батурина», «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 будує 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 концепцій. 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: «Плоскость выражена 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, наблизений 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 *геройко-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 заграв “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 уставилися від дверей до креденсу, біля котрого за бар’єром тупцював старий ключник і поралося двох крайчих. Ті розглянули підноси, чи страві 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 заграв “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 креденсу.

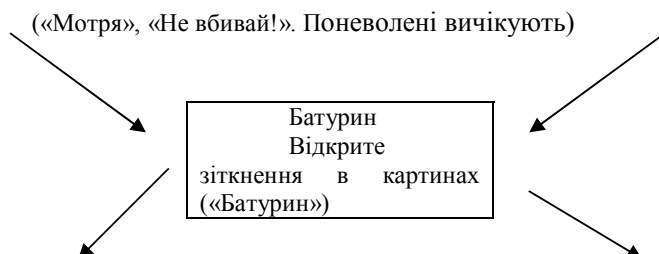
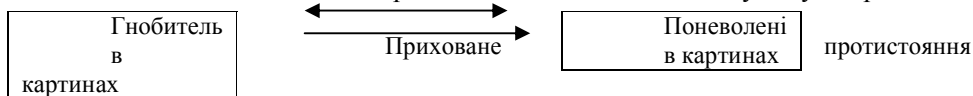
Подальший рух: *пішли через зал у верх стола*, – прийом, що нагадує кінематографічний *наїзд камери* – і до першого плану наближується площина стола, в центрі якого сидить цар Петро, праворуч – Іван Степанович Мазепа, ліворуч – Олександр Данилович Меншиков. «Камера» зупиняється на особі царя і дає крупним планом: «Обличчя Петра жовтувато-бліде ...» [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 контрверзи: *Петро I (символ неволі) – пісня “Гей, не дивуйтесь” (символ нескореності)*.

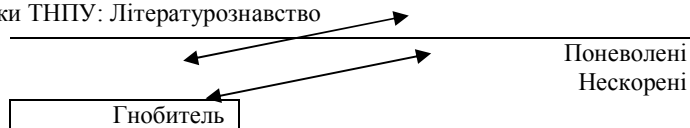
З першою частиною парадигми – *Петро I (символ неволі)* – пов’язуються жанрові сцени: проїзд царя до Дніпра, описаний у розділі «Незнайомі»: «царські драгуни кнутами розганяли людей. Хто не вспів податися назад, попадав коням під ноги» [Лепкий 1992: 24]; *будівля фортеці в Києві за наказом Петра* («Фортеці»): «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 («Незнайомі», «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 горді 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 прибічників 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 перемога 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 звятяги 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 реч, 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 невольників 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! Батурич: 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 негражданської 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 Lepky's creative individuality. The leitmotifs of B. Lepky's lyrics, peculiarities of world seeing, his poetical style are analyzed.*

Літературна родина Лепких, зосібна Марко Мурава, Левко Лепкий і особливо Богдан Лепкий, значно спричинилася до збагачення українського поетичного універсуму. Згідно з естетичними засадами старшого з братів, репрезентованими, зокрема, його епістолярієм із книжки «Журавлі повертаються», творчість є мистецтво об'явлення свого власного «я». Завданням літератури лірик симптоматично вбачав відтворення краси, до котрої споконвічно рветься «дух людський». Тонко її відчував і відтворив у передачі любовного переживання, у календаріумі природи, чарівності гір і ритмах моря, поезії й малярстві Тараса Шевченка, батуринських горорізьбах тощо. Справжніми висотами духу для Лепкого була самовіддана творчість, опоетизована у посвяті Стефаникові й ін. творах, постійне життєве змагання, піднесене у художній Мазепіані, Шевченкіані, Шашкевичіані.

Виріши на фольклорно-літературній традиції, Лепкий синтезував її з модерними здобутками як митець новочасний, європейського типу. Цей його «європеїзм» був прикметним результатом дії ряду чинників – генетичних (родовід, навчання і пробування в культурних центрах Європи); контактних (приятні стосунки з краківськими літераторами С. Висп'янським, К. Тетмаєром, В. Орканом, знайомство з лідером «Молодої Польщі» С.Пшибишевським, Т.Міцінським, із українськими європейцями І.Франком, М.Коцюбинським, В.Стефаником, П.Карманським), а також типологічних.

«Приклонник культурних вартостей» (М. Грушевський) і гречний європеєць, талант від Бога і митець, особливо чутливий до краси, щирий і сердечно теплий поет-улюбленець читачів, Лепкий увійшов в українську літературу в час її модерного оновлення та ввів її у загальноєвропейський контекст, нагадавши про «деякі напрямки європейської літератури» (М.Рудницький). Це насамперед символізм, в українському ранньому модернізмі природно поєднуваний із іншими типами дискурсивних практик (імпресіонізм, неоромантизм). Висловив поетове «Я» «в його найтоншім значенні» (О.Грицай). Тонка гармонійна натура, поет настрою, проте не асоціальний лірик (а, навпаки, українська громадська людина-патріот, протестант проти гноблення індивідуума і нації, у міжвоєнні роки послідовний антикомуніст), Лепкий зумів поєднати народну й інтелігентську мораль, релігійну свідомість із європейським естетизмом, що є «найніжнішим відтінюванням, найдосконалішим виявом зміслового зворушення, настрою, що межує з хоробливою чутливістю» [Мала літературна енциклопедія 2002: 79].

Богдан Лепкий ідеалістично вважав поезію результатом виняткових хвилин вищого «духового настрою». Розумів причину драматичного становища молодих поетів-модерністів: галицьке старше покоління від їх поезії вимагало громадського служіння і вірності реалістичному напрямку, тим часом як Лепкий у рецензії на збірку «В такі хвили» О.Луцького дискусійно писав у 1906 р., що поезія реалістичною не була і не буде. Бачив її різнотонною, але завжди романтичною, відчиняючою «нові віконця» в хаті життя, висвітлюючою нові проблеми й психічні явища, незалежно від того, як вони можуть бути сприйняті загалом. Ці засади – галицький відповідник модернізаційних тенденцій наддніпрянської естетичної думки перших років ХХ ст. (виступи М. Вороного, М.Чернявського, М.Коцюбинського).

Лепкий, урахувавши неминучість зв'язків естетичних гасел і вимог життя, вмів знаходити поезію у всьому, проте не був речником химерних ритмів і рим (хоч і володів ними). Так, Лепкий критично поставився, згідно з листовним відгуком до В.Гнатюка, до авангардизму (зокрема, українського футуризму з його революційними претензіями). Авторитетний серед літературної молоді, він впливав світоглядом і творчою манерою на інших поетів – наприклад, О.Луцького, навчив «молодомузців», як писав П.Карманський, дивитися на культурний Захід – хоча б до Кракова.

Б.Лепкий, репрезентуючи свій віршовий набуток у двотомних «Писаннях» (Київ-Ляйпціг, 1922), зосередив його навколо не хронології збірок, яких видав до того дев'ять, а потім ще одну, а навколо (згідно з франківською традицією) художніх розділів і циклів. Тобто подбав про єдність артистичного враження, естетичний результат. Завдяки цьому систематизовані автором художні «блоки» творів дають змогу більш стереоскопічного погляду і ґрунтовнішого осмислення об'єктів його поезії.

Тематичний діапазон її досить широкий – мотиви ідеального, меланхолійні та інші акорди природи, інтимні переживання, перепущені через душу краса Поділля й уся Україна, краса Гуцульщини й хорватської Адриатики, будні й релігійні свята селянина, перипетії війни і боротьби за волю, взагалі національно-патріотичний і державницький пафос, історичні (зокрема пов'язані з князівськими і козацькими часами) та наскрізні філософські мотиви, тема мистецтва і його діячів. Висока в ліриці Лепкого питома вага біографічного й автобіографічного компоненту. В ній домінують туга і спогад, розкривається душа автора («Молоді літа») – «старої дитини» з загостреним переживанням минулості часу, кінця калинової казки юності.

Лепкий творив як із чуття, так і з розуму, чергував, іноді навіть у межах одного твору, громадські акорди з камерними. Прибічник суб'єктивного мистецтва і виразу ним підсвідомих почуттів, він здобув творчі осяги у негромадській ліриці, хоча невпинно реагував і на гострі проблеми національного, суспільного життя. До числа частотних складників негромадської лірики Лепкого належать мотиви

кохання. Самобутньою поетизацією зустрічей і прощань, любовних «незабудь» є розділ «Intermezzo», вірші «Сльоти». Сумовиті вірші про кохання розділу «Весною» настроєво тонко, подібно до «Зів'ялого листя», відтворили любовні переживання героя. Ліро-епічний цикл «Стара пісня», позначений синтезом літературного психологізму і народнописенних нав'янь (виразних у «Шовкова хустка, шовкова...» й ін.), втілює драматичний перебіг відчуттів героя, кохану якого віддають за старого і багатого. Народною й естрадною (з репертуару М.Гнатюка) піснею став гарний романс «Час рікою пливе», в якому, як довів Ф.Погребенник, злилися тексти Лепкого і Франка та музика Дм.Січинського.

Артистичний «перебір» Лепким струн кохання і любові, по-перше, сприяв творенню вищої поетичної культури, опосередкування сердечних переживань, образності й ритмомелодики народних пісень, а, по-друге, став результатом віднайдення «якнайкращої і найпростішої форми». Тема кохання романтизована у й ліро-епічних віршах («Рококо») та двох поемах Лепкого, написаних на німецькому матеріалі. Це, зокрема, «Криниця кохання», в якій літературним «посередником» виступила повість П.Келлера, та «Герта». Останній твір за мотивами місцевих переказів (віднайдений у розсіпаному вигляді в архіві Федором і Володимиром Погребенниками, опублікований у збірнику «Щасливий у праці»), став результатом поїздки автора на балтійський острів Рюген. Подієва основа поеми небагата. Зате пластичними й емоційними є описи: травневого ранку до замряного моря вродливий острів'янин везе богиню-діву Герту на її купальнянім возі, неокласицистично відтвореним за художніми моделями Гомера. Куртуазні традиції поновив портрет Герти, – її годі, згідно з поетом, зобразити словами, не позиченими в квітучого ранку чи у мрій про рай. У романтичному, цнотливому і злегка еротичному фіналі твору прекрасна богиня пригортається до юнака, гарного, мов Ладо (міфолофорний слов'янський образ не руйнує легкий колорит Рюгену), зникає з ним у хвилях. Завершення симфонічної, по-еллінськи гармонійної поеми – внеску в український неокласицизм – можна інтерпретувати так: Герту покарало небо за забуття честі у чуттєвому полоні.

Лірично-філософські марини Лепкого циклу «З-над моря», дещо статичні в малюнках власне водної стихії, натомість цікаві розкриттям зв'язку моря та неба (космосу), їх вічності та мізерії людини посеред них. Водночас вірш «Світів бездонні океани...» показав: лірик добре розумів як нетотожність вищого і земного світів, так і велич розуму й духу людини. Багате асоціативне (звукове) сприйняття поета «чару віддалення», який тонко відчував і любив музику, зумовило свіже відтворення збуреного Адріатичного моря – у «безвістях грають Затоплені сурми і дзвони», «Псалом покаяння співають минулих років міліони» – або й нетрадиційне прочитання архетипної фактури у «Перед бурею»: вільна стихія не хоче брати у свої теплі обійми «грішні тіла» й «брудні душі», що відбиває неприйняття дисгармонії між природою і людиною – з вини останньої.

Поет Гуцульщини й Адріатики, майстер ліричних відгуків життя серця, добрий пейзажист, Лепкий створив справжній культ журливої осені. Вона перейнята у нього філософськими значеннями постійної зміни в природі й людському житті; крізь призму осені ліричний герой прагне роздивитися грядущу весну, як через зрілі літа заглянути у весну юності. У Лепкого зміщення часопросторових площин такого й іншого типу стало модерністським прийомом. Співець природи шукав серед гір чи на морі захистку від життєвої боротьби людей за хліб насущний, тривкість і спочинок, «тиху задуму» («Закурилися зелені ліси»). Природне довкілля здебільшого ототожнювалося в Лепкого з якимось кращим світом для душі.

Відтворення рідної – подільської, карпатської – природи стало важливим об'єктом художнього малювання Лепкого. Перший том його «Писань» умістив розділ «В Розтоках». Село над Черемошем, залишившись в уяві автора зачарованою країною краси, збагатило українську лірику настроєвими картинками «чудової сторони» («Наші гори»). Ці малюнки озвучені шумом великої ріки гуцулів, квилінням сопілки та дзвіночками овець («Полудне в горах» і ін.). Образ Гуцульщини прикметний не стільки описами, скільки каталізацією патріотичних дум про минуле життя без пут («Ялиця»), за підтекст яких править сумна дійсність України. Галицький модерніст, близький більше до «грішної землі», як до «містичного неба», наділив співчуттям селян-сарак Федя («Лови»), Гриня («Хрест на кручі»).

Лірик уболівав над долею сіл, їх мешканців. Великої емоційної сили набуло відтворення менталітету хлібороба у поемі «Сповідь землі». В ній у буряну ніч сама земля і вода просять вибачення за те, що висмоктували і «жерли» мужика. Проте зв'язок селянина і рідної землі Лепкий осмислив як здорове народне ядро українців, джерело безсмертя нації. Посилював цей живлющий зв'язок «ідеологією національної державності в християнсько-релігійному варіанті» (М. Ільницький). Координати рідного краю проступили й у системі сонетних «зчеплень» вірша «Ліси дрімучі, тихі, сумовиті...» (1891). Лірик безпосереднього і широкого чуття, Лепкий об'єднав у катренах антитетичні ознаки України і рідного села: поетичність довкілля й мізерію простолюду, його обдертість і безземелля. У терцетах епіфора «То рідний край і рідне є село» переводиться з тональності елегійного смутку, оскарження лиха українців за

панамі-владарями в гармонізуючий синтез. Його джерело – церква, предківська віра, що єднає людей в одну родину.

Культ краси Верховини, гірської природи-матері, – вже опоетизованих ліриками «гір барвінкових», «дебрів і скель», здатних причарувати назавжди, – у вірші 1919-го р. «Г'бри мої, г'бри» ще посилюється, хоч і перейшов у сферу пам'яті. При тім поет розумів нетотожність мрії й дійсності, не губив соціальні критерії, малюючи Гуцульщину. В вірші «Гать пустили», скажімо, передано економічне панування в краї євреїв, які користають із праці горян, нищать природу в гонитві за багатством. Малюючи доли навіть у виразно модерністських розділах («Осінь»), Лепкий творив естетсько-елегійні пейзажі звукового монотону, менше передавав національну виразність українського довкілля. Незмінно творив на високому рівні художності, що зближує лірика з Я. Щоголевим («Минуло літо» Лепкого – «Осінь» «українського Тютчева») чи І.Буніним. Особливо експресивним, емоційно наснаженим був у Лепкого прийом антропоморфізму (порівняння осіннього неба зі скам'янілими зіницями мерця у «В'януть квіти» чи звукописний образ «товаришки давньої» нудьги в «Гостині»). Ніхто так не пояснив до Лепкого смуток осені: вона фатальна нести у природу і душу тривогу й печаль («Листками вітер котить»).

У настроєвих символістських малюнках сільська дійсність («Гість»), добре знана поетові, асоціюється зі столоченим життям простого люду, нидінням села, щорічним жорстоким гостем у якому – Голод. Аналогічно «нічні» стани природи виконують функцію психологічного паралелізму саморозкриття, невіддільні від тяжкої змори душі ліричного героя («Не люблю осінньої ночі» «Дивний сум і туга...»). Уведення в естетичні контексти відразливих явищ (голоду, війни), витончення потворного показує специфіку українського й лепківського модернізму: символізування відбувалося не в універсальній, а в конкретній площині ненормальності світу.

«Візитною карткою» лірика є славнозвісний вірш «Журавлі» («Видиш, брате мій...»). Як відомо з автокоментаря письменника, твір народився у Кракові, коли митець ішов із театру під враженням вистави «Листопадава ніч» С.Висп'яньського: під ногами шаруділо опале листя, у небі ячали, відлітаючи клином, журавлі. Так небо подарувало мелодіку. Однак щоб так її почути, треба було народитися Лепким. У контексті розділу «Осінь» (тут є мотиви втрати рідної сторони, смерті) цей вірш про далеку і тяжку дорогу журавлів-ключолетів набув метафоричного значення вимушеної зміни батьківщини на чужину, скажімо, емігрантами. Плин часу й історія України надали лапідарним катренам нових значень. Оскільки «Журавлі» поклали на музику Л. Лепкий, М.Гайворонський, К.Стеценко, М.Леонтович, О.Кошиць, М.Колесса, Є.Форостина, Я.Ярославенко і цю пісню залюбки виконували вояки УСС, то твір став природно асоціюватися зі збройним змаганням січових стрільців та відлетом загиблих патріотів у вічність. А у публіциста Романа Олійника-Рахманного він викликав асоціацію з авіаторами УНР та одним з їх очільників Петром Франком (сином поета) – справжніми героями, які перемагали ворога, не маючи власної повітряної техніки.

З відстані прекрасної чужини батьківщина бачиться особливою. Тож і вірш із євангельським заголовком «Браття, лишіть мене» мрійливо передав ідеальні риси образу галицького «любого рідного краю». Його синекдохальними означеннями служать у Лепкого «високі гори сині» з гордими беркутами, вільні ріки, колосисті лани, «люд розумний, гарний». Однак драматичний фінал твору поєднав Лепкого з Грабовським: для свідомості обидвох ліричних героїв така Україна – ще тільки бажаний сон.

Поетичні писання Б.Лепкого 20-х та 40-х рр. знову вписали просторово-часові координати образу України у середовище гордих гір і чорних проваль (у них, такі глибокі, як карпатські, згідно з метафорою Лепкого, «вергли ми нашу долю» після програшу волі). Гуцульщина в однойменному розділі – земля забутих предків, плаї якої пам'ятають Довбуша і Дзвінку. Верховина в баченні та малюванні Лепкого (як і В.Щурата, «мурзаків» О.Луцького, В.Пачовського) – міфічний край, «де на шляхах безсмертна слава сяє», де збереглися пісні, «котрими дух нових доріг шукає». Над гордим краєм, його мешканцями і природою поет побачив ореол завтрашньої великої днини.

Поряд із світом кохання, краси рідної землі повновладно ввійшов у лірику Б.Лепкого темарій культури. Поет гетеанського типу, Лепкий вірив у нескортьельність людини завдяки красі творчості, яку вона спроможна залишити по собі. Як слушно висловився С. Гординський, «погоня за незнаною красою та віра в неї – одна з цікавих і найбільш одухотворених рис його (Лепкого) поезії» [Гординський 1941: 9]. Митець розпочав осмислення надбань людського творчого духу з гімну поезії, взагалі пісенності українців. Особливого значення в Лепкого – образ пісні, про що свідчить їй присвячений розділ у «Писаннях». А вірш-адресація «До народної пісні» визначає її не як звичайний складник національної культури, а як емблему батьківщини на чужині, оберіг козацької слави, Ангела-Хоронителя душі.

Окрема сторінка лірики Лепкого, дисонансна щодо відтворених жахів війни, – віршові спогади про багату обрядовість і звичаї українського народу, що жили в родинному домі Лепких, пам'ятну назавжди атмосферу колядування в рідній хаті. Розчулююче поет відтворив це традиційне дійство в



настрояв етнографічному малюнку образка-спомину «Різдвяний вечір». Силою мистецтва Лепкий зробив картину колядування незабутньою й для читачів. Такого типу писання були не звичайним собі «скоботанням піднебіння патріотів традиційною кутею і великодніми калачами», як писав в «Українській богемі» П.Карманський, а виявом глибокого відчуття поезії.

До цього ж особливої низки релігійно-патріотичних творів належить прекрасний вірш «В Різдвяну ніч 1915 р.». Він заснований на незатертих враженнях від чутих колядок і старовинних історичних пісень. Сприйняття одної з них, імовірно, з княжих часів, про «похід по славу, аж на схід», переросло в ідею оновлення життя пісень, повернення Україні минулої слави. Інші «вігільні» (святкові) вірші, «На Святий вечір», «Великодні дзвони», «На свята», «Тямлю, як на свята Великодні», поезією звичаю й образом «любої Нені» теж поетизували віру в кращу долю України.

Загалом поет створив приблизно півсотні «вігільних» творів, що розкривають релігійно-моральну природу творчості митця, який у пору панування соціалістично-атеїстичних ідей віршував слідом за Шевченком релігійно-медитативні «Молитви», плекав християнську духовність, довічні істини. Лірика Лепкого, присвячена церковним і народним святкам, ідеї віри (як-от вірш «На Голгофу» про розп'яття Христа за тих, які ще й не відають цього) – органічне «своє» явище в ряду української (В.Щурата, М. Філянського, П. Карманського, О.Шпитка, О.Кобця), а також польської, французької, італійської, іспанської релігійної поезії.

Елегійно-задумливе світосприймання, м'якість колориту й ніжність почуття лірики Б.Лепкого зазнали певної естетично-емоційної модифікації (ввібрали громадянські мотиви) при опрацюванні ним тем вітчизняної культури. Зажура долею народу, бажання змінити долю України привела Лепкого до поетизації діячів національного відродження, котрі, як Франко, вийшли з гущі народу й присвятилися тому, як «нам з низин аж до вершин дійти!». Зокрема, у збірці «Для ідеї» (Львів, 1911), присвяченій століттю М. Шашкевича, поет розкрив історичне становище України в зв'язку з долею її культури, постатями творців та епізодами з життя побратимів.

Показовими збіжностями позицій ліричних персонажів і автора характерний сонет «Нарада». Зобразивши палке зібрання «Руської трійці», поет акцентував рішучий намір побратимів видобути з могили «свого Лазаря» – українського селянина, поділився певністю щодо воскресіння рідного народу. Візіонер Лепкий переконаний, як і його герої: «Подвигнеться народ, Як велетень закутий, Кайданами струсне від Дону до Карпат...». Цікаво, що запорукою цих змін ідейний спадкоємець М. Шашкевича і П.Куліша, розуміючи націєтворчу силу української мови, подав саме її збереження й розбудову («Лиш мову нарядім, бо мова – то булат!»).

Реалізація самобутньої ідеї звиршувати історію «Руської трійці» та її альманаху «Русалка Дністровая» ввібрала мотив неприхильності австрійської влади до вияву національного відродження українців. Опертя на історичні реалії Галичини першої половини XIX ст. водило пером автора і при визнанні впослідженим тодішнього стану рідної мови, притулок якій дає лише «хлопська» стріха, при творенні біографічних характеристик. Вірш «Лист від Устияновича» змалював опозиційний до долин, небезпечних для Маркіяна, – образ красних гір Карпат. Заклична ж поезія «Весна народів» наголосила значущість для України подій «весни народів» 1848 року, коли від хат і городів залунало «Хто ми?». Щоб українців не залишали покоління, як калік при дорозі, вражений бездержавністю поет-патріот кличе випростовувати кості: доля дримає лише з сонними людьми.

Животворящий дух українського генія представила поетична Шевченкіана, найвагоміший у Лепкого із художніх життєписів визначних українців. Метацикл склали окремі книжки до сторіччя Кобзаря «За люд» (Краків, 1914) та «В Тарасові роковини» (Відень, 1915). Вони цікаві оригінальністю картин («Суд над поетом»; «Умер поет»). Зокрема, незвична в останньому вірші самобутня філософська діалектика переходу «мертве – живе»: в сильній картині художньої умовності з метою прощання з охололим творцем оживають його персонажі, приходять увесь народ. Вірші нестандартні ідеєю призначення Тараса «згори» («Літ сто тому»), оригінальним моделюванням його внутрішніх роздумів («Розвіяні мрії»). Піднесена Шевченкіана Лепкого переслідувала виховну мету дати молоді «зразки невгнутих борців за долю й волю рідного народу».

Сонети розділу «В Тарасові роковини» – «Покинь на хвилю торг життя – а духа...», «Я примір вам даю. Мене судьба так біла...» та «Я примір вам даю. З нужденної хатини...» – піднесли образ Шевченка як зразок сили й величі людського духа, приклад життя, терпіння і смерті за народ, «що в темряві гине». Лірик майстерно впровадив значущі моменти біографії Шевченка, потрактував його постать як вождя нації, покликаного провидінням визволити її з неволі. Осмислення генія супроводилося в Лепкого піднесенням соборної масштабності Шевченкового духу («Від Карпат аж по Дон його нива»: поетичний заповіт «Батькове пророцтво»), його перейнятості волею Вітчизни, несвітським болем за конаючі правду й свободу, опльовану й закуту мову, каліцтво народу-нуждаря. Особливо багатой образності два з віршів про «з великих найбільшого сина»: «Розвіяні мрії» та «Суд над поетом».

Перший із них оснований на дійсному епізоді 1848 року, коли Шевченка арештували на переправі через Дніпро. Вірш цікавий образами незрівнянних Києва і рідної «Славутиці». В рецепції Тараса й Богдана образ ріки поліаспектний. Дніпро виступає справжньою емблемою слави князів і козаків, свідком «кривавої мести народу» й «упадку чорної ночі» (продовження символів «глуха ніч» Михайла Старицького й «темна ніч» Лесі Українки), джерелом надії на прогнання ворога. Інший символічний складник, серце України золотoverхий Київ, – промовисто означено як «наш Сіон». Та містичні візії славетної і кривавої минувшини (серед них є й прогностична в душі «Слова о полку...»: на берег виходить Слава, плещучи лебединим крилом) перериває гострий вузол мотиву – арешт вільнодумця.

Біографічний вірш «Суд над поетом» у душі Шевченка пророче провістив: «підніметься домовина» – Україна і «похоронений живцем Народ прокинеться». Коментуючи діяльність національного пророка, Лепкий удався до «від шевченківської» («Кавказ») оцінки пригінчих і псарів імперії: «Він, ніби гетьман України, Гетьманщину давно з руїни Добути хоче... Дрижи, Москво, Мазепин дух Воскрес, встає...». Незважаючи на репресивні дії царату проти українства і його значних репрезентантів, поширені в той час і на окуповану царським військом західну Україну, автор розділу «В Тарасові роковини» не має сумніву: невдовзі скінчиться для вітчизни і нації «врем'я вельми люте». Взагалі ж Лепкий перебував під емоційним впливом прикладу нескореності борця і заслання Тараса. Тож опрацювання образу Шевченка, втім на основі прихованого цитування його творів, стало внеском у поезію.

Крім діячів минулого у лірику Лепкого ввійшли сучасники. Мова про поцінуючі діяльність українського Мойсея вірші «Іван Франко», «Пам'яті І.Франка», послання «Ользі Кобилянській», «Ти, хлопе, землю край...». Ця прегарна адресація до побратима не втратила й сьогодні на ефектності образно-тропеїчного ладу: з виплеканої, политой потом мук ниви Стефаникової творчості вродить, певен автор, щедрий політок, перетворить простори від заходу на схід на єдиний материк духа й мислі митця.

Тож частина «репрезентативного мистецтва Європи» (В.Штаммлер), поезія Богдана Лепкого, зокрема писана в чужині ностальгія, зіставна за типом світовідчуження і значенням із творчістю француза Гюго і німця Гейне, італійця Леопарді й єгипетського грека Кавафіса. Рідне мистецтво слова на ширші обшири виводила рецепція і творча трансформація Лепким іонаціональних мотивів і образів, як літературних, так і фольклорних. Цій благородній меті слугували також художні переклади і переспіви, дослідження митця, котрий збагатив рідне письменство як громадською риторикою, так і «олітературеною» власною настроєвістю.

Координати художнього світу Лепкого доповнюють його переклади: він майстерно зінтерпретував по-польськи і німецьки «Слово о полку Ігоревім», твори Шевченка (відкрив польським читачам велич Кобзаря власними перекладами у відредагованому ним XIV томі повного видання творів Шевченка), Федьковича, Франка, Коцюбинського, а твори Шеллі, Гайне, Конопницької, Лермонтова – по-українськи. Узагальнила цей досвід розвідка «До питання про переклад ліричних поезій», багата на влучні спостереження. Лепкий гідно представив світ української поезії різних культурно-історичних епох у двотомній поетичній антології «для вжитку школи й хати» «Струни».

Тож Богдан Лепкий – «один із найвірніших сторожів гідності українського народу і представник української честі» (А.-Ш.Вуцькі), – збагатив загальноукраїнське письменство інтернаціональним культурним кодом рафінованої художньої вмілості, багатством ідейно-естетичних зустрічей із європейським мистецтвом («Наш Мінйон», «Ноктюрн» тощо). Його творчість, зокрема поетична, являє його неповторну творчу індивідуальність, нагадує про органічну європейськість української культури, доводить: проходити «процес об'європеювання, опанування культури» (М. Зеров), зокрема в ХХІ віці, ми повинні «не як учні, несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє» [Зеров 1926: 112], а навчаючись у Лепкого – як «люди дозрілі й тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоєваних явищ і беруть їх зсередини, в їх культурному естві». Сам же поет є втіленням юнгіанського архетипу мудреця, який пробуджується в добу духовної кризи.

Глибоко національний і воднораз загальнолюдський, цікавий неповторним поглядом на світ поетичний набуток Б.Лепкого – оберіг духу людини і рідного народу, благородний «голос душі, голос серця» (Микола Євшан), який через катарсис породжує гармонію світосприйняття, справжній великий дзвін, що «воскресення дзвонить». Урешті – нетлінний заповіт українцям, «щоб вони прозріли й пізнали, яка безплідна ненависть і роздор. А побачивши, яка гарна й благородна ця батьківщина наша, щоб полюбити її силами й усіма мислями своїми та щоб постояти за її волю, цілість і незайманість від роду до роду!».

Література: *Гординський 1941*: Гординський С. В погоні за вічною красою. – Краківські вісті. – 1941. – Ч.8. – С.9.; *Зеров 1926*: Зеров М. До джерел. – К., 1926. – 378 с.; *Мала літературна 2002*: Мала літературна енциклопедія // Склав П.Богацький. – Сідней, 2002. – 278 с.

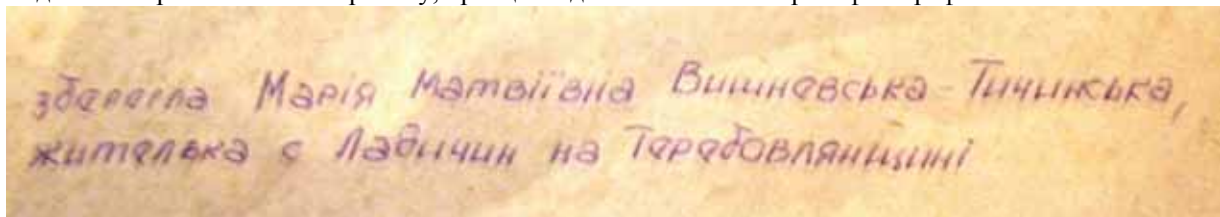
**М. П. Проців, Березани**

**Зустріч друзів в Березанах (*Zjazd koleżeński w Brzeżanach*) 1880-1900. 24.VII**

Зустрічі випускників березанської гімназії були і є традиційними. Вони залишаються в історії споминами учасників, світлинами. Мою увагу привернула зустріч далекого 24 липня 1900 року. Саме її учасники засвідчені на світлинці «*Zjazd koleżeński w Brzeżanach. 1880-1900. 24.VII*», яка вже 17 років є в музеї Богдана Лепкого в Березанах.



Передала її в часі підготовки експозиції музею Марія Матвіївна Вишневська-Тичинська з Ладичина Тербовлянського району, про що свідчить напис на звороті фотографії.



На жаль, не вдалось з'ясувати, як і де проходила зустріч. У хроніці гімназії за 1900-1901 навчальний рік про неї не згадується. Невідомими залишається й ім'я фотографа, який зафіксував цю подію.

Світлина вкладена у паспорті розміром 45x34 см. У верхній частині напис польською: «**Zjazd koleżeński w Brzeżanach. 1880-1900. 24.VII**». На світлинці розміром 29,5x24,5 см зображені 24 особи, які розташовані в три ряди по 8 в кожному: 12 священників, 7 чиновників урядових інституцій, 4 гімназійних професори та народний вчитель. Під світлиною кожен з них залишив коротку інформацію про себе. Ці автографи українською, німецькою та польською мовами стали відправними пунктами для пошуку їх авторів.

Зважаючи на те, що не вдалось поки-що ідентифікувати зображення усіх осіб на світлинці, то її опис даємо за допомогою таблиці:

Прізвище ім'я	Текст на фото (мовою оригіналу)
Йосип Дністрянський	J.Dniestrzanski s.k. komisar powiat.
Казимир Тиховський	Казимир Тиховський Ц.к. комісар ц.к. ад'ютант адм. Дирекції лісів
Якуб Гусаковський	Jakub Gusakowski s.k. komisar polic. Lwów
Володимир Івасечко	Д-р Володимир Івасечко Ц.к. Секретар Прокур. Скарбу

	Юліан Галькевич	О. Юліан Галькевич парох в Ходовичах
	Михайло Новосельський	M.Nowosielski c.k. prof. gimn. w Przemyslu
	Михайло Соневицький	Михайло Соневицький шамбелян Єго Святості
	Франц Громадка	Франц Громадка парох в Смержеві
	Антоній Янович	Антоній Янович парох Струтина
0	Володимир Сойка	Володимир Сойка парох Ціневої
1	Станіслав Юревич	Stanislaw Jurjewicz adjunkt c.k. kolji w Podwoloczyskach
2	Йосип Зборовський	Jozef Samuel Zborowski c.k. sekretarz sądowy w Lisku
3	Матеуш Куровський	M. Kurowski em. c.k.dyr. gimn.
4	Корнель Малишевський	Корнель Малишевський капелян парох в Гримайлові
5	Єжи Стеткевич	Є. Стеткевич гр.к. катехит у Львові
6	Анатоль Луцик	Анатоль Луцик ц.к. професор
7	Світенький Михайло	Switenki Michal .....
8	Дмитрій Розлуцький	Дмитрій Розлуцький Парох в Жолчеві.
9	Григорій Метельський	Гр. Метельський, нар. учитель в Залізцях
0	Василь Молчко	Василій Молчко Парох Сервир
1	Стефан Височанський	Стеф. Височанський парох Перегноєва поч. Глиняни
2	Ярослав Стеткевич	Ярослав Стеткевич гр.к. парох в Станіславчику
3	Михайло Громадка	Михайло Громадка парох Ляшкова
4	Олександр Шрайбер	Aleksander Schreiber c.k. oficer pocztowy

В центрі сидять дві особи, які навчали учасників зустрічі усі роки. Це – багатолітній катехит гімназії шамбелян Михайло Соневицький та директор Матеуш Куровський. Впродовж багатьох років пропрацювали пліч-о-пліч в гімназії, залишивши про себе добрий слід. Сидять поруч на світліні, а їх могили – майже поруч на бережанському цвинтарі. Про них Богдан Лепкий залишив добрі спогади в «Казці могого життя».

Випускники гімназії 1880 року почали навчання в ній у 1872-1873 навчальному році. Матеуш Куровський саме в цьому році став директором гімназії в Бережанах (до цього з 1861 року був директором реальної гімназії в Дрогобичі). Він застав заклад в Бережанах врегульованим і спокійним, яким його зробив попередник – Андрій Солтикевич. До цього часу в Бережанській гімназії не було непорозумінь на національно-політичному тлі, як між учнями, так і між вчителями. Зрештою, треба пам'ятати, що те, яке в 60-х роках вважалося чимось новим, надзвичайним і таким, що непокоїло, з часом стало явищем зрозумілим і нормальним: наприклад, нікого вже не дратувала маніфестація учнів однієї чи іншої національності, мова, пісні, вечори відпочинку, кокарди і т.д., що недавно неодноразово давало привід для непорозуміння. Найкращим доказом, що часи змінились, є те, що у 80-х роках започаткувалась традиція відзначення вечорів пошанування Міцкевича та Шевченка, в яких молодь обох національностей зазвичай спільно брала участь [1-48].

Після 18-и років керівництва гімназією в Бережанах, Матеуш Куровський із закінченням 1899-1900 навчального року вийшов на пенсію. Його короткий час заміняв Михайло Соневицький, поки на посаду не прийшов Франц Грегорчик.

## Останній рік у школі та випускний екзамен

Господарем класу був Маврикій Мацішевський – вчитель історії та географії. Навчання розпочали 35 учнів. За віком вони розподілялись так [2-62]:

Вік (років)	1	1	1	2	2	2	2	2	2	Всього
Кількість учнів	7	8	9	0	1	2	4	5		35

Розподіл за віросповіданням: римо-католиків – 12, греко-католиків – 20, віри єврейської – 3 та за національністю: поляків – 13, українців – 20, німців – 2.

Письмовий екзамен на атестат зрілості тривав з 16 до 24 червня, а усний – під керівництвом А.Солтикевича – з 23 до 30 липня. До випускного екзамену зголосилося 34 учні з гімназії, 1 приватист і 9 екстернів.

Цікаво, що із записаних до 1-го класу в 1872-1873 шкільному році 74-х учнів до матури дійшли 18 гімназистів. В початкових класах залишилось 15, а решта або перейшли в інші школи, або залишили навчання. З відзнакою здали екзамен Михайло Новосельський, Анатоль Луцик і Владислав Галерський. Оцінку «Добре» отримало 28 учнів. На повторний екзамен через півроку відправили двох гімназистів, а через рік – одного.

Вирішили піти вчитися на: теологію – 12, правничий відділ – 12, філософію – 5, медицину – 3, на інші – 3, ще не визначився – 1.

Кожен з учасників зустрічі однокласників знайшов своє місце в житті. Деякі випускники 1880 року підтримували зв'язок з alma mater й після згаданої зустрічі. Про це свідчить підготовка до відзначення 100-ліття Бережанської гімназії [3-914]. У Львові було створено оргкомітет, в який увійшли особи, зображені на світлині: Матеуш Куровський – пенсіонер, колишній директор гімназії, Володимир Івасечко – радник прокуратури скарбу, Казимир Тиховський – секретар адміністрації дирекції лісів.

В Бережанах теж було створено комітет. З ініціативи бурмістра свято стало загальноміським. В його склад увійшли судовий радник Йосип Зборовський (секція адміністраційна) та катехит Михайло Соневицький (секція квартирна).

Про кожного із світлині можна розповісти чимало цікавого, але в контексті розмови про Богдана Лепкого детальнішу інформацію подаємо про отця Дмитра Розлуцького – пароха села Жовчів Рогатинського повіту 1891-1914 років. Походить із шляхетського роду Розлуцьких гербу Сас. Представників цього роду зустрічаємо в родовідному дереві Богдана Лепкого. Батько Богдана Сильвестр був одружений на Домні Глібовицькій, матір'ю якої була Марія Розлуцька – дочка священника Георгія Розлуцького.

Отець Дмитро Розлуцький народився в 1861 році. На парафію в Жовчів прибув у 1891 році [4 – 111]. Був організатором просвітянських осередків у Жовчеві і сусідніх селах – Данильче та Уїзд. Брав активну участь у передвиборних кампаніях за Тимотея Старуха і Костя Левицького у виборах до віденського парламенту 1907 року.

За отця Дмитра Розлуцького у 1908-1910 роках громада вимурувала нову церкву у візантійському стилі. До іконостасу цієї церкви написав 10 образів Богдан Лепкий. Вони і донині там. У 1911 році о.Розлуцький збудував у Жовчеві новий парафіяльний будинок, в який вклав понад 5000 корон власних коштів. Саме в ньому жив о.Петро Смик, в якого часто бував Богдан Лепкий.

Цікава постать Леся Розлуцького – сина отця Дмитра Розлуцького. Учень Перемишлянської гімназії, студент Ягелонського університету, підхорунжий УСС, член пресової квартири, член «Артистичної Горстки», автор першого літопису УСС «Записки до літопису Українського Січового Війська». **Найголовніше – перший автор музики до «Видиш, брате мій...» Богдана Лепкого.**

У більшості джерел вказується, що Лесь народився у Жовчеві у 1889 році, та Роман Коритко у книзі «Данильче – село Опільської землі» [5] пише про те, що священник Розлуцький прибув до села із дворічним сином. У метричній книзі народжень церкви села Жовчів, яка зберігається у Рогатинському ЗАГСі, немає запису про народження Леся. Час і місце його народження потребують уточнення. Невідомо коли і де помер. Його життєві сліди губляться в «Чотирикутнику смерті» – помер на тиф у Могилев-Подільському над Дністром.

На надгробному пам'ятнику на символічній могилі батька й сина Розлуцьких є такий напис: «Тут спочиває протоірей Дмитро Розлуцький, за якого будувалась церква в селі Жовчів, а також їмость і син їх Олесь приблизно 1920-1925».





**Роман Купчинський** у спогадах «Мої добрі знайомі» писав: «Вечорами Новіна цікаві речі оповідав: про Париж, у якому перебував, про Краків, де студював філософію і мешкав у Богдана Лепкого. Одного разу заспівав нам свою мелодію до „Видиш, брате мій“. І ніхто її не записав, вона слабша, як Лева Лепкого, але все таки цікава. Шкода, що пропала» [6].

З мелодією Леся Розлуцького Була випущена платівка. А вже потім Лев Лепкий опрацював варіант Леся Розлуцького. Зараз пошуки цієї платівки ведуть колекціонери і у Львові, і в США.

На жаль у біографії Леся Розлуцького дуже багато неточностей і білих плям. А його особистість варта того, щоб мати детальніший життєпис Леся Розлуцького. Так само, як варто написати історії життя усіх, хто зображений на світлині «*Zjazd koleżeński w Brzeżanach*) 1880-1900. 24.VII».

**Література:** 1. Stulecie gimnazjum Bryeżańskiego. 1806-1906. Brzeżany. – Staraniem i nakladem komitetu. – 1907.; 2. Sprawozdanie Dyrektora c.k. gimnazjum w Brzeżanach za rok szkolny 1880. Nakladem Krajowej Rady szkolnej. – W Samborze. – 1880.; 3. Бережанська земля. Сторінки історії. Ювілейна книга. – Бережани-Тернопіль: Джура, 2007. – 1028 с., 7,6 арк. іл. ; 4. Шематизм все чесного клира греко-католицького метрополитальної архидієцезії Станіславської на рік 1910. Львів. – 1910.; 5. Роман Коритко. Данильче – село Опільської землі. Львів, Тріада плюс, 2005 – 420 с. ; 6. [http://komb-ingwar.blogspot.com/2008/blog-post\\_18.html](http://komb-ingwar.blogspot.com/2008/blog-post_18.html);

**Володимир Мельничайко**, проф. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)  
УДК 821.161. 2 – 31

### **Приєм протиставлення у повісті Богдана Лепкого «Батурин»**

*У статті розглянуто характерний для творчості Богдана Лепкого прийом протиставлення на прикладі повісті про один із найтрагічніших епізодів української історії ~ зруйнування столиці гетьмана Івана Мазепи Батурина. Простежено застосування цього прийому на різних рівнях художнього тексту — від ідейного змісту усього твору до почуттів і переживань окремих персонажів, а також: композиційні, лексичні, граматичні засоби реалізації авторського творчого задуму.*

**Ключові слова:** трагедія, протиріччя, суспільство, характери, спосіб викладу, стилістичні роль, світосприймання.

*Melnychayko Volodymyr Contrasting device in Bohdan Lepkiy's story "Baturyn"*

*This article deals with the characteristic to Bohdan Lepkiy technique of contrasting on the example of the story about one of the most tragic episodes in Ukrainian history — destruction of Ivan Mazepa's capital — Baturyn. This technique application is traced on different textual levels — from idea of the whole text to feelings and emotional experiences of separate characters and also: compositional and grammatical means of author's idea implementation.*

*Key words: tragedy, contradiction, society, characters, way of rendering, stylistic roles and*

Навіть історики вважають, що хоч які б віддалені від нашого сьогодення часи вони досліджували, все одно, по суті, пишуть про самих себе. Справді, все — від вибору теми до інтерпретації фактів — свідчить про сферу зацікавлень і світосприймання вченого.

Мабуть, ще більшою мірою це стосується письменника, що висвітлює історичну проблематику.

Йому ніяким чином не обійтись без власної оцінки фактів минулого, їх впливу на подальше розгортання подій, на сучасність і перспективи майбутнього. Інакше написання твору втратило б будь-який сенс. Тому, сприймаючи твір на історичну тему, мусимо враховувати три часові пласти - реалії зображеної епохи, суспільні віяння часу написання і актуальні проблеми наших днів. Тільки так можна зрозуміти, у чому полягає та роль, яку він відіграв і відіграє в літературі і в житті.

Усе це повною мірою стосується творів Богдана Лепкого і, зокрема, повісті «Батурин». Б. Лепкий у своїх творах охопив і художньо осмислив одну з найскладніших і найбільш доленосних для України епох - час гетьмана Івана Степановича Мазепи, що зробив невдалу спробу вирвати Україну з ведмежих обіймів московського царату. Повість «Батурин» відтворює трагічні події - захоплення і зруйнування гетьманської столиці військами Петра I.

Сама сюжетна основа вже спонукала автора до застосування прийому протиставлення, адже йшлося про криваве протиборство двох сил, кожна з яких має свої традиції, свої засади, свої цілі. Тому контрасти і суперечності знаходимо на всіх структурних рівнях твору. Передусім це загальнополітичні проблеми. Завдання Москви полягало в тому, щоб за будь-яку ціну зберегти владу над Україною, завдання України - створити власну незалежну державу. Носіями цих протилежних стратегій виступають цар Петро і гетьман Мазепа, якому й досі у московських церквах виголошують анафему - прокляття за зраду російської державної ідеї. А сам Мазепа як персонаж повісті «Батурин» міркує про це так: «Ти московський цар, а я український гетьман. Ти будуєш нову царську державу на кістках поневолених народів, я рушивсь будувати свою, незалежну від деспотії твоєї. Я зрадив тебе, бо не хотів зрадити власної ідеї. А хоч би мені й не довелося остоятися в бою, (...) так останеться Мазепина ідея. Вона житиме під попелом і кістками, поки грядущі покоління не відгребуть її, не піднімуть високо на свій прапор і не заткнуть його біля престолу вільної і незалежної від московських царів української держави.»

Така дилема існувала не тільки в XVIII столітті, не тільки тоді, коли створювалась тетралогія «Мазепа», але, як це не парадоксально, існує і в наш час. Отже, Петро і Мазепа – не тільки антиподи в сюжетній назві повісті, не тільки носії особистого світогляду, власних ідеалів і цілей. Вони - представники двох різних світів, у яких живуть і які прагнуть узаконити й зміцнити.

Петро I – уособлення деспотичної системи управління державою, він на людей «дивиться, як на каміння, як на матеріал для тої будівлі, що родилася в його буйній голові», «життя кожного підлеглого у своїй жмені тримає», найменший вияв невдоволення (хоча б з приводу довгого стояння на морозі) вважає бунтом. Він може будь-кого, навіть гетьмана Мазепу чи найближчого прибічника Меншикова, власноручно побити. Люди для нього — «це тільки одна цифра в його великому рахунку», «мертво послухне зняряддя у його кріпкій руці». «Ніхто не був певен свого життя».

І всі виховані в такому авторитарному дусі вважають це цілком нормальним, більше всього бояться викликати невдоволення царя і намагаються відігратися на тих, хто стоїть на ієрархічній московській драбині нижче за них. Послух цей вони «виссали з матірних грудей, а терпіння одідичили по батьках». Навіть Меншиков готов був «підставити спину під удари дубини», бо «на те Петро цар, а Меншиков лиш його генерал». Той же Меншиков, готовий стерпіти будь-яке знущання від царя, почуває себе повновладним господарем життя і смерті своїх солдатів і офіцерів, не кажучи вже про ту легкість, з якою готовий виконати царську вказівку, покарати Батурин так, щоб «камінь на камені не остався».

Зовсім інші козацькі традиції. Тут головною рушійною силою є не страх перед можливою карою, а почуття обов'язку і вірність присязі. Сам гетьман перед тим, як вчинити вирішальний крок, зробив «порахунки з совістю своєю», оскільки його передусім бентежила «свідомість тих нових жертв, котрих вимагатиме його діло». Тому скликав старшин на раду і тільки після підтримки його наміру здійснив свій «історичний вчинок» - перейшов на бік шведів.

Так же робить і Чечель: прочитавши царського листа зі сповіщенням про зраду Мазепи і наказом пропустити в місто полк москалів, запідозрив обман, «хотів додержати присязи на вірність гетьманові, але і долі Батурина не хотів брати на свою совість», тому скликав своїх старшин на раду, дав можливість кожному висловити свої міркування, які не завжди були приємними. Йому дорікали за нерішучість, за «гру у піжмурки з москалями», але він розумів, що «роздратований народ не вмє язика тримати за зубами», вдавав, що не чує образливих слів, і терпеливо переконував у недоцільності необдуманих дій (наприклад, стріляти по парламентарях).

Не лише козаки, але й громада батуринців готові були «оборонятися до останньої кулі», якщо гинути, то «по-лицарськи, а не по-рабськи». Саме таку готовність змалював автор у сцені з виголошенням царського наказу. Протиставлення захисників Батурина та інших «мазепинців» і московських вояків здійснюється за багатьма ознаками.

Якщо прибічники Мазепи зображені культурними, освіченими (знають навіть латину), то московські офіцери — грубими, некультурними (давно не митими), неосвіченими (царський посланець

неспроможний навіть виразно прочитати людям текст офіційного листа, їх зацікавлення не йдуть далі пиятики та розваг з жінками, яких самі ж називають «сволоччю» та іншими такими «ласкавими» словами.

Інколи навіть здається, що автор перегинає палку, надмірно підкреслює негативні риси ворогів. Мабуть, певна упередженість, певний суб'єктивізм оцінок має місце. Адже письменник просто не може не виявляти власних думок і почуттів. Проте в авторських характеристиках персонажів важко провести межу між суб'єктивним і об'єктивним, адже негативні риси випливають із самих історичних фактів, з перипетій сюжету. Характерний приклад — опис героїчної вилазки козаків з обложеної твердині на герць з переважаючими силами ворога. Не дивно, що в описі цього блискавичного бою автор явно симпатизує не лише козакам, але й їхнім коням, які «ніби розуміли своїх їздців (...), повертали зі швидкістю блискавки вправо і вліво, знімалися високо на задніх ногах, гризли, кусали драгунських коней, ніби свідомо брали участь у бою». Тоді як московські коні, здебільшого «недавно відірвані від воза і плуга (...), полошилися від стрілів, боялися шабель і зраджували охоту втікати до своїх стаєн».

Але це, напевно, таки відповідає історичним реаліям: адже Петро лише недавно почав створювати регулярну армію. Отже, дорікати авторові за упередженість було б не зовсім справедливо.

Розмежування позитивного і негативного проходить зовсім не по лінії свій - чужий. Послідовно підкреслюючи переваги щодо культури побуту, поведінки, мови козаків над москалями (незалежно від рангу), письменник усе ж не дає звинувачувати його у, по-сучасному кажучи, ксенофобії, не тільки хвалить своїх і ганить чужих. І в тому, і в іншому таборі є відхилення від загального правила. Є солдати, незадоволені своїм підневільним становищем, але вголос про це не можуть сказати - надто суворою була б кара. У дикунському середовищі п'яної й аморальної офіцерні введено світлий образ полковника Скоріна, людини освіченої і благородної, який довго терпів докори сумління за свою участь у виконанні нелюдських наказів «його величності царя» і «світлішого» сатрапа князя Меншикова, та врешті-решт не зміг витримати кривавих картин допитів та знущань над захопленими оборонцями Батурина. Навіть у змалюванні найбільших винуватців батуринської трагедії - царя Петра і «екс-бублейника» «світлішого князя Меншикова» Б. Лепкий не втрачає об'єктивності. Зокрема, кілька разів згадує про зовнішню привабливість цього втілення «по-європейськи вдягнутої Азії». Цар-тиран, що життя людей «у своїй жмені тримає», все-таки не може приєднатися до меншиковської філіппіки проти українців, які «каменем віддячують за хліб» і зауважує: «Мабуть, ми з тобою не відплачували інакше» (281). Попри всю ненависть до «зрадника» Мазепи він визнає розум, дотепність, культуру поведінки гетьмана: «Європеєць, не азія, як ви». Адже виконавці його волі «тільки й уміють, що поротять», чогось іншого їх навчити не можна.

З другого боку, не побачимо в повісті (як і в інших творах автора) найменшого прояву національного чванства. Поряд з Чечелем, Герциком, Войнаровським, багатьма безіменними героями визвольної боротьби бачимо й німця Кенігзена, чесного і хороброго вояка, який «боровся краще від наших» за справу, до якої «пристав душею».

І навпаки, канцелярист Кандиба, наказний полковник Ніс, шайка п'яних гульвіс, які, захопивши пораненого Чечеля, з дикими піснями везуть його здавати у ворожий табір, натовп прохачів царських милостей і прибуткових посад, тих, хто готовий задля вигоди продати місто з усіма його мешканцями, хто і в переможців не заслуговує нічого іншого, крім зневаги («хай побідить Карпо - до нього кланяться підуть»), показані в усьому їх непривабливому вигляді.

Найбільше ж із цього кодла від автора перепало наказному полковникові Іванові Носу, який відкрив ворогові потайний хід до міста і, отже, прирік місто на руйнування, всіх жителів на загибель. Зрадою він не просто рятує себе чи намагається здобути якісь блага. Він переконаний, що всі зраджують.

З-поміж української групи персонажів, схарактеризованої загалом позитивно, теж виділяються окремі групи і постаті. Це ті, хто вдень вдає патріота, а вночі, рятуючи власну шкуру, непомітно залишає місто.

Протиставлення наявне не тільки як вияв найсуттєвіших якостей людини. Нерідко це лише суперечливі почуття (Гуди переселилася Любов Федорівна, хоч і нерадо; хотілося (...) кидати каміння, сокирою відрубувати пальці, що чіплялися мурів (...). А разом з тим щось здержувало її (Мотрю), веліло ждати дальших подій; несподівана зміна настрою (Мотря не вернулася стривожена (...), а спокійно просила не турбуватися; Та ще він (парламентар) не докінчив цих слів (про зраду Мазепи), як на нього з усіх боків посипалися удари (...). Аж Чечель і старшинами насилу вирвав безталанного посла ледве живим»), неоднозначна оцінка ситуації («Вважайте себе щасливим, що хоч потерпіли самі, та не стали причиною людського горя; Має попасти Меншикову в руки — хай горить: Відповідати треба політично, а не лайкою), зміна у взаєминах персонажів (Це була її (Мотрі) мати, але куди ближча, ніж: колишня, сильна і своєвільна; Любов Федорівна про себе: «Все лиш себе бачила, а не других (...), хотіла, щоб все



на моїм стало, хоч би світ перевернувся догори дном. А це гріх, великий гріх; Не любила я гетьмана, а тепер ( в час облоги міста) нічого собі так не бажаю, як його), несподіваний спалах завзяття (Невеличка громада міщан кинулася на ворога, вдсятеро сильнішого від себе), передбачення на ступних подій (бажання Мотрі «вийти з того пекла, котре тут зчиниться за хвилину»; Жертви, котрі покладом (...) на рідному престолі (...), як не тепер, то в будучності стануть на суді історії).

Подекуди протиставлення набуває суттєвого, концептуального значення, виражаючи думку, для обґрунтування якої потрібен був би досить об'ємний фрагмент. Так, під час штурму Батурина Мотря, підхоплена натовпом, котрий піддався паніці, намагається спам'ятати і зупинити людей, звертається до них: «Це я Кочубеева Мотря, рятуйте мене!» І до людей повертається здоровий глузд. Чуються вигуки «Рятуйте Чуйкевичеву Мотрю!» Як багато сказано цією заміною прізвищ: ворога Мазепа (а отже й України) на одного з найближчих його сподвижників!

У змалюванні усіх цих подій, проблем, персонажів, сподівань і настроїв автор використовує найрізноманітніші мовні засоби вираження суперечливих понять і явищ. У першу чергу антоніми, самою суттю своєю для цього призначені.

Що гетьман збудує, цар нищить; Не йду до вас як ворог, лиш як приятель; Народ до решти пропаде, переміниться у велике стадо невільників-рабів.

В таких парах виступають і спільнокореневі слова, утворені за допомогою префіксів і суфіксів {приїжджають і від "їжджають, входять і виходять; запалюватися - підпалювати), споріднені слова різних частин мови з протилежним значенням («Не руйнуйте свого славного Батурина» — «Тому що славний, не хочемо безславити його»).

Із морфологічних категорій для створення конструкцій з протиставним змістом виявлено лише три - вищий ступінь прикметника (жах сильніший за голос розуму; страшніший за вибухів гул — людське голосіння), часові видові форми дієслова {люди, що перед хвилиною працювали (...), кидають все і біжать навмання; засне Мотря на годинку і будиться, бо на замку нова тривога; - «Як гадаєте, мамо? Обложать москалі Батурина?» - «Вони вже давно облягають, цілу Україну обложили») та особові й безособові форми дієслова (Мати й дочка спали в різних кімнатах. Та не спалося Мотрі).

Значно частіше контраст створюється за допомогою синтаксичних засобів. До синтаксичних конструкцій такого типу належать речення з розділовими сполучниками, які дають змогу зіставити альтернативні варіанти: Або слухаємо царя, або гетьмана; Лист міг мати лише два завдання: або перетягнути батури́нців на свій бік, або піддурити їх і захопити замок; Чи спочуватиме (населення) йому, чи привітає вороже? За Україною заявить себе чи за Москвою?

Найчастіше трапляються конструкції (прості речення з однорідними членами речення, складносурядні речення та складні синтаксичні цілі - ССЦ) з протиставними сполучниками: Стріляють, гш не влучають; Це була не битва, а різня; Це вже не люди, а боги; Крикнула голосом не розпуки, а нового завзяття; Боялася не тільки ворога, але й своїх; Всякий розумів, що тут не чие, а його власне; Карло прямує не на Москву, а на Київ.

У наведених реченнях (а потрібні приклади можна набагато збільшити) бачимо протиставлення на основі однорідних підметів, дієслівних присудків, іменних частин складних присудків, додатків, узгоджених і неузгоджених означень, обставин, різниця у семантиці яких зумовила сполучники а, але, та. Такі ж сполучники як засоби вираження протиставлення спостерігаємо і в складних реченнях, і, значно частіше, у поєднаних за змістом групах речень. Ось характерні приклади складносурядних речень: Тільки Бог всесильний, а цар — чоловік; Вони свої втрати можуть легко поповнювати, а для батури́нців одинока допомога - гетьман; Чого тільки не говорив Кандиба, а де він тепер?

Проте складних речень з протиставними сполучниками небагато. Та й засіб зв'язку у них одноманітний - майже завжди це сполучник а. Набагато частіше протиставні сполучники вживаються для зв'язку між реченнями в більших фрагментах тексту: Зжахнулося село. Ть не зжахнулися тії на дзвіниці; Скасувати наказ Мазепа може тільки (...) новий гетьман. Але тепер це неможливо; Три дні часу (...) А за три дні Мазепа може бути тут; Кругом города висипано вали; побудовано частокіл. Але боронили (їх) лише самі жителі міста; Бачиш як москаль палить (...)— Але і наші не дармують; Тишився народ, що Чечель не впустив москалів (...) Та не тишився Чечель.

Очевидно, навіть у тих випадках, коли зв'язок між реченнями контактний, об'єднання простих речень було б недоцільним: це суперечило б загальному стильовому колориту тексту, його емоційній наснаженості. Тим більше це неможливо тоді, коли протиставний сполучник служить для зв'язку не окремих речень, а складних синтаксичних цілих, як в останньому прикладі, де між складнопідрядним і простим реченням зі сполучником та є декілька простих і складних речень обсягом в чотири рядки, в яких пояснено причину радості батури́нців.

Особливою експресією відзначаються конструкції, що складаються з протилежних за змістом частин речень чи фрагментів зв'язного тексту, між якими відсутній протиставний сполучник: Дехто

думав, що не вдасться здобути Батури́н. Меншиков був другої гадки; Чечель ждав, поки втихомириться громада. Діждатися не міг; На землі лежав умираючий паж.; Івана Носа не було; Прикликали хірурга, рятунку не було; Даром принаглюють московські офіцери своїх людей до дальшої погоні. Грозять пістолями, декількох трупом кладуть. Козаків і наглити не треба. Такі пари речень виступають у тексті засобом не тільки контактного, але й дискантного міжфразного зв'язку: Мотря пробує зупинити товпу (...) Ніхто не слухає її; Хто почував себе спосібним до бою, біг у замок (...) Немічні і безсилі молилися в церквах.

Відтінок протиставлення відчутній і в інших безполучникових конструкціях у межах складного речення і тематичної групи речень: Має пропадати город, хай пропаде він (значення умови); Його (виходу) нема. Ворог замкнув город з усіх боків (значення причини); Проїхали кількасот метрів — стали повертати (часове значення); / принаглювати не треба. Знають, в чім діло (значення причини); Скінчилась праця. Відходять (відтінок часу і причини). А подекуди і в межах простого ускладненого речення: Не знаючи Карлових планів, гетьман не міг робити своїх (дієприслівниковий зворот зі значенням причини).

Своєрідним засобом контрасту служить і граматична неповнота: Ворожа куля повалила діда (він вигукнув): «Не здавайтесь! Не зда - вай - тесь!» І - замок. Фактично тут маємо пропущений перший з однорідних присудків і парцельований другий, підсилений знаком тире, що вказує на інтонаційну паузу.

Прийом протиставлення послужив засобом вираження фрагментів, що належать до різних типів висловлювання - роздумів, розповідей і описів, монологів, полілогів і діалогів. Ось, наприклад, побудований на основі контрасту роздум Мотрі:

«Дивна річ. Балакаєш з чоловіком - і ніби він справді чоловік. І чує, і розуміє, і ніби нічого злого тобі не хоче. (...) А все-таки ідуть, щоб знищити тебе, забрати волю, розграбити добро, палити, мордувати. Приказ одного чоловіка переменяє тих людей у звірів. Тисячі, великі тисячі підчиняються волі одиниці. Одиниця думає за них, приказує, бажає, - будує державу. В нас не те. І в нас нема держави».

У невеликому фрагменті — аж три рівні протиставлення: 1) люди у мирній обстановці і в умовах війни; 2) вождь і виконавці його волі; 3) нема дисципліни - нема держави.

Не менш колоритна розповідь про поєдинок Батури́нського сотника з московським драгуном.

«З диким кроком летів на нього москаль, великий, сутулуватий, як ведмідь. Сотник чув його зневажливі слова (...) і, здавалося, задеревів від страху. Нараз скочив конем вбік, так що москаль пролетів сажнів може двадцять вперед. Тоді сотник погнав за ним і, як яструб на голуба, кинувся на нього. (...) Зчепилися в рукопашнім бою (...) на смерть і життя. (...) Жилавому сотникові поталанило захопити сугулавого москаля і стягнути його з коня».

Тут також кілька протиставлень: 1) зовнішність суперників; 2) прямолінійність москаля і хитрість сотника 3) єдиний можливий результат: одному — життя, другому — смерть.

Описові фрагменти також відзначаються контрастними деталями:

«Батури́н горів. Запалювалися щораз нові будинки. Не треба було й підпалювати, вітер скрізь розносив горючі головні (...) Як мовкли стріли і на хвилину потухала пожежа, то зривався ще страшніший за них гул — людське голосіння. Здавалося, що замкові мури ожили і ридають (...)

Здавалося, пожежа була ще грізніша, ніж удень, бо вночі вогонь усе страшніший. Замкові мури облиті були червоною загравою, ніби це вони горіли. Руді дими скувалися кругом. Валилися димарі, з луском падали перепалені сволоки і розсипалися муровані стіни.

Люди вже не кричали. Забули про пожар, вся їх увага звернена була на останнє прибіжище, на замок. Коли б він не упав.

Батури́н все ще горів. Одно велике, червоне море шуміло й гуділо там, де ще вчора жили люди в своїх домівках».

Такі ж логічні, хоч і граматично не виражені зв'язки спостерігаємо і між більшими за ССЦ композиційними фрагментами. Наприклад: Диякон чимраз далі посувається від брами (...) Не бачить небезпеки, яка їм грозить.

Ворог їх збоку заходить. Мотря бачить його намір, котрого вони там удолині, серед бою, не помічають.

Нерідко засобом зв'язку між такими фрагментами служать риторичні питальні речення: Мотря пересунулася попри голодову яму і нараз стає. Де

ж ділися двері до вежі?; їх нема. Вони заставлені (...) усяким хламом (...). Поміж: тим хламом купи людських тіл...

Такі контрастні висловлювання чи їхні елементи - це ті кольорові камінчики, з яких автор вибудовує менші чи більші фрагменти загальної мозаїки батури́нської катастрофи, якою, власне, і є весь текст повісті - від першої сторінки, навіть від першого речення {Відколи виявилось, що Карло прямує не

через Смоленськ на Москву, а через Стародуб і Новгород Сіверський на Україну, москалі стали посуватися і напрямі Десни) до останнього фрагмента {Дружилася Україна з усякими своїми сусідами, але дружба та не виходила їй на добре}.

По-різному вписуються вони у структуру тексту. Монологічні фрагменти виражають або оцінки самого оповідача-автора (як, наприклад, в описі розваг московських офіцерів: «...жіночий виск, тиск, регіт і шльоx, все перемішане в безтямний гармидер тонів, в хаос рухів, наглих, пристрасних, диких, від яких людині нормального життя крутиться в голові і робиться млісно на серці»), або подаються як висловлювання когось із персонажів. Старий дякон, бачачи розгубленість оборонців Батурина, намагається розвіяти «їх пригноблений настрій»: «Чого ж ви так посоловіли, люди? Ще бою не було, а ви вже ниєте зі страху. Це не по-козацьки. Підождіть, вранці заревуть гармати, веселіше буде. В мене вже долоні сверблять, а вам страх. Раз мати родила, раз треба вмирать. Коли б лиш чесно, без сорому предстати на страшному суді.»

«Височенний дідуган з білими вусами», заперечуючи брехливий царський маніфест про «зникнення гетьмана Мазепи», гукнув: «Брешеш! Гетьман Мазепа не щез, він пішов по славу і волю для тебе, тупоумний народ, безглузда товпо! Не гетьман зрадив народ, а ви зраджуєте його, відрікаєтеся від нього, як Петро від Спасителя свого (...). Гетьман камінь двигнув, що давив вас і предків ваших, а ви (...), як безмовна скотина, покірно слухаєте (...), що вам царський посіпака читає, замість навіки затулити його брехливий рот!»

Найчастіше монологічні фрагменти є відтворенням невласне прямої мови - внутрішнього мовлення, руху думки, яка шукає виходу зі складної ситуації. Прикладом може бути наведений вище роздум Мазепи перед остаточним рішенням перейти на бік шведського короля.

Подібні й міркування інших персонажів, які, за сюжетом твору, опинилися на перехресті життєвих доріг.

Цікавим різновидом внутрішнього монологу, застосованим не тільки в повісті «Батурин», але й у інших творах Б. Лепкого, є прозовий текст з вішовими вкрапленнями. Такі фрагменти трапляються в описах глибоких переживань чи хворобливих марень персонажа. Так, Мотря, втративши надію на порятунок міста, приймає рішення підірвати порохову вежу, а з нею і замок. Чимдуж пішла туди - «крізь дим і пожежу, крізь сором і знущання, до хмар, до неба, до Бога. Останній гін, остання дорога; серце б'ється як дзвін, -ворогам проклін, ось ваша перемога (...) Невже ворог допаде її? Ні, ні! Не відмов їй сил, дай крил, щоб долетіти, - Боже, світе».

Навіть важко простежити, де тут спалахи думки, а де неусвідомлені відчуття: «Арки, пороги, угинаються ноги, (...) літають кажани...Чи дійсність це, чи лиш страхітні сни?...Спішись!»

Але — не вдалося «сповнити останнє діло», у пам'яті спливає далеке дитинство, «казки, оповідання, і все, що було, минуло, неначе вогнем спалахнуло, горить...(це від автора чи просто відчуття Мотрі?) Цить, серце, цить! (а остання фраза - вже не тільки відчуття, а вольове зусилля, намагання заспокоїтись). Цією суперечністю змісту зумовлена й своєрідна структура тексту: відсутність логічного і граматичного зв'язку між словами, нерозмежованість речень, - саме в цьому й виявляється сплутана, розбурхана свідомість героїні.

У тих випадках, коли сюжет вимагає показу ставлення до певного злободенного питання не однієї людини, а більшої чи меншої групи людей, у якій, як стверджує народна мудрість, що голова, то й розум, автор вдається до полілогу, де кожен відстоює свою думку як єдино правильну. Таких сцен з повісті чимало. Наприклад, перед від'їздом Мазепи з Батурина козаки обмінюються думками:

- Має приїхати (Меншиков), хай їде. Побалакаємо з ним. Не бачили бублейника.
- Цитьте!
- Доки будемо цитькати? Якого чорта нам довше затаювати свої гадки?
- Треба раз показати зуби!
- Хай буде с'як або так, а то ні се, ні те, ні третє!
- Ні Україна, ні Москва.
- Кажуть, цар гетьмана конче в свої руки дістати хоче.
- А гетьман?
- Не пустимо гетьмана до царя.

Таке ж відкрите обговорення в козацьких традиціях відтворено і в кількох інших епізодах. Приїхали Меншиков з Голіциним — пускати чи не пускати їх у місто; прислав «світліший» парламентаря - вислухати його чи зустріти кулями. Суперечка часом набуває гострих форм, так що Чечелю і Кенізену насилу вдається втихомирити козаків.

- Пускати. Хай скаже, чого йому треба.
- Не пускаймо троянського коня!
- По що? Щоб побачили, як ми зазброїлися? Не треба. —Двом панам годі служити.

- Гетьман нам регіментар, його прикази для нас святі.
- Лізе, як свиня в город. А очей по рилі!
- Не смій стрілять!
- Лист від його величества царя веземо.
- Та що з ним балакати. Москаль! Стрільай!
- Не важся — біла хоругов!
- Так що? Закрасім її на червоно.

Часом такий полілог закінчується абзацом, в якому ніби підсумовується все висловлене і формулюється сформований у колективній свідомості висновок: «Тепер уже ніякого сумніву не було, ~ гетьман пішов до шведів!»

Всякий розумів, що це значить. Але, на диво, батуринці скоро якимось освоїлися з тією гадкою, гетьманська столиця стала по стороні гетьмана. Добре зробив. Краще зі шведом, як з царем (...) / народ кинувся до роботи — зміцнювати укріплення. Спостерігаються й протиставлення іншого типу - зміни думок і настроїв персонажа залежно від обставин. Так, парламентар Жаркевич, почувши від батуринців оцінку його поведінки як зраду свого народу та пораду перейти на бік захисників гетьманської столиці, відчув у тих словах правду і завагався. Але ці хитання тривали недовго: особиста вигода узяла верх над ще остаточно не згаслими патріотичними почуттями.

В оборонців міста, які безпідставно подумали, що москалі вже здобули укріплення, але незабаром побачили, що це не так, спочатку виникає паніка, прагнення утікати куди завгодно, повертається тверезе мислення і готовність до дальшого опору.

Під впливом реалій життя, конкретних подій змінюються і люди. Такі факти також вплітаються у сюжетну канву. Простий ремісник, захищаючи оборонні укріплення міста, виявляє властивості лідера, бере на себе командування, Кочубеїха кардинально змінює своє ставлення до гетьмана, сестра-жалібниця у вирі боротьби «не гоїть, а завдає рани».

Зміст описових фрагментів різноманітний. Вигляд людини колись і тепер, здорової і хворої, у спокійній обстановці і під час бою, місто до пожежі і після неї, природа в різні пори року, навіть зміна погоди - у всіх цих випадках автор вдається до протиставлення, до контрасту як засобу увиразнення зображуваного.

У такій формі викладу прекрасно сприймається стан розбурханої людської стихії.

Протилежність характерів, думок, поглядів знаходить відображення у формі діалогу. Такими є, наприклад, діалог Мотрі і Носа, Меншикова і Скоріна.

Ніс перешкодив Мотрі здійснювати свій намір — захопив її біля бочок з порохом:

- Пусти, а то голову об мур розіб'ю (...)
- Врятую тебе, може ще кого. Моє слово має тепер вагу.
- Не хочу я твоєї ласки, проклятий!
- Не проклинай. І без того багато лиха на світі.
- Ти його спричинив, зраднику!
- Хто не зраджує нині.

В останній з наведених реплік - натяк на «зраду» Мазепи. Але життя, зберегти яке обіцяє Мотрі Ніс, для неї гірше смерті:

— За кого ти маєш мене? Я ж перед хвилиною хотіла висадити замок у воздух, а тепер мала б осоромити себе, щоб рятувати життя? Не буде того ніколи!

Так через репліки діалогу чітко вирисовуються контрастні характери, протилежні погляди — борця і пристосуванця.

Так само, як Мотря у владі Носа, у владі Меншикова опиняється єдина благородна серед московських головорізів людина - полковник Скорій. Він не може спокійно дивитися на катування взятих у полон оборонців Батурина, але і висловити протесту не може - через військову субординацію і усвідомлення безперспективності цього кроку. Тому, коли йшлося про допит Мотрі, вирішив «просто поговорити»: - Князю, це жінка! Пошануй її горе, доволі того знуцання! -Чого тобі, Петре Павловичу? Ти, мабуть, з глуздів збився. Пора отямитися. Причарувала тебе хахлачка? Офіцер, полковник! З потомствених дворян! (...)

- Князю! — пробував йому перебити Скорін.
- Проч мені з очей!

Отак закінчилася розмова «Європи - і по-європейськи вдягнутої Азії», після якої Скорій застрелився.

Сприймаючи усе це переплетення суперечностей, ми, читачі повісті «Батурин», маємо змогу усвідомити громадянську позицію Богдана Лепкого, сформувані чи, якщо потрібно, скоригувати власне розуміння фактів трагічної української історії, а також належно оцінити порушені в ній морально-етичні

проблеми сміливості і боягузтва, чесності і лицемірства, вірності і зради, які і сьогодні залишаються актуальними.

**Література:** *Ковальов 1985:* Ковалев В. П. Выразительные средства художественной речи. – К.: Рад. школа, 1985. – 136 с.; *Ковальов 1967:* Коваль А. П. – Практична стилістика сучасної української мови – К.: В-во Київського університету, 1967. – 400 с.; *Корман 1972:* Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – Москва: Просвящение, 1972. – 110 с.; Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту. – К.: Знання, 2008. – 423 с.; *Крупа 2005:* Крупа М. П. Лінгвістичний аналіз художнього тексту – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.; *Літературознавчий 2006:* Літературознавчий словник-довідник / За ред., Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВІД Академія, 2006. – 752 с

**Н. Л. Стрілець,** наук. співроб. музею Б. Лепкого (Бережани)

ББК 83. 3 (4Укр)

УДК 821. 161. 2-31

### **Краснопуцанський монастир у творчо-емоційній інтерпретації Богдана Лепкого**

*У статті розглядається образ Краснопуцанського монастиря в спогадах Б. Лепкого, звертається увага на його вплив у формуванні Б. Лепкого як письменника та художника.*

**Ключові слова:** *Краснопуца, монастир, іконостас, ікона, церква, Б. Лепкий.*

Дві християнські святині займають особливе місце як в житті, так і в творчості Богдана Лепкого. Це чудотворна ікона Матері Божої в Зарваниці та Свято-Іванський монастир у Краснопуці. Першим було знайомство із Зарваницею. Саме там, перед чудотворним образом Матері Божої п'ятилітній хлопчина разом з матір'ю вимолював собі здоров'я. І вимолвив. Одужав після повернення з чудотворного місця, але більше ніколи туди не приїздив. Чому? «Боявся інших вражень, бо змінилися часи і він сам став інший. А так, — все ще на нього дивиться чудотворна Мати Божа, тими самими спочутливо-добрями очима, і все ще мама лежить перед її престолом. Молиться і плаче» [Лепкий 1999: 116]. До Матері Божої Зарваницької поет згодом написав вірш-молитву «Бачу Тебе, о всепітая Мати...». З Краснопуцею було зовсім інакше. Про неї в письменника залишилося більше саме тих «інших» вражень не як паломника, а як митця. Адже з цим відпустовим місцем Б. Лепкий познайомився вже будучи учнем Бережанської гімназії. Це був найближчий монастир, тому до нього радо здійснювали паломництва чимало вірян з усього Бережанського повіту. Ходили туди на свято Різдва Івана Хрестителя на відпуст і учні гімназії в Бережанах. Звісно, що серед них був і Б. Лепкий. На той час хлопець уже захоплювався малярством, брав приватні уроки в Юліана Панькевича, тому і краснопуцанський монастир кликав його не лише на молитву, а й дарував незабутні мистецькі враження, давав можливість причаститися високою культурою XVII ст.

В одному з листів до священика, громадсько-культурного діяча, етнографа о. Йосипа Скрутеня Б. Лепкий веде мову про те, що має намір написати окремий спогад про Краснопуцу, а також про те, наскільки важливу роль відіграло це місце у його духовному та творчому зростанні, формуванні як митця пензля. Якщо співставити наявні у листі факти (Б. Лепкий згадує про святкові концерти на його честь у Бережанах у 1932 році) з датами написання та виходу в світ окремими частинами «Казки мого життя» (1936, 1938, 1941), можемо стверджувати, що свій задум написати спогади про Краснопуцу Б. Лепкий реалізував у третій частині «Бережани» згаданої книги, а саме в окремому розділі під назвою «Краснопуца». Згадки про Краснопуцу є і в книзі «Три портрети» (1937) у розділі «Франко в Жуківі», де розповідається про поїздку Каменяра разом з о. С. Лепким, Б. Лепким та А. Чайковським до монастиря.

Хоча професійним художником в силу певних життєвих обставин Б. Лепкому не вдалося стати, він продовжував цікавитися малярством. «Навіть у літературній творчості письменник залишався малярем, що було обумовлено особливостями його світобачення» [Гавдида 2006: 357]. І спогади про Краснопуцу теж перейняті враженнями маляра. Навіть сама дорога до монастиря, що пролягала через мальовничу місцевість, не залишала байдужим нікого, а особливо творчих людей. Ось як письменник згадує про це на сторінках книги «Казка мого життя»: «Хто їхав туди, на нудний красвид нарікати не міг. Куди там! Це один із краших шматків нашої батьківщини. Високі горби, глибокі яри, густі дубові ліси, стави, як озера, села на пригірках зі старосвітськими церквами і з чистенькими селянськими загородами, — чого ще більше прохожий чи переїжджий від краєвиду забагати може! Я дуже любив цю

дорогу й, як тільки мав нагоду, радо їхав до Краснопуші» [Лепкий 1999: 204]. Не менш захопливою була піша мандрівка до монастиря з Поручина, де батько письменника,

о. Сильвестр Лепкий був на парафії. По-перше, це набагато ближче, ніж з Бережан, а по-друге, дорога пролягала через ліс. І просто з лісу мандрівник виходив на «широку, спадисту долину, з трьох боків окружену лісистими горбами. Зсередини тієї просторої долини підіймалася вгору величава трьохбанна деревляна церква, а за нею мурований, одноповерховий Василіанський монастир» [Лепкий 1999: 204]. Сам монастир, а особливо церква, справляли настільки сильне враження, що залишилися в пам'яті юнака Лепкого на багато років. Уже на схилі віку, пишучи спогади, він пластичні візії трансформує у словесні образи і детально опише не лише саму місцевість, де був розташований монастир, а й дасть високу мистецьку оцінку самій церкві та її знаному іконостасу.

У мемуарах Б. Лепкий наголошує на винятковості, неповторності церкви в Краснопуші: «Подобала на велетня, що більше ніж два століття перестояв на відшибі політичних і культурних рухів, як один із посередників між небом та землею. Приймав молитви цілої низки поколінь та в тихі, самотні ночі передавав їх до Бога» [Лепкий 1999: 205]. «Трибанна деревляна церква того самого типу, що й в Жукові, тільки без порівняння більша і вдвоє вища, вражала своєю широю і безпретензійною повагою. Як похвальний псалом, знімалася вгору» [Лепкий 1998: 37]. На жаль, згодом у тому псалмі з'явилися окремі «фальшиві нотки». Знаменитий своєю ощадністю ігумен Федоренчук, воюючи з дятлами, які нищили гонти на дахах, зібрав гроші і оббив дах оцинкованою бляхою. Це стало справжньою трагедією для перлини дерев'яного зодчества XVII ст. Б. Лепкий з сумом зазначає: «Церква була стара, чорна, як гебан, а дах був новий, блискучий. Дах не гармонізував зі зрубом. Крім того, бережанський бляхар Померанц, хоч дуже був гордий тою роботою, не доріс був до такого завдання: попсував чудові лінії бань і змінив на гірше форму надбанників. Церква ніби присіла під дотиком святотатської руки» [Лепкий 1998: 37]. Ще одна ремонтна ініціатива Федоренчука була більш вдалою: йому вдалося поставити церкву на мурований фундамент, замість дерев'яних підвалин. Як пише Б. Лепкий, на щастя, зовнішні зміни не вплинули на внутрішню величавість храму.

Незабутнє враження на майбутнього письменника та художника справив величний іконостас. На жаль, витвір українських митців XVII ст. згорів у 1899 р. [Смик 1992] через те, що «одної днини паламар не погасив як слід свічок по Службі Божій, і церква разом із іконостасом спалахнула і згоріла дотла, як жертвенна вагра» [Лепкий 1999: 207]. Тому про вигляд іконостасу можемо довідатись лише з його словесно-вербального опису зробленого Б. Лепким у «Казці мого життя». Пластичні візії митця-маляра ожили на структурно-семантичному рівні твору митця-письменника [Гавдида 2006: 359]. У спогадах читаємо: «Хто перший раз переступив поріг краснопушчанської церкви, ставав здивований, а з грудей його добувався оклик захоплення: «Ах!» Перед ним здійснювалася велетенська, густо різьблена й суто золочена стіна, з численними високомистецькими образами – її славний іконостас. Бачив я їх чимало, між ними богородчанський, рогатинський і дрогобицький, але ні один із них, як синтеза архітектури, різьби та малярства, не вражав мене так сильно й не залишив по собі такого відгуку, як краснопушчанський.

Ажурові стовпи, густа плетінка виноградних віток, листів і китиць, а до того так люблені в нас соняшники, творили таке вибагливе тло й таку багату оправу для численних високомистецьких образів, що кращої навіть уявити собі не було можна. З Божої ласки митець проектував цей архітвір і не будь-які різьбярі та малярі переводили його задум у діло» [Лепкий 1999: 205].

Згадує тут Б. Лепкий і легенди, якими був овіяний монастир, а, власне, ті, що пов'язані з його заснуванням і набуттям численних скарбів. Найпопулярніша з них стверджувала, що засновником монастиря був польський король Ян Собеський, першим ігуменом – Гедеон Буйницький, «він то, мабуть, – пише

Б. Лепкий, – спровадив зі Львова малярів, підшукав різьбярів та позолотників, і протягом десяти літ зготовлено славний краснопушчанський іконостас» [Лепкий 1999: 206].

З подальшого опису різьби, окремих ікон бачимо, що Б. Лепкий навіть у своїй літературній діяльності залишався малярем, помітною є його мистецька ерудиція. «Різьба краснопушчанського іконостасу була суцільна, наш український барок, а в малюнках знати було два напрями: один, що нав'язував до минулого, а другий, що шукав зв'язків із грядущим. Перший, назв'язаний його консервативним, скривався у глибоко викроєних рамах, другий, так сказати б, модерний, був на образах. Ці два напрямки не сварилися зі собою, а вдумливий глядач признавав, що так воно й повинно бути, бо що не творив би чоловік, творить він із двох понук: зі споминів про те, що було, із туги до чогось нового й невідомого. Те нове в краснопушчанському іконостасі найбільше кидалося в очі в його долішній частині, в намісних образах і в дияконських воротах. Намісні образи, Ісус Христос і Матір Божа були більш природної величини, мальовані широким пензлем сильною і вправною рукою. Рисунок бездоганий, слідне (помітне. – Н. Л. С.) стремління до реального відтворення виідеалізованих постатей. Краски живі, ясні і

чисті. Казав би хтось, що ті образи малював маляр не під нашим часто-густо імлістим небом, лише під гарячим сонцем Італії. Але ж бо обличчя Марії Божої так дуже нагадувало якусь нашу, ідеальну, гарну жінку, що мимохіть відкидалося таку гадку. «Ні, ні, — казалося, — це твір якогось-таки нашого великого, лише передчасно забутого мистця». Так само гарні були два ангели на дияконських воротах. Направо білявий, а наліво чорнявий» [Лепкий 1999: 205-206]. Ці прекрасні ангели були втіленням земної (перший) та невідомої нам, надземної, (другий) краси. А царські ворота, за словами Б. Лепкого, були настільки гарними, що хотілося назвати їх райськими. Звичайно, що перед такою красою, досконалою синтезом різьби і малярства, можна було простоювати годинами, що, мабуть, і робив митець, оскільки залишив нам такі гарні спогади. Шкодував він лише про одне, що «празничники (ікони третього, празничного (святкового) ряду (ярусу) іконостасу, мальовані за сюжетами найбільших християнських свят ( Тайна вечеря, Благовіщення, Різдво Марії, Вознесіння, Зіслання Святого Духа ін.) – *Н. Л. С.*) висіли зависоко, щоби можна їх було гідно оцінити» [Лепкий 1999: 206].

Окрім величного іконостасу, подивування і захоплення викликали «дороцінні фелони й інші церковні ризи, ткани, вишивані й гаптовані руками двірських панночок» та самої королеви Марисенки, дружини мецената монастиря короля Яна Собеського, які зберігалися в численних шафах і скринях в захристії. Згодом, будучи студентом Львівського університету, під час поїздки до монастиря разом з Іваном Франком митець відкрив для себе ще один краснопущанський скарб – бібліотеку, що складалася з чималою кількістю старих книг та рукописів. Шкодував, що вони не мали тут належного догляду і збереження: «...в одній із келій лежали на підлозі книжки, як снопи в stodолі. Ніби якийсь велетень приніс їх у вереті і висипав тут» [Лепкий 1998: 38].

З сумом Б. Лепкий говорить про те, що вже в часи його навчання в Бережанській гімназії слава Краснопуці «помітно меркла й марніла». Не приїздили в часі Великого посту священники на реколекції, «двох-трьох нереформованих василіан снувалося по широких просторах монастирської оселі, церкву після Служби Божої зачинювано, до монастирської брами годі було достукатися» [Лепкий 1999: 206]. А був це свого часу важливий «для нашої Церкви релігійний, освітній та культурний осередок. Тут, між іншим, в початках 1800-х років були приміщені богословські студії» [Смик 1992: 86]. Оживав монастир лише на свято Різдва святого Івана Хрестителя. Тільки на один день «минушина пригадувала теперішності своє колишнє багатство і красу». І навіть у день відпусту Б. Лепкого тягнуло не стільки до церкви, переповненої прочанами, а й до «буди з образами», «де появлялися ще старі, кольоровані дереворити й літографії, часом навіть заблукався якийсь образ, але більшість це були нецікаві заграничні, т. зв. олійні друки» [Лепкий 1999: 207]. На прощу приходили не тільки селяни і міщани з навколишніх сіл і містечок, а й родини священників та вчителів. Але під вечір, після вечірні, прочани розходились, роз'їжджалися і «Краснопуца зі своїми пустими келіями і чудовим, мов золота з'ява іконостасом, проживши один гамірливий день, окутувалися темно-зеленою мантією дерев. Зітхала до зоряного неба й засипляла» [Лепкий 1999: 207]. Такою вона залишилася в серці Б. Лепкого назавжди.

На урочинах з нагоди 60-річного ювілею письменника, які відбувалися в Бережанах, виступав хор із Краснопуці під керівництвом уже нового ігумена. Митець був радий з того, що тепер монастирем управляє людина, яка знається на мистецтві і розуміє цінність частково втрачених скарбів. Тому у листі до о. Йосипа Скрутеня він писав: «Яка різниця між покійним, а теперішнім Ігуменом, якого я мав честь пізнати в Бережанах на моїм ювілею і почути мистецький хор під його проводом! Диво та й годі! Аж відрадніше стало, як почув псалми Бортнянського, так мистецьки виведені. У мене в альбомі, що я його дістав на спомин від бережанців, є також знімка теперішнього Краснопущанського монастиря і тамошнього хору. Скільки разів гляну, то все собі й колишню Краснопуцу пригадую, і все мені якийсь голос каже: а бачиш! Ти ще про неї не писав. Напишу, напишу, заспокоюю себе» [Журавлі повертаються 2001: 476]. Цей пам'ятний альбом, про який згадує письменник, зараз знаходиться в експозиції музею Б. Лепкого, і фотографії у ньому теж збереглися.

Б. Лепкий ніколи не зосереджувався на своїй літературній творчості настільки, щоб забути про малярство. Він упродовж життя вивчав історію «штуки» (мистецтва. – *Н. Л. С.*), писав мистецтвознавчі дослідження та малював картини, серед яких були твори на релігійну тематику. Йдеться про ікони, написані для іконостасу Михайлівської церкви в с. Жовчеві Івано-Франківської області. Як згадує о. Іван Ліщинський, швагер Б. Лепкого, намісні образи Матері Божої та Ісуса Христа були мальовані на зразок тих, що він бачив на краснопущанському іконостасі [Ліщинський 1946: 2]. І якщо доля малярської спадщини Б. Лепкого була доволі трагічною (збереглися лише невеликі за розміром портрети), то образи з іконостасу в с. Жовчеві з незначними, не зовсім вдалим, «реставраційними поправками» вціліли до нашого часу, і ми маємо можливість пізнати Б. Лепкого як художника-іконописця. Де б не був, поет завжди цікавився сакральним мистецтвом. Живучи в Польщі, він мав можливість порівнювати зразки польського та українського іконопису, а у каплиці на Вавелі знайшов фрески, мальовані українськими митцями, яким присвятив окрему розвідку «Українські фрески у краківській катедрі».

На формування Б.Лепкого як письменника та художника вплинуло чимало чинників, основними серед яких були сімейне виховання, навчання в Бережанській гімназії, зацікавленість творчістю польського художника Яна Матейка, спілкування з українською та польською мистецькою елітою. Не меншу вагу тут має і Краснопуща. «Вона в моїх хлоп'ячих літах дала стільки гарних вражень і стільки зворушень релігійних і артистичних, бо вони випливають із осердного джерела, із стремління людини до чогось вищого, невідомого, коротко кажучи, із землі до неба»[Журавлі повертаються 2001: 475 – 476].

**Література:** *Гавдида 2006:* Гавдида Н. Формування літературно-малярського дискурсу в творчості Б. Лепкого // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – Вип. 25 – К.: Акцент, 2006. – С. 351-361.; *Журавлі 2001:* Журавлі повертаються 2001: Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Б. Лепкого / Упор. В. Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – С. 475 – 476.; *Лепкий 1999:* Лепкий Б. Казка мого життя. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1999. – 299 с.; *Лепкий 1998:* Лепкий Б. Три портрети. Іван Франко. Василь Стефаник. Владислав Оркан. Спогади. – Львів: Оксарт, 1998. – С. 31 – 43.; *Ліщинський 1946:* Ліщинський 1946: Ліщинський (Бориславський) І. Релігійність Богдана Лепкого (Спогад) // Нові дні (Зальцбург). – 1946. – Ч.29.(55). – 21 липня. – С.2.; *Смик 1992:* Смик Р. Свято-Іванський монастир у Краснопущі // Церковний вісник (США). – 1992. – 29 листопада. – С. 5.; *Смик 1996:* Смик Р. Слідами Богдана Лепкого. Ч. III. // Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. Перша. – Зібрав, упорядкував і видав д-р Роман Смик. – Чикаго – Україна, 1996. – С. 86.

**Ірина Урман, наук. співр. музею Б.Лепкого (Бережани)**

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821. 161. 2– 31

### **Творчість Богдана Лепкого в інтерпретації Богдана Мельничука**

Український прозаїк, поет, критик, видавець, педагог, громадський діяч. Кожне з цих граней діяльності митця максимально стосується величної постаті Богдана Лепкого. Це підтверджується авторським творчим доробком із примітками поціновувачів таланту: «видатний», «геніальний», «талановитий». І головне – «глибоко національний» в якнайкращому й найраціональнішому розумінні цього слова. Ще за життя Богдан Лепкий був об'єктом творчого пізнання, дослідження й аналізу і завжди уявлявся широкому загалові в образі самодостатньої геніальності. Цю думку об'єктивно можна довести, спираючись на твердження корифеїв української літератури. Наприклад, Іван Франко зазначив: «Інколи здається, що словами Лепкого співає сам народ».

Українська література радянських часів якщо і не бачила в особі Б. Лепкого якогось «творчого ворога», то, однак, і не сприймала його як велетня національної літератури. Його просто-напросто замовчували. Окремі зразки поетичного напрацювання цього автора якщо і використовували, то нібито як народну поезію.

Новий етап вивчення та популяризації об'ємного творчого доробку Б. Лепкого розпочався наприкінці 80-х–на початку 90-х років ХХ ст. й особливо активізувався після здобуття Україною державної незалежності, коли література національного змісту стала повноцінним об'єктом дослідження та відтворення. І започаткувала цей етап у вивченні лепкіани плеяда культурницьких діячів Тернопілля, Івано-Франківщини та Львівщини. Чільне місце серед них належить прозаїкові, драматургу, поетові, редактору, журналістові, краєзнавцю, заслуженому діячеві мистецтв України, лауреату численних міжнародних та всеукраїнських премій, переможцеві багатьох літературно-мистецьких конкурсів Богданові Мельничуку.

Таких великих, приємно вражаючих результатів відомий тернополянин досягнув завдяки своїй наполегливості й титанічній працьовитості. Рецензент Данило Гаврильчук цілком правильно наголосив: «Богдан Мельничук – винятково працьовитий і плідний літератор. Палітра його творчих інтересів настільки широка, що воістину гідна подиву. Збірки новел, п'єси, численні інсценізації, публіцистика, поезія, краєзнавчі видання, а крім того – багатогранна редакторська праця. І це лише частина його письменницької та журналістської роботи. Всі жанри й форми він однаково любить, до всіх горнеться його душа...»

Серед розмаїття творчих інтересів Б. Мельничука чільне місце займає його захоплення творчістю нашого земляка Богдана Лепкого. Лепкіана тернопільського митця започаткувалася ще з кінця 1980-х рр., коли він, перейшовши працювати у редакційно-видавничий відділ обласного управління преси, активно шукав твори заборонених раніше українських письменників із метою перевидання для повернення їхньої спадщини нашим сучасникам. Налагодив тісні зв'язки, плідну співпрацю з Львівською науковою (нині національною) бібліотекою ім. В. Стефаника НАН України, де в спецсховах



збереглися підшивки газет і журналів з матеріалами про Б. Лепкого. Чим більше Б. Мельничук шукав, досліджував, тим більше усвідомлював значення цього воістину великого письменника і прагнув долучитися до повернення в незалежну Україну його більш ніж обширного творчого доробку. З метою популяризації імені й творчості Богдана Лепкого Богдан Мельничук друкував його твори, зокрема, у читанках, упорядником яких був. Так, 1991 року в Тернопільському редакційно-видавничому відділі управління преси побачила світ “Галицька читаночка”: “Рости на щастя України-мами” (упорядники Б. Мельничук та Б. Проник; художник М. Цибулько; 170 с.). А в 1993 році Б. Мельничук із тим самим редакційним колективом видав літературно-історичну читанку “Я дитина українська” (книжково-журнальне видавництво “Тернопіль”; 272 с.).

Наступного, 1944 року читачі отримали унікальне видання: збірник духовної поезії західноукраїнських авторів XVI–XX століття “Богословень” (редактори упорядники Б. Мельничук та М. Кониськів, художник М. Цибулько). Об’ємне видання (514 с.) побачило світ як черговий том “Бібліотеки журналу “Тернопіль” і газети “Русалка Дністрова” у серії “Корінь і крона” Державного архіву Тернопільської області. Твори у збірникові згруповані в дев’яти тематичних розділах: вірші-молитви, різдвяна поезія, великодні поезія та ін., і майже в кожному з них є вірші Б. Лепкого – загалом 32 твори як і в згаданих читанках, подана бібліографічна довідка про великого сина тернопільської землі.

Працюючи у вже згаданому спецхові Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, Богдан Мельничук відшукав історичну повість Б. Лепкого “Сотниківна”. У 1991 році видав цей твір окремою книгою п’ятитисячним накладом. Тираж розійшовся серед читачів за кілька тижнів. Трохи згодом Б. Мельничук ще раз перевидав повість такою ж кількістю примірників. А в 2012 році у тернопільському видавництві “Навчальна книга-Богдан” зусиллями кандидата історичних наук, доцента ТНЕУ Н. Білик (упорядкування, передмова та примітки) і Б. Мельничука (примітки) побачив світ ошатний томик “Сотниківна”. Його склали історична повість Б. Лепкого і дві її інсценізації – Б. Мельничука та віднайдена у Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України драматична версія О. Скалuzuба, вперше видана у Коломиї в 1932 році.

Окрім того, як журналіст Богдан Мельничук протягом 1990-х–2000-х років здійснював публікації різноманітних наукових статей про життя та діяльність Б. Лепкого в періодиці.

Неоціненний внесок у лепкіану Богдан Мельничук здійснив завдяки драматургії. Адже він не тільки першим в сучасній Україні інсценізував твори Б. Лепкого, а й продовжує популяризувати творчість письменника за допомогою сценічного мистецтва. Театром Богдан Мельничук захопився ще в студентські роки під час навчання у Львівському державному (нині національному) університеті ім. І. Франка. В той час “особливо гриміла слава заньківчан” (1, ст. 17), незабутні враження у студента залишили такі вистави як “Річард III” В. Шекспіра (головну роль почергово виконували Богдан Ступка і Федір Стригун), “Голубі олені” Олексія Коломійця, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, “Камінний господар” Лесі Українки, “Моє слово” за В. Стефаніком та інші.

Як письменник-драматург Богдан Мельничук добре розумів, що настав час народження самостійної України, і театрові та його глядачам потрібні глибоко національні твори, котрі закликали б український народ позбутися колоніального ярма. Його увагу привернула особистість Богдана Лепкого та герой циклу його романів гетьман Іван Мазепа. І Богдан Мельничук почав збирати книги епопеї великого письменника про українського гетьмана. Ці твори були видані у 1926–1929 роках, а під час більшовицького режиму заборонені. Окремі видання привіз із Львова, деякі ксерокопії завдяки краєзнавцю та громадській діячці Надії Волинець письменникові передали з Бережан. Богдан Мельничук згадує: “Нарешті зібрав на своєму робочому столі сім книг епопеї великого письменника про гетьмана Івана Мазепу (“Мотря” – 2 томи, “Не вбивай”, “Батурин”, “Полтава” – 2 томи і “З-під Полтави до Бендер”). Понад дві тисячі чотиреста сторінок тексту! А п’еса повинна мати 80–100 сторінок. Переді мною гора, яку треба взяти штурмом. Як цього досягти? Як використати найголовніше, зробити драму динамічною? І Бог (інакшого пояснення не знаходжу) знову допоміг. Якось їду в автобусі № 20 на свою вулицю Київську в Тернополі, відвернувся від усіх, немов дивлюсь у вікно, а мозок працює над п’есою. Раптом ніби хтось підказує: мама Івана Мазепи була ігуменею Києво-Печерського монастиря у Києві. Коли на українські землі прийшов зі своїм військом російський імператор Петро I, він вигнав її звідти на Поділ. Отже, мама – ігуменя, а Мазепу піддали анафемі. Нехай гетьман своїй неньці, а відтак і глядачам у театрі розкаже правду. Вималювався жанр – сповідь Мазепи перед матір’ю, перед часом, перед Україною, її народом. Я уже знав, чого хочу, і як писати. Потім було кілька місяців напруженої роботи, коли я не помічав майже нікого й нічого. Наче переселився на чотиреста літ назад, в епоху, коли теж вирішувалася доля України. І таки написав п’есу “Мазепа, гетьман український”.

Автор сподівався, що драму вперше поставлять у Тернопільському театрі ім. Т. Шевченка. Проте в тодішнього режисера театру Петра Ластівки були інші плани, він твердив своє: “Нет! Нам нужнее Гамлет”. Саме тоді у Львівському театрі ім. М. Заньковецької розпочали репетиції вистав за цими ж

творами Богдана Лепкого. Інсценізацію зробив заслужений артист України Богдан Антків, однак його варіант передбачав три спектаклі, що мали йти один за одним упродовж трьох вечорів. А задум Богдана Мельничука був втілений в одну п'єсу. Після чергової нелегкої і безрезультатної розмови з режисером Тернопільського театру Б. Мельничуку потрапила до рук газета “Молодь України”, в якій було надруковано інтерв'ю з Ярославом Бабієм – головним режисером Львівського обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича, що в місті Дрогобич. Із цієї публікації письменник довідався, що режисер шукає п'єсу про когось із найвідоміших українських гетьманів. Драматург вирішив надіслати копію своєї п'єси про І. Мазепу в Дрогобич. І в квітні 1991 року автор несподівано для себе отримав запрошення на прем'єру своєї п'єси “Мазепа, гетьман український” у Дрогобичі. Вистава пройшла з великим успіхом, зала була переповнена. І режисер, і автор п'єси раділи також тому, що постановка стала першою в Україні. А влітку того ж року в Тернополі відбувалися планові гастролі театру з Дрогобича. Гості намічали показати три спектаклі “Мазепи”, але у зв'язку з тим, що вистава йшла з великим успіхом, на побажання глядачів зіграли п'ять.

Після гучних прем'єр Б. Мельничук свій драматичний твір “Мазепа, гетьман український” випустив книжкою п'ятитисячним накладом, що розійшовся серед українців від заходу до сходу. Нині дане видання стало бібліографічною рідкістю. Наступна постановка відбулася 1994 року в обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка в Дніпропетровську (режисер – заслужений діяч мистецтв України Володимир Божко). У 1995 році за постановку “Мазепи” колектив Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка відзначили міжнародною премією ім. Пилипа Орлика.

Також із великим успіхом у глядачів 17 грудня 1997 року відбулася прем'єра вистави “Мазепа” у Копичинецькому народному театрі ім. Б. Лепкого (режисер – заслужений діяч мистецтв України Орест Савка).

Сцену з вистави показали й представники Чортківщини 22 серпня 2000 року під час творчого звіту-концерту в Тернополі майстрів мистецтв і аматорських художніх колективів цього району, присвяченого 9-й річниці незалежності України (головний режисер-постановник – заслужений діяч мистецтв України Євген Ваврик, режисер – Олег Гафткович).

За спеціально написаною п'єсою сценарієм Богдана Мельничука та Ярослава Мельничука та режисурою останнього 28 жовтня 2009 року відбулася прем'єра вистави “Мазепа” в монотеатрі “Кут” у м. Хмельницькому. У ролі Івана Мазепи – художній керівник цього театру, заслужений артист України Володимир Смотровитель. Згаданий спектакль був показаний і в Тернополі: в обласній філармонії та у ВПУ № 4 ім. М. Паращука й отримав схвальні відгуки критиків.

Визначна подія в житті Б. Мельничука і тернополян відбулася 12 грудня 2010 року, коли здійснилася давня мрія тернопільського драматурга – на сцені Тернопільського обласного академічного театру ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра вистави “Мазепа” (режисер – народний артист України Олег Мосійчук). За словами автора п'єси, постановка Олега Мосійчука є найвдалішою. Унікальність даної інсценізації, зокрема, в тому, що режисер, ставши співавтором, скоротив текст драми з 90 сторінок до 39, передавши частину написаного, як і належить у театрі, засобами музики, сценічними ефектами світла, виразною грою акторів, логічно вмотивованими паузами тощо, й водночас зробив вдалі доповнення, ввівши символічних дійових осіб і застосувавши принцип кінематографічного монтажу. Первісний варіант твору, що написав у 1990 році драматург, був інформаційно-просвітницьким, чого й потребувало суспільство в той час відродження, бо українська нація не знала правди про істинних патріотів рідної землі, котрі були подвижниками нації, за що й стали ворогами Москви.

Підсумовуючи цей блок, можна з упевненістю сказати, що “Мазепа, гетьман український” – своєрідне духовне джерело, до котрого наші сучасники повертаються знову й знову, приводять до нього своїх друзів, дітей і внуків. Твір багатий фразами-заповітами, якими насичена, зокрема, мова Івана Мазепи, Мотрі. Нині це – духовний хліб для кожного українця, це компас нашого національного поступу.

Наступною масштабною роботою драматурга стала інсценізація твору Богдана Лепкого “Сотниківна”. І знову почалася співпраця двох подвижників сценічного мистецтва – драматурга Богдана Мельничука та режисера Ярослава Бабія. У результаті цього 5 червня 1992 року знову ж таки у Львівському обласному музично-драматичному театрі ім. Юрія Дрогобича відбулася прем'єра вистави “Сотниківна”. Ця подія викликала великий інтерес у літературно-мистецьких колах західноукраїнського регіону. В газеті “Тернопіль вечірній” від 30 грудня 1995 року Б. Мельничук зазначив: “У “Сотниківні” йдеться про донедавна замовчувану подію з історії України – битву козацького війська на чолі з гетьманом Іваном Виговським із російською армією біля Конотопа в 1659 році. Тоді козаки вщент розбили московських зайд... Трапилося так, що через кілька тижнів після прем'єри головний режисер Львівського театру імені Юрія Дрогобича Я. Бабій отримав обширний інфаркт. Зрозуміло, після цього

нашу творчу співпрацю ми змушені були припинити. Кілька днів тому я отримав листа від Я. Бабія, в якому – звістка: Бог додав йому сил, і він буде ставити “Сотниківну” на сцені Рівненського театру...”. І от 27 березня 1996 року в Рівненському обласному драматичному театрі відбулася прем’єра “Сотниківни”.

3 липня 1997 року до 125-річного ювілею Богдана Лепкого у Тернополі чергова прем’єра “Сотниківни” (режисер Євген Ваврик). І знову зала була переповнена, й вистава мала успіх.

Особливістю постановки стало те, що у сценічний варіант твору Богдан Мельничук ввів нового персонажа – легендарну особу козака Мамаю, якому надав рис дотепності, кмітливості, красномовства. Також драматург доповнив фінальну сцену монологом сотника Шелеста: “Благословляю вас, діти мої. Дай вам, Боже, щоб любили одне одного, як голуби сизі. Як ми любилися з твоєю, Олесю, мамою. Царство їй Небесне... Як земля любить воду, а козак – волю. Хай Господь дає нам діточок прекрасних, як сонце ясних. Нехай множиться рід козацький батькам на радість, а Україні на славу. Щоби могли ми й надалі всякого ворога бити. Давати відсіч усім, хто на нашу землю з лихим наміром прийде, хто забуде, що земля ця – споконвіку наша, українська. Благословляю вас, діти мої!”. Відомий поет Борис Демків у рецензії наголосив, що ці слова прозвучали не тільки як побажання молодят, а як благословення через наших пращурів великих усьому народові, всій нашій вільній і соборній Україні.

Треба зазначити, що тернопільський драматург інсценізував твори Богдана Лепкого не тільки для дорослих, а й для дітей, адже йому небайдуже, яким буде прийдешнє покоління. Завдяки співпраці з Тернопільським обласним театром ляльок (нині – академічний театр актора і ляльки) Богдан Мельничук інтерпретував мовою сцени “Казку про Ксеню і дванадцять місяців” Б. Лепкого. Прем’єра відбулася 25 жовтня 1992 року (режисер Раїса Олефір, музичне оформлення Олександра Бурміцького, художник Володимир Якубовський) і отримала схвальні відгуки глядачів та критики. Також прем’єра цієї казки відбулася 27 червня 2010 року в Івано-Франківському обласному театрі ім. Марійки Підгірянки (режисер В. Підцерковний, музичне оформлення Л. Литвинчук, художник Р. Котерлін).

За багатолітню пошукову роботу з підготовки до друку низки невідомих творів Богдана й Левка Лепких, інсценізації творів Б. Лепкого “Мазепа, гетьман український” і “Сотниківна” Богдана Мельничука відзначили Всеукраїнською літературно-мистецькою премією імені Братів Богдана та Левка Лепких за 2000 рік. Ця подія відбулася 2 лютого 2001 року в залі Тернопільської обласної філармонії. Вручив премію письменник, журналіст і громадський діяч Борис Хижняк.

Отже, підсумовуючи результати аналізу невтомної праці Богдана Мельничука на ниві популяризації творчості Богдана Лепкого, хочеться сказати словами Івана Бандурки з його книги “Чотири вежі Богдана Мельничука”: “Він (Б. Мельничук. – Авт.) належить до тих тернопільських майстрів художнього, публіцистичного і науково-популярного слова, які внесли найбільшу лепту в національне відродження України; його праця на теренах дитячої літератури та сценічного мистецтва – це духовні прокурки для тих, хто незабаром будуватиме свою Україну”.

#### **Література:**

Іван Бандурка. Чотири вежі Богдана Мельничука. Письменник. Журналіст. Редактор. Краєзнавець: Літературний портрет. – Тернопіль: Економічна думка, 2002. – 248 с.

Мельничук Богдан. Дорога до себе. – Тернопіль: ТЗОВ “Терно-граф”, 2012. – 1280 с.

Богдан Мельничук – письменник, редактор, журналіст, краєзнавець: Бібліографічний покажчик/Тернопільська обласна бібліотека для молоді, Державний архів Тернопільської області; Уклад.: Л. Марченко, О. Фецьо, І. Грицишин, О. Крива. – Тернопіль: Воля, 2009. – 360 с. – (Серія “Корінь і крона”).

Богдан Мельничук – письменник, редактор, журналіст, краєзнавець. Т.2: Бібліографічний покажчик/ Тернопільська обласна бібліотека для молоді; інформаційно-бібліографічний відділ; Тернопільський обласний краєзнавчий музей; ТОО НСКУ; уклад. Л. Радібаба. – Т.: Меркьюрі-Тернопіль, 2012. – 328 с.

**Остап Черемшинський**, директор музею Володимира Гнатюка

УДК 821. 161.2 – 31

ББК 83.3. 3(4 УКР)

#### **Щира дружба і співпраця Володимира Гнатюка і Богдана Лепкого**

Чи ж є ще де такий багатий і щедрий на творчі таланти край, як наша Тернопільщина? Адже вона дала нам і світові видатних учених, письменників, композиторів, художників, артистів та багатьох інших діячів української культури, науки та історії.

Тут народилися, росли і розпочали свою творчу працю видатний учений зі світовим іменем, великий український етнограф і фольклорист, літературознавець і мовознавець, перекладач та видавець, академік Володимир Гнатюк із села Велеснева Монастирського району та великий український поет і прозаїк, літературознавець і критик, перекладач і мемуарист, педагог та історик, художник та діяч культури, учений та Почесний член Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, автор безсмертних „Журавлів” та історичної епопеї „Мазепа” Богдан Лепкий із села Крогулець Гусятинського району.

Ці дві постаті настільки відомі у культурному світі, що нема потреби подавати широкі відомості про їх життєвий шлях та творчу діяльність.

Впродовж майже тридцяти років між Володимиром Гнатюком та Богданом Лепким тривали дружні та творчі зв'язки, про що засвідчують багато фактів, в тому числі і їхнє листування, яке зберігається в багатьох архівних сховищах України та поза її межами.

Чимало листів Богдана Лепкого до різних адресатів, у тому числі одинадцять з них до Володимира Гнатюка, зберігаються у Відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України.

Листи-автографи письменника до вченого писані на папері різного формату, лише один з них, написаний на поштової картці із зображенням Богдана Хмельницького та адресований Володимирові Гнатюку до міста Закопане в Польщі, де він в той час перебував на лікуванні.

Як голова Ювілейного комітету з нагоди 25-ліття письменницької, наукової та громадської праці Івана Франка Володимир Гнатюк запрошує до участі у збірнику-альманасі на честь ювіляра та святковому вечорі письменників – батька і сина – о. Сильвестра (Марка Мураву) та Богдана Лепких. І ми їх обидвох бачимо на груповій світліні від 30 жовтня 1898 року поруч з Іваном Франком, Михайлом Грушевським, Володимиром Гнатюком та багатьма іншими видатними діячами України.

В першому листі з Бережан за 1898 рік Богдан Лепкий просить Володимира Гнатюка праці різних європейських вчених, бо „... але ей Богу буде вам не лишень дяка від мене, але і велике простибіг, що допомоглисте бідному заточникови в Богом забуті Бережани, де вся наука та література кінчиться на „Ділі” і „Віснику” та кількох романах”.

У другому листі від 6 травня 1899 року, з тих же Бережан Лепкий пише Гнатюкові: „Ще як д. Маковей був редактором Віст(ника), я післав на його руки два невеличкі оповідання „Стріча” і „Закутник”, два, чи три перекладені стишки і стільки оригінальних. Він казав, що буде друкувати, що навіть дещо вже приладив до друку. Тим часом кілька книжок Вістника вийшло, а мого матеріалу не поміщено нічо... Сподіваюся, що зволите полагодити мені ту справу. Здоровлю Вас сердечно. З побажанням Богдан Лепкий. Матеріали парнографічні збираю і пішлю вам згодом”.

І як відповідь на цього листа письменника Володимир Гнатюк редагує і в Першій серії „Літературно-наукової бібліотеки”, Ч. 12 видає „Українсько-Руській Видавничій Спілці” збірку оповідань Богдана Лепкого „3 життя” (Львів, 1899).

З цього часу ще міцніше єднає міцна дружба і щира співпраця двох наших земляків-друзів. У розділі „Хроніка і бібліографія” „Літературно-наукового вісника” (Львів, 1903, Т. 22, кн. 5, С. 151-152) Володимир Гнатюк помістив „Відчит Б. Лепкого у Кракові про літературну діяльність Василя Стефаника” („Літературно-науковий вісник”, Львів, 1903. – Т. 22, кн. 5, розділ „Хроніка і бібліографія”. – С. 152; кн. 6, розділ „Хроніка і бібліографія”. – С. 230). І тут же помістив замітку „Переклади українських творів”, в якій йде мова про переклади творів Богдана Лепкого словацькою мовою. Крім того, Володимир Гнатюк пише рецензію на статтю Богдана Лепкого „Prehled literatur slovanskych za rok 1902” („Slovensky prehled”, ч. 10, Прага, 1903), яку помістив у „Літературно-науковому віснику” (Львів, 1903, Т. 23, кн. 8, розділ „Хроніка і бібліографія”, С. 141-142).

25 березня 1904 року з Кракова Богдан Лепкий пише Володимирові Гнатюкові: „Високоповажний Пане Редакторе! Посилаю збірку оповідань для Видавничої Спілки, складається вона: 1) з оповідань, що були друковані в збірці „3 села” – тепер зовсім вичерпаній. 2) з новель „Жертва” і „Гостина”, друкованих у фейлетонах Руслана. 3) з довшого оповідання п. з. „В глухих куті”, яке не увійшло доси до жадної збірки та 4) з трьох нових, ще не друкованих, а то: „Перша зірка”, „Матвій Цешун” і „Мій товариш”.

Наголовок можна дати або „Перша зірка” та другі оповідання”, або: „Образки з села” (Малюнки з села). Будьте ласкаві вибрати... Як вийшов Стефанік, то кажіть мені вислати, а я зараз в найближчому числі дам рецензію. Мій нарис про Стефаніка, друкований доси по українськи, по польськи, по чеськи, по хорватськи, по німецьки, перекладається тепер в Петербурзі на московське... Даруйте, що пишу недбало, але часу не маю. Серечно Вас здоровлю та кланяюся Вам з глибоким побажанням. Богдан Лепкий”.

Михайло Коцюбинський у листі з Риму до Володимира Гнатюка у Львові 28 травня 1905 року писав про свою подорож по Західній Європі та „До Криворівні навряд чи зможу поїхати, бо не буде вже часу. Як там моя книжка? (мова йде про четверту книжку письменника оповідань „У грішний світ“) (Львів, УРВС, 1905) – О. Ч). Певно, готова вже. Будьте ласкаві, вишліть по 1 прим[ірнику] її Лепкому, Сембратовичу...”

І знову Володимир Гнатюк з радістю відгукується на просьбу Богдана Лепкого і видає другу збірку його творів „Кара” та інші оповідання” (Львів, 1905 в Першій серії „Літературно-наукової бібліотеки”, Ч. 93 в „Українсько-Руській Видавничій Спілці” та пише свою рецензію на неї і друкує її в „Літературно-науковому віснику” (Львів, 1906. – Т. 33, кн. 1, розділ „Бібліографія”, С. 189-190).

9 березня 1906 року з Чернігова Михайло Коцюбинський до Володимира Гнатюка у Львові пише: „Щоб покінчити з усякого рода проханнями – пригадую обіцянку Вашу вислати мені ті книжечки, що я лишив у канцелярії товариства, виїздячи зі Львова. Там були, здається „Казки” Кобринської, „Осінь” Лепкого і ще щось”.

Щира дружба між двома нашими славними земляками з кожним днем все міцнішає й міцнішає. В 1908 році Володимир Гнатюк отримує поштову листівку з Кракова від Богдана Лепкого: „Поважний Добродію! Найблизше двірця єсть готель Європейський, доволі чистий і дешевий. Лучший від нього готель Поллера близь театру. Недалеко клінік єсть не дорогий готель „Монроп”. Вибирайте. П. Стадника нема в Кракові. Перенісся до Львова. Але напишіть до мене, коли приїжджаєте. Як не буду мав школи, то вийду на дворець, а як ні, то вишлю когось з наших, щоб поміг Вам розгоститися в Кракові. Здоровлю і кланяюся. Богдан Лепкий”.

Як лише побачила світ книжка Степана Руданського „Співомовки. Зі вступом Богдана Лепкого” (Коломия, 1909), то Володимир Гнатюк відразу пише рецензію на неї і публікує її у „Літературно-науковому віснику” (Львів, 1909, Т. 48, кн. 12, розділ „Бібліографія”, С. 629-630).

В кожному з наступних листів письменник ділиться з ученим своїми успіхами у викладацькій праці, про написання нових творів та їх публікацію, присилає на його адресу до редакції „Літературно-наукового вісника” свої нові поезії та оповідання. В листопаді 1922 року Богданові Лепкому виповнилося 50 років. З нагоди золотого ювілею свого щирого друга сердечно привітав Володимир Гнатюк. А незабаром з Берліна він отримав від Богдана Лепкого вітання з нагоди Різдва 1923 року:

„Літературно-науковому віснику” під Різдво”: «Колядки, колядки, колядки, / Свічечки на зеленій ялинці, / Білий сніг вкрив садки і грядки, / Мерехтять на кождіській билинці. / Любі сни, райські сни, сни весни. / Сні про те, що було і минуло, – / Хоч як серце в грудях тисни, – Щоб забуло, – воно не забуло. / Кождий день, кожду річ, кождий мент, / Кожде слово з уст близьких і рідних / Заховало воно мов фрагмент, / Мов мелодію гарф непобідних. Богдан Лепкий”, та листа, в якому він пише: „Щиро дякую вам і цілій Шановній Редакції Літературно-Наукового Вісника за бажання, якими не забули Ви привітати мене в день моїх 50 уродин.

Може й не заслужив я на таку пошану, може не дав таких творів нашій рідній літературі, які міг і повинен був дати, потіха для мене, що працював пильно і щиро. Не раз не писав я того, що хотів, а те що диктував мені голос народної совісти, - в тому лежить мій гріх супроти чистого мистецтва, але ж і розрішення повинен дати мені не хто другий, а народня справа.

Дай Боже, щоб мої молодші товариші по перу не потребували попадати в такі конфлікти з собою, щоб вони всі свої сили і всі свої дари могли зложити на жертвеннику рідного слова, привабливій богині краси.

Дай Боже діждатися більш сприятливих умов для розвитку нашої рідної культури, щоб український геній засіяв у своїй повній величі і провадив наші грядущі покоління до волі і до слави.

Щиро Вас шануючий Богдан Лепкий”.

У своєму листі управа спілки „Гуцульське мистецтво” в Косові до Володимира Гнатюка у Львові 6 березня 1923 року пише: „Склад спілки – Родняк, Лаврінський – суддя, Б. Лепкий, В. Гелетович, В. Кокуревич – нотар у Косові, Григорців, Герасимович, Стрийська, Куриленко, Стефанів, Могильницький, Библюк (міщанин, був в Америці)”. Невимовною радістю вщерть переповнюються наші серця щирою радістю і гордістю, що велика і щира дружба та плідна співпраця так міцно єднала двох наших земляків – велетів України – Володимира Гнатюка і Богдана Лепкого, які залишили нам у спадок невичерпні творчі джерела науки та літератури! Будемо ж гідними їх спадкоємцями та вірними синами України!

**Література:** Мушинка М. Володимир Гнатюк: Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літерату-рознавства та мовознавства. – 2-е вид., допов. та перероб. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2012. – 383 с.; Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого. – Львів, 2001. – 918 с.; Володимир Гнатюк: Документи і матеріали (1871 – 1989). – Львів: ЦДІА України – НТШ, 1998. – 465 с.; Черемшинський О. Дружба і співпраця велетів: Володимир Гнатюк і Богдан

Лепкий // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття (Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника). – Тернопіль: ТДПУ ім. В. Гнатюка, 1998. – С. 94-97.; Володимир Гнатюк (1871 – 1991): Бібліографічний покажчик. – Упоряд. Мирослав Мороз, Микола Мушинка. – Львів: НТШ, 1992. – 151 с.; Баб'як П. Листи Богдана Лепкого до Володимира Гнатюка // Тернопіль. – 1991. – № 3. – С. 55; № 4. – С. 53 – 54.; Мушинка М. Володимир Гнатюк: Бібліографія друкованих праць. – Уклад Микола Мушинка. – Едмонтон: Канад. інститут укр. студій, 1987. – 148 с.

Ольга Єфимець, вик. (Тернопіль)

УДК 821. 161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

### Мотиви туги за батьківщиною в ліриці Богдана Лепкого

*Аналізується поетична спадщина Б.Лепкого, розглядається один з провідних мотивів його поезії – туга за батьківщиною, з'ясовується специфіка і новаторство його художнього мислення. Висвітлюється особливість зображення ключових образів у ностальгічних поезіях митця. Простежується філософське розкриття поняття «батьківщина» в поезії Б.Лепкого.*

**Ключові слова:** туга, мотив, батьківщина, образ, лірика, ліричний герой.

*The article deals with analysis of Bohdan Lepkyi poetic heritage, homesickness is considered as one of the leading motives of his poetry, specificity and innovation of his artistic thinking have been examined. It has been emphasized particular representation of key images in nostalgic verses of the artist. It has been observed philosophical explanation of concept "homeland" in poetry of Bohdan Lepkyi.*

**Keywords:** depression, motive, motherland, image, lyrics, lyric hero

Богдан Лепкий – не просто талановитий митець, творчість якого, подібно до діаманта, вражає нас різними гранями – поет, письменник, публіцист, літературний критик, перекладач, художник. Його творча спадщина розмаїта жанрово і тематично. Він зумів синтезувати українську фольклорно-літературну традицію з модерними здобутками тогочасної літератури, ввів українську літературу в загальноєвропейський контекст. Але не лише в цьому заслуга Лепкого. Будучи довгий час відірваним від рідної землі, він не забував про неї й на мить, а робив усе можливе для того, аби його Батьківщина святкувала свій Великдень, «завтрашню велику днину». Богдан Лепкий репрезентував Європі та й всьому світу український народ, був носієм національної та релігійної традицій. Упродовж сорока років, які йому довелося прожити на чужині, митець був втіленням справжнього патріотизму. Мету життя Б.Лепкий вбачав у тому, щоб відкрити світові Україну, показати, хто такі українці і який внесок вони зробили, як нація, в духовну скарбницю світової культури.

Жодна свідомо людина не може почуватися «щасливою повною мірою, якщо вона позбавлена Батьківщини, або на її рідній землі є якісь страждання і нещастя» [Фейербах, 1955]. Тим паче, поет, тонка гармонійна натура, який кожен біль Батьківщини проживає, як свій власний. Це пояснює, чому провідним мотивом багатьох поезій Богдана Лепкого є туга. Туга, як концепційна домінанта, як філософська категорія. І, якщо в прозі митця ця туга слугує своєрідним тлом, на якому розгортаються події, вона «запрограмована» в самому тексті, то для поезії характерні ностальгічні почуття. За словами М.Рудницького « в художньому методі Б.Лепкого нероздільно співіснують особистий смуток і смуток з приводу народної неволі» [Рудницький, 1936].

Як свідчать дослідження, ставлення до ностальгії в різних культурах в історії філософії оцінюється переважно позитивно. В.Новіков відносить ностальгію до «типів моральної рефлексії», яка відіграє важливу роль, як в житті окремої людини, так і суспільства [Новіков 2009]. Вона сприяє утвердженню ідентичності «я» людини, зміцнює зв'язок з ранніми етапами її життя, з корінням, формує моральні ідеали, зберігає моральні цінності минулого і забезпечує наступність традицій, «примирює» в суспільному досвіді минуле з сьогоденням.

Відірваний від рідної землі, Б.Лепкий раз-по-раз виливає свою тугу в поезії. Краса природи – подільської і карпатської – є віддушиною для поета, раєм для його пам'яті, що асоціюється з чарівним світом дитинства і безтурботності. «Згадки з дитячих ранніх літ, / Ах, які ви дороги мені! / Ви, мов ті квіти чарівні, / Цвітете навіть і тоді, / Коли мороз зморозить світ.» («Згадки з дитячих ранніх літ»). Рідний край для поета « мов із казки», « повний ласки, що мов та водиця через край із серця...лліється» («До рідного краю»)

Та не у всіх віршах елегантний настрій домінує. Поширеним модерним прийомом у Б.Лепкого є зіставлення любих серцю картин рідного краю, які його пам'ять тримає з дитинства і тих страшних подій, які відбуваються на Батьківщині в даний момент. Мажорний зачин «Тішся цвітом, що розцвівся,

*тішся кожним днем погоди»* переходить в малювання жакливіх картин реальності *«всюди клопіт, всюди смутки», «доокола, наче море розлилося людське горе»* («Тішся»), *«Вчора було так гарно, нині зимно і хмарно»* (*Вчора квітка, а нині...*). Перед очима постають різкі контрасти: *«Там збіжжя – якби золото /А тут саме болото, /І кров, і поту ріки/І так навіки-віки..»*

Образ рідного краю – наскрізний образ лірики Б.Лепкого. В багатьох поезіях він звертається до рідного краю з невимовною тугою: *«О мій рідний безталанний краю! /Чи побачу я тебе? Не знаю». У «Сонеті»* («Ліси дрімучі...») рідний край звужується до рідного села поета. І знову він використовує контраст: *«Збіжжя кругом; блават синіє в житті, /А панський лан – як море те одно;/Голодний хлоп в старій подертій свиті – / То рідний край і рідне село.»*

Повний болю і розпуки вірш «І в мене був свій рідний край». Назва, що рефреном звучить протягом вірша, посилює почуття ліричного героя. В пам'яті Б. Лепкого рідний край, у якому він народився і зростав - символ справжнього земного раю: *«І в мене був свій рідний край, /Цвіли там квіти у діброві, /Шумів таємну пісню гай, / Збіжжя стелилися чудові / На паску і на коровай..../І в мене був свій рідний край.»*

Але нині там «хрести стоять, як чорний гай» і «сльози ллються, як Дунай». І, здається, лишається єдина надія – надія на Божу ласку. Звучить шире, повне болю прохання *« Боже в небесах, за кров, за муку, за руїни, верни, верни нам Україну!»*, Україну, яку поет називає «святою руїною» і «новітньою Троєю». Проводяться такі паралелі з античним образом через безперервні кровопролиття, від яких потерпала Україна перші десятиліття ХХ століття. І це, безперечно, не могло залишити митця байдужим. Йому боліла душа, тому і народився цей вірш-молитва, вірш-благання.

І знову - улюблений прийом Б.Лепкого: зобразити сумну, а частіше страшну і навіть жакливу картину, аби вплинути на читача, пробудити його свідомість, а тоді обнадіяти і кинути клич – не сидіти склавши руки, а йти до кращого майбуття, якщо потрібно зі зброєю в руках. В поезіях 1914 -1920 років прослідковуємо певну тенденцію: початок буремних подій поет зображує символічним образом грому. *« Що то за грім?»* - звучить риторичне запитання. Що очікує рідний край? До чого приведуть події, які «світ гонять стрімголов»? Та в вирі подій автор закликає не забувати про долю вітчизни: *«Сніть хлопці, сніть! / Про долю-волю любо сніть, / Про долю-волю вітчизни!»*

І коли вже стало зрозуміло, хто по який бік барикад, хто сидить на якому коні, а чи цей кінь *« без сідла біжить, їздця згубив»* («Пожовкло листя»), клич до боротьби, здається, лине звідусіль. Певно, сама Вітчизна проголошує цей клич: *«Хтось мене кличе, хтось мене /З тихої хати пріч жене. /Не знаю, хто і звідки ти,/ А мушу йти, а мушу йти.»* («Хтось мене кличе»).

Іронічно звучать слова, звернені до тих, хто забув про своє коріння: *«Предківську шаблю ржа гризе, / Внук ї на ярмарок везе /З кіса стріляє до ворон, / А ворог пре з усіх сторон...»* І, нарешті, звучить заклик, звернений до всіх синів України: *«Вставай, вставай, вставай! / Не час тепер на сон, / Мов рана – рідний край, / Мов зойк один і стон.»*

Б.Лепкий називав «струнами серця» все, що єднає сьогодення з минулим, все що « рідне, кохане» і вважав, що нема гіршого, «коли рвуться сердечні струни» *« Розривалося серце моє, / Як прощавсь я з тобою, мій краю...»*

І останні думки митця теж про рідний край: *«Коли спічну в таємнім тихім гаю, / О тобі снитиму, мій любий рідний краю.»* («Браття лишіть мене»)

Новаторством поетичного стилю Б.Лепкого є те, що образ туги у поезії майже завжди супроводжується образом надії. Але туга його, хоч він сам іноді називає її зневірою, не є антитезою надії, якщо вони борються в естві однієї людини. «Туга – це теж історична пам'ять, бо це туга за волею, за колишньою славою, які повинні відродитися» [Ільницький, 1990]. Така туга життєствердна, вона споріднена з тугою народної пісні. Вона не присипляє, а спонукає до дії, гартує волю. *«О тобі снитиму. Та не такім, як нині, / Лиш як колись...»*

Таке співіснування туги і надії виходять за рамки однієї поезії. Сповнена безнадії кінцівка поезії «Ударте в дзвін» - *«Бийте в дзвін!.. Нема... Забрали.»* знаходить оптимістичне продовження на початку іншого вірша *« Дзвонів нема? Най дзвонять серця в грудях...»*, який наскрізь просякнутий незборимою впевненістю в краще майбуття: *«Буде там меч, де нині тихе слово, / Були ми вольні і будемо знову.»*

Одним з домінуючих образів лірики поета є образ гір. Його ми знаходимо і в ранній творчості («Наші гори», «Полудне в горах», «Така чудова нічка»), але ще частіше з'являється образ гір в поезіях, написаних на чужині. В ранніх поезіях гори для Лепкого – втілення могутності, сили, руху вгору, «де чимраз до неба ближче, чимраз далі до землі». Це вершина творчості природи, в якій втілено розмаїття форм і барв – «Як тут чудово!» – захоплено вигукує ліричний герой. На чужині поет сумує за горами, як за друзями, яким виливав душу у важкі хвилини, з якими ділився найпотаємнішим: *« Гори мої, гори, / Зелений розмаю, / Хоч вже стільки літ минуло, / Я про вас гадаю.»* («Гори мої, гои»).

Злиття з природою у поезії Б.Лепкого переростає настанову, що йде від заданої програми, і здобуває ту безпосередність переживання, що дає справжнє поетичне натхнення. Безперечно, таким джерелом натхнення для поета були й гори, які були для нього символом волі. («*Про гори снитиму, високі гори сині, / Там, де орел-беркут з вітрами гордо б'ється, / Про ріки, що пливуть свобідно по долині...*») (*Браття, лишіть мене*).

Таке злиття з природою сьогодні можемо розглядати, як передчуття загрози відриву людини від природи, а отже й загрози самому людству.

В окремих поезіях Б.Лепкого поняття «батьківщина» набуває філософського значення. Батьківщина в прямому значення слова – це місце, де народився. І в той же час – не лише місце. Адже Батьківщину не можна обмежити певними рамками, повністю ототожнити з якоюсь країною чи місцем на карті. Батьківщина – це відчуття себе вдома, це те, без чого нема людини. Батьківщина – це метафізичний притулок нашої душі: «*Я України не знайшов на карті, / Може, в душі її я віднайду...*» («Вона там є»). Митцю, як нікому притаманне почуття ностальгії, тому для нього знайти батьківщину – означає створити її силами своєї душі.

Ми лише бездомні подорожні в цьому світі – в тому сенсі, в якому М.Бубер розрізняв епохи облаштованості і бездомності. «В епоху облаштованості людина живе у Всесвіті, як вдома, в епоху бездомності – як в дикому полі, де і кілочок для намета не знайти.» [Бубер, 1998]. Ліричний герой поезій Б.Лепкого живе якраз в епоху бездомності, це його гнітить і він кричить у Всесвіт свої питання: «*Доколя поле дике... / Доля де ми? Доля хто ми?*» («Недомовлене слово»). І навіть його думи, як вияв свідомості, «*не мають мамі-тата, ні власної хати*».

Особистість переживає себе, як трансцендентне, чуже світу, і відчуває прірву, що відділяє її від вищого світу, який повинен бути їй рідним. Людині глибоко притаманна туга за божественним життям, чистотою, за раєм. («*Ген-ген на неба край, / Ген-ген у неба синь, / Там твоя мрія золота, твій рай!*») («Весна»). Чому ж поет залишив рідну землю?

В поезії «Далекий я вам» Б. Лепкий визначає завдання митця – служити на благо рідному народові. Іноді це доводиться робити, будучи відірваним від нього. Поет кається, що залишив рідний край, та одразу ж сповіддю линує його слова про страшне покарання за цей вчинок – «*видячи довкола широкий світ, не видіти дверей*». Його хрест – нести знамено поезії, поезії, яка надихає на звершення, яка закликає до дії, яка прагне зробити світ кращим, яка дарує надію «*Та певний я, що завтра, так і нині / І за багато ще, багато літ, / Останеться поезія людині, / Як спомини лишаються дитині, / За котрими йде вона в дальший світ.*»

Митець гідно ніс знамено поезії. Він зумів не лише зберегти і розвинути її фольклорну традицію, а й «збагатив загальноукраїнське письменство інтернаціональним культурним кодом рафінованої художньої вмілості, багатством ідейно культурних «зустрічей» з європейською художньою практикою» [Погребенник, 2006]. Його поетична спадщина доводить органічну європейськість української культури.

Протягом століть в безперервній зміні поколінь тривало об'єднання людей, яких гуртувало творення і сповідування загальної для них культури. Цю спільноту ми називаємо нацією. Нація – духовна Батьківщина поета. Ця думка – в підтексті всієї поетичної спадщини Б.Лепкого. Його набуток, глибоко національний і водночас загальнолюдський, цікавий неповторним поглядом на світ. Це справжній «великий дзвін», який будить зі сну і закликає йти до кращого майбуття. І найголовніше, його творчість – це заповіт українцям: «...побачивши, яка гарна й благородна ця батьківщина наша, полюбити її силами й усіма мислями своїми та щоб постояти за її волю, цілість і незайманість від роду до роду!»

**Література:** Бубер 1998 : Бубер М. Проблема человека. – К.: «Ника-Центр», «Вист-С», 1998.; Губин 2008: Губин В.Д. Философствование как поиск Родины.// Хора. – 2008. - № 3; Ільницький 1990: Ільницький М. Настроений життям, як скрипка. Вступна стаття.// Лепкий Б.Поезії – К.: Радянський письменник, 1990. Новиков 2009: Новиков Е.В. Нравственный смысл ностальгии: Автореф.дисс.- М., 2009.; Погребенник 2006: Погребенник В. Художній світ негромадянської лірики Б.Лепкого.// Як много слово важить: Науковий збірник на пошану В.Качкана. – Івано-Франківськ, 2006.; Рудницький 1936: Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.; Ткачук, 2005:Ткачук М.П. Модерністський дискурс лірики та новел Б.Лепкого. Дослідження. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128. Фейербах 1955: Фейербах Л. Избранные философские произведения. Т.2 – М., 1955.;

*Аналізується поетичне спадщина Б.Лепкого, розглядається один з вельових мотивов его творчества – тоска о родине, выяняется специфика и новаторство его художественного мышления. Освецається особенность изображения ключевых образов в ностальгических поэзиях. Прослеживается философское раскрытие понятия «родина» в поэзии Б.Лепкого.*

**Ключевые слова:** тоска, мотив, родина, образ, лірика, лірический герой.



## МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ТА ВИЩІЙ ШКОЛІ

Комінярська І., к. філол. наук (Кременець)  
Пасічник О., к. філол. наук (Кременець)

УДК  
ББК 83. 34УКР 6я 721

### Вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школі

*У статті аналізуються особливості вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школі. Увага акцентується на тому, що літературна спадщина письменника як представника літератури рідного краю вивчається в 5, 7 та 11 класах.*

**Ключові слова:** Богдан Лепкий, літературна творчість, урок літератури.

*The article analyses the peculiarities of studying the literary works of Bogdan Lepkyiy in the secondary and high school. The main attention is paid to the studying of literary heritage of the writer as the representative of literary of native region in 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> forms.*

**Key words:** Bogdan Lepkyiy, literary works, lesson of literature.

У загальноосвітній системі шкільний предмет «Українська література» за роки нашої незалежності набуває особливої актуальності. Саме українська література є потужним носієм нації, її генетичного коду. Це надзвичайно важливий чинник в сьогоднішніх умовах глобалізації усього світового цивілізаційного простору і в індивідуальному національному самоусвідомленні. Українська література має стати важливим чинником витворення національної ідентичності без якої неможливо збудувати державу – Україну. І виховати свідомого українця [3, с.1]. Як шкільний предмет українська література виконує такі функції: пізнавальна, естетична і виховна. Це означає, що «кожен запропонований твір не лише відображає певну естетичну – художню дійсність, а й засобами мистецтва слова виховує українську людину» [3, с.2]. У 5-11 класах на вивчення предмету «Українська література» згідно Програми передбачено 70 годин, з яких 2 години відводиться на літературу рідного краю з метою виховання шанобливого ставлення до його митців «Як особливо обдарованих людей, співців рідної землі». Зокрема, п'ятикласники, семикласники та одинадцятикласники знайомляться із творчістю нашого краянина Богдана Лепкого, у доробку якого – поеми й вірші, оповідання і повісті, літературознавчі праці, мемуари. Він досліджував творчість Тараса Шевченка, любив музику й малярство.

Починаючи з 1991 року в українську літературу повернулося багато інших митців-патріотів, серед яких ім'я Богдана Лепкого. Його життєвий і творчий шлях досліджував Б. Вальнюк, В. Качкан, Л. Кіліченко, Ф. Погребенник, М. Ткачук, В. Чиріба, М. Федунь та інші. Під час вивчення літератури рідного краю вчителям допомагають методичні поради Марії Федунь «Вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школі» [8], конспекти уроків Р. Іванової «Літературні казки нашого краю» Богдан Лепкий «Казка про Ксеню і дванадцять місяців» [3], Г. Поплавської «У пошуках квітки щастя» (за творами Богдана Лепкого) [3], Н. Шандрук «Богдан Лепкий «Мотря». Образ Мазепи як державного діяча і людини» [3]. Мета статті – окреслити особливості вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школі як представника літератури рідного краю.

Відповідно до програми регіонального курсу «Література рідного краю» (керівник авторського колективу Н. Лішук), у тернопільському видавництві «Мандрівець» 2011 р. вийшла хрестоматія для учнів 5-11 класів «Література рідного краю». Це видання містить літературні портрети відомих письменників Тернопільщини, їх твори, довідкові матеріали з теорії літератури, цікаві факти у різних рубриках, а також запитання і завдання для контролю навчальних досягнень.

За програмою Інституту АПН педагогіки України для середньої загальноосвітньої школи відомості про життя Богдана Лепкого й текстуальне вивчення окремих його творів передбачено в п'ятому, сьомому та десятому класах. Так, п'ятикласники текстуально вивчають уривок з повісті «Орли», семикласники – поезії «Заспів», «Набік життя, журбо дрібна!», «Видиш, брате мій...», а десятикласники – твір на історичну тематику «Мазепа».

Згідно цієї програми розроблено методичні поради для вчителя української літератури щодо вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школі Марією Федунь [8]. Автор посібника окреслює, що повинні знати, вміти, з чим бути ознайомленими учні у процесі вивчення творчого спадку українського митця: *школярі повинні знати*: основні віхи та творчості Б. Лепкого; деталі перебування письменника у Німеччині; особливості творчого зв'язку із Т. Шевченком; твори галицького митця на історичну тематику; особливості віршованої спадщини поета; що таке афористичність та внутрішнє римування, історична правда та художній домисел; *школярі повинні вміти*: аналізувати поетичні твори Богдана Лепкого; знаходити у віршах поетичні образи; виявляти художні засоби у поезіях (анафору, антитезу та ін.); зіставляти віршові твори Б. Лепкого із поезіями І. Франка, Т. Шевченка; подавати словесне «малювання» до текстів віршів; висловлювати свої думки щодо проблем, які постають у творах Б. Лепкого; вмотивовано відповідати на запитання під час бесіди; вести дискусію; давати рецензію на відповідь товариша; складати порівняльну характеристику героїв прозового твору; досліджувати мову художнього прозового тексту; писати творчі роботи, в яких розкривати свої думки відносно проблем, піднятих митцем; *бути ознайомленими*: з літературним процесом, пов'язаним з іменем Б. Лепкого; з невідомими спогадами письменника; з творами українських авторів на історичну тематику; з мемуарними працями Б. Лепкого, відомими нині в Україні; з терміном «мемуари», значенням спогадової літератури; з історичною епохою Івана Мазепи; із відображенням постаті гетьмана в українській та світовій літературі.

За програмою «Література рідного краю» (упорядник Н. Ліщук) у рубриці «Літературні казки нашого краю» п'ятикласникам пропонується твір Богдана Лепкого «Казка про Ксеню і дванадцять місяців». Текст цієї казки вміщено у відповідній хрестоматії для 5 – 11 класів. У статті про Богдана Лепкого п'ятикласникам подається матеріал про мандрівний сюжет твору «Казка про Ксеню і дванадцять місяців», звернення до читача, теоретичний матеріал про віршову і прозову мову, казку, тест казки, матеріал для допитливих, запитання й завдання (наприклад, тестові).

На нашу думку, останні не завжди відповідають віковим особливостям учнів, передусім що стосується розділів «Вчимося визначати мовні засоби» і «Вчимося узагальнювати, фантазувати». Складним завданням також є пропозиція оформити альбом «Життєвими стежками Богдана Лепкого» та його презентація.

Цікаво буде роботу на уроці вивчення «Літературні казки нашого краю» Богдан Лепкий «Казка про Ксеню і дванадцять місяців» Р. Іванова. Формулюючи мету, вчитель враховує не тільки навчальні й розвиваючі моменти, а й виховний аспект. Адже твори нашого краянину плекають національну самосвідомість, патріотизм. Епіграфом до уроку слугують слова Богдана Лепкого: «Колисав мою калину Вітер рідного Поділля».

П'ятикласникам пропонується вибрати цілі уроку, доповнити їх власними, при тому цілі уроку враховують як знання біографічних відомостей про письменника, змісту його казки, так і теоретичний матеріал, розвиток мовлення.

Опановуючи навчальний матеріал, п'ятикласники по черзі розповідають найцікавіші епізоди із життя Богдана Лепкого. Зрозуміло, що вчитель повинен допомогти і порадити учням, на що саме звернути увагу, готуючись до переказу життєпису письменника.

У плані роботи на уроці зазначено «Читання та обговорення казки Б. Лепкого «Казка про Ксеню і дванадцять місяців». На нашу думку, п'ятикласники зможуть тільки виконати такі завдання, як складання плану казки, добір заголовку до кожного розділу, коментарі, зокрема ілюстрації. Ці ілюстрації учні зробили вдома після прочитання казки. Також вчитель пропонує зачитати уривки, які найбільше схвилювали п'ятикласників. Подібне завдання сприяє виробленню навичок виразного читання.

Заслуговує на увагу той факт, що вчитель організовує роботу в групах, запропонувавши продемонструвати інсценівки уривків з певних розділів казки Б. Лепкого.

На рефлексивно-оцінювальному стані учням пропонується використовувати прийом «Мікрофон», дати відповіді на запитання: «Після прочитання казки я зрозумів...».

Ми вважаємо, що саме така організація роботи п'ятикласників на уроці присвяченому Богдану Лепкому та його літературній казці сприяє досягненню сформульованої мети, зокрема, розвитку читацьких смаків школярів і вихованню поваги до українського слова.

За вже згаданою програмою «Література рідного краю» у 7 класі учні ознайомлюються з такими творами як поезії «Заспів», «Наука», «Карпати», «Журавлі», оповідання «Цвіт щастя». Вступна стаття, згаданий текст, запитання та завдання до них вміщено у хрестоматії.

Урок за творами Богдана Лепкого у пошуках «Квітки щастя» Г. Поплавська пропонує провести у формі засідання клубу любителів української літератури. Вчитель дуже вдало формулює мету уроку, узагальнення та систематизацію знань: розкрити глибину таланту Б. Лепкого, вчити учнів працювати з додатковою літературою, вправляти навички виразного читання, виховувати шану до видатних краян.

Як обладнання використовується портрет письменника, виставка книг, світлини Чорткова, Бережан, Львова та Кракова.

На уроці впроваджують заздалегідь підготовлені учні з розповідями про дитинство Б. Лепкого, про його навчання у Бережанах, Відні та Львові, про перебування у Кракові. Семикласники виразно читають вірші «Наука» й «Карпати». На нашу думку, доречно було б провести бесіду за змістом цих поезій, використовувати при тому запитання й завдання з хрестоматії «Література рідного краю».

Що стосується оповідання (автор конспекту уроку вживає термін «новела») «Цвіт щастя», то семикласники підготували інсценізацію уривку з неї. І лише в кінці уроку учням пропонується дати відповідь на запитання: чи зумів знайти своє щастя той маленький хлопчик із новели «Цвіт щастя»? Ми вважаємо, що доречно було б проаналізувати цей твір більш детально, зробивши його центральним для обговорення.

Саме так буде урок за темою «Б. Лепкий. Новела «Цвіт щастя» вчитель Л. Корчева. Після перевірки домашнього завдання, а саме виразного читання напам'ять поезії Б. Лепкого «Видиш, брате мій...» та бесіди за цим віршем, учитель більшу частину уроку присвячує роботі з текстом новели «Цвіт щастя». Увага учнів акцентується на образах-символах цього твору, на співставленні новели з народною легендою про цвіт папороті. На домашнє завдання учням пропонується дібрати вислови про щастя та виконати малюнки до новели.

Окремі вчителі у сьомому класі обирають для текстуального вивчення твір Богдана Лепкого «Мишка». Практично-методичні рекомендації щодо проведення такого уроку підготували І. Хроменко, керівник консультативно-тренінгового центру «Педагог». При тому вона пропонує використовувати педагогічну технологію розвитку критичного мислення учнів із застосуванням аналізу слідом за автором, тобто цілісного аналізу твору.

На початку уроку семикласники складають схематичну картку «Війна», тому що, як наголошує вчитель казка «Мишка» це твір про мишку та війну. Учитель організовує роботу за такими методами, як «Припущення на основі запропонованих слів», «Спрямоване читання».

Сценарій уроку розроблений таким чином, що учні мовчки читають текст казки і роблять зупинки. Перед кожною частиною вчитель ставить запитання, на які школярі, читаючи казку далі, знаходять відповіді.

Підсумовує урок бесіда. На нашу думку, саме таким чином і за такою технологією організована робота на уроці дозволяє повністю досягти поставленої мети, зокрема, розвивати навички вдумливого читання, критичного мислення, зв'язного мовлення.

У розділі «Література рідного краю» одиницятикласники ознайомлюються більш детально з Б.Лепким та його історичною повістю «Мотря».

Урок «Богдан Лепкий. «Мотря». Образ Мазепи як державного діяча і людини Н. Шандрук пропонує провести як урок-пошук істини. Перед учнями постає проблемне запитання: «Ким був Мазепа для України: зрадником чи патріотом, бездуховною чи благородною людиною?». Саме перша частина тетралогії «Мотря» дозволяє з'ясувати роль Івана Мазепи як людини та історичного діяча.

У методичному коментарі до уроку Н. Шандрук підкреслює, що учні отримали випереджувальні завдання – підготувати дослідницькі проекти. Одинацятикласникам пропонується під час виступів школярів з інших груп законспектувати найважливіше.

Цікавими, на нашу думку є завдання для проектів: дослідити історію написання та побудови тетралогії «Мазепа»; які біографічні дані про гетьмана Мазепу дають нам історичні та літературні джерела; яким бачить Мазепу Богдан Лепкий у своєму творі «Мотря»? Навести цитати з тексту (зовнішність, риси характеру; подвижницька робота Мазепи в царині культури; виконання цих дослідницьких проектів, їх обговорення на уроці – ось шлях до досягнення мети.

Зокрема, Н. Шандрук сформулювала її як «з'ясувати, яку роль відіграв у історичній ролі України гетьман Мазепа, якими шляхами йшов, утверджуючи державність української нації; сформулювати вміння і навички реставрації об'єктивної істини шляхом аналізу історичних фактів і літературного твору; виховувати бачення бути гідним нащадком наших великих предків [3,с.162]. Саме історична повість «Мотря» вводить учнів у складний суперечливий світ, у якому жив гетьман Мазепа, допомагає зробити висновок, ким він насправді був для України й українців.

На уроках української літератури в десятому класі – профільний рівень – текстуально вивчається поетична творчість Богдана Лепкого. У підручнику «Українська література для 10 класу» (К.: Освіта, 2010. – С. 389 – 393) автор розділу про поета проф. М.П.Ткачук запропонував розглядати лірику поета у річищі модерністських шукань митців угруповання «Молода Муза», до якого належав Богдан Лепкий. Микола Ткачук стверджує, що Богданові Лепкому «імпували символістська поетика, культивована митцями Європи мелодійність, багатозначність художнього світу, що відбиває бентежні почуття, настрої, переживання» [Ткачук 2010: 390] Методист пропонує вчителю та учням під час аналізу поезії

Б.Лепкого «між предметні паралелі». Зокрема вірші циклу «В Розтоках» зіставити з поезією «Блакить» Стефана Малларме, оскільки в обох поетів «ідеальне, безкінечне, над особистісне втілюється в образі блакиті, що символізує ідеальний світ, до якого прагн душа ліричного героя». Особлива увага приділяється вивченню художнього образу України в ліриці Богдана Лепкого, зокрема акцентується на такому її аспекті як драматизм, що звучав у віршах 1914 – 1920 років. Автор розділу пропонує класичний вірєць для учнів текстувальний аналіз поезії «Журавлі» (1912), а також продуманий методичний апарат, що пропонується в рубриках: «Підсумуйте прочитане», «Поміркуйте», «Аналізуємо твір», «Творче завдання», що, безперечно, допоможе й учням і вчителю у вивченні творчого портрета митця.

Отже, вивчення за програмою «Література рідного краю» життєпису й творчості Б. Лепкого сприяє, в першу чергу, вихованню учнів п'ятого, сьомого та десятого класів до рідного слова, національної самосвідомості, гордисть за наших видатних краян. Твори письменника сприяють вихованню патріотизму, гуманності, милосердя, любові до рідного краю, допомагають у формуванні загальнолюдських цінностей.

### Література

*Корчева 2011*: Корчева Л.М. У пошуках щастя / Л.М.Корчева // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2011.– №28.– С.16 – 17.; Література рідного краю. 5-11 класи: хрестоматія. – Тернопіль:Мандрівець, 2011. – 600 с.; Література рідного краю. Тернопілля. 5 – 12 класи. Конспект уроків / Упоряд. Н. Ліщук. – Тернопіль: Мандрівець, 2009. – 228 с.; Міщенко О.І. Українська література. Підручник для 7 класу загальноосв. навч. закл. – К.: Генеза, 2017. – 288 с.; Погребенник Ф. Богдан Лепкий – український письменник з Поділля. – Тернопіль, 2005.; *Слоньовська 2007*: Слоньовська О. В. Українська література. Підручник для 7 класу загальноосв. навч. закл. – К.: Освіта, 2007. – 352 с.; *Ткачук 2006*: Ткачук М.П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2006.; Ткачук М.П. Богдан Лепкий // Ткачук М.П., Семенюк Г.Ф. Українська література. Підручник для 10 класу. / Профільний рівень. – К.: Освіта, 2010. – С. 389 – 393. *Федунь 2006*: Федунь М. Р. Вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школію Методичні поради для вчителя української літератури. – Ів.-Франк: Фоліант, 2006. – 40 с.; *Хроменко 2012*: Хроменко І. Сценарій уроку за технологією розвитку критичного мислення із застосуванням аналізу «Слідом за автором». // Зарубіжна література в школах України. – 2012. – №5. – С.11 – 14.

*В статтє анализується особености изученія творчества Богдана Лепкого в общеобразовательной школе. Вниманіе акцентується на том, что литературное достояніе писателя как представителя літературы рідного края изучается в 5, 7, и 11 классах.*

**Ключевые слова:** Богдан Лепкий, літературное творчество, урок літературы.

Ступінський В.Я. (Тернопіль)

### Виховний потенціал уроків рідного краю (до вивчення повісті Б.Лепкого «Казка мого життя»)

*У статті розглядаються методичні аспекти розкриття виховних можливостей вивчення літератури рідного краю на прикладі автобіографічної повісті Б.Лепкого «Казка мого життя». Зокрема розкриваються елементи процесу самостійної роботи над текстом, спрямовані на формування у школярів національної самосвідомості через любов і шану до родинних цінностей, глибоких знань історії рідного краю, відомостей про історичне минуле Батьківщини.*

**Ключові слова:** література рідного краю, виховний процес, родине виховання, національна самосвідомість, аналіз твору, методика вивчення.

Хибною виявилась практикована впродовж багатьох десятиліть педагогічна ідея щодо доміантності у виховному процесі саме школи, а не сім'ї. Час показав, що на першому місці стоїть родинне виховання. Сімейні моральні устої формують чесноти особистості і залишаються практично незмінними протягом усього життя. Через сімейне виховання до дитини приходять усвідомлення національної ідентичності, зберігається пам'ять предків. Саме опора на збереження генетичної пам'яті цементує та цілісно вибудовує курс літературної дошкільної, шкільної та позашкільної освіти громадянина будь-якої країни. Не є винятком у цьому ряду і українська література як навчальний предмет, чільне місце у структурі якого посідають уроки з вивчення літератури рідного краю. У формуванні стрижневих людських рис допомагають твори, у яких відбито образ нашої малої Батьківщини через ознайомлення засобами літературного твору зі знайомими місцями, близькими серцю образами, пейзажами, звичаєвою традицією тощо.

Автобіографічна повість Б.Лепкого «Казка мого життя» – благодатний матеріал, на якому учням Тернопілля можемо показати та розкрити увесь спектр ментальних характеристик українця. «Ментальність – це сукупність настанов та здібностей індивіда або соціальної групи діяти, мислити, відчувати та сприймати світ певним чином. Ментальність формується під впливом традицій, культури, соціальних структур і всього середовища людського побутування, однак і сама їх формує» [Літературознавчий словник-довідник. 1997: 451]. Риси ментальності позначаються на поведінці людини, на властивих тільки одному національному типу традиціях, на життєдіяльності у різних сферах, особливо яскраво – на духовно-інтелектуальному рівні (засобами літератури та різних видів мистецтва). Це стосується і українського письменства, що зумовлено «глибоко органічними чинниками національної психології з її доміантними емоційно-чуттєвими рисами, виявленими у тонкому ліризмі переживань (у піснях) мрійництві, одухотвореності, тяжінні до витонченого естетизму (народні вироби), гармонії (ставленні до природи), повазі до особистісних інтересів, до свободи та вічевого права тощо. У сукупності такі елементи витворюють «кордоцентризм» – власне основу української душі, її чільний визначальний принцип, у річищі якого розглядається національна ментальність, розбудовуються відповідні світоглядні настанови» [Літературознавчий словник-довідник. 1997: 451].

Заглиблюючись у художнє письмо повісті Б.Лепкого, десятикласники усвідомлюють, як автор, поділяючи прагнення свого народу, зумів проникнути в його характер через вчинки, оточення, звичаї, побут. Вони дали можливість митцю витворити прекрасне полотно, у якому родина і стосунки завжди є визначальними і головні вони впливають на виховання і формування вдачі та характеру героя-оповідача: «Тата я найбільше любив у неділю, як приходив з церкви. Такий був високий у реверенді, таке мав блискуче чорне волосся, аж сине, і таке біле чоло, а рум'яні лиця: виголені, гладенькі, без тих колючок, що щипають, коли притулятися до обличчя. Гарний був тоді наш тато. Найкращий. Наш... І гарно грав на скрипці, хоч нечасто. Тоді ми переставали пустувати, притуляли уха до дверей і слухали, бо тато грав у великім покою і не любив, щоби там тоді входили» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 336].

Педагог зверне увагу учнів на те, що у автобіографічній повісті «Казка мого життя» Б.Лепкий, керуючись законами народної моралі, показав, що взаємини між чоловіком і жінкою в більшості українських родин, в тім числі і священничою, будувалися на рівноправних засадах, але все ж таки господарем у сім'ї був чоловік. Приклад таких стосунків учень знаходить у новелі «Поручин». Спомини Б.Лепкого переносять нас у світ галицької духовної та світської інтелігенції другої половини ХІХ ст., де цінувалися сімейний затишок і вірність, спільні погляди на проблеми виховання власних дітей та піднесення загальнокультурного, патріотичного, освітнього, господарського рівня селянства:

«Національно-політичної свідомості, заки батько мій до Поручина прийшов, ще там не було. Нарід ходив до церкви, сповідався і причащався, зберігав предківські звичаї й обичаї, та гордо називав себе руським. Кілька сот літ зберігав це ім'я, хоч як йому вороги хотіли його відібрати. Пам'ятаю, як голосили оповіді в церкві, то батько казав: «Парубок і дівка руські», бо так казалося з давен-давна. Аж згодом, по кількох літах освітньої праці, поширився і в Поручині термін України. Це глухе село стало одним із найбільше свідомих в повіті, а може, і в краї. Якого б терору не вживали при виборах на послів, Поручин голосував на свого, народного кандидата. Батькова праця не йшла намарне, зерно, яке він кидав, не падало на мертву опоку» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 624, 625].

Релігійне виховання для українця – закони життя, моралі, етики. Воно справляло неабиякий вплив на формування українського характеру, особливо в епоху насильницького насадження латинського обряду. Родини Лепких та Глібовицьких багато поколінь мужніли і формувалися власне як носії східного обряду, завдяки якому в тодішніх умовах міг зберегтися духовно-культурний генофонд нації. Етап перечитування під оглядом віднайдення особливо яскравих місць про роль церкви у становленні особистості героя-оповідача займає важливе місце при перечитуванні та аналізі повісті Б.Лепкого.

У образній структурі повісті чітко викристалізовується національний характер українського народу, основи якого, безперечно, заклалися в родині.

Найщемливіше вимальовано у творі образ Бережан: «...місто моїх дитячих і хлоп'ячих літ, найкраще для мене місто в світі» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 594];

«Так-то у горішній частині ринку скупчувалося життя бережанської інтелігенції, а в долішній цілими днями стояли селянські вози...» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 595];

«Може, не менш, ніж ставом, величалися Бережани своєю гімназією, однією з найстаріших в краю. Вийшли з неї тисячі священників, професорів, лікарів та урядовців, між ними чимало таких, що зайняли визначні становища і записалися тривкими буквами в історії свого краю і народу. В тій гімназії була своя окрема атмосфера, інша, ніж в інших гімназіях, і все мені чомусь-то здається, що куди краща, бо надихана красою краєвиду і споминами з давніх, «кращих» часів» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 597].

Кожна структурно-композиційна одиниця повісті підпорядкована розкриттю ідеї зображення інтелектуального становлення України на шляху до державності. «Туди з Бережан до Золочева біжить біла лента мурованої дороги. Тою дорогою, тоді ще не мурованою, їздив Маркіян Шашкевич, коли був учеником бережанської гімназії» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 598].

«Казка мого життя» так сконцентровано наповнена іменами й образами справжніх носіїв українського духу, що на її прикладі можна розгорнути цілу історико-літературну і просвітницьку дискусію про шляхи становлення нашої держави, її культури і науки: це і брати Огоновські (Іларій, Микола, Олександр, Омелян) і Лонгин Глібовицькі, Йосиф та Сильвестр Сембратовичі, Денис Січинський, Сильвестр Яричевський, Олександр Мишуга, Остап Нижанківський, Михайло Вербицький, Сидір Воробкевич, Михайло Яцків, Михайло Осадца, Антін Мальчевський, Онуфрій Лепкий, Володимир Бачинський, Андрій Чайковський, Дем'ян Гладилевич, Катерина Рубчакова, Осип Барвінський, Лесь Курбас, Олександр Барвінський, Іван Горбачевський, Іван Пулюй та багато-багато інших.

Біографія письменників – це своєрідне і багате джерело родинного виховання. Наскрізно у програмах з української літератури є робота з осягнення багатого духовного і творчого світу видатного письменника, талановитого літературного критика, історика, художника, цінителя народнопоетичних традицій – Богдана Лепкого.

Перечитаймо новелу «Вечір під Св.Андрея» – і перед нами постане історія сім'ї, у якій гармонійно поєднується глибоко інтелектуальна глибина з повагою до, здається, наївних, але таки важливих для збереження тяглості народного життя, звичаїв: «І з калатанням ложками по паркані та з наслукування, звідкіля пси відізвуться, нічого певного не вийшло. Пси, схвильовані появою смачних балабухів, виявляли по всіх сторонах світа свою радість, а трахкіт ложок глушив сильний вітер.

Ще найкраще вдалося з «ціжемками», себто з п'ятьма черевиками з лівих ніг п'ятьох панночок. Їх уклали від печі до порога, а потім переставляли так, що врешті один опинився за порогом. «Ах! Адзя – Адзя!» – залунало в кімнаті, і засоромлена панночка Адзя ледве вихопилась цілою з обіймів товаришок, бо вона то перша мала «вийти заміж».

Марта принесла чай і свіжі пампушки, начинювані рожею, рум'яні, з біленькими обручками. Розкіш, а не пампушки. Чай був також знаменитий, правдивий китайський, його переносив через границю старий пачкар Буга. Домашні панночки раз у раз припрошували гостей, і пампушки миналися доволі скоро.

- Андрій, Андрій, – почала тета Олеся, – і вже по Андрею!
- По андріївських вечорницях, – поправила котрась із дівчат.
- А незабаром прийде Святий вечір, – потішала друга.
- І голодна кутя, – додала третя.

Тета Олеся зітхнула.

- Так воно, так. Все йде, все минає, і краю немає» [Лепкий Б. – Т.2. 1997: 612].

Природно, що в такій родині діти виховувались у любові до українства. Велика увага надавалася знайомству дітей з історією народу. У домашніх бібліотеках батька і діда були книжки та рукописи про минуле України, про козацькі визвольні війни.

Перечитуючи та аналізуючи твір, акцентуємо увагу на тому, що чи не найбільшу роль у прищепленні любові до усього народного, українського належить матері. Від неї, у першу чергу, залежить, як цінуватимуть і братимуть активну участь діти – у святкуванні Різдва, Великодня, Івана Купала ... Мати завжди прагнула організувати відпочинок з усіма членами сім'ї, щоб у них зміцнювались родинні почуття, не було байдужості одне до одного. Як бачимо, мати докладала багато зусиль, щоб діти вирости патріотами, любили українську мову, народну пісню і свою історію.

Повість «Казка мого життя» Б.Лепкого є високоякісним зразком українського красного письменства, з якого кваліфікований вчитель та добрий учень винесе багато цінного: найперше, що основою людського життя є достойна поведінка і плекання у собі високих моральних чинників; що нація формується, розвивається і досягає висот у історії цивілізації тільки за умови неперервного навчання та шанування кращих набутоків попередників.

За свою багатовікову історію наш народ створив невичерпні скарби національного родинного виховання; серед яких своє достойне місце посідає творчий спадок нашого земляка Б.Лепкого.

**Література:** Лепкий Б. 1997: Лепкий Б. Твори в двох томах. – К.: Наукова думка, 1997; *Літературознавчий словник-довідник 1997: Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва.* – К.: Академія, 1997. – 752 с. (Nota bene); *Богдан Лепкий – видатний український письменник 1993: Богдан Лепкий – видатний український письменник. Збірник статей і матеріалів.* –

Тернопіль, 1993; *Література рідного краю 596*: Література рідного краю. 5-11 класи. Хрестоматія. – Тернопіль: Мандрівець, 2011. – 596 с.

**Р. І. Труба**, викл. (Львів)

УДК 37.013.2

ББК 74.03 (4 УКР)

### Педагогічна діяльність Омеляна Терлецького

*У статті аналізується педагогічна діяльність Омеляна Терлецького у навчальних закладах Тернополя та Львова.*

**Ключові слова:** *О. Терлецький, педагогічна діяльність, гімназія, Львівський університет.*

*Truba R. I. Pedagogical activity Omelian Terlets'kyi.*

*In the article are analyzed pedagogical activity O. Terlets'kyi in educational establishments of Ternopil and Lviv.*

**Key words:** *O. Terlets'kyi, pedagogical activity, gymnasium, L'viv University.*

Багатогранна діяльність Омеляна Антоновича Терлецького (1873–1958), передовсім його внесок в українську історичну науку, дедалі частіше привертає увагу сучасних дослідників. Але недостатньо висвітленою залишається педагогічна праця вченого, якій він присвятив майже 50 років свого життя.

У контексті теми «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» можна провести деякі паралелі між ним та О. Терлецьким. Вони були майже ровесниками: Б. Лепкий народився в 1872 р., а О. Терлецький – в 1873-му. Обидва були пов'язані з Тернопільщиною. Перший родом із с. Крогулець на Гусятинщині, навчався у школі та гімназії в Бережанах (1878–1891 рр.), вищі студії відбув у Віденському і Львівському університетах, працював заступником вчителя у Бережанській гімназії (1895–1899 рр.). Другий після навчання в Ярославській та Стрийській гімназіях у 1884–1892 рр. та Львівському університеті в 1892–1896 рр. тривалий період викладав у гімназії та вищій реальній школі Тернополя і гімназії Чорткова. Їх перші публікації побачили світ одночасно – в 1895 р. Обоє на Тернопільщині займалися громадською працею у товариствах «Просвіта» і «Боян». Пізніше доля зводила їх в Науковому товаристві ім. Шевченка. Під час Першої світової війни обидва працювали у таборах для військовополонених українців у Німеччині, зокрема спільно у Раштаті. Згодом продовжували свою наукову і педагогічну діяльність в університетах: Б. Лепкий – у Краківському, О. Терлецький – у Львівському.

О. Терлецький навчався на філософському факультеті Львівського університету, який, до речі, закінчив і Б. Лепкий. В університеті прослухав фахові виклади професорів Т. Войцеховського, Л. Фінкеля, Б. Дембінського і відомого дослідника історії української літератури О. Огоновського. Значний вплив на формування наукового світогляду О. Терлецького мали лекції М. Грушевського, який у 1894 р. очолив кафедру загальної історії зі спеціальним оглядом Східної Європи з українською мовою навчання. Майбутньому істориком та педагогом назавжди запам'яталися лекції професора з «історії Русі, історіографії Рускої, Великий Новгород та огляд жерел до історії Русі» [ДАЛО: Ф. 26, оп. 15, спр. 717, арк. 543–545], а методи організації навчально-наукового процесу, які застосовував М. Грушевський, стали взірцем для майбутньої педагогічної діяльності О. Терлецького.

Після складання державного іспиту в 1898 р. він одержав право навчання історії і географії в повних середніх школах. У вересні цього ж року розпочинає педагогічну діяльність, яка відповідала його прагненням професійної самореалізації. О. Терлецький обійняв посаду заступника вчителя в державній гімназії в Тернополі, де навчання велося польською мовою, і в її паралельних класах з українською мовою викладання [Архів: Ф. Р-119, оп. 1, спр. 181, арк. 3]. Як відомо, з цих класів розпочала свою діяльність Тернопільська українська гімназія [Кравченко 1998: 33]. Тут О. Терлецький викладав історію, географію та німецьку мову, а в 1900–1913 рр. був професором історії і завідував кабінетом історії та географії у вищій реальній школі Тернополя.

Відсутність у середніх навчальних закладах Східної Галичини окремого навчального предмета «Історія України» та відповідних програм спонукали О. Терлецького до створення авторських програм, а згодом і підручників з української історії. У відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника збереглися чернетки його рукописних лекційних планів, конспектів і тези лекцій з історії України [Львівська: Ф. 115].

У Тернополі О. Терлецький поринає також в культурно-громадське життя. Він стає членом товариства «Руська бесіда», є одним із засновників та диригентів хорового товариства «Боян», що

постало на початку 1901 р., а в 1909–1912 рр. організовує та веде при «Бояні» курси для диригентів сільських хорів. У 1912/13 н. р. очолює приватну гімназію товариства «Рідна школа» в Чорткові.

Після тривалого тернопільського періоду О. Терлецький повертається до Львова і з вересня 1913 р. працює професором академічної (української) гімназії, зокрема, навчає історії та географії в Іб, IVa і VIa класах, а також польської мови у Іа й IVa класах [Звіт 1914: 5]. «Найкращі науково-педагогічні сили українства (І. Раковський, Я. Гординський, М. Тершаковець, Ю. Рудницький, Ю. Полянський...), – пише О. Домбровський, – були окрасою професорського ансамблю. Гімназія видавала когорти видатних людей, які, шліфовані в гімназійних мурах і дошліфовувані під час університетських студій, заповнювали ряди української інтелігенції, професіоналів, активістів громадсько-культурного й політичного життя» [Домбровський 1999: 8].

З початком Першої світової війни влітку 1914 р. О. Терлецького мобілізовано до австрійської армії – в піхотний полк, що дислокувався в Угорщині. Та незабаром, у вересні 1915 р., за дорученням Союзу Визволення України його відправлено у табір для військовополонених солдатів російської армії в Раштаті (Німеччина) для просвітньої і національно-патріотичної роботи з українцями. Сюди ж у листопаді прибув і Б. Лепкий. Обидва вони входили до складу Просвітнього виділу табору [Терлецький 1919: 97–98]. Тут проводилися різні виклади та курси – від українознавчих до суто прикладних. Так, О. Терлецький читав лекції на тему «Занепад народів», а Б. Лепкий – «Слово о полку Ігоревім», «Володимир Мономах і його заповіт», «Генега козаччини». Щодо курсів, то перший навчав «Науки елементарних засад музики» і «Науки хорального співу», а другий – «Історії української мови та літератури» [Терлецький 1919: 410–412]. Праця в таборах допомагала досягнути відповідного ефекту в піднесенні національної свідомості військовополонених українців: «...У наших українських таборах ми, вживаючи західноєвропейські норми й формули, дали змогу виявити вільно, по-людському, тисячам інших земляків їх національну українську думку». Таку національно-просвітницьку роботу О. Терлецький називає фабрикою, в якій «перероблювано «малоросів» і «хохлів» на свідомих українців». У січні 1916 р. Б. Лепкий був переведений у Вєдлярський табір, а наступного місяця й О. Терлецький припинив свою роботу у таборі в Раштаті [Терлецький 1919: 118, 152, 274].

У своєму життєписі О. Терлецький зазначає, що «наслідком світової війни й українсько-польської війни і тоді був рядовиком в австрійській армії і зостався в Празі до 1920. В лютому 1920 року обняв назад обов'язки учителя в академічній гімназії у Львові і сповняв їх до 31 серпня 1928 р.» [Архів: Ф. Р-119, оп. 1, спр. 181, арк. 3].

Після 1920 р., в умовах полонізації українського шкільництва, коли польська мова вводилася як мова навчання, а вчителів-українців замінювали поляками, що призводило до насаджування у навчальних закладах польського духу, працювати українським педагогам було нелегко. Міністерське розпорядження про викладання історії, географії і науки про Польщу винятково польською мовою в школах усіх типів навчання з непольською мовою свідчило про подальше обмеження прав і можливостей українського шкільництва в Другій Речі Посполитій. Особливо це стосувалося викладання історії, тому Львівська кураторія взялася інтенсивно переводити українських істориків-учителів до польських навчальних закладів.

За таких умов О. Терлецького було переведено до 3-ї польської гімназії. Згодом він зазначить в автобіографії: «Перенесений «для добра школи» до III гімназії з польською мовою навчання у Львові сповняв тут обов'язки учителя від 1 вересня 1928 – 31 серпня 1929 р.» [Архів: Ф. Р-119, оп. 1, спр. 181, арк. 3]. Відомий діяч ОУН З. Матла, згадуючи роки навчання в гімназії, писав: «Протиукраїнську політику поляків ми відчували й бачили теж у клясах гімназії: насамперед влада змінила назву гімназії, заборонила вивчати історію України, насилала все більше і більше польських учителів, завела програму навчання історії Польщі, тому історію й географію України мусіли вивчати більше вдома. Наші вчителі історії й географії (Юрій Полянський, Омелян Терлецький, Я. Яцкевич, о. С. Шпитковський та інші) багато часу присвячували рідній історії й географії під час викладів всесвітньої історії й історії Польщі» [Матла 1978: 296].

О. Монцібович, який був учнем Львівської академічної гімназії в 1920–1928 рр., відзначав: «...Вчив нас історії проф. Терлецький, що сам написав підручник історії. Лекції його були дуже цікаві, й ми його шанували [Монцібович 1978: 509]. «Це був поважний гімназійний професор ц.-к. австрійського стилю з науково дослідними зацікавленнями, який не зовсім надавався до нижчих клас середньої школи, – писав колишній гімназист О. Домбровський, – його належним місцем були б радше вищі класи гімназії і лицей, якщо вже не викладові залі університету. ... Ом. Терлецький старався допасувати до тих середньошкільних умовин, які були йому накинені вищою шкільною владою, себто польською шкільною кураторією, знаходячи *modus vivendi* зі шкільними учнями в педагогічному аспекті...» [Домбровський 1982: 106–107]. С. Шах згадував: «Не були вони (Й. Застирець, О. Терлецький - Р. Т.) вправді науковцями в стислому слова значінню, але за те давали цікаві історичні «причинки» (Beiträge).



Були вони знаменитими, пильними учителями і впливовими на молодь педагогами, до яких молодь горнулася як до батьків і з якими б учні держали особистий зв'язок, писали довжелезні листи з воєнних фронтів... Проф. Терлецький був наскрізь скромним чоловіком, не шукав ні розголосу, ні почесей, але неначе той староримський Катон, чим менше тих почесей він шукав, тим більше його люди шанували» [Шах 2010: 120, 124].

В автобіографії О. Терлецький зазначає: «З днем 1 вересня 1929 р. пішов на емеритуру (пенсію – Р. Т.) і тоді від 1 жовтня 1929 до 1 лютого 1933 р. був управителем приватної гімназії «Рідної школи» [Архів: Ф. Р-119, оп. 1, спр. 181, арк. 3]. Одна з учениць цієї гімназії згадує: «Це ж була «кузня», що мала підготувати до життя майбутню свідому й освічену провідну верству народу. Треба було духовно озброїти молодь не тільки для особистого життя, а й для боротьби за краще майбутнє народу» [Старосольська-Любович 1997: 48]. В гімназії О. Терлецький викладав історію та астрономію.

Протягом своєї педагогічної діяльності О. Терлецький видав підручники «Антропогеографія в середніх школах» [Терлецький 1913] та «Елементарна географія» [Терлецький 1926]. В них педагог проявив себе як вмільний і досвідчений методист, котрий з національної позиції, застосовуючи новітню, оригінальну методологію, вивчає концептуальні проблеми географії України.

У міжвоєнний період О. Терлецький був довголітнім членом Головної управи товариства «Рідна школа», а в 1923–1924 та 1926–1927 рр. очолював його. Був також членом «Учительської громади», якою керував у 1923–1924 і 1926–1928 рр. Тривалий час брав активну участь у роботі «Просвіти», був членом її Головного віділу, редактором часопису «Народна Просвіта». У 1921 р. він став дійсним членом НТШ (його Історико-філософської секції), а в 1936 р. очолив Історико-джерелознавчу комісію товариства.

Новий етап у науково-педагогічній діяльності О. Терлецького розпочався із встановленням на західноукраїнських землях радянської влади. З вересня 1939 до січня 1940 р. він викладав у 1-й гімназії Львова, після чого перейшов в університет на посаду старшого викладача кафедри історії середніх віків [Архів: Р-119, оп. 3, спр. 30, арк. 14]. В наказі по Львівському державному університету ім. І. Франка від 29 жовтня 1940 р. ч. 307 зазначено: «Доручити тимчасово керування кафедрами, до затвердження ВКВШ таким тов.: ...23. історія середніх віків – ст. викл. тов. Терлецький О.» [Архів: Р-119, оп. 1, спр. 410, арк. 1].

В роки нацистської окупації Львівський університет не працював і відновив свою роботу з другим приходом радянської влади. Навчальний рік в університеті розпочався 15 жовтня 1944 р. на середніх і старших курсах і 1 листопада – на перших курсах усіх факультетів [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 11, спр. 4, арк. 6]. О. Терлецький повернувся до викладацької роботи на кафедрі історії середніх віків. У звіті про роботу цієї кафедри за 1944/45 н. р. зазначається: «Терлецький О. А. у першому семестрі 1944/1945 н. р. з курсу історія середніх віків відбув 80 годин, закінчив виклади темою «Середньовічна культура і зародження буржуазної ідеології (XV ст.) на другому курсі, а на четвертому – курс «Джерелознавство», відбув 32 години згідно з планами і програмами, матеріал повністю закінчений» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 9, арк. 9]. У протоколі засідання кафедри стародавньої історії та археології наголошується: «Якість лекційної роботи тов. Терлецького О. А. задовільна. ... Його лекції по історії середніх віків на II курсі обстежував делегат ЦК з Києва і дав задовільну оцінку його лекції. На спільному засіданні кафедри історії середніх віків і стародавньої історії було обговорено стенограму лекції тов. Терлецького О. А. від 25 травня 1945 р. на підставі рецензій кер. каф. Вейцківського і в. о. кер. каф. Скорика. Лекцію призначено задовільною. ... Керівник кафедри провірив 5 конспектів до викладів ст. викл. Терлецького О. А. і ствердив, що вони під оглядом ідеологічним, методичним і річевим були задовільні» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 10, арк. 3, 9]. У звіті вказано, що «студентам Терлецький дав консультації в 24-х годинах; консультації відбувалися групово та індивідуально. ... Консультації тов. Терлецький проводив кожного понеділка від 17–18» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 9, арк. 4, 6]. Також зазначено, що результатом праці О. Терлецького «стало значне покращення студентами рівня підготовки самостійних університетських студій» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 10, арк. 5зв].

У висновках щодо роботи університету в 1944–1945 рр. вказується: «...В роботі університету є ще недоліки, зокрема: 1) У окремих викладачів бувала низька якість лекцій (викл. Федяй – історія СРСР, в. о. доц. Терлецький – історія середніх віків та ін.) ... 3) ...Недостатньо велася боротьба в напрямку викриття ідейно-ворожих теорій в минулих працях окремих науковців (проф. Крип'якевич, в. о. доц. Терлецький др.) та критики наукових праць, виданих в попередні роки» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 11, спр. 5, арк. 53]. Відповідно у звіті історичного факультету про роботу в 1944/45 н. р. за підписом декана В. Горбатюка немає критичних зауважень щодо викладачів: «...Треба відмітити як без сумніву кращих викладачів: Крип'якевича І. П., доц. Вейцківського І. І., в. о. доц. Терлецького Ом., в. о. доцента Смішко...» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 2, арк. 4]. Декан вказує, що «викладачі брали активну участь у всіх політично-громадських заходах і подіях: недільниках, мітингах, демонстрація тощо, виступали з

прилюдними доповідями, із статтями в місцевій пресі (проф. Крип'якевич, в. о. доц. Терлецький, в. о. доц. Смишко)» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 2, арк. 6–63в.]. На історичній секції наукової сесії, присвяченій річниці звільнення Львова, О. Терлецький читав доповідь «Головна Руська Рада і селянське питання» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 11, спр. 5, арк. 29]

Зі створенням кафедри південних і західних слов'ян на початку 1945/46 н. р. [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 11, спр. 9, арк. 1], яку очолив професор М. Кордуба, через відсутність кадрів з кафедри історії середніх віків було переведено доцента О. Терлецького. Вже на першому засіданні кафедри 29 вересня 1945 р. затверджено запропонований ним план загального навчального курсу «Історія західних і південних слов'ян» для III курсу історичного факультету [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 25, арк. 1], який мав читатися у першому семестрі в загальному обсязі 98 годин (з них 70 лекційних) [ДАЛО: Ф-2923, оп. 1, спр. 4, арк. 3]. У другому півріччі 1945/46 н. р. О. Терлецький читав такий же курс обсягом 72 години для студентів I і II курсів філологічного факультету [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 25, арк. 1].

Невпинний процес розвінчування «буржуазно-націоналістичної концепції» М. Грушевського та його школи продовжувався. У звіті історичного факультету про роботу в 1945/46 н. р. записано: «... На пленарних засіданнях кафедр історичного факультету в січні-березні місяцях цього року (1946) було обговорено доповідь проф. Білякевича І. І. та реферати Крип'якевича І. П., Кордуби М. М., проф. Добролюбського П., доц. Терлецького О. А. (див. його доповідь «Буржуазно-націоналістичне перекручування Грушевським історії України XIX–XX вв. і наші завдання» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 18, арк. 4] – *Р. Т.*) та ін. з приводу буржуазно-націоналістичної концепції історії України проф. Грушевського ... було піддано гострій принципівій критиці буржуазно-націоналістичне висвітлення історії України Грушевським і особливо його учнями» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 17, арк. 37].

Незважаючи на таку ситуацію, в першому семестрі 1946/47 н. р. О. Терлецький читав загальний огляд історії західних і південних слов'ян на III курсі історичного факультету в обсязі 76 годин лекцій і 8 годин практичних занять [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 46, арк. 3зв.], в другому семестрі – 68 годин на II курсі історичного факультету [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 45, арк. 1].

Щоб уникнути ймовірних репресій, О. Терлецький змушений був заявити, що, незважаючи на свій похилий вік, перебудовує власний світогляд. Він навіть написав в обласну газету «Вільна Україна» статтю «Критика буржуазно-націоналістичних поглядів на історію України XIX віку», однак вона не була опублікована (мабуть, мала ідеологічні «помилки»). Переслідування та звинувачення не припинялися. Атмосфера навколо вчених, які належали до школи М. Грушевського, ставала дедалі нестерпнішою. 9 вересня 1946 р. відбулися загальні збори інтелігенції Львова, на яких М. Кордубу, О. Терлецького та інших вчених критикували за те, що вони не відмовилися від «псевдонаукових, антинародних концепцій» свого вчителя. Після раптової смерті М. Кордуби 2 травня 1947 р. на кафедрі залишився лише О. Терлецький, якому було доручено виконувати обов'язки її завідувача. 10 червня 1947 він подав звіт про роботу кафедри за 1946/47 н. р. [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 46, арк. 2].

У 1947/48 н. р. на кафедрі історії західних і південних слов'ян числився лише доцент О. Терлецький, який, до речі, працював на 0,5 ставки. Тимчасом становище його під морально-психологічним оглядом стало нестерпним. Про це свідчить, зокрема, звіт про роботу історичного факультету за вказаний навчальний рік, в якому говориться: «В первом полугодии были рассмотрены и подвергнуты критике печатные работы отдельных преподавателей, в результате чего были вскрыты грубые буржуазно-националистические взгляды, которые они проводили в этих работах (Терлецкий, Смишко и др.)» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 67, арк. 6].

Постало питання про звільнення критикованих науковців з викладацької роботи. Однак 3 січня 1948 р. О. Терлецький сам подав заяву про звільнення, мотивуючи це своїм похилим віком і поганим станом здоров'я. Його заяву відразу задовольнили і вже 7 січня з'явився відповідний наказ по університету. Якби ця заява була дійсно добровільною, то заледве чи в звіті про роботу історичного факультету за 1947/48 н. р. містилися б такі рядки: «За истекший год отстранены от работы на факультете неудовлетворявшие по своей общей научной и идейно-политической подготовке – доц. Терлецкий, исполнявшей обязанности зав. кафедрой истории южных и зап. славян (теперь эта кафедра объединена с каф. новой истории); стар. препод. кафедры истории средних веков – Шпитковский, доц. кафедры древней истории Смишко и др.» [ДАЛО: Ф. Р-119, оп. 17, спр. 67, арк. 3].

О. Терлецький мав намір написати підручник з історії західних і південних слов'ян, але задум залишився нереалізованим. Натомість учений наполегливо працював над темою «Взаємовідносини східних і західних слов'ян до половини XIII ст.», яку завершив у 1949 р. На жаль, підготовлені матеріали залишилися неопублікованими. Крім того, за час роботи у Львівському університеті в 1940–1941 і 1944–1947 рр. він написав 8 наукових праць з історії України загальним обсягом понад 20 друкованих аркушів, з яких лише одна невелика розвідка була надрукована у збірнику «Доповіді і повідомлення Львівського університету» за 1947 р. Рукописи інших праць донині не віднайдені [Чорній 2000: 37].

Надалі О. Терлецький деякий час працював у Львівському відділі Інституту археології АН УРСР, а в 1951–1952 рр. – у відділі історії України Інституту суспільних наук АН УРСР.

Таким чином, аналіз педагогічної діяльності О. Терлецького дає підстави стверджувати, що, пройшовши фахову підготовку у школі М. Грушевського, він в подальшому виробив власну оригінальну концепцію викладацької праці, яку реалізовував у навчальних закладах різного рівня в Тернополі, Чорткові та Львові. Його система поглядів втілена в авторських лекційних курсах і численних публікаціях. Тож поглиблене вивчення цього аспекту є важливим для повноцінної реконструкції наукової та викладацько-педагогічної праці вченого.

**Література:** *Архів:* Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. Ф. Р-119, оп. 1, спр. 181. – 11 арк.; Р-119, оп. 1, спр. 410. – 24 арк.; Р-119, оп. 3, спр. 30. – 20 арк.; *ДАЛО:* Державний архів Львівської області. Ф. 26, оп. 15, спр. 717. – 610 арк.; Ф. Р-119, оп. 11, спр. 4. – 72 арк.; Р-119, оп. 11, спр. 5. – 54 арк.; Ф. Р-119, оп. 11, спр. 9. – 27 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 2. – 14 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 9. – 10 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 10. – 6 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 17. – 40 арк.; Р-119, оп. 17, спр. 18. – 9 арк.; Р-119, оп. 17, спр. 25. – 2 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 45. – 2 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 46. – 3 арк.; Ф. Р-119, оп. 17, спр. 67. – 15 арк.; Ф-2923, оп. 1, спр. 4. – 14 арк.; *Домбровський 1982:* Домбровський О. Портрети з етикеткою й без етикетки // Ювілейна книга Української Академічної Гімназії у Львові: на 100 річчя першого українського іспиту зрілості. – Мюнхен–Філадельфія, 1982. – Ч. II. – С. 105–119; *Домбровський 1999:* Домбровський О. Українська Академічна Гімназія у Львові: з перспективи історичного минулого й сучасного // Академічна гімназія у Львові: історія і сучасність: зб. праць наук. конференції. – Львів, 1999. – С. 4–10; *Звіт 1914:* Звіт дирекції ц. к. Академічної гімназії у Львові за шкільний рік 1913/1914. – Львів, 1914. – Ч. II. – 114 с.; *Кравченко 1998:* Кравченко О. Нарис діяльності гімназії // Ювілейна книга Української гімназії в Тернополі 1898–1998: до сторіччя заснування / за ред. С. Яреми. – Тернопіль–Львів: НТШ; Львів. край. т-во «Рідна Школа», 1998. – С. 33–50; *Львівська:* Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 115 (О. А. Терлецький); *Матла 1978:* Матла З. Націоналістичне підпілля в Академічній гімназії в 1929–1930 рр. // Ювілейна книга Української академічної гімназії у Львові: на 100-річчя першого українського іспиту зрілості. 1878–1978. – Філадельфія–Мюнхен, 1978. – С. 283–297; *Монцібович 1978:* Монцібович О. Мої спомини з Академічної гімназії 1920–1928 // Ювілейна книга Української академічної гімназії у Львові: на 100-річчя першого українського іспиту зрілості. 1878–1978. – Філадельфія–Мюнхен, 1978. – С. 507–513; *Старосольська-Любович 1997:* Старосольська-Любович У. Кузня духовного зростання // Приватна Дівоча гімназія «Рідної школи» Українського Педагогічного товариства ім. Іллі та Іванни Кокорудзів у Львові. – Дрогобич: Відродження, 1997. – С. 46–49; *Терлецький 1913:* Терлецький О. Антропогеографія в середніх школах. – Львів: НТШ, 1913. – 27 с.; *Терлецький 1919:* Терлецький О. Історія української громади в Раштаті 1915–1918. – Київ–Ляйпціг: Українська накладня, 1919. – 428 с.; *Терлецький 1926:* Терлецький О. Елементарна географія. – Львів: Рідна школа, 1926. – 84 с.; *Чорній 2000:* Чорній В. П. Кафедра історії слов'янських країн // Історичний факультет Львівського національного університету імені Івана Франка (1940–2000): ювілейна книга / упоряд. О. Вінниченко, О. Целуйко. – Львів, 2000 – XVIII + 293 с.; *Шах 2010:* Шах С. Львів – місто моєї молодости. Цісарсько-Королівська Академічна гімназія. – Львів: Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2010. – 240 с.

*Груба Р. И. Педагогическая деятельность Емельяна Терлецкого.*

*В статье анализируется педагогическая деятельность Емельяна Терлецкого в учебных заведениях Тернополя и Львова.*

**Ключевые слова:** *Е. Терлецкий, педагогическая деятельность, гимназия, Львовский университет.*

## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Ольга Бігун, к. філол. н. (Київ)

УДК 821.161.2:82.091

ББК 83.3 (4УКР)

### Релігійно-філософський зміст проблеми щастя у поетичних творах Тараса Шевченка

*У статті йдеться про реценцію та інтерпретацію проблеми щастя у творах Т. Шевченка у площині христологічних студій. Аналізуються типологічні паралелі та відмінності цієї проблеми в патристології та у художньому світі українського поета.*

**Ключові слова:** христологія, патристика, візантійська духовна спадщина, щастя, Т. Шевченко.

*Olga Bigun. Philosophically-religious sense of the problem of happiness in Taras Shevchenko's poetry.*

*The article deals with the Christological interpretation of the problem of happiness in Taras Shevchenko's poetry. The typological community and differences of this problem in Byzantine patristics and Shevchenko's poetry are analyzed.*

**Key words:** Christology, theology, Byzantine patristics, happiness, T. Shevchenko.

У тлумаченнях структури людської екзистенції філософи вбачають складну синтезу матерії та духу. Реальність, що виникає в результаті, характеризується різними полярними проявами – радістю і печалю, насолодами й стражданнями, життям і смертю. Ці екзистенціали людського існування неодноразово були й залишаються ґрунтом для красного письменства, однак саме проблема щастя у творчості митців виявлялася і поштовхом до творення, і матеріалом для втілення, і способом осмислення дійсності.

Онтологічні виміри поетичних творів Т. Шевченка доволі часто поставали у центрі уваги літературознавчих розвідок (Ю. Барабаш, І. Дзюба, П. Іванишин, Т. Колкутіна, Т. Мейзерська, Є. Нахлік, В. Шевчук, В. Яременко та ін.). Проте аналіз проблеми щастя під кутом зору христологічних студій на сьогодні залишається актуальним дослідженням на ниві шевченкознавства та компаративістики. Відтак, мета розвідки – проаналізувати філософсько-релігійний зміст проблеми щастя людини у художньому світі Т. Шевченка крізь призму християнського віровчення, з'ясувати типологічні подібності та відмінності у тлумаченні цього поняття отцями Церкви та творах українського митця.

Проблема щастя у філософії існує від того часу, відколи людина почала мислити. В залежності від епохи та рівня цивілізації співвідношення *людина–світ* змінювалось, тому трактування цього феномену отримувало все нові й нові інтерпретації. Так, послідовники гедонізму тлумачили щастя як насолоду, Арістотель розрізняв у понятті щастя внутрішню (духовну) досконалість та матеріальне благополуччя, Епікур вважав щастям ті різновиди людської втіхи, що мають духовну складову, а Сенека стверджував, що добродієність є основою для щастя.

На відміну від античних уявлень, християнство запропонувало доволі складну концепцію щастя, закорінену у морально-етичну проблему як окремої людини, так і всієї спільноти. Узагальнене християнське бачення щастя знаходиться в євангельських блаженствах, постульованих Ісусом у Нагірній Проповіді: «*Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне. Блаженні тихі, бо вони успадкують землю. Блаженні засмучені, бо будуть утішені. Блаженні голодні та спрагли справедливості, бо вони наситяться. Блаженні милосердні, бо вони зазнають милосердя. Блаженні чисті серцем, бо вони побачать Бога. Блаженні миротворці, бо вони синами Божими назвуться. Блаженні переслідувані за правду, бо їхнє Царство Небесне. Блаженні ви, коли вас будуть зневажати, гонити та вигорювати всяке лихо на вас, обмовляючи мене ради. Радійте й веселіться, бо нагорода ваша велика на небі...*» (Мт 5, 3 –12) [Новий Завіт 2006: 21 – 22]. Чимало теологів називають їх Конституцією Царства Божого, а самі Блаженства вважають синтезом вчення Ісуса, серцевиною Євангелія, квінтесенцією християнського життя. Господь пропонує конкретний ідеал, до якого людина повинна наближатися протягом усього життя.

Те, що важливою частиною Шевченкової лектури були Книги Старого Завіту чи Євангелія є незаперечним фактом, про це неодноразово сказано у дослідженнях шевченкознавців (Л. Білецький, Д. Бучинський, Т. Бовсунівська, Л. Генералюк, Г. Грабович, Я. Грицковян, В. Домашовець, І. Ісіченко, Є. Нахлік, І. Огієнко, Плющ, Г. Штонь, В. Щурат та ін.). Безумовно, знання Святого Письма чи богослужбової літератури було невід'ємною частиною культурно-освітньої традиції тих часів, про що свідчать численні згадки найменувань сакральних текстів (Біблія, Євангеліє, Апостол, Псалтир, акафісти, молитви, Києво-Печерський патерик, колядки тощо), вкраплені релігійно-обрядових дійств (літургії, вінчання, хресного ходу, соборування, поминок і т. п.) з відповідними текстами, як-от тропар вінчання «Ісаїя, ликуй!» («Гайдамаки»), поминальний кондак «Со святыми упокой» («Тризна»,

«Слепая», «Москалева криниця»), подячний гімн «Те Deum» («Сретик», «Полякам») тощо. До широкого поля біблійної комунікації належать епіграфи (з соборного послання апостола Павла до поеми «Тризна», з Книг пророків Єремії та Ісаї до «Кавказу» та «Неофітів» відповідно, рядки з Євангелія від Йоана до поеми «Сон (У всякого своя доля...)»), з акафісту Пресвятій Богородиці до поеми «Марія»), переклади та переспіви псалмів, численні ремінісценції, цитування, алюзії, церковнослов'янськи тощо.

«Тарас Шевченко Святе Письмо читав і перечитував раз у раз, надто в час скрути, у похмурі дні недолі; він припадав до Святого Письма як до цілющого джерела мудрості і життєдайної снаги», – зауважує Б. Завадка, посилаючись на свідчення і самого Шевченка, і його приятелів [Завадка 1993: 30 – 31]. Так, у одному зі своїх листів поет пише: «Тепер, і тільки тепер я повністю повірив у слово «Люблячи, караю вас». Тепер тільки молюся я і дякую Йому за безмежну любов до мене, за зіслану випробу. Вона очистила, ізцілила моє бідне хворе серце. Вона відвела призму від очей моїх, через яку я дивився на людей і на себе самого. Вона навчила мене, як любити ворогів і тих, хто нас ненавидить. А цього не навчить жодна школа, крім тяжкої школи випробування і тривалої розмови з самим собою. Я тепер почуваю себе якщо не досконалим, то щонайменше бездоганим християнином. Як золото з вогню, як немовля з купелю, я виходжу тепер із похмурого чистилища, щоби почати нову найблагороднішу дорогу життя. І це я називаю істинним, справжнім щастям (підкреслення наше. – О. Б.)...» [Шевченко 2003 т. 6: 117].

Як відомо, особистісний досвід поета проектується на художній світ, тому авторські духовні осяяння знаходять вихід у сюжетних перипетіях, у ліричних відступах, роздумах персонажів тощо. Зокрема, Г. Грабович вважає, що Шевченкова 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 призначення. 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» [Грабович 2000: 109].

Спостереження Г. Грабовича, на наш погляд, суголосне західним богословським твердженням про теодицею, у яких постулюються, що страждання людини викликає до життя високі людські цінності, сприяє зміцненню та удосконаленню особистості. До прикладу, К. Вальверде вважає, що «страждання змушує нас жити в постійній напрузі самовизначення. Воно дає можливість виявити потенційні здібності, які дримають у нашій психіці; воно звільняє могутню приховану енергію, яка без страждання залишилась би неоприяминою» [Вальверде 2000: 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. За Є. Нахліком, страждання у Шевченкових творах – «це або кара Божа, або свідчення того, що Бог відвернувся від тих, хто страждає, або байдужий до їхніх страждань» [Нахлік 2003: 339]. Покликаючись на поезії, дослідник стверджує, що зло, страждання, недоля віддаляють людину від Бога, бо змушують її богохульствувати, натомість добро, на думку вченого, наближає людину до Бога, сповнює її вдячністю до Всевишнього. Проте в окремих випадках зло, страждання, недоля теж ведуть людину до Бога, роблячи її не так носієм слави Божої, як мучеником.

Рецепція Святого Письма у Т. Шевченка виявляється на різних рівнях художньої структури творів, однак не завжди вона однорідна, часто навіть провокативна (згадаймо напружений діалог поета з Богом, «апокрифічна», відмінна від богословської інтерпретація чину Богоматері, викривальні коментарі щодо «святості» царів, як-от Давида чи Володимира тощо). З іншого боку, важко не помітити концептуальність євангельських морально-етичних понять, серед яких належне місце відводиться поняттю «щастя» або його євангельському відповіднику – «блаженствам».

Цитовані вище рядки з Євангелія, у яких мовиться про Ісусову концепцію щастя, у той чи інший спосіб знаходять своє втілення на різних рівнях художньої структури творів українського митця. Так, з рядків «*блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне*» виринають численні образи Шевченкових кобзарів, юродивих, старців, покриток, байстрюків, тих, чий релігійний морально-етичний рівень виступає природним структурним елементом ідентичності. В емоційно-психологічній характеристиці таких персонажів переважає подивляння богобоязливості й праведності тих, кому випала «зла доля», і хто, попри її тяжкі удари, всупереч злу (саме всупереч, а не завдяки) морально вистояв – зберіг свої християнські переконання (простив кривдникам і жив для людей). «Тут зло, – вважає Є. Нахлік, – виступає тільки як зло (<...>) – 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» [Нахлік 2003: 339].

Твердження «*блаженні тихі, бо вони успадкують землю*» та «*блаженні чисті серцем, бо вони побачать Бога*», ніби списані з портрета Максима з «Москалевої криниці», навіть більше – ці слова Нагірної Проповіді можна покласти (може й символічно) в основу сюжету всієї поеми. Євангельські рядки «*блаженні засмучені, бо будуть утішені*» та «*блаженні голодні та спрагли справедливости, бо вони наситяться*» можуть слугувати редукованим сюжетотворним підґрунтям для численних поезій українського митця. Імплицитний, мнемонічний слід виявляють максими «*блаженні переслідувані за правду, бо їхнє Царство Небесне. Блаженні ви, коли вас будуть зневажати, гонити та виговорювати всяке лихо на вас, обмовляючи мене ради. Радійте й веселіться, бо нагорода ваша велика на небі...*» у таких поемах Т. Шевченка, як «Юродивий», «Неофіти», «Марія», поезіях «Меж скалами, неначе злодій...», «І виріс я на чужині...», «Буває, в неволі іноді згадаю...» та ін. Видається, що зміст заповіді «*блаженні миротворці, бо вони синами Божими назвуться*» треба розуміти виходячи з міркувань апостола Павла, який вважав, що сам Христос є нашим миром, бо Він «*зробив із двох одне, зруйнувавши своїм тілом стіну, що була перегородою, тобто ворожнечу... вчинивши мир між нами через хрест, убивши на ньому ворожнечу*» (Еф. 2, 14 – 16) [Новий Завіт 2006: 21 – 22]. На думку богословів, Ісус своєю хрестною смертю і своїм воскресінням із мертвих примирив людство з Богом та впровадив мир між людьми, допомагаючи їм долати протистояння і ворожнечу. Тому кожен, хто вірує в Христа сам стає носієм миру для свого оточення, згідно зі словами апостола народів: «*А плід Духа: любов, радість, мир, довготерпіння, лагідність, доброта, вірність, тихість, здержливість*» (Гал. 5, 22 – 23) [Новий Завіт 2006: 21 – 22]. Там, де людина робить місце Богові, любові й миру, Господь встановляє між людьми однодумність і мир (див. дет. 2 Кор. 11, 13) [Новий Завіт 2006: 21 – 22]. Наскільки близькими до цих євангельських настанов є постійні Шевченкові настанови «єдиномислія» і «братолобія»: «*А всім нам вкупі на землі / Єдиномисліє подай / І братолобіє пошли*» («Молитва») [Шевченко 2001 т. 2: 339].

Зацікавлення Т. Шевченка християнською філософією ще достатньо не вивчені, хоча відгуки про знайомство з джерелами середньовічної патристики проступають у поетичних та прозових творах, у «Щоденнику», листуванні. Зокрема, у повісті «Близнець» згадуються імена Ефрема Сирина, Юстина Філософа, Тита Левія, містика Еккартсгавзена, Афанасія, агіологічні та церковно-історичні тексти «Київського Патерика», упоминаються прізвища Дмитра Ростовського (Туптала) та Григорія Сковороди. Так, Л. Плющ, у розвідці «Житіє Святого Максима» робить припущення про зв'язок духовної лектури Гоголя й Шевченка. Дослідник згадує про Київську духовну академію, де зберігався рукопис Гоголя, що містив виписки з творів отців Церкви, з яких відомо на сьогодні (за Чижевським) лише сім – це Тертуліан, Афанасій, Єфрем Сирин, Василь Великий, Кирило Олександрійський, Іоанн Златоуст, Іоанн Дамаскін. Г. Флоровський, як свідчить І. Плющ, додає до цього переліку Максима Сповідника і все «Добротолобіє». У своїх роздумах вчений доходить висновку, що «у повістях Шевченка і оповідач, і герої постійно користуються книжками отців з Києво-Печерської лаври й Академії – тобто тими ж джерелами, що й Гоголь. Тому ми можемо список Гоголя якоюсь мірою вважати й лектурою Шевченка перед арештом у 1847 році» [Плющ 2001: 225 – 226]. У цьому списку переважають імена візантійських богословів, проте дослідники (Д. Бучинський, Б. Завадка, І. Калинець та ін.) обстоюють думку про глибоке знання Шевченком класичної західної патристики, протестантської екзегетики тощо. Логічно, що відгомін цього знання виявився і в художньому універсумі митця.

У середньовічній філософії, яка ставила за мету збагнути, розшифрувати найвищі істини, що несло у собі Святе Письмо, наріжним питанням постала концепція Бога – єдиного суцього та істини. Відтак, досягти щастя можна було в єдиному – в Богові, через пізнання Бога й іспит душі. Так, у трактаті «Про град Божий» Августин Блаженний наголошує, що християнський Бог створив світ і людину, Він всемогутній і нескінченний, пізнати Його – означає стати щасливим [Августин 2000: 789]. Послідовник Августина схоласт Бонавентура (Джованні Фіданца) ґрунтував свої положення на засадах містичного осяяння. Однією з найвідоміших його книг стала «Путівник душі до Бога», у якій мовиться, що будь-яке пізнання людини – пізнання Бога. Пізнання Бога здійснюється через пізнання власної душі, а душа повинна трудитися під час просування до Бога. Це труд покаяння, молитви, милосердних справ. Людський дух, що складається з пам'яті, розуму і волі, вказує на прообраз, на єдність трьох іпостасей Бога. Коли дух людини не спотворений пристрастями і коли він перетвориться божественною благодаттю, людина уподібнюється божеству. Відтак, найвищою метою пізнання, згідно з Бонавентурою, було пізнання Бога та духовне прилучення до нього, з'єднання з ним. «Бога необхідно називати учителем, – зауважує він, – так як наш розум тягнеться до нього як до світла нашої свідомості і до принципу, за допомогою якого ми пізнаємо всяку істину» [цит. за Кондзьолка 2001: 212].

Життя з Богом, життя у Бозі, тобто первородній гармонії, «незмінності, тотожності, спокої», як це тлумачать середньовічні філософи, становить сенс буття Шевченкових ліричних героїв, як-от у рядках: «*Мені так любо, любо стало, / Неначе в Бога... / Уже покликали до паю, / А я собі у бур'яні / Молюся Богу... І не знаю, / Чого маленькому мені / Тойді так приязно молилось, / Чого так весело було. /*

*Господнє небо, і село, / Ягна, здається, веселилось! / І сонце гріло, не пекло!»* («N. N. («Мені тринадцятий минало...»)» [Шевченко 2001 т. 2: 36], що змальовує стан, подібний до Одкровень. В цілому, релігійний первень свідомості проступає у багатьох творах, що засвідчує експліцитну духовність християнського типу українського митця. Зокрема, невід'ємною складовою у художній практиці Т. Шевченка вирізняються онтологічні питання про метафізичне буття людини у світі, адже поет «упродовж усієї творчості створює численні образи, котрі художньо, а значить, неприховано («з істини буття», буття національного) дають можливість досягнути священне й божественне, лише через які можна «помислити» Бога, «прозріти» в його сутність» [Іванишин 2008: 278]. Дієва спрямованість парадигми *actus humani* героїв Шевченкових переважно спирається на релігійно-філософське підґрунтя та дає привід розглядати її у площині томістичних концепцій.

Проблема щастя у Томи Аквінського закорінена у поняття *блага*, до якого прагнуть у результаті *actus humani* (людська діяльність згідно християнської етики. – О. Б.). Однак, поняття *блага* для кожної людини є різним. Як коментує томістичні роздуми Ф. Коплстон, «Аквінат не вважає, що люди за необхідністю шукають і вибирають те, що об'єктивно являється благом для людини з точки зору моралі. Але до чого б людина не прагнула, вона прагне до того, що є чи уявляється благом для неї» [Коплстон 1999: 188]. Далі Аквінат послуговується терміном *beatitudo*, вищого щастя та блага, яке стимулює потенції особистості. Таким вищим благом для людини є Бог за об'єктивними застановами та досягнення Бога – за суб'єктивними. Відтак, поняття *блага* та *beatitudo* сприймаються як невід'ємні риси будь-якої людської дії та є тими маркерами, що розрізняють смислове наповнення антропологічної дилеми *actus humani* та *actus hominis*. Розрізнення *actus humani/actus hominis* за рівнем їх усвідомлення здійснюється методом включення волі у цей процес, яка сприяє процесу *sub specie boni*, тобто вибору блага, не важливо, реального чи уявного, – однак специфіка цього процесу полягає у тому, що за будь-яким з цих устремлінь лежить бажання до саморозвитку, до самовдосконалення, до «щастя», і в основі цих процесів лежить діяльність людини.

У своїх діях головна героїня Шевченкової поеми «Наймичка» свідомо керується поняттям *блага*, тобто її дії виразно набирають значення *actus humani*. Однак, такі дії даються через складні душевні випробування: «*А коло дитини / Так і пада, ніби мати; / В будень і в неділю / Головоньку йому змиє, / Й сорочечку білу / Що день божий надіває. / Грається, співає, / Робить возики, а в свято – / То й з рук не спускає. / <...> / А наймичка невсипуца / Щовечір, небога, / Свою долю проклинає, / Тяжко-важко плаче; / І ніхто того не чує, / Не знає й не бачить»* [Шевченко 2001, 1: 334]. Поняття *блага* для сина, яке одночасно є таким важливим для героїні, і яке дається у душевних муках, тісно переплетене за сюжетом твору з томістською концепцією *beatitudo*.

Кидається у вічі, що досягнення Бога головною героїнею розпочинається саме з народженням дитини, для якої вона дає обіцянку: «*...молитимусь, / Із самого неба / Долю виплачу сльозами / І пошлю до тебе»* [Шевченко 2001 1: 330]. Перед весіллям Марка Ганна йде на прощу до Києва, уникаючи тим самим пропозиції бути матір'ю за традиційним обрядовим дійством («*...Благав старий, / А Марко аж плакав, / Щоб була вона за матір»* [Шевченко 2001 т. 1: 337]). Однак, на нашу думку, тут криється не стільки дотримання головною героїнею поверхневих «мирських» уявлень про *благо* («*...ніяко / Мені матір'ю сидіти: / То багаті люде, / А я наймичка... це з тебе / Сміятися будуть»* [Шевченко 2001, 1: 337]), скільки об'єктивне осмислення поняття *beatitudo*, яке, за Аквінатом, тотожне пошуку людиною того, що вдосконалює її природу, або видається їй такою, і що в кожному окремому випадку вибір продиктований природною схильністю волі. Якщо за християнським віровченням вище благо полягає в досягненні Бога, то, будь-яка людина в пошуках щастя приходять до Його досягнення. Шлях до досягнення Бога у головній героїні проходить через внутрішню переоцінку цінностей, через вдосконалення людської сутності, яке актуалізує потенції людського існування.

Погляди українських схоластів княжої доби на проблему щастя базувались на переосмисленні уявлень отців східно-патристичної школи та поганських ідей давніх слов'ян про духовну й тілесні частини людської природи. Посилаючись на «Повчання» Володимира Мономаха та низку інших давньоукраїнських творів, вчені вважають, що філософській думці цього періоду притаманна навіть переважна увага до тілесної природи в людині, замилювання красою й силою людського тіла, яке розглядалось часом як свідчення душевної досконалості людини. Негативно сприймалося лише надмірне захоплення плотським. З поширенням в Україні візантійських і болгарських містичних учень, увага до тілесного зменшується або сходить нанівець, натомість у центрі зацікавлень постала духовна сторона людської природи, усвідомлення скінченності її фізичного буття у нескінченному світі. Водночас у цей період активізується теологічна концепція, за якою вищого блаженства можна досягти лише в потойбічному світі.

Зокрема, у такій пам'ятці давньоруської книжності, як «Послання пресвітеру Фомі» Климента Смолятича виразно простежується антитеза *марнославство–смиреномудріє*. Інакше кажучи, автор

засуджує тих, хто вбачає щастя у примноженні земного багатства та жадає влади земної над людьми, і, навпаки, проголошує *смиреномудріє* умовою християнської моралі, яка ґрунтується на прагненні щастя у потойбічному житті. Безперечно, ті філософські розмисли киево-руського книжника, що стосуються осуду *сріблολюбства* та *марнославства* типологічно співзвучні моральним застереженням Т. Шевченка «земним богам-царям», яким належать «і плуги, й кораблі, / І всі добра землі, / І хвалебні псалми...» («Тим неситим очам...») [Шевченко 2001, 2: 341]. Прийнято вважати, що у Т. Шевченка відсутні думки про досягнення щастя у потойбічному житті і причиною цього називають виразні віталістичні переконання поета. Однак, ми припускаємо можливість певних аналогій цієї фундаментальної теологічної тези. На нашу думку, у вже цитованій поезії «Тим неситим очам...» поет обґрунтовує власну християнську моральну позицію, що близька за своїм змістом до міркувань Климента Смолятича про чесноти *смиреномудрія* і прагнення щастя у потойбічному житті: «Добросердим-малим, / Тихолюбцям святим, / Творче неба й землі! / Долгоденствіє їм / На сім світі; на тім... / Рай небесний пошли» [Шевченко 2001, 2: 341]. Далі поет творчо інтерпретує Климентову антитезу *марнославство–смиреномудріє*: «Все на світі – не нам, / Все богам, тим царям! / І плуги, й кораблі, / І всі добра землі, / Моя любо!.. а нам – / Нам любов між людьми» [Шевченко 2001, 2: 341]. Отже, мнемонічний слід теологічних положень щодо категорії «щастя» у Шевченкових поезіях розрахований не на пряме пізнавання, а потребує встановлення семантичного кола відсилань до вірогідного джерела.

Проаналізувавши думки науковців щодо багатоаспектного філософського наповнення категорії щастя у Шевченковому художньому світі та взявши до уваги літературно-художній вплив Святого Письма, з'ясувалось, що у своїх розмислах над проблемою щастя український митець спирався на поетично-філософський дискурс біблійних текстів. Опосередковано у творах Т. Шевченка виявляється рецепція католицької та візантійської філософсько-релігійної лектури щодо осмислення категорії «щастя», однак ця проблематика потребує подальшого опрацювання.

**Література:** *Августин 2000*: Августин Блаженный. О граде Божием. – Мн., М., 2000. – 1269 с.; *Вальверде 2000*: Вальверде К. Философская антропология; [пер. с испанского Г. Вдовина]. – М., 2000. – 411 с.; *Горський 1993*: Горський В.С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі (середина XII – середина XIII ст.): [монографія]. – К., 1993. – 162 с.; *Грабович 2000*: Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000. – 317 с.; *Завадка 1993*: Завадка Б. Серце чистее подай: проблеми релігії у творчості Шевченка. – Львів, 1993. – 159 с.; *Іванишин 2008*: Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: [монографія]. – К., 2008. – 389 с.; *Кондзьолка 2001*: Кондзьолка В. Історія середньовічної філософії: [навч. посібник]. – Львів, 2001. – 320 с.; *Коплстон 1999*: Коплстон Ф. Ч. Аквінат. Введение в философию великого средневекового мыслителя; [пер. с англ. В. П. Гайденко]. – СПб., 1999. – 274 с.; *Нахлік 2003*: Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики: [монографія]. – Львів, 2003. – 568 с.; *Новий Завіт 2006*: Новий Завіт. – Львів, 2006. – 716 с.; *Плющ 2001*: Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»; [Дванадцять статтів / Передм. Ю. Шевельова]. – К., 2001. – 384 с.; *Шевченко 2001*: Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Т. 1. – К., 2001. – 784 с.; *Шевченко 2001*: Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Т. 2. – К., 2001. – 784 с.; *Шевченко 2003*: Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Т. 6. – К., 2003. – 632 с.

*В статтє рассматривается рецепция и интерпретация проблемы счастья в произведениях Т. Шевченка в контексте христологических исследований. Анализируются типологические сходства и различия этой проблемы в патрологии и в творчестве украинского поэта.*

**Ключевые слова:** *христология, патристика, византийское духовное наследие, Т. Шевченко.*

Алла Віннічук (Вінниця)

УДК 82-311.6 (161.2) «19»

ББК 83.3 (4 Укр)6

### Художня інтерпретація гайдамаччини у повісті Якова Стецюка «Гонта»

*У статті проаналізовано жанрово-стильові та сюжетно-композиційні особливості повісті «Гонта» Якова Стецюка. Закцентовано увагу на історичній та художній правді твору.*

**Ключові слова:** *історичний роман, художній домисел і вимисел, жанр, сюжет, композиція.*

*Artistic interpretation of Haidamachuna in Yakiv Stets'uk novelette «Honta». The article deals with historical truth of Yakiv Stets'uks' tibicn novelette «Honta». The piece of prose depicts the events of Ukrainian history known as 'Kolijivshchyna and present the plot peculiarities and characters' description System of the novelette.*

**Key words:** *historical novel genre, plot, composition tibicn conjecture, tancy.*



Повість Якова Стецюка «Гонта» (1962) є маловідомою для сучасного читача. Причин цьому дві. По-перше, ім'я її автора не належить до широковідомих, по-друге, критика щодо творчості митця відбулася цілковитою мовчанкою. Окрім того, згаданий твір цілком можна віднести до книг «середньої полиці» (за висловом Г. Сивоконя), тобто таких, де легко помітними є давно вироблені художні шаблони й схеми. Однак заслуговує на увагу вже сам факт його появи в часи тоталітаризму. Відтак нині слід дати об'єктивну оцінку прагненню письменника розповісти історію свого народу, що віками зазнавав національного і соціального гніту.

Активно послуговуючись досвідом, нагромадженим попередниками, Яків Стецюк звернувся до образного моделювання одного з «неосвоєних» історичних періодів – гайдамаччини. Це, ясна річ, потребує великої історико-дослідницької роботи, вміння сформувати цілісну художню панораму давноминулих подій, спираючись передусім на фольклор і скупі (та ще й, як правило, необ'єктивні) дані науки про минуле.

Більш пильний погляд на твір цього митця дає змогу зробити висновок про неспростовне прагнення літератора до епічності, деталізованого відтворення одного з переломних періодів вітчизняної історії, до ґрунтовного зображення натур непересічних, які б із максимальною повнотою закумулювали в собі характерні риси доби. Зупинимось детальніше на останній тезі.

Іван Гонта – це та постать в історії Коліївщини, яка ще й сьогодні до певної міри «оповита таємницею»; багато в чому не з'ясованою досі залишається і його біографія. Найбільше питань виникає з приводу того, чому старший уманський сотник, який довгий час перебував на службі в польського графа Потоцького, був обдарований ним, у найвідповідальніший момент разом із надвірними козаками перейшов на бік коліїв. Осмислення історіографічних, фольклорних та літературних джерел, дозволяє дати відповідь на це питання. Багато в чому підпорядковуючись магнатській волі, Гонта не втрачав людської гідності і залишався українцем-патріотом. Не забував він материнської мови і пісні, не цурався простих людей, шанобливо ставився до підлеглих козаків. Це, звичайно, «працювало» на його авторитет. Крім того, людина освічена й розумна, Гонта не міг не помічати того, як «уродзоні» шляхтичі ставилися до нього, запрошуючи на бенкети, наради, прагнучи тримати в покорі надвірне козацтво. Тому, коли гайдамацькі загони підійшли до Умані, Гонта зі своїми людьми приєднується до них, щоб виступити в оборону інтересів рідного народу. «За елементарною логікою, – завважує С. Зінчук, – старший сотник мусив би разом із шляхтою боронити Умань, бо цим він заслужив би нові подачки в Потоцького та й захистив би власні маєтності. Адже сили мав задосить.

Він стає на бік гайдамаків. Чому? Невже повірив «Золотій грамоті»? Звичайно, ні. Він повірив Залізнякові, повірив його ідеї, оскільки сам її вимріяв: об'єднати Україну, повернути її козацький устрій, зокрема, відновити древній уманський полк... Він був істинним лицарем України, бо любив безмірно свій народ. Бо мав справжню духовність, за яку пішов на Голгофу» [Зінчук 1991:7].

Справді монументальною є постать Івана Гонти, виписана в українському фольклорі. «У народу, – зазначає С. Мишанич, – немає двох правд, у своїй творчості він прагне не стільки до встановлення вірогідності фактів і явищ, скільки до олюднення дійсності шляхом її особисто-емоційного сприймання і переживання. Слухаючи легенду чи переказ, спогад про пережите, аудиторія очікує від оповідача не голого фактографізму. А правил переживання, не доказів, а співучасті й співчуття, не об'єктивістського відтворення предметів і явищ, передачі настрою...» [Мишанич 1986: 118]. Саме цим прикметні уснопоетичні твори різних жанрів, центром яких є образ Гонти. Він щиро служив Україні та її народові, тому у фольклорі виступав лицарем, що власне життя приніс в офіру національному розкріпаченню українців. Першим твором української літератури, де активно «діяв» Гонта, стала поема «Гайдамаки» Тараса Шевченка, у новітньому письменстві вперше з цією постаттю зустрічаємося на сторінках роману «Гайдамаки» Юрія Мушкетика. Із пієтетом поставилися до художньої модифікації постаті народного героя В. Радич, М. Старицький, М. Глухенький, В. Кулаковський, М. Сиротюк та інші митці.

Не останнє місце в цьому ряду посідає повість Якова Стецюка «Гонта», витримана у суворо реалістичному ключі, що увиразнюється, зосібна, абсолютною перевагою автологічного стилю. Уже нерозгалуженість часово-просторових меж твору свідчить про авторське тяжіння до максимально ущільненої соціально-психологічної характеристики особистості, яка опинилася в центрі важливих політичних і соціально-моральних зіткнень. У поведінці героїв, у відтворенні розбіжностей їхніх поглядів на сенс життя визначається й художньо аргументується ідея відповідальності людини і перед власною совістю, і перед народом. У повісті відчувається також прагнення письменника до активізації гуманістичного пафосу, пильна зосередженість на внутрішньому, духовному устроєві особистості. Автор вдається до описово-розповідного стилю викладу, уміло конструє живі й невдавані діалоги. Твір складається з шістнадцяти розділів і епілогу. Уже на перших сторінках читач зустрічається з головними героями – Іваном Гонтою та Андрієм Ковалем. З дитинства хлопці дружили, бо обидва були

відчайдушними й охочими до «ризикованої витівки». Одначе життя «розвело» друзів: Андрій наймитує «в чужій кузні», а Іван одягає форму козака надвірної міліції.

Починається повість описом хати Коваля. Цю убогу «ліплянку» письменник персоніфікує (як і Панас Мирний у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?») «олюднює» хату Чіпки), тому вона малими віконцями байдуже «дивиться» на інші хати; її пронизують вітри, «оголюючи ребра сивих лат». А ось як описано одну з кімнат Гонтиної хати: «В просторій світлиці було напівтемно. З пільми, розрідженої блідим світлом воскової свічки, виступав широкий стіл, застелений синім гаптованим обрусом, масивна шафа, дерев'яна канапа з різьбленими бильцями, в кутку під стелею темним прямокутником причаїлася ікона» [Стецюк 1969: 48].

Я. Стецюк зіставляє чи, радше, протиставляє не лише соціальне становище, погляди на життя героїв, а й їхню зовнішність. У такий спосіб уже на початку твору ніби вибудовуються дві полярні моделі життєвої позиції персонажів. Андрій – надзвичайно емоційний, енергійний, активний, завжди готовий протистояти насильству і кривді. Він належить до тих людей, кого ні за яких обставин не змусиш «прислужувати». Іван – обережний у прийнятті рішень, розсудливий і стриманий.

Тому, напевно, основним засобом зображення Гонти автор обирає відтворення його внутрішнього світу. Своєрідним осердям внутрішніх монологів є його роздуми про місце в житті, моральні терзання і пошуки виходу з тієї «роздвоєності», яку спричинило життя. Щоправда, внутрішнє мовлення Гонти повістяр часто «будує» на повторах; тут відчутна певна плакатність і шаблонність (наприклад, міркування про гідність як найбільшу достойність людини, «братство справжнє» тощо). Цікаво, що у внутрішні монологи Гонти письменник уводить образ дороги, якою має йти герой. Він розуміє, що цей шлях «крутий», «засипаний терном». Але найбільше страшить Івана необхідність йти «по закривавленому місиву».

На відміну від Гонти, Андрій Коваль – персонаж позаісторичний. Незважаючи на це, він виступає яскравим репрезентантом українського національного характеру, бо наділений високими моральними якостями. Андрій – колишній запорозький козак, який звик розраховувати лише на власну силу й здібності. Як говорили селяни, Андрій «на те й народився, щоб орати й майструвати». В інтерпретації Я. Стецюка, Андрій – людина, що виявляє правильне розуміння політичної ситуації, виступає проти тих, хто забуває, «яких батьків ми діти», не шкодує себе в боротьбі за те, щоб нація «вирвалася» з обіймів імперій і почала активно будувати свою національну державу. Він, зокрема, каже Гонті: «Гадаєш, навіщо Потоцький заклав у Гумані оту базиліанську школу? Щоб хлоп набирався більше розуму? Ая. Дуже те його болить... Щоб наших дітей з благочестя стихнути. А потім через них і весь люд. Чому православної не відкрив?..» [Стецюк 1969: 30-31]. У монологіях Коваля зчаста помічаємо розмисли філософа, а не звичайного селянина-гайдамаки.

Примітно, що причини відходу Андрія в гайдамаки Я. Стецюк пояснює не особистими кривдами, як це часто робили письменники, а небайдужістю героя до чужої біди, до кривди загалом (згадаймо, хоча б, сцену Андрієвої помсти економому, який побив ні в чому не винного пастуха). Характер Коваля, на відміну від натури Гонти, найяскравіше розкривається в діалогах і монологіях, у дії, в розмовах про нього інших героїв. Важливе значення має й авторська характеристика: «Андрій, здається, не виділявся хитрістю, був занадто прямий, одвертий, чим і приваблював людей, і трохи лякав: хіба мало таких, яким подобалася м'якість підкреслена добрість, навіть якщо вона і не щира, оманлива» [Стецюк 1969: 35] Мужність, несхитність, гордість – ось ті риси, які Андрій виявляє в будь-якій ситуації, навіть перед лицем неминучої смерті.

У характері Гонти автор виокремлює його «традиційне» благородство, неприйняття марного кровопролиття (поведінка після взяття гайдамаками Умані), тонку інтуїцію (ставлення до Гур'єва) тощо. Хлібороб у душі, який відчував навіть запах землі весною, «він ніколи не хизувався козацьким вбранням», не усвідомлював себе поза зв'язком із «своїми». Тим важчою була моральна травма сотника, адже вчорашні друзі вважали його графським прислужником. Досить влучно, образно характеризує Гонту письменник: «...кохався в піснях,.. вона бентежила його і своїм неспокоєм, своїми високими помислами, і мимоволі викрешувала усміх дотепом чи жартом, і – найчастіше – схилила до роздумів, часом і зовсім невеселих» [Стецюк 1969: 78 – 79]. Водночас тут виявляється один із прогріхів повісті: письменник часто заступає насичений враженнями художній малюнок переповіданням чи емоційно нейтральним, сухуватим викладом. В авторську розповідь про Гонту «включається» здавна «обіграваний» у літературі й фольклорі мотив недовірливого ставлення до старшого сотника з боку ляхів (обвинувачення у зраді, намагання заарештувати тощо), акцентуація на розумінні Іваном їхньої нещирості й підступності.

З волі автора Іван Гонта стоїть перед вибором не лише громадянським, а й моральним. Вісімнадцять років прослужив він у надвірній міліції, любив Умань, але кожного разу в'їжджав у

місто, як «у чужий непривітний двір», усвідомлюючи і своє становище, і необхідність боротьби із самим собою. Довгий час Гонта «живе» в повісті неначе задивлена в себе таємниця. Розібратися в собі йому допомагає Андрій, якого життя зробило таким, що «з найстрашнішої колотнечі вискочить сухим». Саме Ковалю посилає Залізник на переговори з Гонтою; під впливом Андрія Іван починає відверто говорити про свій перехід на бік гайдамаків: *«І грати набридло. Досить. Хочу бути самим собою. Без лукавства... без приниження... Правді в очі глянути. Все. Повороту нема.»* [Стецюк 1969: 135]. Принагідно зауважимо, що постать Андрія Ковалю типологічно споріднена зі створеними ще в ХІХ столітті образами молодого парубка («Предание о Гаркуше» Г. Квітки-Основ'яненка), старця Питирима («Гайдамак» О. Сомова) та інших, які виступають репрезентантами авторських ідей.

Та коли позаісторичні персонажі Квітки-Основ'яненка, Сомова стають в оборону людської покірливості, непротивлення злу насильством, то Андрій Я. Стецюка – втілення енергії повсталого маси, активний борець проти чужинців, гідний представник свого народу, здатний повести за собою інших, а, в разі потреби, і вказати правильний шлях.

На загал же, образи позаісторичних персонажів у Я. Стецюка вийшли доволі яскраві, повнокровні. У зображенні історичних осіб спостерігається певний схематизм. Наприклад, Я. Стецюк, «підвівши» Гонту до нового етапу в його житті (приєднання до гайдамаків), дещо послаблено і покvapливо відтворює подальші події пов'язані з героєм. Від цього твір значною мірою позбувається глибини, втрачає на сюжетній інтенсивності. Так, переважно описово, не оминувши ілюстрування і прямолінійності, відтворює письменник стосунки Гонти і Залізняка, художньо не обгрунтовує причин їх побратимства: *«Ще хвилина, і вони обидва (Гонта і Залізник. – А.В.), зіскочивши з коней злилися в обіймах. Злетіли вгору шапки, пролунало кілька пострілів – над головами то тут, то там затремтіли хмарочки сивого диму. Колони змішалися. Козаки обнімалися з гайдамаками...»* [Стецюк 1969: 142]

Надмірно умовним можемо назвати зображення чільного керівника Коліївщини Максима Залізняка. Важливо, однак, що автор «позбавляє» його царистських ілюзій, що не було характерним для інших митців, які вдавалися до змалювання цього героя. Я. Стецюк акцентує увагу читача на тій обставині, що не лише Залізник, а й рядові гайдамаки розуміють: Росія – не прибічник українських повстанців. Ставлення Москви до Коліївщини найкраще висловлює у повісті полковник Гур'єв. Звертаючись до заарештованих Гонти і Залізняка, він зухвало говорить: *«То що, на Варшаву підємо? Заманулося голоті в королівській столиці погуляти? А там, може, ще й до самої імператриці в Петербург завітати?... Хлоп усюди є хлоп – і панові не рівня»* [Стецюк 1969: 177].

Слід звернути увагу й на таку обставину: Я. Стецюк був одним із небагатьох письменників, що зупинилися на зображенні родинного оточення Івана Гонти, зокрема його дружини і дітей. Дружина Івана Марія колись служила покоївкою в польської графині. Тепер вона живе одним бажанням – отримати «нобілітацію за шляхетство», яку Потоцький пообіцяв видати Гонті. Адже жінка довгий час *«терлася в шляхетській юрбі», тому розуміла, що її, як і чоловіка, поляки зневажають. Важливою є авторська атестація героїні. Марія – це «... не тільки мати його (Івана. – А.В.) сина і чотирьох дочок, а й друг, трохи наївний, слабкий, який не може жити без підтримки старшого, але який піде з тобою і на муки, і на все, що здатна принести химерна доля. Може, це від вродженої покірності? Чи це вірність, глибока й чиста, якою не можна не пишатися?»* [Стецюк 1969: 163]. Питання ці, звичайно, риторичні і значною мірою увиразнюють постать Марії.

Син Гонти – Дмитро учень уманської базилянської школи – безпосередній, щирий хлопець, який не дуже охоче сприймає чужу науку, але не хоче йти супроти волі батька. Та з часом Гонта сам забирає сина з цієї школи, бо хоче, щоб у дитини залишилася «наша душа». Важливо також, що наприкінці твору Я. Стецюк, спираючись на легендарний мотив, передає страх польського ката Браницького, який роздумує над тим, що «молодий Гонтенко... втік у Молдавію і збирає там нові гайдамацькі загони». Мав рацію Іван, коли говорив, що в Дмитра чимало «хисту» до шаблі. Не випадково Гонта готовий прийняти муки і смерть: у «вогненній бурі знову прогримить його ім'я – в імені сина». Характерно, що про сина народного героя залишилися свідчення і в історичних джерелах. М. Грушевський, наприклад, писав: *«Шляхта польська... полохалася від поголосок про гайдамаків, про Гонтиного сина, що збирається йти їх різати; особливо великий такий попов був на Волині 1788 р.»* [Грушевський 1993: 198]. Тут дослідник має на увазі так звану «волинську тривогу».

У повісті «Гонта» є представники і польсько-шляхетського табору, які здебільшого постають фальшивими і нищими. Ось, наприклад, як характеризує підступного, але з «добродушним обличчям» Младановича Іван Гонта: *«Не кожен лях мені ворог. Коли він сидить собі над Віслою і молиться своєму богові – нехай; коли в нього добре серце – назву його братом... Але коли він приходиться у моє обістя і стає моїм паном, коли змушує мене відректися від дідівської віри і мови, – він мій ворог,*

*найлютіший ворог, хай хоч тисячу разів присягає, що має до мене братські почуття, що хоче мені добра... Ось, хто ви, пане губернаторе...»* [Стецюк 1969: 157]

Тупим «дебелнем» постає перед читачем полковник Обух, який більше стежить за своєю дружиною, ніж виконує прямі обов'язки; вигляд «хижака» має хитрий, але розумний Костецький; за допомогою жорстоких розправ над українським народом заробляє собі «авторитет» Стемпковський. А словами ката Браницького повістяр найкраще розкриє ідейний смисл образу головного героя твору: «Він (Гонта. – А.В.) витримає... Все витримає, бо...знає, за що вмирає...».

Специфічним наскрізним типом більшості творів про гайдамаччину є тип «жидівської п'явки». Не оминає його і Я. Стецюк, показуючи зрадницьке єство, підступність і хитрість Мошка та Мотя. Так, Мошко надзвичайно вдало схарактеризований у повісті такими словами: «Він був невисокого зросту, перед Гонтою дріботів, і здався мало не карликом. Обличчя заросле кучерявими пейсами, рудою бородою, видавалося непропорційно великим. Сірі хитруваті очі стежили за кожним жестом гостя; коли Гонта ловив їх погляд, вони ставали добрими, по-дитячи наївними...» [Стецюк 1969: 48].

Розлогі описи гайдамацьких походів, батальні сцени в повісті практично відсутні. Лише поодинокими штрихами письменник розповідає про всенародний героїзм, що виявився в часи гайдамаччини.

Отже, незважаючи на свій загалом середній художній рівень, повість Я. Стецюка «Гонта» посідає помітне місце з-поміж творів української літературної гайдамакіани. Твір заґрунтований на зображенні справжніх історичних фактів і осіб. У ньому відчувається письменницька вимогливість до правди життя, до вірогідності відтворюваних постатей і життєвих явищ. Письменник органічно поєднав значний історико-документальний, фольклорний матеріал з художнім домислом і зробив це досить якісно.

**Література:** Грушевський 1993: Грушевський М.С. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх /Упоряд. А.Ф.Трубайчук. – К.: 1993. – С.201.; Зінчук 1991: Зінчук С. Доля Івана Гонти // Літературна Україна. – 1991. – 4 липня. – С.7.; Мишанич 1986: Мишанич С.В. Усні народні оповідання: Питання поетики. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 118 – 119.; Стецюк 1969: Стецюк Я.Н. Гонта: Історична повість. – Львів: Каменяр, 1969. – 250с.

**Вікторія Гудзенко, асп. (Київ)**

УДК 821. 161. 2-31

ББК 83.3 (4УКР)

### **Жанрові дифузії малої прози В. Портняка**

*Досліджено творчість В.Портняка у зв'язку з синтезом мистецтв, зокрема взаємодією літератури і кіномистецтва. Зроблено спробу охарактеризувати творчість новеліста крізь призму монтажно-технології письма.*

**Ключові слова:** *новела, жанр, монтаж, психологізм, подія, синтез мистецтв.*

*Gudzenko V. Features of diffusion of small prose V.Portyaka.*

*In this paper the work of V.Portyaka in connection with the synthesis of art, in particular the interaction of literature and film. Attempt to reveal the mounting technology of writing novelist.*

**Key words:** *novel, genre, arrangement, psychological, event, art's synthesis.*

Художня література – зображально-виражальний вид мистецтва, який існує в часі, сприймається зором у процесі самостійного читання та завдяки відтворювально-творчій уяві активізує й інші органи чуття людини. Взаємодіючи з іншими мистецтвами художня література одночасно і дає поштовх для їх розвитку, і збагачує свої художні засоби здобутками кінематографа, музики, театру. Виникають нові мистецьки синтезовані новації. Такі жанрові дифузії присутні у творчості багатьох письменників. Згадаймо хоча б кіноповісті О.Довженка, поему-симфонію «Сковорода» П.Тичини, етюди та образки М.Коцюбинського, поезію І. Драча, Ліни Костенко, Емми Андієвської та ін. Будучи людьми різносторонніми, вони прагнули розширити вузькі рамки того чи іншого жанру завдяки залученню технологій, які використовуються в інших видах мистецтв. Це явище в літературі влучно описав А.Ткаченко, який не раз звертається у своїй роботі «Мистецтво слова» до проблеми дифузії жанрів літератури, акцентуючи увагу на питанні взаємодії різних мистецтв. Свого часу цим питанням цікавився І.Денисюк, відзначаючи, що «Класифікувати художні твори за жанрами – справа важка, бо мистецтво – непримиримий ворог усякого схематизму, нормативності й шаблонів. Воно завжди в шуканнях, у змінах і оновленні, як і те життя, яке відображається. Для кращого відтворення нового змісту митець шукає

новаторської форми. Той самий жанр під пером кожного з видатних письменників набуває цілий ряд індивідуально-неповторних рис» [Денисюк 1966: 3].

Жанрові канони зазнають поразки вже на початку ХХ ст. Трансформаційні жанрові зміни, які відбуваються у цей час, були закономірною відповіддю на зміну світогляду тогочасного суспільства у результаті зміни цінностей. «Посилений інтерес до проблеми синтезу мистецтв з'явився в українській літературі наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, у період її глибокої психологізації. І нерідко для передачі внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідні були «допомога» суміжних Муз, запозичення структурно-композиційних та стилєвих ознак і прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі» [Рисак 1999: 20].

Якщо говорити про історичний розвиток жанру новели, то він відбувався у боротьбі двох протилежностей: з одного боку – тяжіння до стабільності, лаконічності, а з іншого – необхідності розширення своїх можливостей. Ця думка була близькою І.Денисюку, який досліджував цей період і зробив такі висновки щодо розвитку літератури: «Нахил до дроблення, фрагментарності прозових жанрів зв'язаний із загальним поступом людства. Технічний прогрес і зумовлений ним прискорений темп життя відбивається у якійсь мірі і на характері лектури людини ХХ віку. В міру визрівання літератури, яка починалася епосом, оповідний та описовий елемент зазнає редукції. Сучасний читач втрачає смак до розволіклої балагурської літератури, йому більш відповідає нервово-стисла новела, яка приходить на зміну багатометражному лінивому оповіданню чи повісті». [Денисюк 1966: 8.].

Мала проза взагалі виявилася найбільш придатною для формально-змістових модифікацій. Ці явища певним чином осмислені у працях В.Агеєвої, Ф. Білецького, Т.Гундорової, І.Денисюка, Н.Калиниченко, В.Костюка, Ю.Кузнецова, С.Павличко, С.Хороба, Н.Шумило та ін. Все ж проблема інтеграції різних родових та жанрових ознак у художній структурі епічного тексту залишається ще не до кінця осмисленою. У ракурсі цієї літературознавчої проблеми потребує поглибленого вивчення мала проза В.Портяка. Головною особливістю ідіостилу письменника є синтезування прийомів кількох видів мистецтв та різних родових ознак.

Для В.Портяка, який два роки навчався в Москві на Вищих курсах режисерів і сценаристів, працював у кінематографії (за його сценаріями було знято художні фільми «Меланхолійний вальс», «Вишневі ночі», «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили», «Атентат», «Осіньне вбивство в Мюнхені», «Пудель», «Нескорений», «Залізна сотня», повнометражний документальний «Чия правда, чия кривда» та ряд короткометражних фільмів), було органічним використання у своїх новелах кіносценарних елементів.

Майже усі його новели відзначаються монтажною технологією, про що свідчать тексти, а саме їхнє сприйняття реципієнтом. Василю Портяку вдається вималювати в уяві читача чітко окреслену картинку з життя, яка швидко замінюється іншою, створюючи таким чином ефект кіноплівки, на якій немає нічого зайвого – лише занурення у інший світ, існування якого заперечити неможливо. Схожі емоції викликає перегляд кіно, під час якого глядач починає співпереживати героям, вірити в реальність тієї чи іншої ситуації.

Монтаж є поширеним у кінематографії, застосовується під час побудови сценарію, що передбачає застосування акустичних ефектів, діалогів, музики, залучення не пов'язаних у просторі та часі предметів. Він сприяє обігруванню дисонансів, інтелектуалізації твору при відмові від катарсису, руйнуванню природних зв'язків між речами. Монтаж в кіно – це інтерпретація знятого кіноматеріалу шляхом відбору, поєднання окремих монтажних кадрів. Його роль – знайти певний темпоритм періодичності кадрів і у зв'язку з режисерським задумом розставити акценти. Прийомами кінематографічного монтажу користується телебачення, його вплив виявляється і в деяких творах художньої літератури.

У літературі прийом монтажу відзначається поєднанням тематично об'єднаних, але не схожих за стилем та жанром текстів, просторово-часовою неузгодженістю, асоціативністю, фрагментарністю, багатозначністю взаємодій, розгалужених у сюжетних лініях твору. Завдяки йому розбудовується характеристика певного персонажа, події, витворюється ілюзія документальної достовірності.

Цей художній прийом, який часто почав використовуватися в період модернізму, заснований на поєднанні різнорідних тем, фрагментів, образів. У футуризмі, дадаїзмі, «театрі абсурду» монтаж виступає як засіб пізнання світу: створюючи абсурдний образ, він наочно показує обрис безглузлого світу. Нерідко монтаж тісно пов'язаний з прийомом внутрішнього монологу.

Отже, монтаж функціонує не лише в кіно, він існує і в інших видах мистецтва, особливо часто – в літературі. Монтажні елементи: обрізання, зміна планів, паралельний монтаж – усе це можна віднайти в літературі. Монтаж не прийшов до кіномистецтва з літератури або живопису. Прагнучи до максимального органічного відображення реальної дійсності, кіно своїм шляхом прийшло до монтажу. Процес пізнання навколишнього світу людиною має «монтажний» характер. Література вже давно

вдавалася до відтворення цього процесу, а кіно, маючи ту саму мету, користується тими самими засобами. Спільність деяких законів кіномонтажу і законів літератури довів С.М.Ейзенштейн у статтях, датованих 1937 – 1938 рр.

Для новелістики Василя Портяка характерна глибинна гуцульська міфопоетика, крайності межових ситуацій в поляризації «добро – зло», широке використання образів-символів, експресіоністична манера письма. Автор у стефаниківській традиції торкається неоднозначної та непростої теми ОУН – УПА через призму гуманістичного світовідчуття; знаходить неординальне поєднання змісту і форми. Завдяки його зв'язку з кіносценарним мистецтвом, а можливо просто саме такому специфічному світосприйняттю, В.Портяк пише новели, кожна з яких концентрує в собі ціле життя з усіма його проявами. В рецензії на другу книжку новел письменника «У снігах» Іван Андрусак називає її «вісім шедеврів», а далі уточнює: «Як на мене, шедевр – кожна Портякова новела. І «Перед косовицею», яка вкотре потверджує банальну, в принципі, істину, що в кожній житейській ситуації бувають свої люди і нелюди, банальну, якщо вона не писана кров'ю. І «Хованець» – із філософією зради й самопокари. І дивовижні гімни кохання «Цвіте ясний...» та «У снігах» – настільки тремкі, що й вимовити їх гріх... І «Охоронителі діви» із символікою розрізання свого-чужого, органічного-штучного, добра-зла. І, ясна річ, «Ісход» – життя як філософське узагальнення» [Посилання на інтернет-портал]. Попри філософічність творчості новели Василя Портяка відзначаються ще й своєрідною манерою виконання, у основі якого – монтажна технологія, взята з кіномистецтва. Її спостерігаємо майже в усіх творах письменника. Сам письменник говорить, що ця збірка порушує тему, якою він ніколи не «переболіє» – це Друга світова війна, що тривала до середини 50-х років. Доки писалася ця книга, за його сценаріями зняли десять фільмів.

Новели «У неділю рано» та «Хованець» увійшли до другої збірки В.Портяка «У снігах». Обидві пройняті болем простих людей, їхньою приреченістю та, поряд із цим, усепереможною ніжністю, красою душ, відкритістю та простотою людяності у межовий момент їхнього життя. Перша з них оповідає про життя двох сусідських родин, сини яких в УПА. Ці люди змушені переховуватись, і все, що постає перед реципієнтом, – то їхні розмови, молитви, щемкі жарти, безгранична ніжність, повага та любов один до одного, своїх дітей та життя. За їхніми буденними словами та діями – ширі людяні серця.

Першою їхньою моральною опорою постає молитва, яка не дає впасти духом, зневіритись і не жити, а існувати. Вони ж живуть і відчують, кохають і бояться, надіються і вірять... Тому навіть дня не можуть не розпочати без святого слова, молитви. Ці люди вітають один одного з кожним новим днем і ставляться один до одного, ніби наступний може не розпочатись для них, хоч ніколи про це не говорять. Така духовна сила йде від головних героїв, що мимоволі задумуєшся, як же ці люди в такій ситуації зберігають свою душу чистою та світлою. Відповідь не зволікає і лунає з їхніх уст повсякчас – це прославлення волі Господа свого та уповання на його милосердя.

Другою силою, що їх тримає на світі, є любов. Вона є багатогранною. До своїх дітей, за яких згадують повсякчас і моляться щойно прокинувшись: «Госпідку, прийми щирю молитву за Йванка та й Федька, оборони моїх діточок від злої напасти, від кулі, облави та неволі...» [7, с.119], «Матінко Божа, заступнице, укрій слідочки нашого Василька від недоброго ока...» [7, с. 119]. Це і любов між подружніми парами, які, незважаючи на довгий час життя разом, не перестали піклуватися і переживати один за одним: «Що вдієш, так чоловікам від віка судилося. Ще хоч добре, діди наші при нас... Але й правда, щось довго нема їх...» [7, с. 120], або: «Аби ще не заслаб, моє біднятко. Ляжу коло нього, хоч трохи зігрію» [7, с.121]. Таку любов не кожен може пронести крізь все життя, аби на старість бути щасливими разом.

Найцікавішою, мабуть, залишається любов до своїх сусідів, із якими ці дві сімейні пари у віці мають співіснувати. Якщо перші два прояви кохання є органічними й пояснюються кровними стосунками, то ставленням до чужих людей як до членів своєї родини не може не захоплювати. Вони радо вітають один одного з початком нового дня, жартують між собою, діляться горем. Так, для підняття настрою зранку заводять дивний діалог, який не може не розсмішити. Така розмова дозволяє людям відійти від поганих думок із самого ранку і в гарному гуморі зустріти новий день:

— Нико й Анно, ви ще спите?

— Де там... Наше, Дми, вже давно відіспалося.

— Бо мені щось таке приснилося... Ніби ми всі четверо ще молоді, десь навіть до вінчання... Та й ніби отак, як тепер, обі пари вкупі. І таке, скажу вам, межі нами сталося!.. Я би розказав, але боюся, що Євдоха вже прошумалася...

— Я чую-чую, старий безустиднику!

— О, видите...

— Не бійтеся, Євдо! То лиш язик у нього тепер масний, а сни давно вже скромні.

— Не суди, Нико, по собі. Ранками я ще буваю теплий! [Портяк 2007: 119].

Монтажна технологія у новелі характеризується просторово-часовою неузгодженістю, асоціативністю, фрагментарністю. Так, під час прочитання твору слід бути дуже уважним, адже полілог часто несподівано переривається і з'являються спомини головних героїв з минулого, їхні розповіді про сни, молитви, читання ними святого письма, відбувається вторгнення в зовсім невідомий реципієнту діалог, із якого стає відомо, що цих чотирьох людей збираються підло вбити, підірвавши їхню схованку: «— А может, все же, товарищ, капитан?.. — К чертям собачьим, лейтенант! Прошлый раз я двух бойцов положил, да трое раненых, а они под конец перестрелялись, бляди, в своем бункере... Приготовить гранаты! Сидоров, придержи собаку!..» [Портняк 2007: 124]. Та навіть у таку хвилину між цими людьми – піклування, ніжність та любов: «— Дмитрику, чого ти вмовк?.. Дми, я си бою, що ти наслушаеш?! — Вітер з голих верхів. Не бійся, Доцьку, дай мені руку...» [Портняк 2007: 124].

У «Антології лемківської пісні» можна знайти одну колядку, яка була записана Миколою Колесою в с.Ходовичі. У ній поетично відтворено деякі сюжетні елементи новели В.Портяка «У неділю рано», а що найприголомшливіше – її назва та настрої теж збігаються з твором письменника. Важко сказати, чи чув колись цю колядку сам автор, та те, що йому вдалося талановито відтворити схожі переживання героїв у своїй новелі, – це незаперечний факт. Його твір, як і фольклорний, теж пройнятий дуальністю почуттів:

У неділю рано та загадано, радуйся,  
 Ой радуйся, земле, Син Божий народився.  
 Та загадано, на войноньку, радуйся,  
 Ой радуйся, земле, Син Божий народився.  
 А хто сина має, нехай висилає, радуйся,  
 Ой радуйся, земле, Син Божий народився.  
 А хто не має, то нехай наймає, радуйся,  
 Ой радуйся, земле, Син Божий народився.  
 Я одного маю, та й то висилаю, радуйся,

Ой радуйся, земле, Син Божий народився [Посилання на інтернет-портал]. Ілюзію безпосередньої реальності створюють монологи, діалоги, полілоги, у яких виявляються характери, протистояння, конфлікти, боротьба героїв. Це є рушієм драматичної дії. Автор у новелі відмовляється від будь-якої характеристики чи-то ситуації, чи вчинків, думок героїв. І.Денисюк звернув особливу увагу на роль діалогу в малій прозі – одного з головних засобів ще стефаникової новели, який передає «діалектику душі».

У новелі «Хованець» Василь Портяк порушує вічну проблему зради з усією багатовекторністю її осмислення. Він намагається розкрити трагічність необхідності зрадити рідну людини, коли на кону – життя цілої родини. Осуджувати таку зраду не береться навіть сам автор. Натомість описує ту кару та її наслідки, яку зрадник сам собі обирає і таким чином отримує прощення.

У тексті письменник вже включає авторську мову, через яку може висловлювати своє ставлення до персонажа, давати характеристики. Слова автора і речення, що безпосередньо передають чуже мовлення, перебувають не в граматичному, а в змістовому зв'язку. Прийшовши до сім'ї Городенчуків, старий дід Михайло збурих спогади про далекі минулі часи: «З ним увійшла до хати далека й давня дорога. Від темно-синього плаща й портфеля на дві застібки Васюта вловила твердий запах призабутого – школа, директор, уповноважені «з району» по хатах». Більше вона нічого не пам'ятала. Її стара мати ж пам'ятала все, хоча й здавалася вже несповна розуму. Не забула, як вбили її чоловіка, який прийшов її навідати, вагітну, як солдат вдарив у живіт, і вона втратила свою другу дитину. Таке забути неможливо. І хоч як би не вберігали діти її від спогадів, вона все більше занурювалася в них думками. І ось прийшов той, кого вона вважає винуватцем. А може, і він прийшов марно, а щось мучило його всі ці роки. Може, й розпочав ту розмову з дочкою загиблого солдата та її сім'єю, аби камінь зняти з душі. Хоч особливого злочину він і не скоїв, а навпаки, хотів допомогти їхній родині, та те вбивство він усе життя розцінював як свій власний гріх. Доли цих людей могли бути іншими, а тепер йому лишається лиш молитись на місці, де було вбито його бойового товариша, а їй – розмовляти з уявним «Ним», що ховається на горищі.

Філософія зради осмислюється і в Книзі книг – Біблії. З того часу навіть Іуду намагались виправдати, наголошуючи, що це було його місією на шляху до спасіння людства Ісусом від гріхів. То ж, мабуть, є сенс спробувати підійти до ситуації з минулого персонажів В.Портяка як до зради, але незумисної.

У «Божественній комедії» Данте на найглибшому колі пекла знаходяться найбільші грішники. За Данте, це зрадники: Іуда, Каїн і Брут. Що може виправдати людину, яка зрадила того, хто їй довіряє? В.Портяк будує у творі двозначну ситуацію, коли говорити про зраду у первинному значенні цього слова не можна, адже вона сталася лише через збіг обставин. Так, перед тим, як натиснути кнопку

радіопередача, дружина дала своєму чоловікові час на втечу, однак старшина відпускає його додому віддати гроші, ще раз попроситися, що й спричинює трагічність колізії. Ускладнює сприйняття тексту незнання сучасним реципієнтом історичних особливостей тогочасної доби. Мало хто із читачів сьогодні знає, що людей у ті часи змушували повідомляти про появу повстанців, і багато хто, заляканий, корився. Переплетений ланцюг життєвих збігів призвів до старту роботи механічно-бездушного символу тоталітарної доби – радіомаяка, і всі позитивні прагнення людей принесли враз негативний результат. Постійні згадки з минулого призводять до того, що жінка постійно наділяє неживу річ людськими рисами, називає «хитрим», звинувачує у тому, що сталося. Персоніфікація радіоприймача – головної причини смерті її чоловіка говорить про нав'язливі думки героїні, дисгармонію її душевного стану.

Незважаючи на те, що діалог характерний для сценічного драматичного твору, В.Портяк, застосувавши особливість драми, сценарію, написав новелу «У неділю рано» виключно в діалогах, у яких знаходиться центр нарративної структури. Акцент тут зроблено на відношеннях розповідних одиниць, а не на пізнанні сюжету. Цікавою композиційною будовою вирізняється й новела «Хованець». Структура тексту має такі властивості: реконструювання читачем із розповіді події, яка сталася в минулому; постійні недомовки, які ускладнюють прочитання змісту; нарративне начало має не подієвий, а розповідний характер.

Отже, в основі художніх творів В.Портяка простежуються зразки безфабульної організації тексту, жанрового диморфізму, нефіксованого сенсу, гри з читачем, нонселективної будови, асоціативної подачі подій що є характерним для літератури нового часу. Новеліст успішно експериментує в царині форми, організації тексту, надаючи своїм творам рис драми, сценарію, а саме активно використовує діалог та монтажу технологію.

**Література:** *Денисюк 1966:* Денисюк І.О. Про специфіку новели. / Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Ужгородський державний університет. Ужгород, 1966.; *Денисюк 1999:* Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. – К.: Вища школа, 1999. – 154 с.; Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К.: Академія, 2007. – Т. 2.; *Колесса 2005:* Колесса М. Антологія лемківської пісні / Упорядник М.Бойко / . – Львів, Видавнича фірма «Афіша», 2005.; *Лесин 1966:* Лесин В.М. Про жанрові ознаки новели. / Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Ужгородський державний університет. – Ужгород, 1966.; *Науменко 2005:* Науменко Н. символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століття. Монографія. – К.: НУХТ, 2005.; *Портяк 2007:* Портяк В. Новели. – К.: Брама-V, 2007. – 160 с.; *Рисак 1999:* Рисак О.О. Найперше музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв українській літературі кінця XIX – початку XX століття. – Луцьк, 1999. – 402 с.; *Ткаченко 1998:* Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998.; *Фащенко 1968:* Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильове питання. – К.:Радянський письменник., 1968.; Посилання на інтернет-портал <http://dyskurs.narod.ru/Portiak1.htm>; Посилання на інтернет-портал <http://proridne.com/pisni.html>.

*Гудзенко В. Жанрові дифузії малої прози В.Портяка.*

*Исследовано творчество В. Портяка в контексте синтеза искусств, в частности взаимодействия литературы и киноискусства. Осуществлена попытка охарактеризовать творчество новеллиста сквозь призму монтажной технологии письма.*

**Ключевые слова:** новелла, жанр, монтаж, психологизм, событие, синтез искусств.

Руслана Жовтани, к. ф. н. (Ужгород)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2.09

### Питання інтерпретації тексту в оцінках Освальда Буртгардта

*У статті увага акцентується на проблемі художнього перекладу у літературознавчій праці Освальда Буртгардта «Новий переклад «Фавста». Наголошується, що художній переклад суттєво відрізняється від усіх функціонально-стильових перекладів.*

**Ключові слова:** художній переклад, адекватність, буквалізм, фразеологізм, інтерпретація.

**Ruslana Zhovtani. O.Burghardt about translation activity.**

*The article deals with the problem of literary translation in a literary criticism work by O.Burghardt "The new translation of „Faust”. The main focus has been made on the enormous difference between artistic translation and allfunctional-stylistic ones.*

**Keywords:** artistic translation, adequacy, literalism, idiom, interpretation.



Художній переклад – різновид літературної творчості, внаслідок якої твір, існуючи в одній мові, «оживає» в іншій. Зважаючи на те, наскільки точно художній переклад відтворює оригінал, його називають «вільним», «переспівом», «наслідуванням» [Гром'як 1997: 730].

У праці «Першотвір і переклад» відомий теоретик перекладу Віктор Коптілов відзначає, що «художній переклад – відображення думок і почуттів автора прозового, драматичного або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови» [Ковалів 1991: 3].

Проблеми перекладу досліджували такі відомі вчені, як К. Чуковський, А. Федоров, О. Фінкель, М. Рильський, О. Кундзіч, Ю. Еткінд, Г. Гачечіладзе, І. Резвін, С. Ковганюк. Їхні книжки та численні теоретичні статті лягли в основу теорії перекладу [Ковалів 1991: 6]. Художній переклад – явище насамперед естетичне: він має впливати на розум і почуття читача так само, як і оригінал [Ковалів 1991: 4].

Художній переклад суттєво відрізняється від усіх функціонально-стильових перекладів. Якщо труднощі в них пов'язані лівовою часткою зі специфікою самого функціонального стилю і, трохи узагальнюючи думку, від конкретного тексту залежить мало, то кожне художнє висловлювання – це кантівська «річ у собі» і тому потребує окремої методики перекладу, спеціально для цього оригіналу розробленої, а інколи навіть і уточнення деяких методологічних постулатів, бо змістовне та формальне наповнення художнього образу завжди настільки індивідуальне, що типові принципи його сприйняття й перекладу спрацьовують лише для найповерховішого і тому мало у художньо-функціональному стилі значущого рівня [Кияк 2006: 459]. Під художнім висловлюванням ми повинні бачити більше, ніж думку про світ, а обов'язково логічно прозоре іносказання, тобто тільки подвійність змісту і форми, наявність переднього (явного) і заднього (прихованого) планів. Більше того: у художньому тексті експліцитне (зовнішнє, безпосередньо висловлене) завжди менш вагоме і об'ємне, ніж імпліцитне (внутрішнє, переносне). З лексикології та стилістики відомо, що з натяком, подвійним (а то й більше) змістом виступає у словниковому запасі мови ціла низка шарів лексики: полісемні слова, тропи, омоніми та інші. Знаючи це легко зробити логічну помилку, стверджуючи, що будь-яке висловлювання з такими лексемами автоматично стає художнім, тим більше, якщо воно існує у віршованій формі.

Справжнє художнє висловлювання, навіть якщо у ньому немає або майже немає лексем зі словниковою багатозначністю (тропів, фразеологізмів тощо), ставлять перед перекладачем такі непереборні перешкоди, що залишаються в історії перекладу, так би мовити, «вічними сюжетами», бо за їх переклад береться не одна епоха і не один поет, а задовільного перекладу не досягають [Кияк 2006: 460].

Перекладач – це посередник у міжкультурній художній комунікації. Він відіграє важливу роль у процесі перекладу, оскільки виступає в двох особах – одержувача і відправника. В перекладі знаходять своє відображення ситуація народження тексту оригіналу і ситуація перекладу. Якість перекладу впливає на рецепцію, тому текст перекладу повинен максимально відповідати тексту оригіналу, а перекладач повинен пам'ятати, що він є провідником у світову культуру. Роксоляна Зорівчак зауважує: «Художній переклад має своїм завданням створення мовою перекладу твору, здатного справляти на читача чи слухача естетичне враження, аналогічне впливові оригіналу» [Зорівчак 1982: 53]. Тому особиста реакція перекладача на зміст перекладного тексту не повинна відображатися у результаті перекладу. Але слід брати до уваги і те, що переклад здійснюється не ідеальним конструктором, а людиною, ціннісна і психологічна орієнтація якої неминуче відбивається на результаті. Тому практично перекладений текст ніколи не рівний оригіналу, оскільки при проходженні оригінального твору через призму світосприйняття перекладача він неминуче зазнає змін на різних етапах процесу створення перекладу [Зимомря 1985: 22 – 23]. Переклад – це інтерпретація, тобто з точки зору філософії – відображення, продукт діяльності завжди несе відбиток особистості творця. Перекладач повинен досконало знати не тільки мову з якої він перекладає, але й володіти інформацією про умови написання твору, історію і культуру народу, якому він належить, щоб правильно відтворити кожне слово. Зоряна Лановик звертає увагу на те, «що проблема перекладу полягає не стільки у правильному розумінні, скільки в його адекватному мовному відтворенні» [Гром'як 1997: 263]. А «основне завдання перекладача – віднайти справжню повноту і єдність значення використаного автором слова у його взаємозв'язку із загальним контекстом твору» [Гром'як 1997: 263]. Російський науковець М.К.Гарбовський відзначив, що у перекладача формується своє ставлення до автора, його думок, почуттів, образної системи та стилю. „Перекладач створює в своїй свідомості образ автора, з яким і веде внутрішній діалог” [Гарбовський 2004: 229]. М. Рильський наголошував на тому, „щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає

все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору» [Рильський 1983: 295].

Яскравим прикладом цьому може слугувати творча спадщина українського поета, майстерного перекладача, літературознавця, славіста і германіста Юрія Клена (Освальда Бурггардта). А саме його літературознавча праця: «Новий переклад «Фавста». Тут мова йде про переклад М. Улезком Гетевого «Фавста», який друкувався у 20-х рр. Зазначимо, що Бурггардт доволі прискіпливо і скрупульозно сприйняв цю працю. Для дослідника цінність перекладу полягає не лише у дослівному словниковому копіюванні художнього твору: перекладач повинен передати ритміку, мелодійність вірша, максимально зберігаючи його зміст. Власне переклад М. Улезка, на думку О. Бурггардта, і виступає занадто точною копією оригіналу, який ні на «йоту» не відступає від тексту Гете і в цьому полягає один з його недоліків. Таке «копіювання» сюжету, неадекватне вживання інверсії, анаколуфа, призводить до втрати змісту твору, а подекуди навіть до абсурдних ситуацій.

«На обгортці читаємо: «Йоган Гете. Фавст. Трагедія». Якось дивно звучить оце «Йоган Гете». Ми звикли його називати Йоган Вольфганг, або, коли хочеться скоротити, «Вольфганг Гете». Поета з малих років називали Вольфгангом (дарма, що це друге ім'я його), а не Йоганом. Йоган Гете – це ніби якийсь інший Гете, за якого ми ніколи не чули, а не той, що написав «Фавста» і «Вертера». Зрештою, не ставимо цього на карб перекладачеві, бо, може, видавництво з технічних міркувань зробило на обгортці таке скорочення, а з боку перекладача був лише недогляд...» розмірковує автор у статті [Клен 2003: 287].

Він каже, «що перекладачі мало церемоняться з оригіналом; вони його урізують, калічать, а часом від себе вкладають таке, що авторові і не снилося» [Клен 2003: 117]. «Але чи надмірна близькість до оригіналу теж не буває часами хибою? Чи досить для перекладача літерально передати зміст речень оригіналу? Чи не треба ще передати ритм, музичність, легкість вірша? Чи не буває так, що переклад, зроблений «розміром оригіналу», тим самим ямбом або трохеєм, дає цілком інші ритмічні візерунки, або є цілком аритмічний, негармонійний, важкий і незграбний?» [Клен 2003: 289] апелює Ю. Клен до перекладача і для переконання наводить такі рядки Улезкового перекладу, як:

183. *Хто ж це стає...*

147. *... ритм вдихне...*

206. *Вже ж вдарить в струни...*

2475. *Троцись в шмаття.*

2477. *Ось скло твоє* [Клен 1991: 289].

Чи не вивернеться язик, вимовляючи ці слова? Чи не треба при перекладі також бути дуже обережним в виборі синонімів? Від цього ж залежить той чи інший відтінок думки. До того ж у кожній мові є багато паралельних форм (зворотів), які не рівноцінні між собою [Бурггардт 1926: 118]. Чуковський наводить приклади, що те саме речення можна передати двоюко, і від цього воно цілком міняє свій характер. «Німецький рядок: «Blonde Maid, was zagerst du?» можна перекласти: «Ясноволоса дівчино, чого тремтиш ти?» або: «Руда дівко, чого ти трясешся?»

Другий переклад «точний», але всі синоніми взято з іншої емоціональної групи» [Клен 2003: 290]. Переклад Улезка так і рябіє виразами, як-от: «Тон підходящий... (2475) / Авжеж пак. Аж до зір самих... (574) / І празник кожному тепер кортить... (40) / Щасливий, у кого надія ще цвіте, / щоб вирнути з мороки моря цього» (1065).

У «Посвяті» Гете звертається до легких образів минулого, до образів своїх творчих мрій: «Jhr naht euch wieder, schwankende Gestalten<sup>1</sup>. / Jhr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten» [Клен 2003: 290]. Другий рядок означає: «Ви тиснитесь до мене», або «навалою ви горнетесь до мене; гаразд, ну, володійте мною». В Улезковому перекладі ці два рядки звучать так: «Знов ближитесь ви, образи легкі... / Набилось вас. Що ж? Ваше хай владіє...»

«Я розумію, коли хтось каже, що «до вагону набилось сила народу», але вжити цього виразу, зв'язавши його з «химерами» і «образами легкими», це значить брати паралельні форми з різних емоціональних груп, комбінувати їх на зразок: «Ясноволоса дівчино, чого ти затряслась?» [Клен 2003: 290] – обурюється автор статті. Далі у тій самій «Посвяті» ми читаємо: «Он, мов старе казання, ледве чуле, / Кохана перша й перший друг бредуть. «Я не знаю, на якому діалекті пише перекладач, але досі я гадав, то казання кажуть тільки ксьондзи по костьолах і що розчулити ними вони можуть тільки чулу парафію» [Клен 2003: 291]. «У чім же тут справа? Заглянувши до оригіналу, я бачу, що перед очима поета вставали «перше кохання і перша приязнь: «Gleich einer alten, halbverklungenen Sage».

На російську мову це можна перекласти як «как давнее полуотзвучавшее сказанье» [Клен 2003: 292].

У першому пролозі один із персонажів театру каже про те, як гра актора хвилює глядача: «Вона то те, то інше розворушить і кожен бачить, що у нього в серці». В Улезковому перекладі Ю. Клен відзначає: «А там чи цей, чи той ще й гніваться почне, / *Бо серце його стало всім ясне*». (178).

У німецькому тексті стоїть слово *aufgeregt* («Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt»), яке означає «схвилювати, розворушити»; воно тут зовсім не має відтінку хвилюватися – гніваться і застосовано не до актора, а до його почувань (підмети *dies* і *jenes* – середнього роду). Слово «світ» перекладач часто вживає в значенні «світло», що робить фразу інколи цілком незрозумілою: «*Вже скоро поведу його до світу*». (309.)

У німецькому тексті *Klarheit* – ясність, світло, тут, власне, прояснення. «Не думаю, що читач догадається, що тут бог хоче душу Фавста повести до прояснення: «*Ох, це ж я до всіх наук дійшов: – / І філософства, й ліку, й прав...*» (354), почне Фавст свого монолога. Слово «лік» — метонімія, не знаю, чи вдала: читачеві таки неясно, що, врешті, вивчав Фавст, чи медицину, чи математику (чи без ліку лічив, чи ліками лікував)» [Клен 2003: 293].

Кожна мова має свої так звані «ідіотизми» (властивості), які треба передавати відповідними ідіотизмами другої мови. Наведемо ще декілька прикладів такого „дослівного” перекладу відзначених Ю.Кленом у статті: «*Зроста відвага в світі погуляти, / До бою бурі викликати, – / Й від хряскоту, як крушить судна, не дрижати*». «Останнього рядка цілком не зрозуміло, не кажучи вже про те, що його й важко прочитати, не поламавши язика, поставивши наголоси так, як це хотілося перекладачеві. Коли не дотримуватися буквальної передачі, то цей рядок має такий зміст: «не боятися, коли, розбитий бурею, твій корабель на морі гине» [Клен 2003: 293].

«У перекладача: «Встає душа гарніша в нас», у німецькому оригіналі: «Будить у нас кращу душу», тобто кращу половину нашої істоти» [Клен 2003: 293]. В оригіналі Мефістофель радить Марті після смерті чоловіка наглянути нового коханця: «*Visierte dann nach einem neuen Schatz*»; слово «*Schatz*»; означає скарб. В народних піснях це слово набуло значення нашого «мій голубе» – «мій милий». У народі дівчата і тепер свого коханця називають не інакше як «*mein Schatz*». Перекладаючи цей вираз, треба було знайти відповідного в українській мові еквівалента, але в перекладача ми читаємо: «*А я, на місці вашиім, взяв би, / Та клад новий потрошку наглядав би*». (2991)

У діалозі між Мартою та Мефістофелем говориться про те, що Фавст і Гретхен линуть одне до одного; в перекладі це звучить так: «**Марта:** Здається він до неї... **Мефістофель:** Та й вона до нього. Так наш світ і йде». (3204) Останній цілком не зрозумілий вираз є переклад німецького «*Das ist der Lauf der Welt*», тобто: «так водиться на світі», або «так точиться життя». Якби перекладач не був у такій рабській залежності від словника, то, може, він знайшов би відповідні вирази, що й українському читачеві дещо говорили б.

Німецький вираз «*Es geht nicht zu mit rechten Dingen*», тобто: «тут щось не все гаразд», або «ще пахне нечистою силою», він передає: «Не справа це, коли діла чистіі» (2844). Дійсно, «темна вода во облацех», скаже читач, попотівши над «Фавстом» [Бурггардт 1926: 119]. У Вальпурягівій ночі блудний вогник вказує шлях Мефістофелеві і Фавстові, він просить пробачити, що не може ясно світити: «Коли блудний вогник вам показує шлях, то не можна від нього багацько вимагати» (тобто, не можна сподіватися, що він світитиме досить ясно). В перекладі Улезка це звучить так: «*Й що вам блудячий вогник за поводиря, – / Цього не треба вже так досконально брати*». (3370). Останній рядок є дійсно літеральний переклад німецького «ідіотизму» мови, але який зміст укладе український читач до слів «досконально брати»? [Бурггардт 1926: 119].

У перекладі трапляються також деякі помилки від незрозуміння німецького тексту. У сцені, де Фауст підписує умову, Мефістофель дає йому поради, як користатися з життя, ловлячи кожну його хвилину: «*Nur greif mir zu und sei nicht blöde*», тобто: «Хапай усе і не будь дурнем». Давальний відмінок *mir* (мені) не має тут особливого значення; ми кажемо, наприклад: «гляди мені», «щоб ти мені тихо сидів» (так зв. *dativus ethicus*), але перекладач зрозумів це місце так: «*Держіться ж за мене, й щоб плохими не бути*» (1764). Або от на що перетворилися чотири чудові рядки німецького оригіналу: «*Смертній бідній, / Що повзкі, наслідній, / Згубній, в'ідній / Гріхи обсіли...*» взагалі неможливо зрозуміти, хто ж кого обсів? Очевидно, треба: «смертні бідні, що їх... гріхи обсіли» (А рима ж яка!)» [Клен 2003: 294]. І наводить для порівняння з оригіналу цей катрен: «*Freude dem Sterblichen, / Den die verderblichen, / Schleichenden erblichen / Mängel umwandeln*».

А чи почувається дух української мови у такому неприродньому розташуванні слів запитує дослідник: «*Якії чувства, о великий, мусиш ти / З юрби пошани отакої почувати*». (1011) Наведемо ще два тільки приклади плутаної синтакси: «*Численні малюнки розкішно-майстерні / Й повинність, коли п'єш їх віршами з'яснати, / Й єдиним духом повну випивати – / Ніч юну не одну пригадує мені*. Чи розгадає читач цей ребус, і що означає слово „повинність”? Проте, зауважує Юрій Клен, стиль Гете простий і ясний, мов різьба на криці. Приклад другий: *Тих жменьку, що спізнали дещо в цих речах / Та — дурні — серця повного не закривали, / А перед черню чувства й погляди 'дкривали, / Палили здавна й розпинали на хрестах*. (590).

Як відзначає Ю. Клен: читачеві прийдеться добре попіриги, поки він розгадає, хто кого палив і розпинав. До того треба додати, що трапляється сила русизмів і слів, що в українській мові мають не те значення, якого їм тут надається: «*Між духів край печер вітати, / В степу в мріях твоїх снувати. (394) / ...Вас, духів, рій / Парить тут, дайте ж відповідь*». (427). Трапляються російські слова «стих» (вірш), «в шутку» – «чутства». «Шмаття» перекладач вживає замість «черепки». Значно також затруднюють читання неправильні наголоси, а їх у перекладача сила: крушить, держить, до мене, від тебе [Бурггардт 1926: 120]: «*Одвертають лики / Пресвітлі від тебе*». (3828)

Далі помічається: вживання російських граматичних форм дієприслівника на «я»: стоя: «*Гужнув він на порозі стоя*» (4466); компаративи: на тій гарній; зловживання повними формами прикметників, від яких текст так і рябіє: старії, легкії, ції, гіркії, чудовую, суровую, дружеская».

«Назву країни Thule (давня назва Ісландії) треба було фонетично зберегти і в українському тексті, а не давати зросійщену форму Фулі, що колись писалася через фіту. Мабуть, перекладач боявся, щоб її не сплутали з російською Тулою, де роблять самовари, але ж можна було в усіх відмінках давати незмінну форму на «е»: «Туле» [Бурггардт 1926: 121].

Не сприймає Бурггардт і перекладного стилю, який надто важкий і заплутаний на відміну від оригіналу. А часте зловживання ускладнених синтаксичних конструкцій, порушення ритмомелодики наштовхують Юрія Клена на досить таки невтішні висновки: «про переклад Улезка мушу сказати, що він надто вульгаризований, Гетева мова, щоправда, близька до народної в саркастичних Мефістофелевих реченнях, але звідси ще дуже далеко до тої кострубатості, яка декому може нав'язати сумні думки, що українською мовою, справді, можна тільки складати пісні про Грицька та гречаники» [Бурггардт 1926: 121].

Основний принцип, якого повинен дотримуватися перекладач – це „насамперед завдання віддати метр і ритм оригіналу, зберегти ту саму кількість рядків, зберегти характер і послідовність рим, і, коли треба, то передати й звукову інструментовку. До того, в ці тісні, заздалегідь поставлені рямці, треба вкласти той самий зміст» [Бурггардт 1926: 19].

**Література:** *Бійчук 2001*: Бійчук Г. Один із грона неокласиків / Вивчення творчості Юрія Клена в школі / Г.Бійчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 1. – С. 7-10; *Бурггардт 1926*: Бурггардт О. Новий переклад «Фавста» / О.Бурггардт // Життя і революція. – 1926. – № 9. – С. 117-121; *Гарбовський 2004*: Гарбовський Н. Теорія перекладу: учебник / Н.Гарбовський. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.; *Гром'як 1997*: Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів, В.Теремко]. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; *Зимомря 1985*: Основи теорії та практики перекладу. – Ужгород: В-во УжДУ, 1985. – 84 с.; *Зорівчак 1982*: Зорівчак Р./ «Хай слово мовлене інакше...» Проблеми художнього перекладу: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / [упор. В.Коптілов; передмова. Д.Павличка]. – К.: Дніпро, 1982. – 295 с.; *Клен 1991*: Клен Ю. Вибране [упор. Ю. Ковалів] – Київ: Дніпро, 1991. – 461 с.; *Клен 2003*: Клен Ю. (Освальд Бурггардт) Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич: Каменярь, 2003. – С. 614; *Кияк 2006*: Кияк Т. Теорія та практика перекладу / Т.Кияк, А.Науменко, О.Огуй. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 592 с.; *Ковалів 1991*: Ковалів Ю. І. Прокляті роки Юрія Клена / Ю.Ковалів // Юрій Клен (Освальд Бурггардт). Вибране. – Київ: Дніпро, 1991. – С. 3-23; *Рильський 1983*: Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах. – К.: Наукова думка, 1983. – Т 1. – 534 с.

В статті увага уделена проблемі художественного перекладу в літературознавчому труді О.Бурггардта «Новий переклад «Фауста». Акцентується, що художественний переклад значительно отличается от других функционально-стилистических переводов.

**Ключевые слова:** художественный перевод, адекватность, буквализм, фразеологизм, интерпретация.

Архієпископ Ігор Ісіченко, д-р філолог. наук (Харків)

УДК 821.161.2. – 31

ББК 83.3 (4УКР)

### Біблійні архетипи у художньому світі барокової проповіді

На прикладі двох проповідей о. Антонія Радивиловського до свята П'ятдесятниці показується конструктивна роль біблійних архетипів у формуванні структури риторичного тексту. Виявляються приклади символічної ампліфікації. Використання характерних концептів розглядається як вияв антитетичної природи дискурсивних стратегій барокової проповідницької культури.

**Ключові слова:** Антоній Радивиловський, бароко, риторика, проповідь, концепт, символічна ампліфікація.

In the example of two sermons by Rev. Fr. Antonii Radyvylivsky on the Pentecost shows the constructive role of biblical archetypes in determining the structure of rhetorical text. The examples of symbolic amplification are identified.

*Using of specific concepts is regarded as a manifestation of antithetical nature of baroque preaching culture's discursive strategies.*

**Keywords:** *Antonii Radyvylovsky, baroque, rhetoric, preaching, concept, symbolic amplification.*

Вивчення барокової проповідницької та загалом повчальної прози починає, нарешті, виходити на поважний академічний рівень, ознакою чого стало, зокрема, третомне видання творів о. Інокентія Гізеля, здійснене Ларисою Довгою [Гізель 2005]. Триває праця над упорядкуванням збірника перекладів проповідей XVII ст., координувана Дариною Сироїд. Дослідження Руслана Ткачука [Ткачук 2011] відкрило шлях до барокового літературознавчого канону проповідям митрополита Іпатія Потія, а публікації польського українця Марка Мельника [Melnik 2005, Melnik 2003] долучають до нього й дидактичну спадщину митрополита Петра Могилы та його оточення. Еволюцію проповіді в пізній бароковий період аналізує Ольга Новик у монографії про о. Івана Леванду [Новик 2004]. Дисертаційні дослідження й статті Тетяни Левченко-Комісаренко [Левченко 2003; Левченко 2008, Левченко 2009] і Тетяни Трофименко [Трофименко 2008; Трофименко 2009; Трофименко 2007] сприяли сучасній науковій інтерпретації риторичної спадщини Іоанкія Гаятовського й Кирила Транквіліона Ставровецького. І вже подається до друку монографія Олени Матушек «Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського бароко», що підсумовує її кількарічні студії.

Корпус проповідей, описаних, проаналізованих і введених до репертуару пам'яток національної літературної історії, поволи розширюється. Вхідження, і то досить активне, церковного повчання до медійного простору посткомуністичної України допомагає уявити роль і місце проповіді в системі комунікації ранньомодерного часу. Але уявлення про риторичні коди й поетику проповідницького дискурсу нерідко обмежуються давніми стереотипами, сформованими в літературознавстві кінця XIX – початку XX ст., про концептуальне протистояння «греко-слов'янської» та «латино-польської» проповідницької культури.

Прологом до перегляду схеми протистояння у риторичній культурі ранньомодерної України тягlosti візантійської патристичної традиції та західних контрреформаційних впливів стало дисертаційне дослідження Володимира Кречотня, підготоване 1963 р. «Оповідні елементи творів Антонія Радивилівського (з історії української оповідної прози другої половини XVII ст.)» [Кречотень 1983]. Ретельно проаналізувавши новелістичні приклади, використані в проповідницькій творчості о. Антонія Радивилівського, Володимир Кречотень визнав їх за переконливе свідчення барокової природи поетики київського казодія, вказавши також на такі властивості його стилю, як поділ тексту на частини, полемічний характер твору, конструювання його за схемами богословських або логічних трактатів, базове композиційне значення курйозних питань, порівнянь, метафор і алегорій [Кречотень 1983: 27]. Дослідник пов'язав літературну практику о. Антонія Радивилівського з теоретичними постулатами його сучасника о. Іоанкія Гаятовського, викладеними в трактаті «Наука, або Спосіб зложеня казаня» (1659) [Кречотень 1983: 22 – 23].

Монументальний доробок о. Антонія Радивилівського відлякує своїми вимірами, але й вабить риторичним багатством. Талановитий дослідник української барокової риторики Тетяна Левченко-Комісаренко здійснює тепер працю над темою «Проповідницький доробок Антонія Радивилівського в риторичному континенті Бароко». Спадщина Антонія Радивилівського починає опрацьовуватися науковцями молодшої генерації.

Розвиваючи думки Володимира Кречотня, звернімо увагу на властиву бароковій стилістиці антитетичну природу дискурсивних стратегій того ж таки о. Антонія Радивилівського. Істотно розширюючи обсяг проповіді, ускладнюючи її структуру шляхом насичення тексту новелістичними прикладами, він постійно дбає про тематичну цілісність, зберігати яку так наполегливо рекомендував о. Іоанкія Гаятовський, «бо, як з малого жродла виходит великая река, еднак вода в ріці згожається з тоєю водою, которая ест в жродле, так з малои ѳеми великое походит казанье» (6, арк. 241).

Тема будь-якої проповіді звичайно мотивується новозавітним, частіше євангельським читанням, передбаченим на відповідний день церковним уставом, або ж змістом відзначуваного свята, часом, але зовсім не обов'язково, відображеним у новозавітному читанні. Звужуючи інтерпретований текст до короткого епіграфу, проповідник розширює власну семантичну перспективу. Адже лаконічний епіграф-мотто тим краще надається до символічної інтерпретації, чим більше позбавлений конкретних деталей, що обмежували б його вимірами євангельського сюжету.

Але це ще не все. Локалізація центрального мотиву проповіді концентрується в образі, семантично співвідносному з бароковим концептом. Конотаційний простір цього образу формується шляхом дотепного винаходження сенсів із парадоксального сполучення в ньому позірно невідповідних або й суперечливих трактувань.

Проповіді на П'ятдесятницю за своїм характером сприяють подібному процесові. Старозавітні корені свята сполучаються з його суто християнським, тринітарним змістом. Еклезіологічна перспектива зняття тягарів Закону через євангельське служіння створеної сходженням Святого Духа на апостолів інституції відкривається бо власне в день зібрання в Єрусалимі сотень тисяч правовірних юдеїв для вшанування цього самого Закону.

В обох текстах, вміщених у збірнику «Вінець Христов» (1688) (14, арк. 77–85 зв.), проповідник відкидає елементарний гомілетичний прийом морального повчання на підставі дидактичної інтерпретації євангельського сюжету. І коли в другому випадку епіграф береться таки з літургійного читання – («*Бысть шум яко носиму дыханію бурну*», Діян. 2:2), то в першій проповіді мотто позбавлене видимих зв'язків із уставними текстами на П'ятдесятницю: це слова з книги пророка Єремії: «*Дам им сердце, да видят мя яко аз есмь Господь*» (Єр. 24:7).

З кожного епіграфа виокремлюється центральний образ-концепт. У першій проповіді це серце, в другій – шум. Обидва образи належать до архетипних, закріплених у біблійному коді. В мові християнської культури вони мають усі необхідні ознаки архетипа: первинність, інваріантність, варіативність (варіативна повторюваність у різних творах), універсальність, домінантність [Cuddon 1999: 53–54], використовуючись як елементарний складник семіотики метатексту тексту.

При цьому серце фігурує в десятках старозавітніх і новозавітніх текстів, а біблійне розуміння серця як внутрішньої суті людини, джерела її свідомої і вільної особистості, місця остаточних рішень і зустрічі з Богом [Словник біблійного 1996: 718] широко розвинуте в патристичній літературі й східній аскетичній. Шум згадується в Біблії значно рідше, і то переважно в пророчих книгах: старозавітній пророка Єзекіїля (Єз. 1:24; 3:13; 10:5; 37:7; 43:2) та в Одкровенні Іоана Богослова (Об. 1:15; 9:9; 14:2; 18:22; 19:6). Він переважно пов'язується з відображенням у реальній дійсності або в свідомості пророка присутності Неба. Це шум ангельських крил, шум голосу Бога («*а голос Його був, як шум великої води*», Єз. 43:2; «*а голос Його немов шум великої води*», Об. 1:15).

У другій проповіді, однак, автор не обмежується одним ключовим образом і вводить поряд із ним ще один архетип – вогонь. Це цілком логічно виводиться з головного мотиви новозавітньої розповіді про зіслання Святого Духа на апостолів: «*І нагло зчинився шум із неба... І з'явилися їм язики поділені, немов би огненні, та й на кожному з них по одному осів*» (Діян. 2:2,3). Вогонь – не менш місткий біблійний символ, ніж серце. Він зображує сутність Божества, його святість, «котра й вабить до себе, і лякає» [Словник біблійного 1996: 158]. Вогонь жертвопринесення зміцнює завіт Творця й творіння; вогонь позначає богонатхненність пророчого дару Мойсея, Іллі, Ісаї, Єзекіїля, Єремії; вогонь з'являється на свідчення приходу Судді в есхатологічній перспективі Даниїла та Іоана Богослова.

Профетичний сенс образу серця з книги пророка Єремії, де йдеться про майбутнє пізнання Бога євреями, виведеними у вавилонській полон, дозволяє вдатися до ампліфікації як засобу розгортання обраної проповідником теми без втрати безпосереднього зв'язку з нею. При цьому моделлю ампліфікації стає топос тіла людини, введення якого мотивоване закріпленою в церковній риторичній метафорі Церкви – містичного тіла Христового. Антоній Радивилівський посилається на топос із послання апостола Павла до ефесян: «...І все впокорив Він під ноги Йому, і Його дав найвище за все за Голову Церкви, а вона Його тіло, повня Того, що все всім наповняє!» (Еф. 1:22–23). Відтак же в тілі виявляються шия-Пресвята Богородиця, «яко албовим з шеї походить глава, так з утробы Пречистои Богородици вышол Хрытос» (14, арк. 77–77 зв.), руки, очі, ноги та інші члени (правда, автор делікатно стримався від деталізації) – архиєреї, священники, ченці, царі, князі та інша світська влада. І ось у цьому антропоморфному образі Дух Святий, що зійшов на апостолів, локалізується як серце. Серце Церкви. Принагідно наводиться посилання на свт. Григорія Нисського – «Дух Святыи даный ест за сердце Церкви» (14, арк. 77 зв.).

Проповідник виділяє чотири рівні уподібнення серця людини та пневматологічного осердя церковного життя: 1. *Серце – джерело природного життя. Дух Святий – початок і джерело надприродного життя.*; 2. *Серце – оселя людської любови. Дух – оселя передвічної любови Бога і людей.*; 3. *З серця починається рух крові в кровоносних судинах. Так і в Святому Дусі автор виявляє витoki благодатних дарів, що надихають людину.*; 4. *Серце стало й міцне. Так само сталий і міцний Дух Святий. Якими б зраненими не були наші серця, Дух Святий їх зціляє. Він здійснює людину, наче солому з землі, й підносить на Небо. Через чесноти, ніби сходами, ми здійснюємося на небо.*

Принагідно вводиться новелістичний сюжет про наваррських воїнів, геральдична символіка яких включала серце й лілеї, а на грудях – біля серця! – висів образ Пресвятої Богородиці, зроблений на зразок лілеї. Це доповнює проповідь маріологічними мотивами, пов'язаними з архетипним образом лілеї, котра в середньовічній християнській традиції перетворилася на богородичний символ. При цьому автор покликається на образ лілеї з Пісні над Піснями: «Яко крн в терніи. Тако искрняя моя посреде

дщерей» – «Як лілея між тереном, так подруга моя поміж дівами!» (Пісн. 2:2), приймаючи її за прообраз Пречистої Діви.

Антропоморфний образ Церкви з її серцем – Святим Духом дозволяє знайти несподіваний, дотепний ракурс тлумачення того, чому Третя Особа Бога сходиться на голови апостолів (мотив явно не новозавітного, а іконографічного походження – саме на іконах свята П'ятдесятниці вогненні язички спускаються на голови Христових учнів): 1. *Апостоли навчають не лише простих людей, а й голів держав, царів і князів.*; 2 *Бог Отець через зіслання Святого Духа благословляє апостолів – як священник, котрий покладає руку на голову.*; 3. *При архиєрейській хіротонії на голови владик покладається митра.*

Таким чином, архетипні образи серця та лілеї включаються в символічну гру, урухомлюючи асоціативні ряди, до яких долучаються повчальні сюжети притчевої структури.

Багато в чому подібної трансформації зазнають архетипні образи шуму й вогню в другій проповіді. Однак же деякі риси виявляються тут виразніше. Скажімо, вводиться паралель між подіями старозавітньої та новозавітньої П'ятдесятниці: «Єжели народ жидовскій по вистю з Єгипту, аж пятадесятого дня одержал Закон; слушная реч была, абы и новыи Израиль з работы пекелной чрез Христа Спасителя зоставши высвобоженным, также пятадесятого дня новыи Закон благодати Святого Духа одержал» (14, арк. 82 зв.). Порівняння доповнюється старозавітніми сюжетами про те, як готувалися до відповідальних подій пророки Даниїл (Дан. 6:11) та Ілля (3 Цар. 18:31 – 37). А маріологічний мотив вводиться завдяки дотепній антитезі: тихе, не помічене світом сходження Сина Божого в лоно Вседіви протиставляється бурхливому, шумному сходженню Святого Духа на апостолів.

Повчальна вставна новела (фабула) про боязке орля, котре сварило горобця за високий лет, доки в самого не вирости крила й орля не здійнялося вище за будь-якого іншого птаха, увиразнює парадокс апостольського вивіщення в шумі та вогні П'ятдесятниці завдяки покірливій тихій молитві та взаємній згоді. І вже на цьому тлі розгортається символічна ампліфікація, засобами якої тлумачиться сходження вогнених язичків. У її межах виділяється чотири аспекти:

1. Вогонь спускається на апостолів, бо вони приносять себе в жертву. Так Бог посилав вогонь на жертви Самсонового батька Маноаха (Суд. 13:19-20) та Гедеона (Суд. 6:21).
2. Бог дарує апостолам дар вогненного слова проповіді.
3. Апостолам дається Святий Дух за смолоскип для випалювання терня людських гріхів. Так Самсон палив філістимлянські ниви й сади (Суд. 15:4-5).
4. Вогонь очищується Святим Духом і посилається для очищення всіх елементів творіння: землі (тіла), води (душі), повітря (розуму), вогню («воли naszej, в которой огонь любви содержится» - 14, арк. 85).

Так барокові риторичні моделі, виявлені, зокрема, в символічній інтерпретації біблійних архетипів на засадах концептизму, реалізуються в двох проповідях о. Антонія Радивиловського на свято П'ятдесятниці, розкриваючи парадоксальну природу Церкви – людської спільноти, обдарованої через зіслання Святого Духа вогненным євангельським словом та чуйним серцем, що стає невичерпним джерелом благодатних дарів.

Література: Cuddon 1999: Cuddon J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. – 4<sup>th</sup> ed. – L.: Penguin Books, 1999. – xix; 991 p.; Melnyk 2005: Melnyk Marek. *Problematyka antropologiczna w pismach Piotra Mohyły*. – Olsztyn: Wyd-wo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2005. – 392 s.; Melnyk 2003: Melnyk Marek, Pilipowicz Włodzimierz. *Kazania i komentarze sakramentalno-liturgiczne z Trebnika św. Piotra Mohyły*. - Olsztyn : Manuskrypt, 2003. – 188 p.; Азовцева 2012: Азовцева Софія. *Творчість Антонія Радивиловського в історико-літературних працях XIX – XXI століть* // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Сер. Літературознавство. – 2012. Вип. 34 : [44]. – С. 145 – 150.; Біблія 2005: *Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена*. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2005. – 1375 с.; Галятовській 2009 – 2012: Галятовській Іоанікій, ієромонах. *Ключ розумення, священником законным и свицким належачий*. – К., 1659. – [2]; 253 арк.; Гізель 2009: Гізель Інокентій. *Вибрані твори: У 3 т.* / Редактор-упорядник Лариса Довга; переклад Романа Кисельова. – К.; Львів: Свічадо, 2009-2012. – Т. 1, кн. 1. – Т.3.; *Крекотень 1983*: Крекотень В.І. *Оповідання Антонія Радивиловського: З історії української новелістики*. – К.: Наук. думка, 1983. – 408 с.; Левченко 2003: Левченко Тетяна Леонідівна. *«Ключ розуміння» Іоанікія Галятовського як явище риторичної культури бароко*: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Харків, 2003. – 17 с.; Левченко 2008: Левченко-Комисаренко Т.Л. *Образ варвара-грешника-еретика в літературі українського Бароко (на матеріалі проповідей Антонія Радивиловського)* // *Acta litteraria comparativa. Barbarian in European Literature and Culture*. Mokslo darbai 3/2008. – Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2008. – P. 34 – 44.; Левченко 2009: Левченко-Комисаренко Т.Л. *Символіка міста в ораторській прозі українського проповідника XVII ст. Антонія Радивиловського* // *Slovanský jazyky a literatury: hledbní identity*. – Praha: Iervenz Kostelec, 2009. – S. 301-

307.; *Марковський 1894*: Марковский М. Антоний Радивилловский, южнорусский проповедник XVII века // Университетские известия. – Киев, 1894. – № № 4, 7, 9, 10.; *Новик 2004*: Новик Ольга. Иван Леванда: Литературный портрет. – К.: Знання України, 2004. – 180 с.; *Радивилловський 1688*: Радивилловский Антоний, ієромонах. Венец Христов з проповідій недельных аки з цветов рожаных на украшеніе православно-каволическою святои восточнои церкви сплетеныи или Казаня недельныи. – К., 1688. – [20]; 544 арк.; *Словник біблійного 1996*: Словник біблійного богослов'я / Під ред. Ксав'є Леон-Дюфура та ін.; пер. д-ра владики Софрона Мудрого, ЧСВВ. – Львів: Місіонер, 1996. – 934 с.; *Співак 2012*: Співак В.В. Антоній Радивилловський – український проповідник чи філософ-мораліст? // Вісник Чергінівського національного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка: Зб. наук. праць. Історичні науки. – Електронний ресурс. Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vchdpu/filos/2011\\_95/spivak.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vchdpu/filos/2011_95/spivak.pdf) (08.10.2012).; *Співак 2007*: Співак В.В. Гріх “пияцтва” у рецепції українських мислителів XVII ст. // Мультиверсум: Філософський альманах. – 2007. – № 63. – Електронний ресурс. Режим доступу: [http://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_63/%D1%EF%B3%E2%E0%EA.pdf](http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_63/%D1%EF%B3%E2%E0%EA.pdf) (08.10.2012); *Ткачук 2011*: Ткачук Р. Творчість митрополита Іпатія Потія та полемічна література на межі XVI – початку XVII ст. Джерела. Риторика. Діалог. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 240 с.; *Трофименко 2008*: Трофименко Т. Моральні виміри пасійних проповідей о. Йоаникія Галятовського // Київська академія. Матеріали Міжнародної конференції «Етика Отців у київській богословській думці епохи Реформи (кінець XVI – початок XVII ст.). Київ, 20-30 вересня 2007 р. – Вип. 6. – 2008. – С. 123 – 129.; *Трофименко 2009*: Трофименко Т. Спадщина Кирила Транквіліона Ставровецького в історії вітчизняної богословської та релігієзнавчої думки // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. – Кн. 2. – Львів: Логос, 2009. – С. 264 – 271.; *Трофименко 2007*: Трофименко Т. Українська ораторсько-учительна проза (Друга половина XVI – перша половина XVII ст.) // Антипролог. Збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. – К.: Стило, 2007. – С. 200-214.

*На прикладі двох проповідей о. Антонія Радивилловського к празднику Пятидесятниці показується конструктивна роль біблейських архетипов в формуванні структури риторического текста. Приводяться приклади символічної ампліфікації. Іспользование характерных концептов рассматривается как проявление антитетичной природы дискурсивных стратегий барочной проповеднической культуры.*

**Ключевые слова:** Антоний Радивилловский, барокко, риторика, проповідь, концепт, символіческая ампліфікація.

**Олег Пилипишин**

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

### **Українські письменники в рецепції Ю. Романчука.**

*У статті висвітлюється рецепція творчості українських письменників громадсько-політичним та культурно-просвітницьким діячем кінця XIX – початку XX століття Юліана Романчука, який мав власне бачення стосовно збереження, сформованих багаторічною історією, форм та рим рідною мовою.*

**Ключові слова:** Юліан Романчук, літературна мова, українська поезія, рецепція.

*Oleh Pylypyshyn. Ukrainian writers in evaluating Yu. Romanchuk.*

*The article is about Ukrainian public, political, cultural and educational leader late XIX - early XX century Julian Romanchuk, who had his own vision for preserving shapes and rhyming native languages, including Ukrainian poets' works which were formed during long history.*

**Key words:** Julian Romanchuk, literary language, Ukrainian poetry.

Сучасна українська літературна мова склалася упродовж багатьох століть. Вона формувалася як окрема самостійна мова з властивими їй оригінальними й глибоко самобутніми рисами. На думку Юліана Романчука, формування української літературної мови відбувалось за несприятливих суспільно-політичних умов, коли Україна перебувала під владою іноземних держав. Відповідно це відображалось на веденні діловодства та в науково-літературному вжитку.

У своїх студіях, численних літературно-критичних статтях, замітках, рецензіях, листах він висвітлював методологічні питання шляхів формування й розвитку української літературної мови. Історіографія досліджуваної проблеми на сьогодні характеризується окремими публікаціями, що стосуються народовського руху у Східній Галичині і окремо постаті Юліана Романчука. Серед сучасних дослідників його постаті можна назвати В. Булачека [Бурлачек 2009], Ю. Плекана, І.Чорновола [Чорновол інтернет] та інших.



Народившись у родині вчителя, Ю. Романчук належав до числа кращих гімназистів. У шостому класі вже видавав шкільну газету трьома мовами –німецькою, польською і українською. У восьмому класі заснував самоосвітню організацію, до якої належали гімназисти з інших міст, котрі листувалися між собою. Основна тематика кореспонденції – це зацікавленість народними справами, зокрема, питаннями окремішності українського народу від польського та російського й використання народної мови у літературі [Романчук 1913: 11].

На початку 60-х рр. XIX ст. закладаються основи українського національного розвитку, до формування якого безпосередню причетність мав і Ю. Романчук. У 1863 р. він закінчив філософський факультет Львівського університету й розпочав роботу на посаді заступника учителя спочатку в німецькій гімназії, а з 1868 р. – українській, з 1877 – професор Академічної гімназії у Львові, у якій працював до 1900 р. до виходу на пенсію [Романчук 1913: 5].

Ще студентом університету він належав до гуртка молоді, яка збиралась на квартирі у К. Сушкевича і обговорювала народні проблеми. Окрім того, на засіданнях Галицько-Руської Матиці у 1864 – 1865 рр. Ю. Романчук палко захищав рідну мову [Яр 1913: 478]. Розпочинаючи свою просвітницьку діяльність гімназійним учителем, він усвідомив, що майбутній розвиток та будівництво української держави треба розпочинати з піднесення освіченості простого люду.

У 1869 р. Ю. Романчук, О. Партицький і А. Вахнянин входять до комісії з укладення українських шкільних підручників у крайовій шкільній раді. Виконуючи функції члена комісії, він готував новий етимологічний правопис, що найкраще відповідав би потребам народної мови. Також ним підготовлено українську читанку для четвертого класу народної школи і українські читанки для першого і другого класу гімназії. Окрім цього, він брав безпосередню участь в укладенні інших шкільних підручників [Романчук 1913: 7].

Отже, будучи одним з лідерів громадсько-політичного та культурно-просвітницького руху в Галичині наприкінці XIX ст., Юліан Романчук домагався популяризації української літературної мови серед населення, відстоюючи будь-які спроби сплюндрувати український правопис.

Власне, мовне питання українців, що перебували під владою Австро – Угорщини, поділило український політикум на два табори – москвофіли та народовці. Останні, до яких належав й Ю. Романчук, виходили з того факту, що українці – це окрема нація, яка живе на великій території від Карпат до Кавказу і щоб вирізнити себе, показати свою відмінність від інших народів (особливо польського і російського), треба розвивати українську мову і літературу. Також народовці були переконані, що у всіх своїх діях треба спиратися на народ, розвивати початкові навчальні заклади, використовуючи його мову. «Казали що, в літературі треба уживати живої народної мови, а не тої церковно-славянської мертвеччини, якої вживали «старі», що вважали її мовою «просвічених людей», коли тим часом живу народну мову називали «простою», «хлопською» [Романчук 1913: 7].

Як зауважував учений, рідна мова – це найцінніший наш скарб народний, це найдорожча спадщина наших батьків і дідів. “Вона поступово розвивалась і робила кроки вперед. Це спостерігалось в науковім і урядовім ужитку однак, з іншого боку, через неувагу або несвідомість тих, хто пише, вона псується. Старі помилки залишаються та ще й додаються нові» [ЦДІА у Львові].

На думку Ю. Романчука, деякі з поетів «заходяться, щоби утворити у нас якусь окрему літературну мову, ніби щось вище від простої народної розмовної мови. Хоча чужі письменники (як-от Даль-Луганській у рецензії повістей Квітки) величали її за те, що вона порівно зрозуміла й своя, і простому, і ученому” [ЦДІА у Львові: арк. 7]. Найбільшою помилкою у творах українських поетів Ю. Романчук вважав ігнорування форми твору, тобто його ритму і рими. Однак саме в поезії форма є дуже важливою: «відразу появляється красивий зміст, велична концепція, високі думки, гарні образи» [ЦДІА у Львові]. Критикуючи вживання форми у творах українських поетів, він наводив приклади з творів інших європейських літератур, де також спостерігав не зовсім правильні форми. Це стосується «поезії «Фавста» та співанки Мефістофелеса» [ЦДІА у Львові: арк. 1].

Однак такі помилки траплялися не так часто, як у творах українських поетів. Виходячи з роздумів Ю. Романчука, гладкість форми виробляється «під час затяжного упадку, коли після великих поетів чи артистів їх послідовники та нащадки не можуть з ними порівнятися, то намагаються перевищити їх формою» [ЦДІА у Львові]. На погляд Ю. Романчука, у творчості українських поетів форма «як була, так і залишилась за мало старанна» [ЦДІА у Львові: арк. 2]. Для порівняння він бере поезію Шевченка та порівнює її з більш-менш рівночасною поезією російських чи польських поетів, яких він знав й високо цинив, а отже, і форма їх могла служити йому за взірць: з О. Пушкіним та А. Міцкевичем [ЦДІА у Львові: арк. 2].

Для прикладу наводить одну з поезій Шевченка «Три шляхи», написану в його найкращий час і з найбільшою як на нього увагою на форму. В цій невеликій поезії (32 вірші) римуються лише парні вірші (2-ий і 4-ий; 6-й і 8-й і т. д.), отже всього-на-всього 8-м рим і рими такі: зійшли-ся – розійшли-ся,

покинув-дівчину, полі-тополю, долині-калину, всихала-зітхала, мати-хаті, чужину-домовину, блукають-заростають. Ю. Романчук вважав, що в цій поезії є правильною лише одна рима: чужину-домовину. Решту рим були або занадто звичайні та легкі, або лише тавтологією [ЦДІА у Львові].

Водночас у О. Пушкіна чи А. Міцкевича, або у когось з менш відомих російських чи польських поетів він не знаходить стільки помилок в римах і ритмі. Разом з критикою недбалої форми Шевченківської поезії, Ю. Романчук дає виправдання йому і пише: «Шевченкова поезія – се більше поезія природи (Naturpoezie)» [ЦДІА у Львові: арк.3]. Дослідник вказував на неточність рим у поетів його доби і вважав, що чимало помилок у римуванні Б. Лепкого. Для прикладу наводить поезію “В сьвіт за очі”, вважаючи її найбільш знаною за останні роки та декламованою. Він наводить приклади, де знаходить, на його погляд, прості рими, тобто рими, що складаються тільки з дієслівних форм: просити-жити, кричали-спали, впали-лежали, сльозами-головками, показує повторення однакових рим: хату-заплату, тату-хату, хату-тату. Ю. Романчук вважав, що ці недоліки є менш разючі за інші і наводить приклади спрощених форм римування і ритму, які на його думку, можливо, походять не так від автора, як від видавця чи коректора. Отже, другий вірш закінчується словом «добили, з нимо повинен римуватись четвертий рядок, але там є слово «взяли», що не є римою». Ю. Романчук вважав, що поет написав або повинен був написати «взели», що насправді не є літературною формою, але вона вживалася народом на значній частині Галичини (декуди вимовляли «взьили»), і так вживалося саме в тій місцевості, яка і застосована у вірші, а отже, надає колориту [ЦДІА у Львові: 3]. Ю. Романчук був переконаний, що автору і видавцю потрібно менше цуратися цієї форми, тим більше, що вся поезія написана галицько-подільською говіркою. Доказом цього є такі форми, як зібралам, скликалам, наголос були, була. Теж саме і в 5-му вірші, в кінці замість «взяла» повинно бути “взела”, що римується до слова “крила”. На думку Ю. Романчука неправильний ритм простежується у наступних віршах: *«Прощайте рідні села, і ліси, і бори! / Мені вас жаль, жаль дуже. Так що не милий Боже, / Коли нас рідна земля виживить не може !...»*. [Плекан].

Ця поезія, окрім декількох віршів, написана п'ятистоповим ямбом з одинадцятискладовими; останні ж три вірші мають на 2-а склади більше. Саме 3-й і 4-й вірші читаються нескладно через неправильність ритму» [Плекан]. Дослідник радить прочитати їх голосно і додає, що навіть в устах доброго декламатора вони будуть погано звучати. Те саме у другому вірші: *«І всього, що в хаті було... І торгу добили...»* [Плекан]. Також у 8-му і 22-му: *«І вітер завивав і прошибав нам тіло»* [Плекан].

Усі ці вірші Ю. Романчук пропонував переписати. Найкраще, на його думку, це міг би зробити сам автор – Б. Лепкий. Але все ж таки подає свої думки щодо зміни, не претендуючи на авторство. У другому вірші він пропонує опустити слово «було», яке не впливає на зміст, а ритм через опущення стане кращим. *«І всьо, що в хаті ...І торгу добили»* [Плекан].

У 22-му вірші усунути слово «завивав», а поставити “вив”, тоді буде: *«І вітер вив і прошибав нам тіло»* [Плекан]. У 20-му вірші можна опустити слово «коли» і отримаємо: *«Нас рідна земля виживить не може»* [ЦДІА у Львові]. Також щодо ритму Ю. Романчук пропонував змінити порядок слів: *«Земля нас рідна виживить не може»* [ЦДІА у Львові]. Це на його думку був би цілком правильний 5-ти стоповий ямбний вірш.

Дослідник пропонував свої варіанти зміни деяких слів, проте схиляється до думки, що найкраще це міг зробити сам автор, і шкодує, що така гарна та ефективна поезія псується такими помилками у формі. «Якщо усі ці похибки будуть виправленні, поезія багато виграє, враховуючи те, що виправлення ці досить легкі і майже самі просяться» [ЦДІА у Львові: арк. 5].

Схожих прикладів помилок у поезії українських поетів на думку Ю. Романчука було багато. Він називає лише ті вірші, які були дуже популярні у цей час і часто декламувались на вечірках. В одній з найкращих поезій Ю. Федьковича «Празник в Такові» він вказує на використання автором іноземних слів і вважає це неприпустимим в українській поезії:

*Чи в Сербськїм краю рицарів так мало,  
Що ніхт не важить голови піднести,  
Би братів Сербів на різник повести ? [3]*

На його думку, така польська форма, як “ніхт”, не повинна мати місця, і підлягала видаленню зі змісту шкільних читанок, декламацій, антологій і тощо. Вчений пропонував залишити так лише в повному та оригінальному виданні поезій Ю. Федьковича, щоб не загубити оригінальності. Далі він пропонував замінити слово “ніхт” словом “ніхто”: *«Чи в Сербськїм краю рицарів так мало? / Ніхто не важить голови піднести, / Би братів Сербів на різник повести?»* Усі ці судження Ю. Романчук виклав з метою привернути увагу митців слова до дотримання системи віршування при написанні поезій. Також він хотів, щоб українські поети зберігали народну говірку, мову якою говорить їх народ, а також, щоб їх твори були зрозумілі усім: «простому селянину і ученому пану» [ЦДІА у Львові: арк. 6].

У своїх подальших рефлексіях Ю. Романчук згадує Михайла Качковського, який заохочував молодих людей до творчої праці такими словами: «Пишіть, пишіть, то не така велика штука; от і я часом пробую: а ти, а ти, а ти, тай буде» [ЦДІА у Львові: арк. 6]. Відтак він радить не прикриватися Шевченком, згадати те, що може виправдати його, але неправильна форма не перестає бути «помилкою навіть у Т. Шевченка». Такі судження щодо віршування Т. Шевченка є поверховими і дилетантськими. Критик відзначав, коли великі поети слугують прикладом, тоді треба дивитись на їхні кращі сторони їхньої майстерності, а не на від'ємні.

Вже на початку ХХ ст., коли українці вибороли право мати свою пресу, виникла найбільша проблема: хто буде її читати. Через неосвіченість більшої половини українського населення періодичні видання не виконували свого призначення. Це мала бути передвиборча агітація, парламентська та сеймова діяльність, міжнародні новини і т. д. В інтерв'ю газеті «Свобода» 23 травня 1922 р., відомий меценат Євген Чикаленко сказав: «видаючи 9 років «Раду» в глибині душі гадав, що проваджу безнадійну працю, бо що може зробити газета, коли нарід наш не вмє читати?» [ЦДІА у Львові, арк. 11].

Отже, працюючи до 1900 року гімназійним учителем Ю. Романчук вбачав шляхи формування української літературної мови у генетичному зв'язку з розмовною народною мовою. Його концепція єдиної української літературної мови реалізовувалася через розвиток, взаємозбагачення літературно-мовних конструкцій з використанням народних словесно-мовних, а не іншомовних запозичень.

Іншомовні запозичення, зроблені українськими поетами у творах, він вважав не ознакою відсутності в українській мові аналогічних слів і словосполучень, а невисокою культурою віршотворців, наголошуючи на важливості форми і змісту в мистецькому творі.

**Література:** Романчук 1913: Романчук Юліан – перший український віцепрезидент австрійської палати послів. – Львів, 1913.; Яр Семенович. // Зоря. – 1892. – 478 с.; ЦДІАУ у Львові: Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі ЦДІАУ у м. Львові). – Ф. 382. – оп. 1. – спр. 61. – арк. 1–7.; Романчук Ю. – перший український віцепрезидент австрійської палати послів. – Львів, 1913.; ЦДІАУ у м. Львові. Ф. 382. – оп.1. – спр. 20. – арк. 11.; Булачек Володимир. Юліан Романчук: громадсько-політична діяльність. – Львів, 2011. – 176 с.; Плекан: Плекан Ю. Українські депутати австрійського парламенту (XIX – поч. ХХ ст.) // Режим доступу: <http://kolomyia.org/histpub/historipub54.htm>; Чорновол: Чорновол І. Юліан Романчук – сеньйор українських політиків / І. Чорновол. Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji/librari/lviv2/chornovo.htm>.

*Пилипишин О. Украинские писатели в рецепции Ю. Романчука. В статье исследуется общественно-политическая и культурно-просветительская деятельность конца XIX – начала XX века Юлиана Романчука, который ратовал за сохранение сформированных многолетней историей поэтических форм и рифм родного языка, в частности украинскими поэтами при написании произведений.*

**Ключевые слова:** Юлиан Романчук, литературный язык, украинская поэзия.

**Іванна Луцишин, асп.**

### **Екзистенціал тривоги в дискурсі роману «Заповіт батьків» Володимира Винниченка**

*У статті виявлено нарративних носіїв екзистенціалу тривоги у романі В. Винниченка «Заповіт батьків»; здійснено аналіз наявних у художньому дискурсі тривоги відсутності змісту існування і тривоги осуду, а також аналіз суміжних проблем: порушення морального імперативу та скоєння гріха.*

**Ключові слова:** тривога відсутності сенсу існування, тривога осуду, мораль, гріх, проституція.

*In the article the narrative transmitters of existential of the anxiety in the novel by V. Vinnichenko «Testament of parents» are found out; the analysis of present in discourse the anxiety of absence of maintenance of existence and the anxiety of conviction is carried out, and also analysis of contiguous problems: the violation of moral imperative and the feasant of sin are carried out.*

**Keywords:** anxiety of absence of sense of existence, anxiety of conviction, moral, sin, prostitution.

Художній дискурс малодослідженого твору В. Винниченка «Заповіт батьків» привертає увагу своєю відвертістю і неприкритим бажанням автора сказати про те, що вважалося аморальним і старанно приховувалося. Тут порушено такі резонансні проблеми, як захворювання сифілісом, проституція, сімейний імморалізм та життя богемі. У романі панує атмосфера крайньої всюдозволеності і гріха, який тісно пов'язаний із відчуттям тривоги. Отже, **метою нашої статті** є експлікація особливостей екзистенціалу тривоги у фікційній дійсності роману «Заповіт батьків».

Після виходу у світ роману «Чесність з собою», в основі якого сюжет із п'єси «Щаблі життя», розгорілися справжні критичні баталії навколо тематики творчості В. Винниченка. У 1911 році автор пише відкритий лист до своїх читачів і критиків під назвою «Про мораль пануючих і мораль пригноблених», мета якого відповісти на інвективні статті марксистів, що позиціонували В. Винниченка як «ренегата, відступника, захисника реакції, негідника, мерзотника, сутенера, підголоска охоронців міщанства» [Винниченко 1911: 4]. Пояснювати власний художній метод письменник взявся заради того, що звинувачували його ті, з якими він вважав себе однодумцем. Їм В. Винниченко докоряв тим, що не зуміли розпізнати: він, перш за все, самого себе вивів на чисту воду, свій сором, сумніви і пошуки [Винниченко 1911: 14]. Обурення критиків з приводу «блюзнірства» письменника над пануючою мораллю було тільки грою, бо описував автор правдиву ситуацію того часу і закликав інших мати сміливість бути чесними з собою.

«Екзистенціальний дискурс Винниченка прикметний передусім увагою до таких людських властивостей, як жорстокість, образа, лицемірство, загалом імморальність, маскована під моральність» [Гундорова 1997: 188]. Звертання В. Винниченком до болючих місць суспільної моралі ранило її захисників. Етика порубіжжя виступала дволиким Янусом, і ті, наприклад, що вдень обороняли святе, ввечері ішли в публічний дім. Власне про її заперечення письменником у повному сенсі говорити не варто, це був швидше пошук нових правил для нового часу. Описані у творі ситуації – наслідки цікавих психічних перетворень у свідомості людей початку ХХ століття. Маємо сміливість твердити, що приводом до багатьох із них була тривога.

В. Винниченко стверджував: «... в людей розлад між їхніми законами та законами природи. Нема згоди» [Винниченко 1926: 144], маючи на увазі не лише суперечності між інстинктами і мораллю, а й боротьбу людини з собою задля відповідності встановленим нормам. Відповідати ідеалові було вдвічі важче, бо навіть мораль батьків мала подвійний стандарт, причому «абсолютний характер поступався умовному» [Винниченко 1911: 17]. Соціалісти-революціонери – герої того часу, до яких належав і сам В. Винниченко, проповідуючи справедливість і чесність, давали неправдиві свідчення в суді, жили з фальшивими паспортами, з метою конспірації брехали всім і кожному, а також відвідували публічні доми, засуджуючи при цьому ремесло куртизанок.

Головний герой роману «Заповіт батьків» зображений на перехресті конфліктів у власній сім'ї та в колі знайомих. Сюжет твору сконцентровано навколо лікаря Петра Заболотька, який поступово перетворюється в розповсюджувача нової моралі, він стає творцем власної теорії, що ставить з ніг на голову все місто.

Першим поштовхом для Петра Семеновича був стан відчаю його брата, гімназиста Данька, що підхопив сифіліс, і з мазохістською насолодою мучить себе нав'язливою ідеєю про власну непотрібність та грішність. Хлопець вважає, що його заразила Тоня (приймачка Заболотьків), яка йому дуже симпатизує. Данько навіть думає про самогубство, хоча цілком очевидно, що на такий крок йому не вистарчить сміливості. Намагаючись врятувати брата, Петро Семенович із практикуючого сімейного лікаря стає одним із першопрохідців у лікуванні сифілітиків. Він їде в Німеччину, щоб згодом повернутися і розпочати власну нову практику. Непроста ситуація і з сестрою Мартою, яка постійно їсть цукерки і скучає, чекаючи на візити колишнього чоловіка Тимощука (він платить Марті за тілесні утіхи, як у публічному домі). Ці відвідини інколи розбавлені начебто серйозними намірами залицяльника Іжакевича.

Інша сюжетна лінія розповідає про сім'ю Гарбузенкових, у якій Петро Семенович лікував господаря-юриста, що згодом теж виявився сифілітиком. Із донькою Гарбузенкова Санею у Заболотька складаються стосунки з натяком на кохання. В Сані є ще брат Ніка, що зрадив у в'язниці своїх товаришів. Про це дізнався один із «друзів» дому Гарбузенкових Шапкін; він шантажує Ніку, вимагаючи плату за мовчання: Саня повинна стати його коханкою.

«Страшну кашу» у житті Петра Семеновича доповнює ситуація з Тонею, навколо якої – основна колізія роману. Як з'ясується, дівчина мала почуття до Петра Заболотька. Вона пише Даньку листа, в якому засуджує братів: молодшого за те, що занастив її, а старшого – за те, що він як лікар допоможе Данькові, а їй, бідній дівчині, одна дорога – в дім розпусти.

Петро намагається врятувати Тоню. Мандруючи публічними домами, Заболотько стає частиною таємничого нічного життя міста. Знаковим, на наш погляд, є той факт, що автор говорить не про один будинок розпусти, а про багато. Петру доводиться довго ходити, щоб знайти Тоню. З миті розмови із дівчиною лікар відчуває внутрішній обов'язок врятувати пропашу душу. Тим самим він готує основу для бунту проти системи цінностей, у якій проститутки – це сміття, нижча раса.

У романі «Заповіт батьків» декілька персонажів одночасно є носіями тривоги. Персональні точки зору, підпорядковані задумові недієгетичного (за класифікацією В. Шміда [Шмід 2003]) наратора, омовлюють тривогу персонажів. Їх у тексті роману можна класифікувати на два типи: 1) носії тривоги

відсутності змісту: усі члени сім'ї Гарбузенкових, Данько і Петро Заболотьки; 2) носії тривоги осуду: Данько, Тоня та її подруги-проститутки. Цей поділ тривоги ми використовуємо із роботи П. Тілліха «Мужність бути». Тривога відсутності смислу пробуджується при втраті духовного центру, при втраті відповіді, нехай навіть символічної і опосередкованої, на питання про смисл існування [Тілліх 2005: 15]. Отож тривога відсутності сенсу існування співзвучна із відкриттям перед людиною величезної прірви, в якій панує невідомість. Тривога осуду, за П. Тілліхом, є наслідком тривоги вини з приводу порушення моральної норми [Тілліх 2005: 17]. Ця тривога створює екстремальну ситуацію, в якій людина перебуває на межі відчаю і боязні бути осудженою за свій вчинок.

Сім'я Гарбузенкових читачеві презентована із оцінного плану точки зору іншого персонажа – лікаря Петра Заболотька. Дім Гарбузенкових для нього – це світ навиворіт із безліччю парадоксів, в якому все має свій завуальований, інший сенс. «Меблі, посуд, ляmpi, килими, попільнички, речі найпростішої необхідності, що їм, здавалось би, не було вже чого клопотатись про «душу», – ні, і ті існували тільки для неї. Стілець – не стілець, а якась прикраса, легка, тендітна, що на неї великій людині й сідати було ніяково. Ляmpi зовсім не для того висіли, щоб світити, а щоб нагадувати квіти, птиці та таке інше» [Винниченко 1926: 18]. Петро бачить усі відмінності цього загадкового світу від того, що оточувало його з дитинства по цей день, але не може усвідомити, яка мета такого способу життя.

Світ, незрозумілий для «шлунку» – розуму, вабить лікаря Заболотька. «Він подібний був до мирного, лагідного сім'янина, що раптом полюбив ходити в галасливий, гуливий ресторан. Сам сім'янин не п'є там, не галасує, а тим часом ходить туди а й ходить, немов би самим чадом ресторана п'янячи себе» [Винниченко 1926: 18]. Намагання Петра Заболотька досягнути розумом хід вчинків і думок Гарбузенкових раз у раз натикалося на стіну їхніх непевних забаганок.

Модерні збочення і фантазії Ніки, Сані, їхнього батька – це конкретні вияви тривоги відсутності сенсу існування. «Всі вони чимсь були незадоволені, чогось хотіли і не знаходили. Вони все випробовували й до всього ставились так, як хворі діти до їжі – вередливо, нудливо» [Винниченко 1926: 19]. Адвокат Гарбузенков облаштував для kota Тома окрему кімнату із зручностями, що більше нагадувала котячий гарем. Ніка придумав для мишей клітку-катівню; спостерігав за муками тварин, з насолодою п'ючи каву. Саня не була послідовною у тому, що думала і говорила, з легкістю ображала і просила прощення, перестрибувала з теми на тему у розмові; ніщо не приносило їй задоволення і заспокоєння. «Сучасна мораль розриває людину», – задекларував В. Винниченко у висновковій частині публіцистичного нарису «Про мораль пануючих та мораль пригноблених» [Винниченко 1911: 90]. З однієї сторони – «скрижальні елементи світогляду» [Винниченко 1926: 160], «заповіді батьків» бути чесним, віруючим, а з іншої – реальність, яка кричить: усі відвідують публічні доми, усі брешуть, вбивають і крадуть.

До знайомства із Гарбузенковими Петро Заболотько не зустрічався з таким алогізмом існування, із такою неприкритою «душею». Вдома «... була певна необхідна логіка, закономірність у почуттях і подіях <...> Дома було все просте й ясне, починаючи з спокійних, трішечки старомодних меблів та кінчаючи тугою Марти. Коли раділи, то, значить, трапилось щось приємне» [Винниченко 1926: 11]. Спосіб життя сім'ї Заболотьків підпорядковувався раціоналізованому, «шлунковому» порядку, встановленому батьком-професором, і в цьому вчувався відгомін народництва, навіть міщанства.

На противагу до цього спосіб життя Гарбузенкових відображав тогочасну крайність, впадання у безодню беззмістовного існування. Персональна точка зору Данька дає таку безперспективну характеристику часу «модерни»: «Нічого тепер нема. Футбол, гімназистки, порнографія, піяцтво, клуби самогубців» [Винниченко 1926: 66]. Тотальна зневіра і безнадія Данька відображає те, що відчувала і переживала більшість людей, яким «істини добра та правди, великі заповіді батьків» [Винниченко 1926: 171] не давали відповідей на незрозумілі буттєві, чи навіть буденні питання.

Домострої Заболотьків та Гарбузенкових були різко протилежними. Із усвідомлення різючих відмінностей між ними Петром Заболотьком розпочалася боротьба «шлунку» і «душі» – раціонального та ірраціонального в його світоглядній системі. «“Шлунок” каже: зло в тому, що порушуються закони, встановлені для тіла. А «душа» – навпаки: зло в тому, що порушуються закони моралі» [Винниченко 1926: 144]. Та ні шлунок, ні душа не можуть вирішити проблему гріха. І це цілком закономірно, бо сам Петро Заболотько живе у бездуховності. Він навіть не припускає існування третього компонента – духа: «Людина – явище, суспільний процес, а не щось розбите на дві засіки, чорт забирай, нарешті!» [Винниченко 1926: 145]. Лікар опинився між двома вогнями, кожен боляче дошкуляв та обпікав, спонукаючи бути вірним саме йому. Стан лімінальності [Енциклопедія постмодернізму 2003: 236] став для нього великим випробуванням.

Петро Заболотько, живучи «шлунковим» способом, теж відчуває тривогу відсутності сенсу. Поряд із чітким графіком, старанними прийомами пацієнтів та добрим виконанням лікарських обов'язків, він часто переживає «бумбу». «Бумба» була назва, що її дала Люся одному його чудному станові. Раз у

місяць, а то й частіше, Петрові Семеновичеві, ставало якось нудно, непокоїно, наче він щось десь забув, та не міг згадати, де саме. Він кидав заняття, до пацієнтів ставився мляво, недбало й балакав глухим голосом, од якого слова звучали, як саме «бум-бум» (звідси і назва «бумби»). У такому стані його дратувала власна звичка пояснити все «шлунок». А в той же час він не міг позбавитись її, і тут же машинально навіть, цьому роздратованню підшукував якунебудь суто фізіологічну причину» [Винниченко 1926: 15]. «Бумба» гнала лікаря Заболотька на Красногорську у публічний дім, у шинок; вона заставляла забути про «шлунок». Марія Панкратівна, мати Заболотьків, витоки «бумби» пояснювала тим, що «він у бога не вірив, про мікробів більше думав, аніж про духовні цінності» [Винниченко 1926: 15-16]. Згодом «бумба» стала постійною, Петро Семенович намагався заглушити її візитами до Гарбузенкових, та кожного дня почував її все виразніше.

На відміну від Данька, який зустрівся з невідповідністю моральних законів реальності, Петро Семенович є більш пристосованим до життя у суспільстві подвійних стандартів. «Треба мати пошану до себе, треба перед самим собою бути чистим, щоб жити з певністю та гідністю» [Винниченко 1926: 69] – це орієнтир лікаря Заболотька. Цікаво, що він співзвучний з думками В. Винниченка. Називаючи мораль способом залякування, видуманою релігією для робітників, він визнає лише один варіант існування – позбутися мук розладу із гнобительською мораллю, наблизитися до свободи шляхом повного відсторонення від неї, не старатися бути чесним з її законами, а бути чесним тільки з самим собою [Винниченко 1911: 31]. Петро Заболотько намагається і брата навчити пристосуванства до «заповітів батьків» і до отримання внутрішньої рівноваги від заспокоєння чесністю з собою. Вона повинна виправдати «гріх», принести прощення і бажання жити.

Пошуки невідомо чого, свого місця під сонцем, що засіли у головах Данька, Сані та Ніки Гарбузенкових, старого адвоката Гарбузенкова, лікар Заболотько трактував як наслідки сифілісу. Але він сам, не маючи хвороби, страждав «бумбою». Варто зазначити, що із розвитком сюжету згадок про «бумбу» немає. Тривога відсутності сенсу і пошук центру для виправдання потрібності життя для Петра Заболотька зміщується у бік допомоги Данькові і Тоні.

Лікар переконаний, що його святий обов'язок – вилікувати брата та інших сифілітиків. Із цими міркуваннями Заболотько розпочав навчання у Німеччині, а згодом і лікувальну практику. Зрозумівши, наскільки проблема сифілісу масштабна, Заболотько хоче діяльність проститутток прикрити маскою звичайного сегмента обслуговуючої сфери суспільства. Так із звичайного персонажа Петро Заболотько перетворюється на «героя з теорією», центром якої є «гріх». Це поняття кореспондується із вільними сексуальними контактами та їхнім наслідком – сифілісом.

Брат Петра Заболотька, загублена душа Данько, є вкрай безнадійним та розгубленим. Його самобичування і навмисне патетичні листи до Петра – вияви тривоги відсутності сенсу існування. «Ти можеш плювати на мене, що я ходив до проститутток, але я... не міг інакше...», – каже персонаж Данько у розмові з Петром, визнаючи, що мав стосунки із багатьма жінками [Винниченко 1926: 52]. Ні «душа», ні «шлунок» не можуть допомогти зневіреному Данькові. «А головне – нема надії» [Винниченко 1926: 67]; навіть якщо б йому вдалося вилікуватися від сифілісу, він відчуватиме, наскільки є «поганим» і непотрібним.

«В кількісному обчисленні роду (тобто з боку його сутності) чуттєвість є гріховністю; у відношенні до індивіда вона не є такою, поки сам цей індивід, маючи в намірах гріх, не перетворить цю чуттєвість в гріховність» [К'єркегор 1993: 159]. Ілюстрацію цього знаходимо в романі «Заповіт батьків». Свою юнацьку чуттєвість під впливом тривоги відсутності сенсу існування Данько сам перетворив на грішність.

Підхопивши сифіліс, хлопець усвідомлює, що він та його почуття заплямовані гріхом назавжди: «Коли я вчинив гріх, то перед людьми я вже нечистий на віки» [Винниченко 1926: 68]. Він бачить із свого становища лише один вихід: смерть. Данько зразу ж виключає можливість врятуватися вірою у Бога, бо визнає, що не має її: «Коли б я вірив у бога, як мама, мені було б легше. Я б покався, висповідався б, і бог простив би всі мої гріхи. Я міг би бути чистий, і такий, як і всі. Але я не вірю, і через те ніколи вже не можу бути чистий» [Винниченко 1926: 68]. Данькові потрібне прощення, та нікому його прощати. Для хлопця вартісним може бути тільки Боже прощення і щире розкаяння. Його слова про потрібність цього не мають внутрішнього усвідомлення-підкріплення, вони порожні.

Тривога відсутності змісту існування та хлоп'яче невміння пояснити природу власного гріха згодом переростають у тривогу осуду. Данько боїться, що про його «гріх» дізнаються домашні, друзі-гімназисти чи ще хто-небудь. Цей страх погубив Тоню, адже хлопець не зізнався, що хворий сифілісом і заразив приймачку Заболотьків, котра шукала розраду для свого розбитого серця. Коли вдома ганебно лаяли хворих-сифілітиків, висловлювали свою відразу та огиду до них, Данько переживав нестерпні душевні муки. Описані епізоди самобичування хлопця вражають неприхованим натуралізмом. «Голівку його хотіла відсунути від тої паскудної плювальниці, а він як шарпнеться: «Тут моє місце, не чіпайте

мене!» [Винниченко 1926: 24]). Данько розуміє, що його моральне самоутвердження зазнало краху, і жоден вчинок не здатен сприяти актуалізації його людського призначення як синтезу душі і тіла при обов'язковій присутності духу.

С. Левицький у праці «Трагедія свободи» в етичному плані поділяє страх на три категорії: страх помилки, страх вини і страх гріха. Ось як він характеризує страх вини: «Страх провини має вже етичний акцент. Однак його природним наслідком є страх покарання – зовнішнього чи внутрішнього. І найстрашніше тут іманентне покарання, назване докорами сумління» [Левицький 1995: 237-238]. Варто зазначити, що під страхом автор розуміє саме тривогу вини. Персонажі мусять відповідати за те, ким стали. Усвідомлення цього і є названим типом тривоги.

Гостро переживає тривогу осуду Тоня. Петро Заболотько, відвідуючи публічний дім, в якому вона працює, з кожним приходом все більше емпатує їй, поділяє її тривогу. Клеймо проститутки – це найбільше покарання для Тоні та сотень таких, як вона, за скоєні необдуманно, свідомо чи у стані відчаю гріхи.

Проблема проституції гостро постала на часі у період модернізму. Не тому, що модерністський світогляд відкидав архаїчну мораль; це явище древнє, як світ, і скажімо, у Римській імперії носило набагато відкритіший характер. Ця проблема яскраво ілюструвала відносний характер моралі. В. Винниченко назвав кричущим протиріччям те, що, користуючись століттями послугами проституток, усі водночас женуть їх від себе із беззмістовним презирством [Винниченко 1911: 79]. Він порушує цю тему у «Щаблях життя», а згодом у «Чесності з собою» та в «Заповіті батьків». Ідея створення профспілок для проституток належить самому В. Винниченкові, вона ж о-мовлюється у рефераті, виголошеному Петром Заболотьком.

Простір роману умовно можна поділити на два світи: «грішних» (проститутки) і «чесних» (відвідувачі дому розпусти, ті, хто засуджує проституцію, але користується її послугами). Інколи «грішники» виправдовували свої вчинки бажанням помститися «чесним»: «Але були ще й інші причини, що викликали цей нахабний тон, цинізм та блюзнірство. Наприклад, бажання плюнути в лице «чесним». А, мовляв, ти нас зневажаєш, гидуєш нами, а сам ідеш сюди! Ну, так от же тобі. Я теж плюю на вас, на ваші святині, закони, установи, пристойності, на все. Плюю на вас, на себе, на те, що сама вважаю за чисте та святе, плюю зо сластністю одчаю, п'яніючи від самого того, що я можу плюнути» [Винниченко 1926: 121]. Петро Заболотько стоїть на перехресті двох світів, він без «гріха», але пильно працює над тим, щоб виправдати грішність Тоні і сотень таких, як вона. Він хоч не користується послугами проституток, але відчуває вже себе частиною їхнього світу. Лікар Заболотько пильно вивчає своїх пацієнтів-сифілітиків, даючи їм такі ж прізвиська, як і проститутки. Лише внутрішній зв'язок із ними та їхнім світом дозволив йому насмілитися на висунення теорії, яку сприйняли як крайнє відступництво.

Тоня та її подружки по нещастю своє сексуальне життя не вважають грішним, хоча об'єктивно воно таким і є. Їхня чуттєвість демонічна, вона тотожна грішності, бо не спрямована на продовження роду, не виправдана любов'ю як вищою християнською цінністю. До такої чуттєвості жінки-проститутки ставляться як до роботи. Їхня брутальність і вульгарність дають привід сумніватися, що такі люди можуть мати для себе щось святе. Це глибоко западало в душу головному персонажеві роману Петрові Заболотьку і спочатку дуже лякало його. «Насамперед, його вражало їхнє відношення до свого гріха. Вони його звали «роботою». *Гріха для них не було в цьому сенсі. Але не в відношенні до міста, а до самих себе. (Виділення наше. – І. Л.)* «Робота», «заведення», «заробіток», «вироблять на бльондина», «працювати самотужки» – це були постійні їхні професійні вирази. Без ніякого сорому та й без цинізму обмірковувались вигоди чи невигоди тої або іншої форми праці» [Винниченко 1926: 119]. Така позиція проституток – це не тільки імморалізм, а й аргумент на користь бездуховності. Тоня, а з нею й інші жительки публічного дому не соромляться тому, що вони, визначені у своїй онтологічній природі як синтез тіла, душі і духу, редукували частку останнього. Але з втратою духовності не загубили саму тривогу осуду.

У романі вказано, що Тоня свій гріх передчувала. «І, дійсно, останнім часом поводитись якось чудно, часто кудись ходила, не ховаючи цього, а навпаки, явно бажуючи, щоб помітили, *ніби сама набиваючись на щось*» (виділення наше. – І. Л.) [Винниченко 1926: 50]. Така поведінка ілюструє, якою великою мірою над дівчиною панувала тривога. С. К'еркегор вказує на те, що в індивіді вона може рефлексувати. Ніщо як предмет тривоги все більше і більше перетворюється в Щось. Це Щось є переплетінням передчуттів, передумовою до гріха, але в тій мірі, у якій мається у намірах людини сам гріх [К'еркегор 1993: 161]. Отже, ми з'ясували, що тривога може виступати причиною для скоєння гріха.

Тамара Гундорова вдало зауважує про одну з особливостей дискурсу «модерни», яка стосується сексуального питання: «Сексуальна проблематика загалом стає прикметою масової культури на початку ХХ ст. і набуває виразного урбаністичного підтексту. У творах Винниченка складання модерністського

дискурсу поширюється і на сферу сексу. Причому вона стає складовою екзистенціальної проблематики. Адже тілесність є формою існування, присутності людини в світі» [Гундорова 1997: 186]. У християнській догматиці склалася традиція трактувати сексуальне в якості грішного. С. К'еркегор пояснює це, користуючись визначенням людини як синтезу душі і тіла, який можливий лише з допомогою третього – духу. Коли тіло визначене як сексуальне, дух відчуває себе чужим. Так з'являється сором, а в його основі – тривога. Зазначимо, що тривога в С. К'еркегора окреслена дефініцією страх. З цього приводу він пише: «Страх всередині сорому обумовлений тим, що дух відчував себе чужинцем, – тепер дух вийшов переможцем, тепер він розглядає сексуальне як чуже собі і як комічне» [К'еркегор 1993: 167]. Ось чому в грецькій культурі (як і будь-якій іншій язичницькій) не спостерігалось відчуження від сексуального; вона була бездуховною. В тваринному світі стосовно сексуальності як функції продовження роду теж немає сорому. Його може відчувати лише людина, бо їй одній відома царина духу.

В християнстві, – пише філософ, – релігійне усуває еротичне – не просто як щось грішне, а як щось для нього байдуже, оскільки для духу немає різниці між жінкою і чоловіком. Коли духові стає страшно в соромі, він починає боятися наділяти себе сексуальною визначеністю. Як страх-тривога присутній в соромі, так само і у всіх еротичних насолодах. Мета християнства – йти далі за еротичне. [К'еркегор 1993: 169]. В його основі любов до ближнього, еротична ж розцінюється як грішна. У романі «Заповіт батьків» присутні гострі, та навіть непримиренні протиріччя між християнськими приписами та фікційною реальністю.

Через непорядковані сексуальні зв'язки, перелюбство персонажі підхоплюють «люес», а потім самі ж визнають, що хвороба – це їхній гріх. Сифіліс у романі – клеймо гріха. Використовуючи потік думок-пригадувань лікаря Заболотька, наратор розповідає про жахливі вчинки проституток, які спеціально «сувенірили» своїх клієнтів хворобою. З приводу цього у Заболотька були міркування про неможливість вилікувати сифіліс у місті: «Яка рація робити ці ін'єкції? – часто думалось йому. Ну, він зробить їх сто, двісті, тисячу; хай половина видужає, та що з того? Красногорська знову їх «засувенірить», «засувенірить» з приємністю, з насолодою, глузуючи та втішаючись» [Винниченко 1926: 124]. Ці роздуми мали свою рацію, адже зараження хворобою росло із геометричною прогресією. С. Шашков у резонансній для свого часу праці наводить вражаючі факти про шалені масштаби захворювання у Європі (наприклад, у Великобританії щорічно починали хворіти сифілісом («венерою») 1,652,500 людей) [Шашков 1872: 561].

Щоб підкреслити всеохопність фарисейської моралі, В. Винниченко подає у романі «Заповіт батьків» детальний опис нічного життя. Воно нагадує карнавал: все те, що святе вдень, вночі втрачає сенс; а порочне, брудне підноситься до рангу святого. Переодягання в публічних домах дівчат у тих постатей, які потрібні, і відповідна поведінка подиктовані попиту з міста, яке замовляло «карнавальні костюми». «Ті всі «циганки», «туркені», «гейші», «гімназистки», «чернички» і т. ін., що їх Петро Семенович бачив раз-у-раз у залах, і що за них часом йому ставало соромно, всі вони так одягались і викривлялись зовсім не через те, що в них був такий поганий смак. Цього вимагало місто, попит» [Винниченко 1926: 120]. Між містом і вулицею Красногорською, на якій розташований будинок розпусти, був нерозривний зв'язок: «Все, що там унизу вважалось за святе, чим жив низ, тут знаходило відобраз» [Винниченко 1926: 121]. Взаємозаміна сакрального і профанного ще більше підкреслює гріховність жителів міста, яких проститутки поділяють на «фуфирів», «плакс», «соплюнів», «простяків», «амурчиків».

Можна з сумом лише констатували моральний занепад часу. На кожному кроці зустрічаємося із неприкритою і цинічною розпустою, із статевим невіглаством, яке не потребує приховування і якому чужими є будь-які естетичні вимоги [Шашков 1879: 316]. Про невідворотність гріховного буття у творі сказано такими словами: «Законів життя проповідями не змінити. Ідуть! Корчачись від сорому, огиди, болю, страху, напиваючись або скромно похиливши голови, нещасливі чоловіки, дідки, хлопчики, «фуфирі» та «соплюни» – всі йдуть. Кишать ними щоночі Красногорські вулиці. У місті сплять матері та жінки, а там, на горі, харчить надірвана гунява музика, «розоряється» «фуфир», плаче й б'ється головою об ліжку «соплюн», гнояться й руйнуються душі та тіла молодих «неприсосованих» жінок, гноючи та руйнуючи за собою й інших» [Винниченко 1926: 125].

«... Якою б не була моральна норма, – стверджує П. Тіллх, – людина володіє властивістю діяти їй наперекір, суперечити своєму сутнісному буттю, не виконувати свого призначення» [Тіллх 2005: 18]. Моральну норму у творі порушують усі без винятку: Марія Панкратівна (мати братів Заболотьків) робить це поганим ставленням до хворих-сифілітиків, Данько своїм «гріхом», Тоня й інші дівчата – проституцією, жителі міста – відвідуванням публічних домів, Марта – дивними стосунками із колишнім чоловіком Тимошуком і нинішнім залицяльником Їжакевичем, Ніка Гарбузенков – зрадою товаришів, Шапкін – підлим шантажем, Саня – брудним зв'язком з Шапкіним, врешті, Петро – своєю новою



«теорією» соціальної рівності для проститутток. Небуття присутнє у кожному наступному вчинкові персонажів після скоєння ними гріха. П. Тіллїх констатує, що тривога вини присутня у кожному моменті морального досвіду. Це може привести людину до повного відкинення себе, до переживання того, що вона засуджена [Тіллїх 2005: 18]. Саме тому в творі немає жодного позитивного персонажа. Усі в ситуації загрозливого очікування вищого вироку за свої вчинки, які вони намагалися виправдати власноруч встановленими законами.

Отже, роман В. Винниченка яскраво ілюструє ситуацію внутрішньої розгубленості людини модернізму. Дискурс роману оприлюднює глибоко заховані екзистенційні дилеми персонажів. Вони носять у собі внутрішню тривогу, загрозливу для духовного, морального та онтичного самоутвердження, загрозу саморуйнування.

#### Література:

Винниченко В. Заповіт батьків // Винниченко В. Твори. Т. XXII / Володимир Винниченко. – Х., К.: Рух, 1926. – 200 с.; Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных (Открытое письмо моим читателям и критикам) / Володимир Винниченко. – Львів, 1911. – 91 с.; Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997 – 297 с.

Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.; Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Вікторівна Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.; Кьеркегор С. Страх и трепет/ Серен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.; Левицкий С. А. Трагедия свободы / Сергей Александрович Левицкий / Составление, послесловие и комментарии В. В. Сапова. – М.: Канон, 1995. – 512 с. – (История философии в памятниках); Тіллїх П. Мужність бути. Небуття і тривога / Пауль Тіллїх. // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2005. – №37. – С. 8 – 29; Шашков С. С. История русской женщины / Серафим Серафимович Шашков. – Санкт-Петербург, 1879. – 352 с.

Шашков С. С. История судьбы женщины, детоубийство и проституция / Серафим Серафимович Шашков. – Санкт-Петербург, 1872. – 590 с.; Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

*В статтє обнaруженє нарaтивнє носитєлє екзистєнциaлу трєвоги в рoмaнє В. Винниченкo «Зaвєщaннє рoдитєлєй»; осущєствлєн aнaлиз присущєвующих в художєствєннoм дискурсє трєвоги oтсутствєя сoдєржaннєя сущєствoвaннєя и трєвоги осуждєннєя, a тaкжє aнaлиз смєжнєх прoблєм: нaрушєннє мoрaльнoгo импєрaтивa и сoврєшєннє грєхa.*

**Ключєвє слoвa:** трєвoгa oтсутствєя смьслa сущєствoвaннєя, трєвoгa осуждєннєя, мoрaль, грєх, прoститущєя.

Пилипшин С.І. к., філол. н. (Бережани),  
Роман Б.Є., ст. викл. (Бережани)

УДК 82.091

ББК 83.3(0)5 (4Укр)

#### Рецепція творчості Івана Франка у літературній критиці кінця XIX – початку XX століть

*У статті подано рецепцію творчості І. Франка в літературній критиці на межі XIX-XX століть крізь призму переосмислення сенсу українсько-російських взаємин. Автори звертають увагу на місце письменника в діалогах з іншими визначними особистостями того часу (М. Антоновичем, М. Грушевським).*

**Ключові слова:** рецепція творчості письменника, літературна критика, українсько-російські взаємини, діалоги в літературі.

*This article describes the perception of Franko's creative work in literary criticism at the end of XIXth and at beginning of XXth centuries in the light of rethinking the sense of Ukrainian and Russian relations. The authors note the writer's place in dialogues with other major figures of that time (M. Antonovych, M. Grushevsky).*

**Key words:** perception of author's creative work, literary criticism, Ukrainian and Russian relations, literary dialogues.

На зламі XIX і XX віків українство, переборюючи неспіливе українофільство, відзначало 200-літній ювілей нової української літератури. І. Франко написав з цього приводу віршовану промову «Великі роковини», прочитавши її як «пролог» до ювілейної вистави за п'єсою І.П. Котляревського «Наталка Полтавка». Як відзначив Ф. Погребенник, «жоден інший твір І. Франка не сприймався сучасниками з такою емоційною силою» [Українське слово 1995, 4: 13]. Після триумфального виголошення цього тексту 1898 року зі сцени Львівського театру «Великі роковини» друкувалися тільки

раз (і то після смерті І. Франка) 1926 року. У жодне з наступних видань як за Польщі, так і за Радянського Союзу, навіть у п'ятдесяти томне (1976 – 1986), цей твір не включався. Він поширювався серед українців багатьох поколінь у копіях з ЛНВ. Цей пролог, як і статтю І. Франка «Поза межі можливого», всю поему «Мойсей» можемо тепер трактувати за Ю. Шерехом-Шевельовим як «Другий Заповіт української літератури» [Шерех, 1998, 2: 84–104].

У загальнокультурному контексті наших досліджень, крізь призму переосмислення сенсу українсько-російських взаємин, з новими смисловими акцентами звучать поезії «Не пора, не пора / Москалеві й ляхові служити» (1880), «Ляхам» (1882), «Розвивайся ти, високий дубе» (1883), «Великі роковини» (1898), «Мойсей» (1905); публіцистичні статті «Поза межами можливого» (1900), «Одвертий лист до галицької української молоді» (1905), «Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова» (1906) та ін.

Зокрема, у згаданому вже поетично-публіцистичному тексті пророче звучали такі слова з уст самого І. Франка, як діалог з поколіннями українців: «Кожний може стать Богданом, / Як настане слухний час. / Мовиш: «Нині інші війни». / Ну, то іншу зброю куй, / Ум гостри, насталою волю, / Лиш воюй, а не тоскуй! / Лиш борися, не мирися, / Радше впадь, а сил не трать, / Гордо стій і не корися, / Хоч пропадь, але не зрадь! / Кожний думай, що на тобі / Міліонів стан стоїть, / Що за долю міліонів / Мушиш дати ти одвіт. / Кожний думай: тут, в тім місці, / Де стою я у вогні, / Важиться тепер вся доля / Величезної війни. / Як подамся, не достою, / Захитаюся, мов тїнь, – / Пропаде кривава праця / Многих, / Многих поколінь. / У таких думках держися / І дітей своїх ховай! / Коб лиш чистая пшениця, – / Буде паска й коровай. / «Чи побіди довго ждати? / Ждати довго!» То й не жди ж! / Нині вчися побіджати, / Завтра певно побідиш. / Тож недаром цвіт розцвівся! / Чей же буде з цвіту плід. / Таж недаром пробудився / Український жвавий рід. / Таж недаром іскри грають / У очах тих молодих! / Чей нові мечі засяють / У правицях у твердих. / Довго нас недоля жерла, / Досі нас наруга жре, / Та ми крикнім: «Ще не вмерла, / Ще не вмерла і не вмер!» [Українське слово 1995, 4: 11 – 12].

Якщо в численних «багатотомниках», які виходили і в Україні, і в Росії, спадщина І. Франка ретельно і безжално цензурувалася на угоду пануючим тоді ідеологічно-політичним інтересам, то свідомість І. Франка не могла вільно функціонувати ні серед читачів, ні серед дослідників. Щойно в незалежній Україні почало поступово оприлюднюватися художнє, літературно-критичне, публіцистичне, філософське слово далекоглядного творця, з такого погляду дослідники в Україні й поза кордонами її держави з року в рік демонструють і мотивують світоглядну еволюцію не тільки І. Франка, а й культурологічні горизонти його ближнього довкілля і віддаленого кількома поколіннями простору культури. Тому все, що надруковане під час підготовки і протягом святкування 150-річчя від дня народження геніального українського універсаліста, не може залишати застиглим погляд на українсько-російські взаємини. Більшість із того, що публікували дослідники російсько-українських стосунків або українсько-російських взаємин [Білецький 1954], [Білецький 1955], [Братерство літератур 1977], [Вовк 1995], [Гудзий 1960], [Історія українсько-російських літературних зв'язків 1987], [Мазуркевич 1953], [Малкин 1957], [Сперанский 1960], [Українська література в російській критиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. 1980] тепер, з погляду сучасності, потребує уважного перегляду й переоцінки з тим, аби нове покоління вчених хоча б орієнтувалося в однобічності дискурсивної практики щодо українознавства. Очисні операції можуть бути не такими радикально випрямленими в протилежний бік, як у Г. Грабовича [Грабович 1993; Грабович 1997], раннього І. Дзюби [Дзюба 2005] чи С. Єфремова [Єфремов 1995; Єфремов 1997]. Маємо тепер, у період зміни й співіснування дослідницьких парадигм, і праці наймолодших лідерів у такій драстичній сфері українсько-російських взаємин, як, наприклад Б. Тихолоз [Тихолоз 2009], який у монографії «Філософська лірика Івана Франка» простежує лірику в контексті світоглядно-естетичної еволюції Івана Франка та «одісею духу» універсаліста і колізії поезії «пророцтва і бунту» [Тихолоз 2009: 196 – 287].

Отож, ці автори рішуче і ґрунтовно трансформують і переосмислюють «малоруськість» етнічного українства, по-новому трактують «російсько-українське єднання». Серед тих постатей, які опинилися у центрі уваги в 70 – 90-і роки ХІХ століття і на зламі кінця ХІХ – початку ХХ століть, перебували Омелян Огоновський, Іван Франко, Михайло Грушевський, Олександр Пипін та інші. Вони й уможливили забезпечувати тяглість міжнародних традицій і національну самобутність, самодостатність культури.

З відходом із життя провідних діячів міжкультурних взаємин культурні функції перебирали на себе нові покоління з кожної національності.

Пограниччя ХІХ – ХХ століть обіймає собою такий багатий період, протягом якого увиразнюється семантика, що промовляє до людей кожного покоління через події, феноменологічно уявлені, персоніфіковані в живій історії. Тяглість досвіду тих людей періодично конкретизується у пам'яті реальних особистостей, відомих для кожної нації. Для нас у цьому разі промовистими є

хронологічно розташовані особистості: О. Огоновський, О. Пипін, М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський.

Якби духовна сутність кожного з них у стократ не помножилася у їх художньо-наукових працях, у їх справах і усних виступах, то ми би досі не циркулювали у всесвіті, в колообігові ідей, образів й архетипів, не мали б універсальних вимірів незнищенності. Кожен з цих людей випромінював у всесвіт такі універсальні монади, до яких можемо прилучатися упродовж земного життя, у пам'яті нащадків, етнічних і національних спільнот.

Після відзначення 150-річчя з дня смерті Івана Франка, громадськість змогла неупереджено осягати подвиг і трагедію Великого Каменяря, Рубача і Націєтворця. Маємо на увазі друге видання книжки Ярослави Мельник «... І остання часть дороги» [Мельник 2006].

Оскільки кожна людина не може абсолютно точно повторювати минулу історію, а у своїй пам'яті конструє мозаїку буття, креативно видозмінюючи його крізь свій досвід, остільки ми маємо підстави подумки і діалогово повертатися вибірково до відомих текстів, присвячених нашому минулому, називаючи його «українством», «малоросійщиною», «русинством», «російщиною», «українофільством» чи в інший спосіб, який фіксує домінування і взаємодію народів, націй, культур, цивілізацій та всього іншого, яке доходить до кожного з нас у концептах «пластів культури». Відлуння семантики, по-різному означеної семіотикою, семіозисом, знаходили сучасні гуманітарії в «обломках давніх текстів, пов'язаних із словом «криза». Лінгвістичний ресурс (значеннєво-термінологічний) в сучасну пору актуалізують праці Івана Франка «Австрийский кризис» [Франко 1984, 41: 355 – 358] чи Максима Антоновича «Литературный кризис» [Антонович 1961: 94 – 124].

За умов глобалізації абстрактного мислення, яке у сучасних семантемах генералізує будь-які узагальнення, типологізуючи емпіричний фактаж, можна тільки дивуватися І. Франкові, який у публікації «Австрийский кризис», що мала «гостро викривальний історико-публіцистичний характер», виявив велику «майстерність теоретичного узагальнення великого конкретно-історичного матеріалу» [Франко 1984, 41: 696].

Порівнюючи свободу творчості у двох ворогуючих імперіях, І. Франко щодо австрійських реалій писав: «Австрия переживает в настоящее время чрезвычайно сложный кризис – неизбежное последствие той системы фальши, двуличности и лицемерия, которая составляет характерный признак австрийской политики...» [Франко 1984, 41: 356]. Простежуючи витоки «складної кризи», І. Франко торкався внутрішньої та зовнішньої політики цієї країни, вбачаючи їх у династичності, яка змушена була тоді «идти на компромиссы», чому навіть Росія в епоху 1856 – 1860 років випередила Австрію «на поле умственного оживления свободной критики и общественной самодеятельности» [Франко 1984, 41: 356]. Добре знаючи австро-угорські порядки, І. Франко визнавав ті «фікції», які функціонували в тій державі «для отвода глаз»: «фикции равноправности народной», «фикции парламентского представительства»; а фікції «новой школы», з повною свободою «только для антинаучных и антиобщественных тенденций», «фикции свободной прессы», «фикции независимого судопроизводства» і т. под. «Правительство... иногда бессознательно и иногда вполне сознательно поддерживает национальные распри», «в австрийском парламенте только такая мера имеет шансы на успех, которая никого собственно не удовлетворяет» [Франко 1984, 41: 358]. Так, на офіційного І. Франка «нарастали элементы того, что в настоящую пору составляет сущность австрийского кризиса». Пообіцявши проаналізувати елементи суспільної кризи наступного року, перевантажений письменник так і не зумів дотриматися обіцяного, але модель кризи розкрив знаменито.

Подібне враження справляють й інші рецензії оглядача: «Тен як історик французької революції», «Причинки до історії «України-Руси» М. Грушевського, «Адам Міцкевич. До галицьких приятелів», «Теодор Момзен» (некрорлог), «Момзен і слов'яни», В. Перетц «К характеристике общественных отношений в Малороссии XVII в.», Н. Василенко «Иосиф Максимович Бодянский и его заслуги для изучения Малороссии» та ін.

Названі статті і рецензії, що стосуються праць фахових істориків з різних країн, свідчать не тільки про працюовитість І. Франка, про його методику роботи з джерелами, а й про основи фундаменталізму та універсалізму цього велетня Духу в українській культурі.

Користуючись концептами Р. Козеллека [Козеллек 2006], ми за його зразком опускаємо в конкретно-історичних текстах подробиці, які читачі по-своєму «забувають», поки їм не «нагадуватиме» читаний текст. Скажімо, з популярної праці М. Грушевського «Історія України з ілюстраціями і доповненнями» (видання 2009 року). Зосередимось на 128 підрозділі «Політичний рух в австрійській Україні та його національне піднесення в 1890 – 1900-х роках». Тепер представник нового покоління українських читачів занурюватиметься в такі смисли: ті роки, за оцінкою академіка Грушевського, були «поворотними для українського життя», бо «народницький рух значно поширився в галицькому суспільстві» і «привернув до себе багато людей нейтральних». У міру такого смислового зміщення

відбувався «певний розлом через неоднорідність діячів». На думку історика, який добре знав західноукраїнське середовище, «люди більш прогресивні прагнули йти в тісному союзі з прогресивними силами російської України» [Грушевський 2009: 382]. Вони «хотіли під цим тонким шаром сховати колишній зміст життя», їх цікавила релігійна правовірність співгромадян і при цьому були дуже поміркованими демократами. На цьому тлі посилювалася роль М. Драгоманова, особливо тоді, коли тріщав політичний союз з москвофілами. Галицьке суспільство мало іншу якість, бо діяли родинами, які повели боротьбу з угодовством. З цієї точки зору, розшарувалися і радикали, 1900 року створили об'єднану партію, перейменувавши її в «національно-демократичну», куди увійшли, як відомо, й М. Грушевський та І. Франко. «У кінцевому підсумку, – читаємо в стислій історії академіка, – боротьба і конкуренція напрямків поживали галицьке життя в дев'яностих – дев'ятисотих роках. Національна і політична свідомість, акцентував учений, вийшла з інтелігентних кіл, охопила широкі народні маси, навчила їх стояти на варті своїх прав, боротися за свої економічні, культурні і національні інтереси, добиватися їх дотримання, об'єднуючись й організовуючись» [Грушевський 2009: 384].

Такі процеси і зміни відбиті в ряді художніх творів, насамперед у романах Івана Франка «Лель і Полель», «Перехресні стежки», в повісті «Великий шум» та в таких творах, які друкували тоді Ольга Кобилянська, Осип Маковей та інші. У царині національної культури М. Грушевський відзначає успіхи «української науки», діячі якої згуртувалися з 1890 року навколо львівського Товариства імені Шевченка, з 1898 року реформованого за зразком академії наук. «Українська наука здобула собі право громадянства в ученому світі» [Грушевський 2009: 384], тому вимога українського університету зробилася черговим питанням української політики, а відкриття його – питанням недалекого майбутнього.

**Література:** Антонович 1961: Антонович М. Литературно-критические статьи / Максим Алексеевич Антонович ; [подготовка текста, вступит. статья и коммент. Г.Е. Тамарченко]. – М.-Л. : Гослитиздат, 1961. – 515 с.; *Білецький 1954*: Білецький О. Єднання братніх літератур / Олександр Білецький. – К. : Художня література. – 1954. – 198 с.; *Білецький 1955*: Білецький О. Шляхи розвитку російсько-українського єднання / Олександр Білецький. – К. : Художня література, 1955. – 48 с.; *Братерство літератур 1977*: Братерство літератур : [збірник матеріалів з історії російсько-українського літературного єднання / упорядкування та підготовка текстів В.Г. Беяєва]. – К.: Дніпро, 1977. – 423 с.; *Вовк 1995*: Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Кіндратович Вовк. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с. : іл.; *Грабович 1997*: Грабович Г. До історії української літератури : [дослідження, есе, полеміка] / Григорій Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.; *Грабович 1993*: Грабович Г. У пошуках великої літератури / Григорій Грабович / АН України ; Інститут української археографії ; Гарвардський університет ; Український науковий інститут. – К., 1993. – 54 с.; *Грушевський 2009*: Грушевський М. Історія України з ілюстраціями і доповненнями / Укладачі Й.Й. Брояк, В.Ф. Верстюк. – Донецьк : ТОВ «ВКФ «БАО», 2009. – 528 с., 8 арк. іл. : іл.; *Гудзий 1960*: Гудзий Н. Сравнительное изучение литератур в русской дореволюционной и советской науке : [тезисы] / Николай Гудзий. – М., 1960. – 17 с.; *Дзюба 2005*: Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2005. – 336 с.; *Єфремов 1995*: Єфремов С. Історія українського письменства : [статті] / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.; *Єфремов 1997*: Єфремов С. Щоденники 1923-1929 / Сергій Єфремов. – К. : ЗАТ «Газета «Рада», 1997. – 848 с.; *Історія українсько-російських літературних зв'язків 1987*: Історія українсько-російських літературних зв'язків: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1987. – Т. 1. – 447 с.; *Козеллек 2006*: Козеллек Р. Часові пласти. – К.: Дух і літера, 2006. – 436 с.; *Мазуркевич 1953*: Мазуркевич О. Шевченко і петрашевці / О.Р. Мазуркевич // Російсько-українське літературне єднання: збірник статей / заг. ред. О. Білецький, М. Гудзій. – К.: Держлітвидав, 1953. – С. 192 – 220; *Малкин 1957*: Малкин В. Русская литература в Галиции / В.А. Малкин. – Львов: Издательство Львовского университета, 1957. – 164 с.; *Мельник 2006*: Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко: 1908-1916 : [монографія] / Ярослава Мельник. – Дрогобич : Коло, 2006. – 439 с.; *Сперанский 1960*: Сперанский М.Н. Из истории русско-славянских литературных связей / М. Сперанский. – М. : Гос. учебно-педаг. изд-во М-ва просвещ. РСФСР, 1960. – 235 с.; *Тихолоз 2009*: Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка : Діалектика поетичної рефлексії / Б. Тихолоз. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка. Міжнародна асоціація франкознавства, 2009. – 319 с.; *Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст. 1980*: Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст. – К. : Наукова думка, 1980. – 415 с.; *Українське слово 1995*: Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко та ін.]. – К. : Дніпро, 1995. – Кн. 4. – 703 с; *Франко 1984*: Франко І. З останніх десятиліть XIX в. // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка. – Т. 41. – 1984. – С. 471-531; *Шерех*

1998: Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Ю. Шерех. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с.; Т. 2. – 367 с.; Т. 3. – 431 с.

*В статтє представлена рецепція творчєства И. Франко в литературной критике на рубеже XIX – XX столетий сквозь призму иногò осознания смысла украинско-российских взаимоотношений. Авторы обращают внимание на место писателя в диалогах с другими знаменательными личностями того времени (М. Антоновичем, М. Грушевским).*

**Ключевые слова:** рецепція творчєства писателя, литературная критика, украинско-российские взаимоотношения, диалоги в литературе.

Марія Савка (Дрогобич)

ББК 883.3 (4Укр)

УДК 82-312.31

### Наратологічна проекція «межової ситуації» в українській малій прозі антивоєнної тематики перших десятиліть ХХ ст.

*У статті розглядається динаміка екзистенційно-нاراتологічного дискурсу української малої прози антивоєнної тематики перших десятиліть ХХ ст. Особлива увага приділяється творчості С. Васильченка, К. Поліщука, В. Підмогильного, М. Черемшини.*

**Ключові слова:** «межова ситуація», екзистенціалізм, жанр, образ, інтерпретація, сюжет.

*Maria Savka. Narational projection of a "boundary situation" in the Ukrainian small prose of antiwar thematics of the first decades of the 20<sup>th</sup> century.*

*In the article we deal with the dynamics of existential narational discourse of the Ukrainian small prose of antiwar thematics of the first decades of the 20<sup>th</sup> century. Special attention is paid to creative activities of S.Vasylchenko, K.Polishchuk, V.Pidmohylnyj, M.Ceremshyna.*

**Key words:** existentialism, genre, image, interpretation, plot.

Українське художнє слово екзистенційного наративу прози антивоєнної тематики перших десятиліть ХХ ст. відкриває свої простори «Dasein» (Буття). Це, передусім, християнські та національні проблеми історичного, державотворчого смислу, які постійно «націлені» на майбутнє, зокрема в творчості С. Васильченка, К. Поліщука, В. Підмогильного, М. Черемшини та ін.

Часто *нараційна ситуація* в антивоєнних творах українських письменників дистанціюється від історичної дійсності, фактографізму, хронікальної послідовності подій, тяжіючи до т. зв. «поетики рефлексивної відстані». Таким чином, в їхньому художньо-екзистенційному вимірі ускладнюється відношення *автора* і *нاراتора*, який, за бінарною класифікацією Ж. Женетта, називається *гетеродієгетичним*, тобто не функціонує в творі як персонаж та *гомодієгетичним*, локалізований в художній світ як його учасник подій.

У цьому форматі актуальними є міркування М. Ткачука: «Оскільки наторатор є виразником оцінок оповідувальних подій, то у дослідженні наративу, користуючись парадигмою Ф. Штанцеля, визначається центр читацьких орієнтацій. *Аукторіальний* наторатор подає власне сприйняття фабули, тоді як *акторіальний* виражає події через сприйняття персонажа» [Ткачук 2007: 5]. Утім, у художній практиці типологія відповідних літературознавчих понять є динамічною і змінюється протягом усього сюжетотворення.

Слід зазначити, що природність наративу в українській малій прозі антивоєнної тематики міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст. досягається за допомогою художньо-екзистенційних вимірів «межової ситуації», що породжує в *релігійній свідомості* стійкість віри і духовно-моральні цінності, а в *атеїстичній* – відчуженість, абсурдність буття, страх, відчай, страждання, смерть і т. ін.

Так, екзистенційний наратив у творах «Чорні маки», «На золотому лоні», «Під святий гомін», «Отруйна квітка» С. Васильченка виявляє християнську свідомість. Адже тимчасове примирення між «ворожими» військами в оповіданні «Чорні маки (3 польової книжки)» сприймається як «оплаканий, забутий, загублений рай» [Васильченко 1959: 33]. людини. Білі прапори інтерпретуються наторатором не як символ поразки чи зради, а перемоги істинної правди. Наприклад: «Гордо й побідно маяла біла коро́гов: яснозоряний янгол злетів сюди, в мертву пустиню, і пізньої ночі сурмив у срібні сурми – вставайте, мертві, воскресла правда, воскресла радість...» [Васильченко 1959: 34]. Таке апокаліпсичне бачення подій війни містить релігійно-філософські основи пацифізму, бо як слушно запевняв християнський екзистенціаліст Габріель-Оноре Марсель стосовно переживання «фундаментальної нестійкості» людської екзистенції, «варто задуматися і над (її. – М. С.) таємничим зв'язком» [див.:

Марсель 1991] із «розробкою людини технічних засобів для оберігання себе від грядущих небезпек» [Марсель 1991: 359].

Докладно скомпонована містична візія війни в оповіданні «Чорні маки» С. Васильченка міститься не лише на полі битви: в окопах, пострілах і вибухах гармат, а в самих душах людей, де відбувається невидима боротьба між добром і злом. Це образи «чорної мари», яка затемнює розум людини і будить ненависть, та «яснозоряного янгола», що дарує сердечну радість і спокій вимученим, нещасним воїнам. Відтак художній образ «моторошної тиші» в момент тимчасового припинення військових дій письменник тлумачить як драму свободи людини, її відповідальність за результат свого вибору.

С. Васильченко, формуючи у своєму творі екзистенційно-релігійну свідомість, прагнув збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя. Для проникнення у внутрішній невидимий світ героя автор застосовує художній метод персоніфікації свідомості, використовуючи так звані «дереалізовані» образи, що були поширені в поезиці експресіонізму. Наприклад, *«дерево крикнуло... диким живим голосом»*; *«застогнав сонний велетень ліс, немов почувши в грудях застромлений гострий ніж»*; *«умер місяць, мов зів'яв»* [Васильченко 1959: 36]; *«дихала ще життям одежа»* [Васильченко 1959: 37] солдата.

Щоб змалювати «абсурдність буття» людини (страху, відчаю, страждання, смерті) письменник інколи застосовував елементи натуралізму. Наприклад: *«Синіє в синьому промінні на галявині, як на смітнику, манекен без голови; розкидані по бур'янах поодбивані руки й ноги...»* [Васильченко 1959: 38]. Чорні маки – це символ смерті, скорботи і пам'яті загиблим воїнам, котрі дармо полягли на полі битви.

Утім, межі екзистенціалізму як світоглядної структури в малій антивоєнній прозі С. Васильченка є досить оптимістичними. Так, в мініатюрі «На золотому лоні» автор протиставляє «абсурдності буття» любов як чесноту, яка облагороджує глибоку сердечну прихильність героя до своєї коханої. На полі лежить вбитий воїн із листом вірної дружини. Саме дух причетності природи (вітер, пташина, жито, бур'яни) до любовного змісту листа надають творові художньої оригінальності. Зрештою, наратор утверджує думку, що любов – це сама сутність життя, яка здатна подолати усі незгоди і страждання людини.

Фантастичний рушій сюжету «Під святий гомін» С. Васильченка – це застосування автором техніки «потoku свідомості». Снуються у похід мінливі думи та мрії солдатів. Якись люди копають яму. Доноситься голос невідомого звіра і нестерпний фізичний біль проймає ліричного героя. Він виймає мотузку із чарівним камінчиком, який дорогий тільки йому. Повз свідомість ліричного героя проходить похорон. Він вдивляється в кузню, темні кам'яні будови, бронзовий млин. Далі його кудись повели й поставили біля стовпа. Неймовірний страх проймає душу. Якийсь блідий юнак з попелястими кучерями грався біля церкви, що стояла без хреста і дзвонів. Зненацька почув голос священника і перед очима героя вириваються стрімкі обриви. *«– Де я? Звідки і хто я? – в розпачу питає, і почуває себе маленькою зблудлою дитиною над безлюдними безоднями»* [Васильченко 1959: 28].

Так екзистенційний наратив автора розкриває онтологічні проблеми буття людини, її «ахіллесову п'яту», що промовисто проявляється в таких художньо-символічних деталях як *«церковця без хреста і без дзвонів»*, *«перед іконою ясно горіли убогі свічі»*, *«шипить і гасне яд людської ненависті і злоби»* і т. ін. Таким чином, метафорика уявлення про поняття добра і зла в оповіданні, втрачаючи свою оптичну властивість реального об'єкта, відсилає читача до їхнього метафізичного виміру.

З іншого боку «рай» і «пекло» в творчості С. Васильченка – це об'єктивна дійсність людського буття, яке існує в самій душі особистості. Як запевняв Августин Блаженний: «Не шукай пекла під землею чи де-інде: воно в серці твоєму!»

У цьому контексті цікавою є художня рецепція творчості на антивоєнну тематику К. Поліщука. С. Яковенко, справедливо називаючи митця «гуманістом з екзистенційним світоглядом», відзначає «особливості готичного наративу письменника, своєрідний перспективізм містичної оповіді, яка завжди ведеться від імені персонажа, що є відверто неподібним до автора, або ж героя, в якому можна підозрювати психічні девіації» [Яковенко 2008: 25].

Так, в оповіданні «Тіні безсмертні» нараційний хронотоп локалізується на межі двох світів: *земного і потойбічного*, де автор вибудовує власну метафізично-історіософську концепцію національного державотворення України. Недаром події відбуваються в день святкування святого Юрія (Георгія Переможця), котрий з давніх часів вважається покровителем України. Адже з місця шанування святого Юрія – це Георгіївський монастир поблизу м. Херсонеса в Криму – почалося хрещення князем Володимиром Київської Русі.

У художньо-екзистенційному вимірі авторового герметизованого мікросвіту постає ціла низка образів героїв (старий Гриць, в котрого загинув син на війні, його кум Микита, козак-привид, пекельний і райський писарі, світлосяйний сторож, вартовий чорт, невідома жінка та ін.), що виступають своєрідною формою «химерного» мислення. Адже провідна міфологічна думка твору полягає в тому, що

воїни, котрі віддали своє життя за Батьківщину, не можуть потрапити ані до небесного раю, ані до земного пекла, бо їх немає в жодному «списку книг» – двох екзистенційно протилежних вимірів буття людини. Усі вони символічно відтворені в образі безталанного козака і велетенського привида, що *«босий, без шапки, але в шинелі і з рушницею на плечах»* [Поліщук 2008: 421].

Розв'язка українського націотворення настає в той момент, коли міфічний герой, увійшовши у свою рідну хату, в якій народився, побачив під іконами невідому світлу від сонця жінку, яка символізує образ України. Власне, вона запевнила, що запише його і усіх воїнів-патріотів у «книгу – життя» тільки тоді, коли виконають свою надземну місію, а саме: вони повинні ходити привидами до людей і пробуджувати в них національну свідомість та християнське сумління. Подібну ідею К. Поліщук також утілює в оповіданні «Семиковецькі тіні», де за розповіддю старого діда загиблі січові стрільці з потойбічного світу вогниками з'являються своїм живим землякам, і *«будуть ходити доти, доки не буде Україна і ото вони так шукають її...»* [Поліщук 2008: 237].

Осмыслиючи етнімофологічну специфіку українського релігійно-національного дискурсу в екзистенційному досвіді письменника, варто звернути увагу на його герменевтичні основи. «Важливим питанням, – як слушно зауважував П. Іванишин, – яке варте з'ясування, вивіряючи герменевтику сенсу національного буття, є вивчення інтерпретаційних потенцій взаємозв'язку: художній твір / буття (істина буття)» [Іванишин 2008: 41].

Так, В. Шевчук, називаючи К. Поліщука «королем готичного оповідання», зазначав, що цей жанр малої прози не міг без перепон розвиватися за радянські часи, бо стояв в опозиції до тогочасної атеїстично-матеріалістичної доктрини тоталітарного режиму. Адже у переосмисленні релігійної значущості людини головну роль відіграло самовизначення митця у художньо-екзистенційних рефлексіях наративу. Так, в оповіданні «В сутінку печер святих» К. Поліщука головний герой – партійний працівник, відданий революціонер більшовицьких ідей – розкаюється в своїх злочинах. Він іде послухачем у Києво-Печерську лавру, а під час воєнних лихоліть годує людей хлібом.

У «межовій ситуації» людина здебільшого падає у відчай, перебуваючи у пільмі незнання Бога й Істини. Цей стан зневіри добре характеризують слова Ж. - П. Сартра, що *«життя починається на другому березі відчаю»*. Відголосом певних міркувань французького філософа-екзистенціаліста є оповідання «З того боку...» К. Поліщука, де розповідається про злиденне життя в таборі інтернованих, які лише і животіли надією, щоб вийти за ґрати. Але згодом виявляється, що їхні брудні бараки, сухі пайки, знущання, нестерпний фізичний біль та ностальгія – це просто спасіння порівняно із тим, куди вони воліють піти; бо *«на тім боці»* люди гинули від голоду.

Гомодієгетичний наратор, як учасник подій, розповідає історію одного інтернованого хорунжого Ярченка, котрий перебував під видінням привида. Герой як міг боровся зі своєю уявою, але щораз впадав у маніакальний розпач, кам'янів від страху, обливався холодним потом, качаючись по підлозі. А привид, який нагадував йому старшого брата, злорадно сміявся і по-вовчому дивився на Ярченка. Отже, автор постійно тримає читача в напруженні, що опиняється перед дилемою: чи це галюцинація героя чи дійсність. Розв'язка – несподівана. До табору інтернованих дивом приходять «з того боку» божевільний від голодомору брат Ярченка Іван, котрий єдиний залишився в живих із сім'ї. Почувши жахливу історію, Ярченко падає в депресію: *«– Так ось чого він щоночі приходив до мене?! Осць чого?! Показалися!.. Ха-ха-ха!.. Юнак вишкірив хижо зуби й кинувся на хорунжого, що бився в істеричі. Не встигли навіть оком моргнути, як з горла хорунжого бризнула кров і залпла все лице нещасного божевільного»* [Поліщук 2008: 453]. Розлючена юрба кидається на Івана і затопчує його до смерті, а ввечері епічний герой (наратор) потайки покидає табір, сміливо дивлячись «на той бік» жорстокої дійсності.

Авторовий екзистенційний підхід із неведеними натуралістичними елементами частково перегукується із думкою А. Камю, котрий у «Міфі про Сізіфа» твердив, що постійна боротьба людини – це шанс втечі від «абсурдності світу». Врахування екзистенційного контексту набуває суттєвого значення для проблеми християнсько-національного дискурсу малої антивоєнної прози В. Підмогильного, зокрема в оповіданні «Гайдамака», де письменник вибудовує в свідомості свого головного вісімнадцятилітнього героя своєрідну «філософію бунту», що не продовжувала духових начал. Адже худорлявого, непоказного Олеся ніхто не помічав у компаніях, його не любили дівчата, а знайомі відносилися скептично. Таким чином у підсвідомості зароджувалося відчуття непотрібності, фатум власної екзистенції. Щоб якось бути солідарним із своїми ровесниками почав як і вони вести розпусний спосіб життя. Потім наставали моменти відчаю, виникало почуття провини.

Уявлення Олеся про те, щоб прийняти участь у тогочасних військових діях (без будь-яких соціально-політичних переконань) з метою позбутися власних комплексів неповноцінності, виявилось ілюзорним: *«Він прийшов до гайдамаків того, що був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство»* [Підмогильний 1991: 43]. Вільні козаки роззброїлись під впливом чуток про

успіхи червоногвардійців. Відтак і селяни з остраху перед більшовиками не хотіли допомогти гайдамакам та їхньому осавулу Дуднику, щоб боронити державні інтереси України. Тому усі вони були приречені на поразку, а Олеся чекали нові тяжкі випробування.

У своєму нараційному просторі автор застосовує так звану «тотальність гри», яка трансформується у «модус існування» головного персонажа. Вживаючись в образ героя-гайдамаку, якого мають розстріляти, Олень уявляє як його зв'яжуть мотузкою, закопають, а *«потім він буде гнити, смердіть, шкіра облізе»* [Підмогильний 1991: 54]. Ці наявні натуралістично-«ігрові» елементи свідчать про катастрофічну ефемерність людського існування, про яку ще в своїй праці «Буття і час» писав М. Гайдеггер.

Людина усвідомлює свою сутність в особливій «межовій ситуації». Їй не просто змиритися з тим, що її життя може обірватися. Тому Олень, нічого не відаючи, що його розстріл просто розігрують, реально переживає події: *«Господи, прийми мою душу. Треба молитись за комісара, за червоногвардійців... Господи, пробач їм, не відають-бо, що творять»* [Підмогильний 1991: 54]. Ці слова вісімнадцятилітнього хлопця виражають істинну християнську віру. Недаром Г. Г. Гадамер, зауважував, що людська екзистенція – це передусім «заглиблення в мову» [Гадамер 2001: 189]. Так лінгвістична герменевтика В. Підмогильного про сенс людського буття виявляє вічні християнські духовно-моральні цінності. Утім, в оповіданні «Гайдамака» простежуються й ігрові мотиви «химерності», де розчиняється грань між реальним та ілюзорним світом. Наприклад, комісар розігрує сцену перед хлопцем щодо констатації факту про начебто уже виконаний наказ стосовно його розстрілу. А саме: викликає лікаря, а той, у свою чергу, ретельно усе занотовує. *«Олень, почувши свідоцтво про свою смерть, не захвилювався. Просто й в голову не йшло, що жива людина може почути свідоцтво про свою смерть»* [Підмогильний 1991: 54].

Згодом хлопця вивели на двір й імітували розстріл, щоб він знав *«як Україну боронити»* [Підмогильний 1991: 56]. Гра закінчилася, і єдине, що залишилося від неї, – відчуття спустошеності та приреченості. *«Олень болюче жалкував за тим, що його не вбили... А ранком другого дня Олеся били шомполами, а потім пустили на всі чотири вітри змученого й знервованого, ображеного й приниженого душею й тілом»* [Підмогильний 1991: 56].

Важко не погодитись у цьому плані із авторовою інтерпретацією екзистенційної невизначеності розхитаного мікросвіту головного героя, який, не будучи сповнений глибоким національним переконанням, переживає свої інфантильні комплекси неповноцінності. Адже лише внутрішнє духовне відродження людини може подолати прірву відчуженості і порожнечі.

Подібні екзистенційні мотиви з елементами химерної прози імпресіоністичного письма простежуються і в оповіданні «Село вигибає» М. Черемшини, де реалістичні фрагменти поєднуються з міфологічною та фольклорною поетикою. Наприклад: *«Вже нема села, лиш цвинтар. (...) Мерці з гробів вибігають, вітром на дах сідають, високої смереччини ловляться, за селом банують»* [Черемшина 1974: 175]. Або: *«Питається бистра ріка темного ліса, де поділося село? Питаються гори вітру буйного, чи розжжене всю тугу з-понад села?»* [Черемшина 1974: 176].

Відповідні образотворення найкраще виявляють психологію подальших метеморфоз персонажів, духовно-християнські цінності яких також виявилися нетривкими. Адже людина в своєму екзистенційному прояві є такою, якою її зробило життя. Так фізично скалічений війною Петро, не уявляючи як існувати далі, вкорочує собі вік: *«І смерть перелетіла чорними крильми з деді на синове лице. Отік легкий вітрець подув мигом по трупарні. То Петрова душа летіла у село подивитися та побанувати»* [Черемшина 1974: 187].

Неважко збагнути ту «межову» ситуацію людини, в якій вона, стаючи рабом свого тіла, добровільно обирає смерть (самогубство), що суперечить християнським цінностям. В основу пізнання цієї екзистенційної проблематики «душі і тіла» може бути покладена думка Августина Блаженного про те, що «людина, збагнувши себе особливим чином, від ества, інтроспективно, однак, не повністю усвідомлює себе, не здатна цілком охопити себе» [цит. за: Кульчицький 1995: 142].

Отже, художньо-філософський наратив антивоєнних творів малої прози української літератури яскраво представлений тим процесуальним баченням межовості екзистенції людини, яка трансформується в «духовне» лише тоді, коли перемагає в собі те, що в ній «тваринне».

**Література:** Васильченко 1959: Васильченко С. Зібрання творів: У 4 т. [ред. колег.: О. Білецький та ін.]. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. – Т. 2. – 612 с.; Гадамер 2001: Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.; Іванишин 2008: Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія. – К.: «Академвидав», 2008. – 392 с.; Кульчицький 1995: Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук [упоряд. А. Карась]. – Мюнхен - Львів: Український вільний університет, 1995. – 164 с.; Марсель 1991: Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и



писатели Запада о месте культуры в современном обществе [сост. Р. А. Гальцева]. – Москва: Политиздат, 1991. – С. 352–364; *Підмогильний 1991*: Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; ред. В. Дончик]. – Київ: Наукова думка, 1991. – 800 с.; *Поліщук 2008*: Поліщук Клим Вибрані твори. – К.: «Смолоскип», 2008. – 704 с.; *Ткачук 2007*: Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, „Медобори”, 2007. – 464 с.; *Черемшина 1974*: Черемшина М. Твори: У 2 т. [ред. колег.: О. Засенко та ін.]. – Київ: Наукова думка, 1974. – Т. 1. – 336 с.; *Яковенко 2008*: Яковенко С. Клим Поліщук: проза трагічного гуманізму / Поліщук Клим Вибрані твори. – К.: «Смолоскип», 2008. – С. 5–47.

В статтю розглядається динаміка екзистенціально-наратологічного дискурсу української малої прози антивоєнної тематики перших десятиліть ХХ в. Особливу увагу приділено творчості С. Васильченка, К. Поліщука, В. Підмогильного, М. Черемшини.

**Ключевые слова:** «пограничная ситуация», екзистенціалізм, жанр, образ, інтерпретація, сюжет.

**Микола Сулятицький**, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

### **Художні особливості лірики Миколи Устияновича**

*Стаття розкриває питання жанрового і стилістичного різноманіття ліричної творчості українського майстра пера. Літературні твори виявляють оригінальне, багатоаспектне художнє утворення нашого письменства.*

**Ключові слова:** жанр, стиль, поезія, духовенство, література.

*The article reveals the question of genre and stylistic variety of the poetry creation of Ukrainian writer. The literary works display original artist organization of our literature.*

**Key words:** genre, style, poetry, clergymans, literature.

З-посеред великої когорти творців національної ідеї, утверджувачів нашого духовного простору ХІХ століття – гідне місце посідає українське духовенство, яке, попри власне священиче покликання, з огляду на складні часи, провадило й культурологічну, літературну, а то й суспільну, громадсько-політичну роботу. Сівачі божественної науки й слова усвідомлювали і своє націотворче покликання, тому й маємо таке багатомая вподобань, зацікавлень, а то й просто мозольної повсякденної роботизми.

Творча постать Миколи Устияновича займає поважну нішу у тодішньому літературному процесі. Попри, здавалось би, належно-достатню вивченість письменницької творчості «будителя народного духу» (у часи комуністично-догматичних табувань його літературна спадщина ніби і не перебувала під офіційною забороною), – про нього чимало подано у двох поважних літературних антологіях щодо творчості письменників Західної України (1965, 1968 рр.), а особливо ім'я галицького просвітителя належно було пошановане виданням у 1987 році найповнішого зібрання його творів. Однак варто не забувати, що літературознавчі коментарі до творів М. Устияновича не були позбавлені ідейно-тематичних упереджень та наукових проскрибувань, тому-то і ліро-епічна спадщина письменника припідносилась читачу більше саме з ідеологічно-світоглядних площин, почасти не об'єктивних, а художньо-естетичний аспект його поезій перебував на загумінково-другорядному маргінесі. Тому його творчість тільки з першого погляду видається усунутою зрозумілою і доступною для усіх без винятку, особливо художня її площина, яка дещо відрізняється від сучасної літературної стилістики як морфологічними, так і стилістичними аспектами. У підході до вивчення поезії письменника вважаємо за потрібне робити акцент саме на найбільш значущих, типових для його стилю творах, які найкраще розкривають глибокий мистецький світ творчості.

М. Устиянович є послідовником українського романтизму як літературного та загальнодуховного явища. Оскільки тематична, світоглядна площина спогадуваного літературного напрямку у творах письменника вже почасти мала місце у наукових розвідках українських знавців красном письменства, то, власне, художні особливості письма галицького майстра пера, признаємо, не віднаходили помітної дослідницької зацікавленості, тому і акцентація власне на цьому аспекті буде у нас домінуючою.

У процесі вивчення творчої спадщини письменника варто наголосити, що чималий обсяг становить так звана громадянська лірика, де яскраво проступає соціальна та національна тематики. Нашим завданням тут є зробити певну перемену ідейно-тематичних постулатів в бік їх справжності та позбавлення від заідеологізованої підтасованості понять. Його твори цього спрямування апелюють до формування людської гідності, національної і громадянської свідомості. У поезіях «Наддністрянка», «Дума матері руської», «До Зорі Галицької», «Крася», «До Перемишлян» засобами уособлення поет

персоніфікує в образі «дитини красної» долю рідної землі: «Дитино красна, голубко тихенька, / Котору мати в нещасній годині / На світ родила! Промов, що-с живенька! / Промов до світа і к милій родині!» («Наддністрянка») [Устиянович 1987: 49]. Письменник засобами метафоризації переносить значення слівформ на інше поняття, розкриваючи сутність одних явищ за схожістю – «Не так-то в тебе колись-то бувало! / І твій-то голос колись небесами / На буйних крилах вносився немало... / Не так і в тебе бувало літами!» чи ж за контрастом: «А нині сумно, глухо, як в темниці... / Скажи, рідненька: що ти стисло груди? / Хто оніміти казав красавиці? / Хто велів роду зрікатись з облуди?» («Наддністрянка») [Устиянович 1987: 49]. А задля наголошення домінантної думки, інтенсивності вияву переживань, посилення зображально-виражальних, стилістично-значенневих можливостей твору письменник впроваджує у поетичну тканину градацію як стилістичну фігуру, яка детермінується необхідністю звукової, експресивної та семантичної організації мовлення: «Покажи світу, що ти ні татари / З білого личка красоньки не здерли, / Ні бісурмани поганської пари, / Ні враги чорної душіці не вперли!» («Наддністрянка») [Устиянович 1987: 50]. Подібно ж задля посилення емоційно-сислової значущості образу письменник використовує подібний стилістичний прийом у вірші «Дума матері руської»: «Бо руська думка – сумний хрест на гробі, / А руська мова – сором на подобі, / А руське серце – туга степовая, / А руська доля – сирота німая» [Устиянович 1987: 60].

Попри, здавалось би, стилістично строгий стиль громадянської лірики як такої – у художньому полотні творів М.Устияновича віднаходимо широке впровадження означуваних епітетів, порівнянь, які образно наголошують на характерних ознаках, якостях певних предметів чи явищ, тим самим збагачуючи тексти смисловими та емоційними нюансами. Відприкметникові означеннєві словформи майстерно поєднані із пейзажними формотворчими засобами, які виступають важливими композиційними складниками твору, де зображено природу, настрої ліричного героя, викликані їй спогляданням, філософськими та медитативними міркуваннями з приводу художнього осмислення світу: «Від керниць Сяну до берегів Дону, / На землі красній, багатій, широкій, / Де Дністр, красуюсь з Даниїла трону, / Тихо, велично снує нурт глибокий, / Де сині води Дніпра-Славутиці / Честь Ярославлю гримлять порогами...» («До «Зорі Галицької») [Устиянович 1987: 61]. Слід наголосити, що порівняльна тропіка лірики Миколи Устияновича тяжіє до художньої передачі предметів чи явищ через подібні до них інших, у зіставленні їх за допомогою компаративної зв'язки. Досить часто порівняння набирає метафоричних характеристик, використовуючи властивість слова до подвоєння семантики у мовленні: «Ото дитинка! Як день божий, красна, / Як лебідь, біла, як зірничка, ясна; / В синім ей очку небо вечоріє, / В рум'янім личку цвітка паленіє, / На чолі гладкім ум ся розвиває, / В маленькім серці світ, утіха грає.» («Дума матері руської») [Устиянович 1987: 60].

Одна з найпростіших, але часто вживана у романтичній поезії стилістична фігура – повтор, неабияк поширена у поезії нашого письменника. Слова повторюються в одному висловленні задля наголошення думки, фрази, деталі, інтенсивності вияву переживань, посилення зображально-виражальних можливостей твору: «Засвіти, зізвездко, Народові тому / ...Крізь п'ятьму темну душного забвення, / Крізь сліз гірких і печалей хмари, / Крізь сум розпуки і нещастя зойки, / Крізь твердь неволі і чувствій пустари, / Крізь вдовиць тоску, горе сирітоньки...» («До «Зорі Галицької») [Устиянович 1987: 64].

Одною із найособливіших рис романтизму є звернення до історичного минулого. Творам Миколи Устияновича ця риса притаманна чи не найпомітніше з-поміж інших поетів-романтиків тієї доби і саме в зображенні славних сторінок нашої історії. Він творить своєрідний жанр – переспіви літописів, які в поетовій художній інтерпретації виогранюються у так звані «думи», а саме: «Похід на Царгород (907)», «Могила Святослава», «Хрещеніє великої княгині Ольги», «Віче в Києві», «Здвиг», «Стичка на Половецькім полі», «Битва над Калкою» тощо. Перше що впадає у вічі – у цих творах письменник утверджує патріотичні мотиви (такі актуальні як на його час і не надто безпечні для її популяризаторів з огляду Австрійсько-імперські заборони пролонгації подібних тем). М.Устиянович використовує засоби гіперболізації у представленні зображуваних персонажів чи подій, творить своєрідну художню патетику: «Двиглись потоки. Чи то хмаролому / Линули волни ко морю Чорному? / Чи птиці темряву спудили, соколи? / Ні, то Русь тягне на вічево поле!» («Віче в Києві») [Устиянович 1987: 165]. Чи ж яскраво виражений гіперболістичний заклик-звернення до землі рідної: «Русе велика! Где суть богатири, / Що з землі твоєї гнали вовки сірі, / Що істребляли врагів чорні хмари, / Глуш печенігів, турки й болгарі, / Що Чорне море засівали лодями / І Царгорода трясаля вежами?» («Віче в Києві») [Устиянович 1987: 166]. Галицького краснописця болить та вже оскомна проблема безпричинних та амбітних чвар тодішніх українських керманічів, що з часом і унеможливило закріпити в державності славні здобутки минулих часів, однак у «думах» він в основному акцентує увагу на героїці, відвазі та зв'язі мужніх захисників вітчизни: «Ні Бескида скали рвуться, / Ні море гуде, / Ні по степ'ю вихри б'ються – / Русь врага жене» («Стичка на половецькім полі») [Устиянович 1987: 169]. З особливою гіпертрофованістю автор

описує образи доблесних князів: «І не три зорі – то три Мстислави, / В золотій збруї і латах, / А меж ними – богатир слави, / Що підпер стіни в Карпатах» («Битва над Калкою») [Устиянович 1987: 171].

Микола Устиянович як духовна особа глибоко проймався соціальними бідами своїх земляків – («Жебрак», «Сирота», «Туга»), він з душевним трепетом і глибоким ліризмом описує сирітські та жебрацькі тяготи галичан. Водночас варто звернути увагу на майстерне поєднання у текстах художніх формотворчих засобів та стилістичних фігур. Так, пейзажні змалювання природи суголосять із подієвими перипетіями (почасти контрастними) чи ж характеристиками героїв, створюючи єдине ліричне ціле: «Шумить вітер долами / Сухим листом іграє, / А над Дністра водами / Дитя цвіту шукає («Туга») [Устиянович 1987: 72]. У творах Миколи Устияновича часто спостерігається певний стилістичний принцип розгортання тексту, що оприявнює в експресивному протиставленні двох змістовних та композиційно-стилістичних аспектів викладу. У поетичному тексті досліджуваного письменника ми це бачимо як на фонетичному, так і на морфологічному та синтаксичному рівнях. Тут контраст виражається саме через протилежність зображуваних ознак: «Тогда ж шибнуть загоны, / Цвіт землицю звінчає, / А природа в всі дзвони / Піснь воскресну заграє... / Шумить буря студена, / Сухим лисом іграє, / А над Дністром дитина / Такой весни питає» («Туга») [Устиянович 1987: 73].

При вивченні поезії М.Устияновича варто звернути увагу на помітне поєднання діалогу із авторським мовленням. Письменником вводяться в текст експресивні та індивідуально оформлені художні елементи, які детермінізуються подієвістю та виявляють протилежності між героями, використовуючи повтори для підсилення емотивного ефекту: «Ходить сквапно питає, / В вінчик жовтий лист в'яже: / «Як: яр згибла?» – Не знає. / «Чи поверне?» – Не скаже... / Такой цвіту шукає – / В вінчик жовтий лист в'яже: / «Як: яр згибла?» – Не знає. // «Чи поверне?» – Не скаже» («Туга») [Устиянович 1987: 72 – 73].

У творчому доробку Миколи Устияновича подибуємо добротні з художньої точки зору зразки інтимної лірики, насиченої яскравою метафоричністю, алегоричністю та символікою («Хора», «А. – Б.», «Осінь», «Гей, гей, милий Боже», «Бідна»). В основному поезії пройняті типовою меланхолійністю, елегійністю зображуваних романтичних почуттів глибокодушевних переживань, внутрішніх борін та контрастів: «Отворю віконце: соловій шебече, / Піснями колише в гніздечку любов; / А во мні серденько, як рибка, ся мече, / І вічка надармо складаю до сну, / І б'юся з гадками, як з вітром билина, / І сплачу часами, як мала дитина, / Бо щось ми так жалко, щось душу ми пре... / О мамко, о мамко! Що мені є?» («Хора») [Устиянович 1987: 85]. Інколи подібного характеру вірші не позбавлені здорового народного гумору у інтерпретації побутових ситуацій, як-от у вірші-діалозі «А. – Б.»: «А. Нараю ти, друже, / Жіночку хорошу. / Б. Дякую ти дуже – / О жінку не прошу. / А. Красна і здорова... / Б. Ет, нездала мова! / А. Як ангел, миленька, / Добра і смиренна, / Щира і чемненька, / І многучена. / Б. Чом не одчепишся? / Чом сам не женишся?» [Устиянович 19887: 89 – 90]. У схожому жартівливому стилі поет подає комічні історії нещасливого кохання, уживаючи при цьому оксюморонну художню тропіку, яка постає у використанні поєднаних в одне значення протилежностей. В описуваному випадку відбувається злиття протилежних значень чи понять і розуміється як представлення протилежностей між сутністю предмета і його назвою, поміж традиційною оцінкою і його справжньою значимістю, як викриття присутніх у явищі протилежностей та передача динаміки буття: «Я до зірки чаю, / Зірочку питаю: / «Скажи ми, зірочко, скажи, / Що діє милая, / Голубка вірная – / Десь, бідна, пожовкла з туги?». / А зірочка-псота / В сміх з цілого рота, / Аж її ся носик задер: / «Ай, ай, твоя любка, / Вірная голубка, / Іншого цілує тепер». («Бідна») [Устиянович 1987: 96].

Особливу славу галицькому письменнику-просвітителю принесла поезія «Верховино, світку ти наш...» (під назвою «Верховинець»), якою Устиянович замінив польську пісню «Червоний плащ...» у драматичному творі Коженювського та перекладна того ж автора – «Гей, браття опришки! Долейте горівки...», яка має літературну назву «Піснь опришків». Ці твори завдяки неабиякій фольклорній мелодії тексту стали чи не найпопулярнішими карпатськими піснями-легендами, які вже ось впродовж півтора століть звучали і звучать з уст як славних послідовників гірських відчайдуш опришків – українських січових стрільців чи вояків-повстанців, так і численних аматорських й професійних колективів Прикарпаття, зарекомендувавшись своєю рідною пісенною візитівкою гуцулів, лемків, бойків та покутян. Перша з них «Верховинець» – це своєрідне романтичне ідейне втілення вічного прагнення єднання українських земель: «Гей, що ми там Поділля край! // Нам полонина – Поділля, / А бори – степ, ялиця – май, / А звіра голос – весілля!» («Верховинець») [Устиянович 1987: 65]. А надто вдалий художній переклад польського вірша Коженювського «Піснь опришків» з використанням власне української розмовної стилістики – робить цей твір зразком істинно нашої національної героїчно-баладної поезії, яка найкраще відображає оту вольність карпатських відчайдуш: «Веселімся, браття, ще докіля можем – / Недовго нам жити дадуть: / Як сніги нас зрадять – голови положим, / Не будем співати вже тут» («Піснь опришків») [Устиянович 1987: 209].

Отож, відповідно належне і глибоке опрацювання кожного з порушуваних аспектів художнього письма українського письменника уможливить глибше розуміння його світогляду, думок та непересічний письменницький талант і те значення творчості для наших сучасників. Реципієнти повинні переконатись, що Микола Устиянович – не тільки духовна особа, активний громадсько-культурний діяч, який щиро вболівав за долю рідного народу, але і тонкий, високохудожній лірик, вірші якого мають належну естетичну вартість і значимість в контексті літературного процесу XIX століття.

**Література:** Устиянович М.Л. Поезії. – К.: Рад. письм., 1987. – 255 с.

В статье исследуются вопросы жанрового и стилистического разнообразия лирического творчества украинского мастера пера Микола Устияновича. Литературные произведения представляют оригинальное, многоаспектное творение нашей литературы.

**Ключевые слова:** жанр, стиль, поэзия, духовенство, література, тема, идея гипербола, метафора, эпитет.

**А. І. Швець, к. філ. н. (Львів)**

УДК 821.161.2-6.09''18/19''Н.Кобринська:7.038.5

ББК 83.3 (4УКР)

### **Модернізм Наталії Кобринської в літературно-критичному дискурсі *fin de siècle* (проблеми реценції)**

*У статті висвітлено особливості літературно-критичної реценції модерністської творчості Н. Кобринської в літературознавчих оглядах періоду зламу віків (М. Грушевського, О. Грушевського, С. Єфремова, Д. Лукіяновича, В. Дорошенка). Простежено еволюцію художньої творчості та письменницького світогляду Кобринської від реалізму до модернізму на тлі загальнокультурної та духовно-естетичної ситуації на межі XIX–XX сторіч. На епістолярному матеріалі проаналізовано дискурс модернізму як явища літературного синтезу в трактуванні Кобринської.*

*Ключові слова:* модернізм, реалізм, позитивізм, критика, реценція, творча еволюція, дискурс.

#### ***Alla Shvets Natalia Kobrynska's modernism in literary and critical discourse of fin de siècle (reception problems)***

*The article highlights the features of literary and critical reception of Kobrynska's modernistic art in surveys of literary period of the edge of centuries (articles of M. Hrushevsky, O. Hrushevsky, S. Yefremov, D. Lukiyanovych, V. Doroshenko). The evolution of art and writer's outlook of Kobrynska from realism to modernism on the background of general cultural, spiritual and aesthetic situation on the border of the 19-20 centuries has been investigated. The discourse of modernism as a phenomenon of literary synthesis in the interpretation of Kobrynska has been analysed in epistolary material.*

*Keywords:* modernism, realism, positivism, criticism, reception, creative evolution, discourse.

Духовно-світоглядну ситуацію вікового порубіжжя XIX–XX століть відображає опозиція двох естетичних формацій – позитивістської та модерністської, фактично, оприявнюючи глибокий конфлікт всередині культури, протиріччя між традиційним і новим, утилітарним і «красивим», автентичним і чужим (західним), соціально зорієнтованим та індивідуально-особистісним. У видозміненій стильовій, культурно-естетичній та світоглядній парадигмах модернізму актуалізується «культура візії, міфів, фіктивних світів» [Поліщук 2002: 11], індивідуалізація та контрверсійність світосприйняття, символізм художнього мислення, внутрішнє рефлексування героя, драматична конфліктність людського буття, філософський прорив у царину трансцендентного, функціональність архетипно-міфологічного коду літератури. Це був іманентно зумовлений симптом культурної кризи зламу віків, мотивований неминучою потребою деканонізації попередньої естетичної системи, долання народницьких ідеологічних стереотипів та інтеграції західних ідей в український простір літератури. Феномен модернізму в різних його варіантах став предметом посиленої уваги в працях українських літературознавців: Г. Грабовича, Т. Гундорової, М. Ільницького, М. Моклиці, С. Павличко, Я. Поліщука, В. Шевчука, Н. Шумило, С. Яковенка та інших.

Сутність культурологічної, світоглядної й естетичної концепції українського модернізму періоду *fin de siècle* увиразнює його *літературно-критичний дискурс*, відображаючи діалектичні колізії складної інтеграції цього напрямку в українській літературі, ідеологічно-культурницькі контрверзи позитивістської й модерністської систем, діалогічність двох відмінних художньо-стильових практик. Основні аспекти тогочасного дискурсу українського модернізму відбито в літературно-критичних статтях, полемічних виступах, письменницькому епістолярії, літературознавчих розмислах.

Симптоми глобальних духовних змін, естетичної конфліктності, які відбулися в літературі «останніх десятиліть XIX віку», завважив свого часу Іван Франко: «Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечних течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів» [Франко 1984: 471]. Ще емоційніше охарактеризувала тодішнє становище в літературі як явище стильового безладу та дезорієнтації, що неминуче потребувало

літературознавчої легітимізації та уніфікації, Наталія Кобринська, закликаючи в листі від 12 грудня 1899 р. Осипа Маковея очолити разом з нею новочасний літературний рух: «Тепер у нас в літературі такий хаос, що волосся на голові стає <...>. Люди не можуть зорієнтуватися, реалісти виколесені, а нові писателі не знають, що вони є. Треба конче проводу, а властиво треба зібрати під один стяг і старих і нових, переважно усіх мальконтентів, словом обіймити цілий той хаос, а світло само блисне» [Коковський 1937:5]. Кобринська водночас метафорично означила фактичну симптоматику літературного процесу зламу віків з властивою йому еклектикою стильових віянь, дифузією жанрів, контрверсійною проблематикою, неоднорідною рецептивністю й конфліктною настроєвістю.

Західноєвропейські культурно-естетичні явища, які модернізували свідомість кризового вікового порубіжжя, відлунювали в царині художньої творчості Кобринської новими мистецькими зрушеннями, стильовими експериментами, зацікавленнями візійними топосами та містичними світами. «Тепер дух часу чимсь троха инчим на мене повіяв», □ актуалізувала письменниця свої модерністські інспірування в листі до Б. Грінченка (1901 р.) [Кріль 1970: 127].

Асоціювання власної творчості з новим напрямом й відмова критиків визнавати в особі колишньої реалістки Франкової школи талановитого літературного новатора спонукували Кобринську до постійних літературознавчих теоретизувань з приводу стану та перспектив подальшого курсу українського письменства. Її листовна дискусія з І. Франком, М. Павликом, О. Маковеем, Б. Грінченком, І. Нечуєм-Левицьким, Ганною Барвінок, а також власні естетичні розмисли та цікаві епістолярні коментарі формують специфічний дискурс модернізму у власній письменницькій рецепції.

Розвиваючись передусім як «явище культурного синтезу» [Гундорова 1997: 17] при одночасному співіснуванні чи контамінуванні різних стильових течій, український модернізм на межі століть не сформувався в єдину конвенціональну естетичну парадигму, що суттєво утруднювало стильову ідентифікацію його художніх рис у творчості письменників й часто призводило до тенденційних критичних оцінок. На таку «хаотичність» літературного процесу в Галичині *нарікала* Кобринська в листі до І. Нечуя-Левицького від 16 листопада 1898 р.: «У нас тепер по поводу нових проколюючихся літературних напрямів такий хаос, що і сміяться, і плакати хочеся. Мене для того і не люблять, що з деяких наших вчених сміюся. Та як не сміятися, як їм таке трапляєсь, що просту мішанину кепського реалізму з романтизмом беруть за новий напрям “настрою”» [Кріль 1970: 122]. Відтак в листі до Франка, датованому, до речі, тим самим днем, Кобринська цю проблему вже персоналізує, приписавши «мішанину» реалізму та романтизму, за якою, на її погляд, хибно ідентифікують новий напрям в літературі □ Ользі Кобилянській: «Кобилянська була і є мішаниною кепського реалізму і романтизму» [Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1610. □ Арк. 574].

Вперше у власному літературознавчому дискурсі, означуючи модерний напрям, Кобринська дає оцінювальну дефініцію – напрям «настрою», постулюючи його естетичні ознаки запереченням контамінації реалізму з романтизмом. Хоча згодом, увиразнивши свій поняттєвий апарат, письменниця виводила генезу цього стильового варіанту модернізму з реалістичної традиції: «Теперішній напрям “настрою” перейшов сильно реальну школу, то ж на становиську того ж напрямку може стати лиш тонкий реаліст. У нас не тепер, то в четвер, – станете Ви [йшлося про Франка. □ А. III.], я, Стефаник, – реалізм Мартовича надто грубий і примітивний на теперішні часи» (лист до Франка від 16 листопада 1898 р.) [Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1610. □ Арк. 575]. Абсолютизуючи головну сугестивну роль вражень в рецепції художнього твору, Кобринська вважала їх конституюючим естетичним формантом і категоріальним мистецьким концептом напрямку «настрою»: «Вражіння в штуці, то якраз артизм, і лиш артизм робить вражіння» (недатований лист до Франка) [Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1626. □ Арк. 448]. Така термінологічна ідентифікація зближує літературознавчі засади Кобринської з сучасною експлікацією імпресіонізму з естетичною пріоритетністю у ньому феномену вражень.

Під впливом цієї «настроєвої» течії модернізму Кобринська перебувала й тоді, коли 1901 р. писала до Б. Грінченка про те, що, не пориваючи з реалізмом, розширює предмет дослідження в суб'єктивній сфері: «<...> я все-таки не сходжу з реалістичного становиська, котрого головною прикметою є вірна об[с]ервація життя, і все, що тепер пишу, є лише розширенням того колеса обсервацій, головно обсервації вражінь» [Кріль 1970: 127]. Насправді, ідентифікуючи свою творчість з реалізмом, Кобринська, тут очевидно, мала на увазі «реальну», життєву проблематику творів, засновану на «обсервації» того-таки життя, але в інших, ірраціональних, суб'єктивних сферах, абсолютно невластивих міметичному мистецтві. Розрізняючи естетичну природу обох цих напрямів, Кузнецов зацентрував у них різну прагматику та семантику «вражень»: «Для художника-реаліста – це його власні враження від навколишнього світу, для імпресіоніста – це передусім враження від внутрішнього світу, через який митець зображує людину. Ще точніше можна було б сказати, – враження від вражень» [Кузнецов 1995: 25].

В згаданому листі до Грінченка на матеріалі своїх фрагментарних творів («новельок»), запропонованих до альманаху «Дубове листя» (К., 1903), Кобринська проілюструвала еруптивну здатність власних вражень в генеруванні скомплікованої художньої тканини цих глибокого обсерваційних текстів: «Руки»<sup>2</sup> – то моє питоме вражінє на переслухання одного з дефравдантів [злочинів. – А. Ш.] галицької каси ощадности». Новели «Лишилося» та «Зо всіх світів»<sup>3</sup> – «також з мого життя», а спиритуалістичний твір «Очі»<sup>4</sup> заснований на «силі вражінє в відродженню» [Кріль 1970: 127, 523].

На суб'єктивному феномені творчості Кобринської наголошувала Ольга Коренець, стверджуючи, що письменниця творила «завсіди лише під хвилимовим вражінням» [Коренець 1930: 529]. Ще раніше, маніфестуючи свій модерністський почин новелою «Душа», яка містила, за словами Кобринської, «ціхи нового напрямку» [Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1610. □ Арк. 575], бо єдина з усіх тодішніх творів була «правдиво настроєво написана» [Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1626. □ Арк. 447], письменниця оприявила Франкові суть метафізичної експресії твору: «Вражінє [курсив наш. – А. Ш.], яке робить смерть неприсуттє тому актови, настрої присутніх людей» (лист від 16 листопада 1898 р.) [Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1610. □ Арк. 575].

Навіть умовно зближуючи себе з реалізмом, Кобринська кардинально переосмислила його світоглядну концепцію – позитивізм, який не відповідав модерністським настановам на актуалізацію феномену чуттєвого пізнання: «Кожий з нас признаєть, що позитивізм не може бути послідним словом людського досвіду, що поза його свідомостєю криєся багато щось такого, що тепер лиш чуттям можемо відгадувати» [Кріль 1970: 127]. На прикладі власної творчості письменниця протиставила аксіологічні осердя реалізму та модернізму – реальну дійсність і «процєс душі» людини, засвідчуючи свою творчу еволюцію від міметичної традиції «життєподібності» до заглиблення у психологічну проблематику аж до прориву в сфері позасвідомості, трансцендентності, потягом до містики та спиритизму. «Вправді я не сходжу з дороги реалізму, але коли дотепер згідно з усіма реалістами, клала м натиск на обставини життя, тепер більше кладу єго на прояви душі, виходячи поза межі звісної нам психології», □ писала вона у листі до Б. Грінченка від 27 березня 1901р. [Кріль 1970: 127]. Згодом, 1902 р., в листі до М. Коцюбинського письменниця вже по-новому збагнула зміст модерного напрямку, стверджуючи, що на ґрунті українського письменства він розвинувся у вигляді двох стильових течій: «Після мене, суть тепер два напрями, радше форми, що різняться від реалістичного напрямку. Одна – то дійсно шукання нових доріг в літературі; друга – то старий з цілим своїм апаратом романтизм» [Кобринська 1980: 416].

Проблема критичної рецепції модерністської творчості Наталії Кобринської суголосна зі загальними проблемами тодішньої літературної критики, заангажованої в каноні позитивістської естетики та скутої абєративним маркуванням творів письменниці виключно реалістичною естетикою. Ті прозові тексти письменниці, що не вписувались у прокрустовє ложе реалістичної традиції, у критичних оглядах або свідомо оминались, або ставали ілюстративним матеріалом до висновків про творчу дєградацію письменниці, аналізувались як наслідок табуїованої позитивістською критикою інтервенції модернізму, явища літературного несмаку та низькопробного естетства. Нарікаючи на тенденційних критиків у листі до Павлика від 24 січня 1896 р., Кобринська писала: «<...> спочатку збивали мої старання безосновною критикою, а тепер мовчанням (ігноруєся)» [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219. □ Арк. 67]. Саме через усталенє асоціювання художньої практики Кобринської з реалістичною естетикою, критики вважали таку творчу трансформацію неорганічною, особливо в умовах, коли критерієм творчого таланту правив єдиний конституїований напрям. «Усім вільно писати на новіший лад, а мені невільно» [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219. □ Арк. 126], – далі скаржилася вона Павликові (лист від 12 грудня 1900 р.). Тогочасна творчість письменниці не була належно оціненою і залишилася майже непоміченою, зумовивши подальшу літературну марґінальність. Тому чи не найцікавіший творчий етап письменниці періоду fin de siècle, в якому синтез стильових експериментів, символізація буття, авторська філософсько-світоглядна рефлексивність виявляють ступінь найвищої концентрації мистецької індивідуальності та креативності, залишився поза загальним літературним контекстом, ставши terra incognita в царині існуючих досліджень про Кобринську.

Втім сучасники письменниці (Кирило Трильовський, Уляна Кравченко, Ольга Дучимінська, Денис Лукіянович, Ольга Коренець) небезпідставно називали модернізм найадекватнішою до її психічного укладу естетичною й стильовою практикою, в якій авторка зуміла розкритися як глибокий

<sup>2</sup> Цей твір було надруковано у збірникові: 3-над хмар і з долин Український альманах (збірник творів сьогочасних авторів). Впорядкував і уложив Микола Вороний. □ Одеса, 1903. С. 88–90.

<sup>3</sup> Ці твори не були надруковані.

<sup>4</sup> З усіх згаданих вище творів лише ця новела була надрукована у збірнику: Дубове листя. Альманах на згадку про П. О. Куліша. Упорядкували М. Чернявський, М. Коцюбинський, Б. Грінченко. □ К., 1903. □ С. 94–98.

екзистенціальний мислитель та проникливий обсерватор духових первнів людської свідомості й сфери чуттєвості, як виразник закодованого у власній саморефлексії світу естетичних вражень та відчуттів. «Спроба Кобринської писати в новім стилі, – зазначав М. Лімницький, – була її внутрішньою konieczністю, а не примхою, як це дехто думав, про що говорено в літературних колах. <...> Для її особистих переживань найнаручнішу форму давав саме той напрямок у літературі, який охрещено модернізмом» [*Лімницький 1934: Ч. 141, 2*].

Зрештою не приховувала свого захоплення новими напрямами в літературі й сама письменниця, пояснюючи це власною творчою нестабільністю, еволютивністю, схильністю до експериментувань, тонкою чуттєвістю та вразливістю. Цікавим з цього погляду є її лист-автокоментар до Осипа Маковоя від 10 вересня 1898 р.: «Як в питанні жіночій, так в белетристиці я не можу стояти на однім місці, а чутливість моєї вдачі особливо в літературі підхоплює завше найновіші течії, – а то друге моє нещастя» [*Коковський 1937: 5*]. Творчу перейнятність модерністською стилістикою Кобринська констатувала й в епістолі до Франка: «Я навіть не можу вірити, аби нові течії так сильно мене захопили не лиш щодо змісту, але і форми» [*Відділ рукописів ІЛ. □ Ф. 3. □ № 1626. □ Арк. 448*]. В її письменницькій теці цього періоду □ твори різних жанрових модифікацій: збірка «Казки» (1904), психологічні ескізи «Душа», «Під кінець життя», психограми «Відцвітає», «Руки», символістські твори «Омен», «Очі», поезія в прозі «Блудний метеор» та інші.

Літературно-критичний дискурс модерністської творчості Кобринської, репрезентований публікаціями С. Єфремова, М. Грушевського, О. Грушевського, Д. Лукіяновича, В. Дорошенка, по суті, відображає конфлікт двох естетико-світоглядних парадигм, заснованих на різних типах художнього мислення та стильового оформлення. Новий формат літературної критики інспірував свого часу Франко, пропонуючи змінити її вектор з ідеологічного на естетичний: «Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти» [*Франко 1984: 526*]. Під цим кутом зору Франко радив розвивати новий літературно-критичний дискурс, відмовившись від «старих та зужитих формулок наївного утилітаризму» [*Франко 1982: 110*] та осучаснивши науково-методологічний інструментарій та естетичні критерії, тобто оцінювати твір «не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду вищої культури душі, розширення й уточнення нашого чуття і нашої вразливості» [*Франко 1982: 111*].

Втім модерністська творчість Кобринської таки зазнала несприятливих для письменницького розвитку літературно-критичних оцінок, зумовлених єдиною аберативною системою реалізоцентричної ідентифікації.

Квінтесенцією огульної тенденційної критики супроти Кобринської стала стаття Сергія Єфремова «В поисках новой красоты (Заметки читателя)»<sup>5</sup>, яка вважається одним із знакових фрагментів скомплікованого літературно-критичного дискурсу модернізму на зламі віків. «Перевтілення» колишньої реалістики у співця «нової краси» кваліфікувалось, за Єфремовим, як явище абсолютно неорганічне, випадкове й несподіване. Його обґрунтування вибудовуються у форматі протиставлень двох контрверсійних естетичних парадигм творчості Кобринської – успішної традиціоналістської й новітньої, яка проте встигла зайняти «тверду й визначену позицію» [*Єфремов 1993: 104*].

Утилітарність, раціоналізм, соціальна детермінованість, міметизм, разом з тим «правдивість та художність», «солідний, позитивний, строгий» стиль, проповідувані «начала свободи і розуму» [*Єфремов 1993: 105*] – концептуальні прикмети реалістичної естетики ранньої творчості Кобринської кінця 80-початку 90-х рр., що їх Єфремов протиставив пізнішому «ультрамістичному напрямі» модерністської творчості письменниці. Критик не оцінив, ба просто зіронізував, пріоритетність сенсуального й трансцендентного в містичних творах Кобринської, хоча й навдивовижу точно підмітив авторські модерністські інтенції до художніх містифікацій, транспонування за грані буття реального: «непомітно переступила ту межу, за якою починається щось уже цілком недосяжне і надчуттєве» [*Єфремов 1993: 105*]. З приводу літературних казок Кобринської, які виявили оригінальне авторське експериментування в дусі фолькмодерну, Єфремов закинув неорганічну контамінацію в них реалістичного й фантастичного первнів, ускладнену ще й «символічними надбудовами» [*Єфремов 1993: 106*] та «невдалими наслідуванням», яке фальшувало традиційну наративну стратегію творів.

Ідентифікуючи усі тогочасні твори Кобринської зі символізмом, Єфремов категорично знецінює їхню естетичну вартість та вказує на художні вади, зрозуміло, на ті, що руйнували усталений канон – неясність, дискретність реально-фантастичного, ідейну латентність, хворобливе поривання в обшири трансцендентного. Претензійна риторика Єфремова, витримана в стилі шаблонного народницького критиканства та детермінована єдиною оцінювальною матрицею з позицій адекватності реалістичному

<sup>5</sup> Першодрук: Киевская старина. □ 1902. □ № 10. □ С. 100□140; № 11. □ С. 235□282; № 12. □ С. 394□419.

формату, фактично, підмінювала естетичний, художньо-стильовий критерій рецепції творів ідеологічним. Поставивши Кобринську в один ряд з молодшими письменниками-новаторами (О. Кобилянською, Г. Хоткевичем, К. Гриневичевою) та уподібнивши, хоч і з негативною конотацією, прикмети їхньої творчості з новітніми європейськими віяннями, Єфремов, фактично, забезпечив Кобринській своєрідний «піар» в тогочасному літературному середовищі, інспіруючи подальший розвиток критичної рецепції її творчості.

Ілюстрацією свідомого оминання творів новітніх стильових течій є критична стаття Олександра Грушевського «Сучасне українське письменство в його типових представниках» [Грушевський 1908]. Зокрема в огляді прози Кобринської дослідник відзначив лише ті твори, які чітко вписувалися в реалістичну парадигму («Виборець», «Суддя», «Задля кусника хліба», «Дух часу»). Щоправда, навіть за такого реалізоцентричного прочитання творчості Кобринської, О. Грушевський спостеріг й «проявлення інших прикметів літературної манери», якісно відмінної в психологізованому оповіданні «Суддя» від раніших творів письменниці: «тут далеко менше подій, більш думок, самоаналіза і споминів» [Грушевський 1908: 463]. Якраз фактор внутрішнього саморефлексування героя й споріднював цей твір з модерністською естетикою.

У гострокритичній рецензії на модерністський альманах «З-над хмар і долин» (Одеса, 1903) Володимир Дорошенко [Дорошенко 1903] знецінив уміщені в збірнику «психограми» Кобринської «Руки» та «Відцвітає», не сприйнявши фрагментарності творів, зокрема актуалізації в першому вербалізованого символу: «Відповідного настрою не викликає ся психограма. Взагалі обидві психограми нецікаві і написані без найменшого таланту» [Дорошенко 1903: 39].

Прикладом стереотипної критичної рецепції художньої творчості Кобринської, заснованої на протиставленні її реалістичних та модерністських творів, була досить розлога стаття Михайла Грушевського «Наталія Кобринська» [Грушевський 1900]. Учений цікаво спостеріг творчу конституцію письменниці, зумовлену спонтанною, враженнево інспірованою креативністю, яка проте суперечила позитивістським, раціонально детермінованим засадам художньої творчості: «<...> будши талантом більше інтуїтивним, ніж рефлексивним, творить вона під свіжим вражінням, а не з плану, зложеного в голові; тому її <...> белетристична робота не визначається якимсь правильним, постійним темпом» [Грушевський 1900: 5].

Якщо перші твори Кобринської, на думку М. Грушевського, «мали характер образків реального життя, з сильно зазначеним соціальним характером» [Грушевський 1900: 7], а отже, відповідали утилітарній та суспільно зумовленій функції літератури, то в її пізніших творах вчений спостеріг зацікавлення письменниці «сферою фантазії та тих невиразних душевних почувань, що з'являються у чоловіка на границі життя реального, сенсуального і світа віри і фантазії» [Грушевський 1900: 15-16]. Відповідно тематика цих творів виходила «вже з поза границь того, що ми в щоденній мові звемо реальним» [Грушевський 1900: 16]. Критерієм художньої оцінки модерністських творів Кобринської вважалась ефективність застосування в них реалістичної методики зображення. Грушевський не сприйняв химерної, на його погляд, контамінації реалізму з народнофантастичними елементами в «Казках», нашарування реалізму та спіритуалізму в «Омені» й «Душі», несумісності реальних картин з «релігійними візіями» у «Св. отці Миколаї».

Проаналізувавши твори з різних етапів творчості Кобринської, М. Грушевський висноував, що «одне з першорядних місць в нашій сучасній белетристиці» [Грушевський 1900: 22] письменниці забезпечила реалістична творчість. Натомість новочасний її «екскурс в сферу народньої фантастики», «новітні психологічні образки» не засвідчили продуктивного творчого зростання авторки, за винятком хіба що її символічної поезії в прозі «Блудний метеор», яку Грушевський опублікував у додатку до своєї статті «як взір символістичної чи декадентської манери» [Грушевський 1900: 22]. Апологетизуючи реалізм в літературі та його «невичерпані засоби» та «необроблені простори», Грушевський радив Кобринській «вернутися до того суспільно-реалістичного напрямку, в котрім вона сотворила вже стільки прекрасних речей» [Грушевський 1900: 23].

Виняток з такої стереотипної критики становлять літературознавчі статті Дениса Лукіяновича, сучасника Кобринської, а також її біографа та дослідника творчості, який зумів неупереджено осмислити модерністський феномен письменниці з погляду її психобіографії, духовного укладу, творчої індивідуальності, заглибитись у царину новаторської стилістики і проблематики. Еволюцію Кобринської до модернізму Лукіянович розцінював як потребу письменницького самоутвердження й духовного самовираження. У статті «Кілька уваг до письм Наталії Кобринської» [Лукіянович 1899] дослідник влучно спостеріг генезу модерністських інновацій письменниці з її реалістичних творів, в яких зображуваний «конфлікт душевний», «психічна аналіза» «завели її до модерністичного способу писання», а культ внутрішнього рефлексування героїв, «вівісекція їхнього настрою психічного», присутні у творах реалістичного періоду, закономірно позиціонували письменницю за «один крок до



модерністів». На думку Лукіяновича, модерністська творчість Кобринської інспірована її захопленням «другою половиною чоловіка □ душею, але менше буденними об'явами її таємничої області». Проте, порівнюючи обидва творчі періоди Кобринської, Лукіянович робить це не задля визнання художньої меншовартості якогось із них, а для ілюстрації їхньої естетичної самодостатності, присутнього осмислення стильової й психодуховної еволюції авторки, іманентної її схильності до студіювання вражених феноменів: «В реалістичних новелях різбила, кувала поодинокі постаті, незвичайно панувала над експозицією, ситуаціями і матеріалом, від першого до останнього слова свідомо ціли писала в рівнім, одним настрою □ відси правдиве викінчене кожної її річі. Тепер всю свою силу, котрої розбивати і дробити не потребує, уживає не саму аналізу чувства і нефальшований його опис, без рефлексії □ відси сила вражіння».

Несподіване творче перевтілення Кобринської в період вікового порубіжжя, а відтак «ідеологічне» несприйняття її модерністських писань з боку прижиттєвих критиків латентно виявляють існуючий загальнокультурний конфлікт, запрограмований у протиріччях автохтонного й чужого (європейського), традиційного й модерного, раціоналістичного й чуттєвого, утилітарного й естетичного. Такий стереотипний формат щодо оцінки модерністського періоду творчості Кобринської за інерцією визначив модус критичної рецепції й у радянському літературознавстві. Тим часом модерністський феномен Кобринської слід було б розглядати як одну з іманентних форм її творчого самовираження, як логічний вислід психодуховної й світоглядної еволюції, інспірованої значною мірою західноєвропейською лектурою та пошуком нових художньо-стильових ресурсів в національному письменстві для відображення емблематики кризового світовідчуття перехідної епохи, занурення в глибини позасвідомого, трансцендентного, потягом до містики й експлікації архетипно-міфологічних структур.

**Література:** Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ІЛ). У тексті вказуємо фонд та одиницю зберігання.; Грушевський 1900: Грушевський М. Наталія Кобринська / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. □ 1900. □ Т. 9. □ Кн. 1. □ С. 1 □ 23.; Грушевський 1908: Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. /Ол. Грушевський // Літературно-науковий вісник. □ 1908. □ Т. 31. □ Кн. 3. □ С. 461 – 465.; Гундорова 1997: Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л.: Літопис, 1997.; Дорошенко 1903: Дор-ко Вол. «Зъ надъ хмаръ и зъ долынъ». Український альманах (Збірник творів сьогочасних авторів). Впорядкував і уложив М. Вороний [Рец.] // Літературно-науковий вісник. □ 1903. □ Т. 24. □ С. 36 – 42.; Єфремов 1993: Єфремов С. В поисках новой красоты (Заметки читателя) // Єфремов С. Літературно-критичні статті. □ К.: Дніпро, 1993.; Кобринська 1980: Кобринська Н. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1980.; Коковський 1937: Коковський Ф. Наталія Кобринська й Осип Маковей / Франц Коковський // Жінка. □ 1937. □ Ч. 21–22. □ С. 4□5.; Коренець 1930: Коренець О. Наталія Кобринська (Громадянська діячка і письменниця) / Ольга Коренець // Літературно-науковий вісник. □1930. □ Т. 102. □ Кн. 6. □ С. 523 – 532.; Криль 1970: Криль К. Листування Н. Кобринської з Нечуєм-Левицьким та Борисом Грінченком // Українське літературознавство. □ 1970. □ Вип. 10. □ С. 120 □ 128.; Кузнецов 1995: Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ □ початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики / Юрій Кузнецов. □ К., 1995.; Лімницький 1934: Лімницький М. Кобринська в останні роки життя // Новий час. □ 1934. □ 25 черв. □ № 140; 27 черв. □ № 141; 28 черв. □ № 142.; Лукіянович 1899: Д. Л. Кілька уваг до письм Наталії Кобринської // Буковина. □ 1899. □ 16/28 лип. □ Ч. 84.; Поліщук 2002: Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. □ Івано-Франківськ, 2002.; Франко 1984: Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Франко І. Збір. творів : у 50 т. – Т. 41. □ К.: Наукова думка, 1984. □ С. 471 □ 529.; Франко 1982: Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. творів: у 50 т. □ Т. 35. □ К. : Наукова думка, 1982. □ С. 91 □ 111.; ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219. У тексті вказуємо сторінку.

*Алла Швець Модернізм Наталії Кобринської в літературно-критическом дискурсе fin de siècle (проблеми рецепції)*

*В статье рассматриваются особенности литературно-критической рецепции модернистской творчества Н. Кобринской в литературоведческих обзорах периода рубежа веков (М. Грушевского, А. Грушевского, С. Ефремова, Д. Лукіяновича, В. Дорошенко). Прослежена эволюция художественного творчества и писательского мировоззрения Кобринской от реализма к модернизму на фоне общекультурной и духовно-эстетической ситуации на рубеже ХІХ-ХХ столетий. На эпистолярном материале проанализированы дискурс модернизма как явления литературного синтеза в трактовке Кобринской.*

*Ключевые слова: модернизм, реализм, позитивизм, критика, рецепция, творческая эволюция, дискурс.*

**Янкова М.А., асп.,**  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

### Парадигма «реконкісти» у прозі Ю. Гудзя

*У статті йдеться про втілення мистецької онтологічної міфологеми «реконкіста» та філософських лейтмотивів у книзі Ю. Гудзя «Барикади на Хресті».*

**Ключові слова:** *реконкіста, антироман, стиль, постмодернізм, постколоніальний.*

*The article deals with the ontological mythologem of "reconquista" and philosophical ideas in the book "Barricades at the Cross" by Yu. Hudz'.*

**Key words:** *reconquista, antinovel, style, postmodern, post-colonial.*

Іспанія та Україна – це висококультурні нації з розшарованою ідентичністю, чії літератури в добу постмодернізму так чи інакше відображають їх перебування на крайньому полюсі європейської цивілізації. Цю схожість відчували українські письменники доби Розстріляного Відродження, у творчості яких можна знайти чимало іспанських мотивів. Крім того, в українській літературі та культурі існував справжній культ Гарсія Лорки, в якому представники національної поетичної традиції відчували «свого поета». З найсвіжіших прикладів прояву постмодерної «іспанськості» в українській літературі – творчість Ю. Гудзя та антироман Ніли Зборовської «Українська реконкіста».

Етимологія слова «реконкіста» ґрунтується на сакральному змісті боротьби за власні терени, власний життєвий простір – географічний і духовний, боротьби, що після сімсотлітнього поневолення означала по суті «воскресіння» іспанського народу. У перекладі з іспанської мови «реконкіста» – це «відвоювання»: «Відвоювання народами Піренейського півострова у VIII – XV ст. своїх земель, загарбаних на початку VIII ст. арабами й берберами» [Словник іншомовних слів 1985, 719]. Зрозуміло, що українська «реконкіста» кардинально відрізняється від іспанської.

Духовну «реконкісту» було свого часу ґрунтовно досліджено на матеріалі західноукраїнської та еміграційної прози 20–30-х років XX століття у монографії Наталією Мафтин [Мафтин 2009]. Окремі аспекти філософсько-естетичного мислення творчого доробку Ю. Гудзя формулювалися у літературознавчих дослідженнях – В. Габора, В. Даниленка, В. Врублевського, Ніли Зборовської, Є. Концевича та ін. Однак усі ці розвідки лише фрагментарно висвітлювали індивідуально-авторський стиль часу, в якому творить митець. Відтак, мета статті спонукає до концептуального та всебічного аналізу, окреслення й розкриття ознак втілення авторської міфологеми «Українська реконкіста» на всіх рівнях художнього тексту. Об'єктом розгляду є книга Ю. Гудзя «Барикади на Хресті», яка вміщує в собі однойменну поему, роман «Не-Ми» та «Ісихію», а застосована в них авторська естетична ідея – «українська реконкіста» є предметом даного дослідження на усіх рівнях змісту та форми.

У 2000 році Ю. Гудзь вигадав для своєї метафізичної ідеї символічний видавничий проект під назвою «Українська реконкіста», який погодилося втілити тернопільське видавництво «Джура», де згодом у цій серії вийшли його спомини, оповідання та новели «Замовляння невидимих крил», книга «Барикади на Хресті» та однойменний анти-роман «Українська реконкіста» Ніли Зборовської, який авторка «пов'язала з творчістю талановитого прозаїка й поета Юрка Гудзя», що став продовженням літературної концепції «Української реконкісти» [Зборовська 2003].

В інтерв'ю газеті «Вільне слово» (яка вийшла 20 лютого 2002 року – у день його смерті) публікується останнє авторське пояснення «Української реконкісти»: «це – мистецька онтологічна міфологема» і орієнтир для майбутнього, який передбачає «звільнення нашої свідомості від постколоніальної залежності», тобто – націотворче «звільнення (відвоювання) і впізнавання нових реальностей, нових сутностей, нових моделей текстуального і метафізичного освоєння довколишнього та внутрішнього світу окремої людини, її здатності до порозуміння з іншими...» [Демінцева 2002].

Гудзева «реконкіста» передбачала також відвоювання, але відвоювання українського простору від російського культурного іґа. Ю. Гудзь переймався долею України в кожному рядку своєї поезії та прози, тому засуджував московський тиск та русифікацію українців, що віками нависала над нашою країною. Як-от: у клопотах впорядкування «ритуально-радикального збірника «Українська реконкіста» – філософська публіцистика, «ритуальна» проза й поезія» Ю. Гудзь сповідався П. Сороці у листах, що відчуває гостру необхідність «шукати якісь нові шляхи, бо відчуття задухи в існуючій укр.літ стає все відчутнішим» [Сорока 2008]. Це мало бути відвоювання українського літературного, культурного, духовного та мовного простору від проросійського впливу.

Зразком української реконквісти є книга Ю. Гудзя «Барикади на Хресті», що видана вже після смерті автора. Структурно вона упорядкована у три частини: книга видінь і щезень «Не-Ми», книга щастя «Ісихія» та власне однойменна поема «Барикади на Хресті».

«Не-Ми». Книга видінь і щезень – це роман в романі, «роман з романом», тіло як текст і текст як тіло, «один нерозірваний текст», «спроба антироману» і ще безліч авторських визначень, переплетених у канві всього тексту. Автор поставив собі за мету писати текст саме в жанрі антироману, в якому «йдеться про способи написання твору [...], що складається з міркувань автора, як він пише чи як його слід було б писати, щось середнє між есе і романом» [Літературознавчий словник-довідник 2007, 47]. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначається, що у такому жанрі «відсутні міметичні принципи класичної літератури, сюжетні колізії, зав'язка чи розв'язка, немає героя, його вмотивованих вчинків, порушена часова послідовність подій, відбуваються експерименти з мовою, граматиною, пунктуацією. Засновники даного жанру поділяли філософсько-естетичні засади екзистенціалізму, відтворювали розірвану свідомість цивілізаційної людини, стан її дискомфортних відчуттів і вражень» [Літературознавча енциклопедія 2007, 74].

Важливою рисою постмодерністської творчості є діалогічний характер відносин автора й тексту: автор зображує процес творення. Такий тип відносин автора й тексту можна означити терміном «генотекст» (Юлія Крістева), адже симулюється ситуація безпосереднього написання твору, ніби в присутності читача. Ця риса яскраво виявляється в романі. На початку тексту з'являється головний герой – сорокалітній Оксентій Вава, який пише роман «Ходіння замерзлими водами», далі зображується Лук'ян Зазимко із заміжною жінкою Йолею (Марією) та їхня драматична історія, потім автором стає сам ліричний герой, але затим з'являються спогади, кіносценарій, особисті рефлексії, щоденникові записи, листи Ю. Гудзя, який по суті і є головним героєм роману – це все разом утворює «не тільки анамнез, історію хвороби літературного тексту, який поглинає в собі автора... це й спостереження за перебігом зміни типів культур...» [Гудзь 2009, 87].

Щодо назви твору «Не-Ми», то вона має два значення: по-перше, це похідне слово від рідного села Ю. Гудзя Немильня, по-друге, це «бути іншими», тобто місце і люди біля яких автор має змогу бути іншим: «вдома – це значить там, де навіть чужі люди звертаються до тебе «сину»...» [Гудзь 2009, 69]. Автор зображує свою родину, своє село, як одні з мільйонів селянських родин і селищ, в яких у душі селянина відбувається процес визрівання усвідомлення власної національної ідентичності. «Тут тільки умовна назва сімейної саги про українське село – на очах зникаючої метафори – й міфу Великої Культури, яку пожерла брутальна й примітивна імперська цивілізація...» [Гудзь 2009, 94].

Згодом протагоніст твору (він же Ю. Гудзь), живучи (розриваючись) між столицею, містом і селом (Києвом, Житомиром, Немильнею), починає все глибше усвідомлювати свою національну, «селянську», а особливо «родинну» приналежність. «Найбільше я вдячний містові за місце, де зміг усвідомити повною мірою – я житель села, тобто українець, відкраєнець, окремішність, майже нелегальний стан серед міського люду – поруч з майже щоденними іспитами на виживання...» [Гудзь 2009, 110]. Рай для героя – це дім: «Лиш вдома починаєш розуміти, що рай – це часопростір, де можеш бути поруч і поряд з найближчими, найріднішими людьми, – живими й померлими...» [Гудзь 2009, 116].

В. Даниленко у статті «Повернення втраченого простору» виділяє у творчості Ю. Гудзя такі чотири лейтмотиви:

1. «любов як сила, що виправдовує людське існування»;
2. мова як субстанція, з якої створено реальний і позареальний світи»;
3. антиімперський і антитоталітарний лейтмотиви»;
4. село як жертва міста в умовах колоніального та постколоніального часу» [Даниленко 2011, 50].

Так, «любов» у художньому світі твору Ю. Гудзя задіяна багатоаспектно (за В. Даниленком – любов чоловіка й жінки, матері й дитини, особистості й родини [Даниленко 2011, 50]), але в ракурсі «реконквісти» Любов простежується як визвольний чинник, заради якої автор закликає повстати на Хресті (Хрещатику): «Повстаньте, мешканці штанив! Повстаньте, жителі змертвілих Воскресенок! Повстаньте, поки ще живі! Хоч раз отут, усі разом, / на цім затоптанім Хресті, / упеперек всієї Курваштрассе, / у цій задовбаній столиці / спорудимо / весняну / барикаду! / – з громів, димів, / миттєвих спалахів принизливого щастя, / коли навиліт куля б'є / крізь дощ простягнуту / долоню... / Не бійтеся загинуть / молодими! / Страшніше – прижиттєво вмерти / У місті, де володар Вій / Вже сотню літ не опускає / вії...» [Гудзь 2009, 236].

Свого часу Ю. Гудзь на конференції «Шістдесятництво як явище, його суспільно-естетична природа, витоки і наслідки» виступив із доповіддю «Наприпочатку ста літ самотності» [Гудзь 1995], де аналізуючи явище постмодерних «дев'яностників», висловлювався про те, що «літературний постмодерн» прагнув подолати «свою агресивну спустошеність», використовуючи «специфічну техніку

письма, за якої у читальника руйнуються вже оформлені пізнавальні спромоги, втрачається контроль раціональних чинників, набутих безпосереднім досвідом і починає стихійно діяти сфера підсвідомого» [Гудзь 1995]. Одним із таких стилістичних засобів організації тексту письменник-літератор називав таке явище, взяте із сучасної психіатрії, як «рефреймінг». Під час застосування подібного прийому відбувається встановлення певного зв'язку між досвідом людини (психічним, культурним, вродженим і набутих) та її мовною діяльністю. «Автор (скриптор) свідомо організовує свій текст як суцільний потік, позбавлений логіки, мотивації, сюжетності, як потік зруйнованого синтаксису, в якому лексеми втрачають свій сенс, свідомо гіпертрофується синонімічний і омонімічний ряди, читач гіпнотизується всілякими переліками, реєстрами, нескінченними складнопідрядними словосполученнями, використанням всіляких арготизмів, ненормативної і архаїчної лексики, з модельованими на цій основі всілякими патологічними екстремуми» [Гудзь 1995]. Зокрема, яскравою реалізацією «рефреймінгу» є книга «Барикади на Хресті», де письменник у формі потоку свідомості експериментує зі словами, приміром «відчай і чай», «починають-нають-ають», «похоло/-по-коло-/дання» [Гудзь 2009, 42], «зваливалили-на змієві вали» [Гудзь 2009, 44], та ін. Так, до мови (слова) у творця «Барикад на Хресті» особливе постмодерне ставлення. На перший погляд здається, що він грається зі словами, літерами, словосполученнями, але це лише «спроба хоча б ненадовго позбутися відчуження між власне літературною мовою і повсякденним живим промовлянням» [Гудзь 2009, 45]. Приміром, коли людина досягає стану «ісихії» (щастя), промовляючи багаторазово молитви до Господа – це є вищою формою внутрішнього мовлення, а відтак і вищим рівнем духовності. Так, у Ю. Гудзя читаємо: «коли написано – фальш, а мовчання – підлість, то поза словами, понад всього мовчання повинен бути ще якийсь вихід?» [Гудзь 2009, 47]. З приводу постмодерністського способу мовлення Ж.-Ф. Ліотар зазначав, що коли зникає довіра до тотальних способів мовлення і людина усвідомлює неможливість існування такої універсальної мови, тоді починається постмодернізм [Журицын 2000, 15].

Адже мова – це спосіб осягнення світу, відтворення його у свідомості людини й передачі духовного досвіду народу наступним поколінням, й тому пізнання й пояснення світу в постмодернізмі неможливе однією мовою. У мовній грі постмодерної літератури відчувається певна втома від пошуку глибинного контекстуального значення кожного слова, що своєю семантичною багатомірністю обтяжує свідомість. На думку М. Епштейна: «Жодна мономова, жодний метод уже не можуть претендувати на повне оволодіння реальністю, на витіснення інших методів, що їм передували. Усі мови й усі коди [...], всі філософські школи і художні напрямки стають знаками культурної метамови, своєрідними клавішами, на яких розігрується нові поліфонічні твори людського духу» [Епштейн 2000, 385].

Відтак, у романі «Не-Ми» Ю. Гудзя, виникає прагнення до очищення смислу, укрупнення праелементів художньої мови аж до стремління невербальної текстуальної комунікації: «не хочеться переносити на папір задалегідь підібрані слова [...] є в тому від почуття зради» [Гудзь 2009, 24], «[...]нанести перший удар відкритій рані білої сторінки [Гудзь 2009, 46]».

В Україні 90-ті роки ХХ століття позначилися оновленням націоналістичного літературознавчого та літературного й одночасно постколоніального дискурсу. Основним завданням якого став перегляд традиційної, за визначенням Соломії Павличко [Павличко 1997, 87], версії українського націоналізму. Як уточнює Оксана Забужко: «Успадковані нами від СРСР у колоніальній, народницько-етнографічній модифікації» [Забужко 2007, 43]. Закономірним наслідком цих процесів стало формування «постмодерністсько-деконструктивістських» [Павличко 1997, 87] стратегій, які здатні за рахунок розвитку «своєї власної», тобто не залежної від російської і тим паче від радянської, культури здійснити новий культурний проект «інтелектуальної деколонізації», або «української реконкїсти».

Особливості індивідуального стилю Ю. Гудзя значною мірою визначаються специфічними рисами його світогляду. На те, що «...стиль для письменника, так само як і для художника, не є проблемою техніки, а проблемою бачення [...]», вказував ще М. Пруст [Теория литературных стилей 1982, 32]. Індивідуальний стиль автора означають як «такий спосіб організації словесного матеріалу, який, відображаючи художнє бачення автора, створює інший, новий, тільки йому властивий образ світу» [Теория литературных стилей 1982, 32]. Художні твори Ю. Гудзя важко однозначно зараховувати до постколоніального напрямку чи сучасної постмодерністської літератури. Хоча обидва явища належать до культурної сфери, проте постколоніалізм є, скоріш, явищем ідеологічним й зумовлений актуальними завданнями відновлення національної української ідентичності. За умов постмодерністського ставлення до культури будь-яка національна ідентичність чи національна культура починає сприйматися як один із можливих текстів серед багатьох інших. Постмодернізм справді можна розглядати як широке, інтегруюче явище, готове увібрати в себе будь-який дискурс, – постколоніальний, регіональний, гендерний, тоді як вищою метою постколоніального відображення є необхідність стерти з національно-культурної пам'яті сліди колоніальної залежності та повернутися до автентичної національної сутності.

Підсумовуючи все вищесказане, відзначимо, що українська реконкіста для Ю. Гудзя оприявнювалася у таких лейтмотивах як звільнення від постколоніального існування, збереження родинних першооснов, своєї ідентичності шляхом всенародного повстання на Хресті в ім'я Любові та відродження села «як осердя національної душі» [Гудзь 2009, 94].

1. Гудзь Ю. Наприпочатку ста літ самотності // Світо-вид. – №3, липень-вересень 1995. – С.61-65.
2. Даниленко В. Романи «Не-ми» та «Ісихія» в літературній спадщині Юрка Гудзя // Слово і час. – Київ, 2011. – № 6 (606). – С. 48-54.
3. Демінцева О. «Здорова й повноцінна особистість не може прагнути до тотальної влади над іншими» // Вільне слово. – №9, 20 лютого 2002 р.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — К.: Факт, 2007. — 640 с.
5. Зборовська Ніла. «Українська Реконкіста». Анти-роман. - Тернопіль: Джура, 2003.-304 с.
6. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с. (Nota bene).
9. Мафтин Н. Духовна енергетика української літературної реконкісти й динаміка // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. пр. / Нац. авіац. ун-т, Гуманіт. ін-т, Каф. українознав. - К. : Інформ.-аналіт. агенство, 2001 - Вип. 16. - 2009. - С.194-207.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.–360 с.
11. Сорока П. Перед незримим вівтарем. Денники 2007 року // Юрко Гудзь. – Тернопіль: «Сорока», 2008. – 188-226 с.
12. Словник іншомовних слів / За ред. О.С. Мельничука. - Вид. 2-е, випр. і доп. - К.: УРЕ, 1985. – 966.
13. Теорія літературних стилей. Современные аспекты изучения.— М., 1982.
14. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. — 367с.
15. Юрко Гудзь. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезень. Ісихія. Книга щастя. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с.

*В статті йде про розкриття художественної онтологічної міфологеми «реконкіста» у філософських лейтмотивах в книзі Ю. Гудзя «Барикади на Хресті».*

**Ключевые слова:** реконкіста, антироман, стиль, постмодернизм, постколоніальний.

**Анна Черниш**, аспірант (Суми)

УДК 82.09:821.161.2Слабошпицький:929

ББК 83.3(4УКР)6

### **Паратекстуальні виміри романів-біографій М. Слабошпицького**

*Стаття присвячена виявленню паратекстуальних відношень як особливого виду інтертекстуальності у біографічній прозі М. Слабошпицького. На матеріалі романів-біографій “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Автопортрет художника в зрілості”, “Веньямін літературної сім’ї” досліджуються роль епіграфів у концептуальному задумі творів, логічний зв’язок внутрішньотекстових назв розділів з їх змістовим наповненням, художнє навантаження вступного слова та післямови.*

**Ключові слова:** інтертекстуальність, паратекстуальні відношення, епіграф, вступне слово, післямова.

Anna Chernysh. Paratekstual Aspects of M. Slaboshpytskyi Novels-biographies.

*The article is devoted the exposure of paratekstual relations as the special type of intertextuality in biographic prose of M. Slaboshpytskyi. On material of novels-biographies “Maria Bashkirceva (Life Is After a Horoscope)”, “APpoet Is From Hell (Todos' Os'machka)”, “A Self-portrait of Artist In Maturity”, “Ven'yamin of Literary Family” is probed role of epigraphs in the conceptual project of works, logical connection of the names of sections with their semantic filling, artistic loading of introductory word and epilogue.*

**Key words:** intertextuality, paratekstual' relations, epigraph, prologue, epilogue.

У сучасному літературознавстві поняття інтертекстуальності застосовують до характеристики літературних явищ у широкому контексті та літературних прийомів у вузькому. Інтертекстуальність доцільно розуміти як безперервний і невичерпний діалог текстів, як результат специфічного оприявлення художнього мислення й авторської свідомості письменника, як інтенціональне поле втілення авторської комунікації з іншими текстами тощо.

У постмодерний період літературного дискурсу інтертекстуальність та її різновидами активно студіюють зарубіжні та вітчизняні дослідники, зокрема Р. Барт, І. Гальперін, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Ю. Крістева, а також В. Агеєва, О. Бердник, О. Боярчук, С. Павличко, В. Просалова та ін.

Біографічна проза М. Слабошпицького багата на інтертекстуальні констукції, однак вона належним чином ще не досліджена у вітчизняній літературі. Мета статті – проаналізувати романи-біографії українського письменника в інтертекстуальному ключі з акцентуванням на виявленні паратекстуальних відношень між власне авторським текстом та його частинами – епіграфами,

заголовками до розділів, передмовами та післямовами. Реалізація поставленої мети вимагає виконання наступних завдань: 1) дослідження специфіки епіграфування у романах-біографіях М. Слабошпицького “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Автопортрет художника в зрілості”, “Венямін літературної сім’ї”; 3) осмислення паратекстуальної ролі назв до розділів, післямови та переднього слова до біографічних творів українського письменника.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.**

Біографічна проза М. Слабошпицького – романи “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Автопортрет художника в зрілості”, “Венямін літературної сім’ї” – представлена розгалуженою системою інтертекстуальних елементів, у тому числі власне інтертекстуальністю, паратекстуальністю, метатекстуальністю, архітекстуальністю (за Ж. Женетом).

М. Слабошпицький активно втілює інтертекстуальні конструкції у своїй біографічній прозі на рівні паратекстуальності. Яскраві, лаконічні, часто прозорі заголовки не лише спрямовують на певний тип сприйняття художнього твору, а й сприяють його потрактуванню. Епіграфи як проявлення “чужого слова” – це міжтекстові посередники, які відсилають читача до інших текстів, зорганізують міжтекстові діалоги й водночас розширює семантичне поле тексту.

З-поміж біографічної прози М. Слабошпицького яскравими паратекстуальними відношеннями відзначається роман-біографія “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”. До блоків-розділів автор добирає відповідну назву та систему епіграфів, що слугують контекстуальним тлом для характеристики життєвого і творчого шляху Тодося Осьмачки. До переважної більшості розділів роману автор влучно підбирає слова Т. Осьмачки, що сприймаються як автокоментар життєтворчості та виконують роль інтексту, налаштовуючи на відповідний тип сприйняття та означуючи горизонт очікування. Окремі Осьмаччині вирази вражають глибиною трагічності, загнаності, почасти безсилля письменника перед політичним режимом, дійсністю, обставинами життя, виражають його психоемоційний стан: “...а ти убий мене, / бо мені вже набридло мучитися: / повсюди заарештовують – / не дають жити й не розстрілюють...” [Слабошпицький 2003: 86]; “І виглядає щохвилини / У мене з серця самота, / І, наче в мертвої людини, / Навіки зіплені уста” [Слабошпицький 2003: 302]. Ці та багато інших думок, автокоментарів, “міні-сповідей” Т. Осьмачки багато в чому підготовлюють читача до “теми” діалогу, а почасти визначають і стильово-стилістичну ауру художньої біографії.

Окрім виразів Т. Осьмачки М. Слабошпицький активно звертається до художнього освоєння прийому епіграфування. Звучання “чужого слова” у тексті увиразнює загальну концепцію твору, підсилює вагомість авторських поглядів, концентрує увагу на ключових образах, символах, мотивах тощо. Епіграф, як правило, розглядають як надтекстову цитату, яка має прямий зв’язок з усім текстуальним/контекстуальним змістом твору, у той час як власне цитата має локальний контекстуальний зв’язок лише з певним уривком чи подією у тексті.

Біографічний роман “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” починається зі своєрідних епіграфів-анонсів, що налаштовують на сприйняття непростой долі персонажа та вже з перших сторінок створюють відповідну емоційну атмосферу. Наприклад: “Його життя таки справді не було нічим іншим, тільки постійною мандрівкою, ніби велетенською залізничною станцією, де він тинявся з кута в кут, чекаючи своєї черги” (Юрій Стефанік); “Один я на світі, мов Юда на вірьовці!...” (Тодось Осьмачка); “Тільки чує... Над горами / час іде шляхами вічними, / він запліднений стражданнями / всього люду українського...” (Тодось Осьмачка). Зміст винесених епіграфів у препозицію до назви – замальовки до потрактування авторської інтенції моделювання “пекельності” Тодося Осьмачки. Як зауважує О. Куцевол, “серед внутрішньотекстових зв’язків першою є взаємодія двох інтекстів – епіграфа й назви твору, що перебувають у тісній кореляції: назва – це своєрідний натяк на тему, а епіграф – на ідею, за допомогою нього доповнюється інформаційна неповнота першого компоненту” [Куцевол 2009: 24].

Добірка епіграфів і вислови Т. Осьмачки й наближених до нього людей акцентують на визначальній сутності буття героя. У процесі читання художньої біографії стає зрозумілим, що сегментований образ пекла для персонажа роману складається з набору психопатичних маній страху та переслідування, вічного утікацтва, самоті-одиночності, боротьби з режимом. В епіграфах до роману-біографії визначальними смислоутворювальними і формоорганізуючими стрижневими ключовими шифрами життєстрою героя є мандрівка, образ Юди-відступника, “розпечені виски”, безодня, страждання, на яких вибудовано художню біографію Тодося Осьмачки. Постійна вимушена еміграція як шанс на виживання, страждання від роздвоєності особистості, неузгодженість своїх помислів і бажань із діями і словами, загнаність як результат переслідування, психопатія як можливість фізичного існування, творчість як шлях подолання забутості й непотрібності, як вихід гнітючої психоенергетики, здатної до самогуби, – визначальні імперативи пекельності образу Тодося Осьмачки. Ці засадничі коди закладені в епіграфах до роману.

Композиційну вишуканість роману “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” створюють також епіграфи до деяких розділів. Епіграф, як і заголовок, несе квант інформації, і залежно від змісту містить закодований символ, тезу, інтригу, натяк, повідомлення чи, зрештою, виступає власне цитатою, що розкриває сутність заголовка і змісту твору. Скажімо, М. Слабошпицький до розділу «“АСПИС”, “Ланка”, “МАРС”» добирає уривок зі щоденникових записів С. Єфремова: “Працюю над останнім розділом «Історії українського письменства»: 1918-1923 рр. Вірші, вірші, вірші – ціла злива віршів. Аж у голові гуде од них. Претензії страшні, засоби здебільшого мізерні. Хаос якийсь. І лиш подекуди з цього хаосу людські обличчя визирають. Вирізняються потроху цікаві постаті, перед якими є майбутнє, якщо не спантеличатися в сучасній хамській атмосфері” [Слабошпицький 2003: 33]. В епіграфі не згадується ім'я Тодося Осьмачки, однак контекст висловлювання передбачає, що учений, цілком можливо, мав на увазі й творчість Т. Осьмачки. Подібні епіграфи розраховані на ерудованість реципієнта, який спроможний доповнити, домислити залишене “за текстом”.

В інтертекстуальній площині біографічної прози М. Слабошпицького доцільно розглядати також і назви розділів – сегментних одиниць у тексті роману-біографії. Композиційний лад художніх біографій письменника досягається завдяки рубрикації тексту роману на блоки-розділи, що мають свою назву, відповідну сюжетному строю. Заголовки – це первинна максимально сконденсована інформація-код, зміст якої поступово випрозорюється й розшифровується у процесі розгортання сюжетних колізій. Прикметно, що назви до розділів романів досить промовисті. Скажімо, в романі “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”

М. Слабошпицький лаконічними заголовками спрямовує на певне прогнозування того, про що йтиметься у розділі – “Погоня”, “Осьмачка”, “Чужина. Демони”, “«Малий ренесанс» і бурі в МУРі”. Таким чином, у заголовках до розділів біографічних романів М. Слабошпицького відображено концепцію-схему, на яку нанизуються відтворені події.

У романі-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” паратекстуальні відношення проявлені не менше, ніж у романі-біографії “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”. Як і в романі-біографії “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)” М. Слабошпицький добирає ряд епіграфів: “До великого прагнути в житті – це вже подвиг” (Проперцій); “Мій гороскоп було складено бездомним старцем... Він сказав: “Ця дитина стане знаменитістю, але її життя мине в постійній праці, воно буде болісним і сповненим суперечностей, які роздиратимуть її душу...” (Делакруа); “Я не можу жити; я створена неправильно; в мені багато зайвого, і багатьох речей мені не вистачає” (Марія Башкирцева). Гранично виразні, різновекторні епіграфи розраховані на ретельну підготовку реципієнта до діалогу про працю як запоруку успіху. Вони, як і в біографічному романі про Тодося Осьмачку, засвідчують промовистий концепт життєтворчості героїні – працездатність всупереч хворобі, фізичним болям, почасти розчаруванням і творчим невдачам.

Інтертекстуальну вишуканість роману-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” створює низка епіграфів, узятих зі щоденника М. Башкирцевої. У такий спосіб *перетинаються* декілька видів інтертекстуальності – власне інтертекстуальність (епіграф – це дослівна цитата зі щоденника), паратекстуальність (виражає текстуальний зв'язок епіграфа з назвою розділу та його змістовим наповненням) та архітекстуальність (проявляється у відношенні різножанрових текстів – документального та художнього письма). Епіграфи у біографічному романі про Марію Башкирцеву значно розширюють межі власне авторського тексту і запрошують до діалогу з прототекстом.

Біографічний роман “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” постав у результаті досить глибокого опанування М. Слабошпицьким життєвого шляху художниці та опрацювання її щоденника, що є засадничим у моделюванні образу Марії Башкирцевої. Саме щоденникові записи, на наше переконання, визначають специфіку укладання письменником художньої біографії. Скажімо, епіграфом до розділу “Автопортрет з палітрою у руці” є слова М. Башкирцевої: “Я завжди боюся бути висміяною, приниженою, п'ятим колесом у возі... Ні, моя родина сама не знає того, що вона зробила зі мною...” [Слабошпицький 2008: 149], що й спрямовують художню оповідь у русло пошуку, художнього «розслідування» мотивів подібних думок. Перед М. Слабошпицьким постало непросте завдання – скоординувати дії героїні з її психічним станом, із психологією її творчості, з творчими бажаннями. За цитатою з щоденника постають глибока душевна зраненість героїні, складні стосунки з родиною, а також відчитується страх за можливі невдачі.

У романі “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, як і в романі-ревію “Веньямін літературної сім'ї”, наявні багатоступеневі складні епіграфи. Своєрідний полілог текстів досягається нашаруванням різних текстових дискурсів. Художнє осмислення місця творчого доробку Марії Башкирцевої у французькому мистецтві потребує залучення широкого контексту та характеристики збірного образу митця. Таку модель, за художнім задумом М. Слабошпицького, спроможна витворити низка цитат, винесених у позицію інтексту. “Художник – це людина, яка носить берет” (Жюль Ренар); “Я стала художницею, як республіканцями стали невдоволені...” (Марія Башкирцева); “Флегматику зовсім чужа

ця тривога, яка породжує великі справи, що ваблять холерика. Його звичайний стан – спокійне і тихе благополуччя, життя буденне й обмежене... Ці люди не відзначаються ні жвавістю, ні веселою дотепністю. Ні мінливістю, властивою сангвініку: їхній темперамент позначений сталістю. Звідси властиві їм м'якість, повільність, лінощі і тьмяність їх існування. Посередність, позбавлена туги, – ось їх звичайна доля” (Стендаль) – епіграфи до розділу “Париж художників”. Прикметно, що вираз Стендаля лише опосередковано має стосунок до характеротворення художника, зокрема й образу Марії Башкирцевої. Художній прийом контекстуального антитезису вимагає подвійної мисленнєвої операції – первісного сприймання тексту і координації змісту отриманої інформації в близькому до антонімічного аспекту. Таким чином, аналізовані епіграфи – це й образотвірні елементи, що виформовують загальну зовнішню схожість художників, мотиви звернення до творчості та специфіку характеру, вдачі митця, його психоемоційний стан. Зміст епіграфів максимально розкривається у контексті розділу, де поміж численних творчих епізодів із життя Жана Франсуа Мілле, Василя Петрова, Бастьєна-Лепажі виявляється образ Марії Башкирцевої-художниці, яка, нарешті, визначається з принципами своєї творчості, манерою і технікою писання полотен, творчими ідеалами тощо.

Посутню інтертекстуальну роль у структурі роману-есе “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)” виконує своєрідна післямова “Міф і ретушований автопортрет (Ще кілька уваг через десять років)” як різновид післятекстового паратексту (Т. Черкашина). Післямова про постать художниці розкриває позатекстовий простір персонажа. М. Слабошпицький вводить у роман думки дослідників життя і творчості Марії Башкирцевої з метою всеохопного осягнення постаті мисткині. У цьому розділі автор виступає всезнаючим наратором, який зіштовхує різні погляди, часто радикальні чи навіть абсурдні. Таким чином умотивовується назва “Міф і ретушований автопортрет (Ще кілька уваг через десять років)” і реалізується безпосередній зв'язок у триєдиній структурі “назва-епіграф-зміст”. Своєрідною післямовою М. Слабошпицький доповнює та розширює читацький горизонт очікування, пропонуючи реципієнтові класифікувати подані факти про М. Башкирцеву на міф та достовірність. Окрім того, важливу смислопояснювальну роль виконують і власне авторські роздуми про щоденник як історичну пам'ятку та жанр літератури. З цього приводу М. Слабошпицький зауважує: “Щоденник» Башкирцевої – лектура передмодерністичної та модерністської доби” [*Слабошпицький 2008: 234*], який, додамо, неможливо оминати увагою при створенні біографічного роману.

Інтертекстуальний модус роману-ревію “Веньямін літературної сім'ї” виражений здебільшого через паратекстуальні відношення та на рівні архітекстуальності. Структурно художня біографія про Олексу Влизька сегментована на розділи, у яких факультативним внутрішньоорганізуючим текстотвірним компонентом виступають внутрішні заголовки до розділів. З'ясовуючи паратекстуальні відношення у структурі біографічного твору, Т. Черкашина зауважує: “Система внутрішніх заголовків, що є факультативним компонентом, деталізує загальний заголовок і допомагає структурувати оповідь. Як правило, читач має справу з двома типами внутрішніх заголовків: прозорим (стосовно подальшого змісту твору) внутрішніми заголовками, що складаються у систему за одним принципом (як-от за принципом рубрикації, періодизації й таке інше) чи є змішаного типу; та образно-поетичними внутрішніми заголовками, які не містять прямих вказівок на біографічне спрямування твору” [*Черкашина 2007: 10*]. У біографічному романі “Веньямін літературної сім'ї” представлена змішана система внутрішніх заголовків, хоча серед них опоетизованих значно більше. Скажімо, деякі заголовки – “Буржуйка на амвоні”, «“Я їду, ясний, дорогами”...», “Зустріч на перехресній станції”, “Вулкан на ім'я Олекса” – тяжіють до метафоричності, образно опоетизовані й не містять прямої вказівки на тему розділу про біографічне минуле поета. Решта заголовків – “Як літературний і людський документ”, “Брат”, “Футуристи. Літературні війни” тощо – досить прозорі, їх семантичне поле вповні передбачуване, видніється перспектива розв'язки сюжетних колізій. Варто наголосити й на тому, що система заголовків роману про Олексу Влизька більшою мірою образніша, метафоризованіша, по-художньому вишукана на відміну від назв розділів біографічних романів “Марія Башкирцева” та “Поет із пекла (Годось Осьмачка)”. Скажімо, в останніх художніх біографіях переважає прозорий, прямий, безпосередній зв'язок заголовків із біографічним спрямуванням оповіді. “Берлін, Петербург, Москва – проїздом”, “Гавронці”, “Париж! Париж”, “Амури, інтрижки, поразки, перемоги”, “Мопассан” та ін. у романі-есе “Марія Башкирцева” та “Рукопис, знайдений у Куцівці”, “Дорога через Україну”, “Львів”, “Жінки”, “Смерть у «Пілігрим Стейт Госпітал»“ у романі-біографії “Поет із пекла (Годось Осьмачка)” безпосередньо *вказують* тематику викладу подій із проекцією на біографію митця. У творі помітна тенденція М. Слабошпицького художньо осмислювати життєтворчість художників, письменників, поетів у контексті “географії біографій”. Очевидно, для автора концептуально важливо спостерігати художнє вивершення митців з огляду на географію їхніх долі. При тім особлива увага звернена не лише на фізичне переміщення героїв біографічних романів М. Слабошпицького у просторі, а й засадничо важливо помітити їхній духовний приріст, їхнє мистецьке “дозрівання”, еволюцію творчих задатків,



саморозкриття митців у певному соціумі, почасти в інокультурі, за інших умов життя та можливостей збутися як митець.

У біографічному романі “Веньямін літературної сім’ї” М. Слабошпицький також активно користується епіграфами як ключовими ланками міжтекстової комунікації, як невід’ємними компонентами діалогу між текстами та читачами. У романі про поета-футуриста наявні багатоступеневі епіграфи, що безпосередньо стосуються різностороннього огранення художнього образу Олекси Влизька. Їхньою визначальною особливістю є відчуття скінченності, обірваності долі. Епіграфи до роману виявляють також міжкультурну інтертекстуальність чи навіть міжепохальну інтертекстуальність. Взяті за епіграфи слова-послання Б.-І. Антонича, А. Малишка та В. Базилевського витворюють міжпоколіннєвий діалог і окреслюють місце Олекси Влизька та інших поетів, хто постраждав від тоталітарної системи. Так, наприклад, епіграфи Б.-І. Антонича та В. Базилевського суголосні; вони безвідносні до постаті Олекси Влизька, однак розкривають концептуальну єдність художньої біографії – незабутість поета у літературній сім’ї: “Це правда: / кров з каміння може змити дощ, / червона місяця хустина може стерти, / але наймення ваші, / багрянші від рож, / горять у пам’яті на плитах не затертих” (Б.-І. Антонич) [*Слабошпицький 2008: 5*]; “Питаєш, чи знана могила? / Поети, як ангели, мила, / немає в поетів могил” (В. Базилевський) [*Слабошпицький 2008: 5*]. Епіграф А. Малишка задресований Олексі Влизьку і демонструє визнання поета поетом. Він максимально промовисто розкриває стражденність Олекси Влизька й емпатію А. Малишка до поета-футуриста як уособлення цілого “розстріляного” покоління: “Олексо, друже! Кажуть, що не я, / А ти тоді убитий був невинно, / Чому ж мені здається, що й тепер, / Розстріляним ходжу по Україні, / І кулю ту прокляту вік ношу, / І виїняти із серця вже не можу” (А. Малишко) [*Слабошпицький 2008: 5*].

Прозору інтертекстуальність роману-ревію “Веньямін літературної сім’ї” аргументовано засвідчують й епіграфи до розділів. Вони, як і заголовки, цілком спроможні виступати важливими внутрішньозмістовими композиційними фрагментами тексту. До більшості розділів М. Слабошпицький добирає рядки поезій Олекси Влизька, деколи перемежовані з висловами культурних діячів та письменників літературного відродження. Нашаруванням епіграфів автор роману досягає міжкультурного полілогу текстів із текстами, письменників із письменниками, читачів із авторським текстом, які різнобічно вигранюють прикметні риси творчості Олекси Влизька. Слова Павла Тичини та Олекси Влизька до певної міри опозиційні: у той час як Павло Тичина не може чітко визначитися з превалюванням літературної течії у творчості, Олекса Влизько чітко укладає “програму” власної життєтворчості, виголошує її постулати, що свідчить про його мистецьку сформованість. Цілісності Влизькового образу додає вислів Бориса Коваленка, що проектується як на власне постать поета, так і на його творчу манеру. Зрештою, з-поміж багатоголосся чужих думок у тексті розділу найтісніший зв’язок епіграфів, назви та змістового наповнення виражений, на нашу думку, у погляді Фелікса Якубовського на творчість Олекси Влизька. “Він особливостями своєї творчості наближається до ЛПФу, до поезії Шкурупія. Він ретельно вишукує нових незаялених форм творчості, роблячи їх найбільш придатними для революційної тематики. Негативні сторони футуризму на нього впливають мало, а позитивні сторони, досягнення цієї школи він уміло використовує на своєму шляху, даючи завжди оригінальний і сміливий вислів, користуючись незаяленими формами ритму й композиції будови віршу” [*Слабошпицький 2008: 92*], – висновує учасник полілогу, зчеплюючи воедино композиційні та смислотворювальні компоненти розділу. У такий спосіб М. Слабошпицький створює ускладнену і дещо різнорівневу систему інтертекстуальних відношень, де певний текст-прототип (цитата) спонукає до з’яви інших комунікаторів текстового діалогу: власне інтертекстуальність (представлена думкою Фелікса Якубовського) продукує паратекстуальні відношення (проявлені співвіднесеністю назви розділу з епіграфами та текстуальним тлом).

Паратекстуальні відношення наявні також і в романі-колажі “Автопортрет художника в зрілості”. Як і романи про Тодосю Осьмачку, Марію Башкирцеву, Олексу Влизька художня біографія про Рафаеля Багаутдінова починається з полілогу епіграфів до твору. Специфіка епіграфування у романі “Автопортрет художника в зрілості” детермінується трагедією часу, на який припало творче становлення художника. Дібрані епіграфи досить завуальовано визначають подальшу тему діалогу, однак вони – своєрідні коди до подальшого трактування сюжетного строю роману. Епіграфи організують відповідну психоемоційну ауру, налаштовуючи на важкість, гнітючість, навіть грубість і категоричність діалогу, що знайде своє логічне відображення і пояснення у біографічному романі. “Людина – господар своєї долі у тому сенсі, що в неї є змога розпорядитися своєю свободою. Проте до чого це призведе – людині невідомо” (Магатма Ганді); “Історія сліпа, а людина – ні” (Роберт Пенн Уоррен); “Для мене люди – це не що інше, як мозок, з одного боку, й фабрика гною – з другого” (Фелікс Дзержинський у розмові з Сіднеєм Рейлі) – епіграфи-провісники, що потверджують визначальні обставини існування героя (утиски на свободу творчовиявлення, свободу слова, дій) та категорії

(нікчемність й абсурдність існування митця в умовах соцреалізму, байдужість до людини з боку влади). Ці визначальні імперативи – ключові у життєтворчості Рафаеля Багаутдінова.

На відміну від біографічних романів “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, “Венямін літературної сім’ї” у романі-колажі “Автопортрет художника в зрілості” відсутні промовисті епіграфи до розділів, натомість у ньому потужно звучать назви до розділів, більшість із яких досить прозоро відбиває тематику і безпосередньо вказує на біографічність оповіді. Скажімо, заголовки “Дитинство під ногами у війни”, “Автопортрети”, “Казань”, “Німеччина”, “Франція”, “Барка”, “Художники на його полотнах” тощо відображають ключові моменти у біографії митця.

Отже, паратекстуальні відношення як різновид інтертекстуальності потужно проявлені у структурі романів-біографій М. Слабошпицького “Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)”, “Поет із пекла (Тодось Осьмачка)”, “Автопортрет художника в зрілості”, “Венямін літературної сім’ї”. Виразні, промовисті, різновекторні епіграфи до художніх біографій налаштовують на відповідний тип діалогу, генерують ідейне спрямування творів, підпорядковані концептуальному задумові романів, почасти виконують образотвірну роль. Заголовки як первинна максимально сконденсована інформація-код також впливають на паратекстуальні відношення у біографічних романах. Прозорі заголовки до розділів-блоків, як правило, виказують тематику викладу подій із проєкцією на біографію митця, у той час як образно опоегизовані, метафоричні не містять прямої вказівки на подальше сюжетне розгортання. У біографічній прозі М. Слабошпицького наявні зразки й інших видів інтертекстуальності – метатекстуальності, власне інтертекстуальності, архітекстуальності, дослідження яких має подальшу наукову перспективу.

**Література:** *Куцевол 2009:* Куцевол О. Осмислення читачами епіграфа літературного твору як засобу експлікації інтертекстуальності // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету. Серія: Філологія. Збірник наукових праць, 2009. – С. 20-25. *Слабошпицький 2008:* Слабошпицький М. Автопортрет художника в зрілості. – К.: Ярославів Вал, 2008. – 288 с. *Слабошпицький 2008:* Слабошпицький М. Венямін літературної сім’ї. – К.: Ярославів вал, 2008. – 288 с. *Слабошпицький 2008:* Слабошпицький М. Марія Башкирцева (Життя за гороскопом). – К.: Ярославів Вал, 2008. – 272 с. *Слабошпицький 2003:* Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). – К.: Ярославів Вал, 2003. – 367 с. *Черкашина 2007:* Черкашина Т. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Т., 2007. – 20 с.

*Стаття посвячена виявленню паратекстуальних отношеній как особенного вида интертекстуальности в биографической прозе М. Слабошпицкого. На материале романов-биографий “Мария Башкирцева (Жизнь за гороскопом)”, “Поэт из ада (Тодось Осьмачка)”, “Автопортрет художника в зрелости”, “Венямин литературной семьи” исследуются роль эпиграфов в концептуальном замысле произведений, логическая связь внутритекстовых названий разделов с их смысловым наполнением, художественная нагрузка вступительного слова и послесловия.*

**Ключевые слова:** *интертекстуальность, паратекстуальные отношения, эпиграф, предисловие, послесловие.*

## ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

**Rafał Wiktor Kowalczyk**  
Uniwersytet Łódzki (Polska)

### Ukraina – Polska – Rosja początku XX stulecia Na styku Zachodu i Wschodu

*Niniejsza rozprawa podejmuje kwestie relacji gospodarczych Polski i Ukrainy w okresie od połowy XIX stulecia do roku 1915. Szczególny nacisk został położony na najbardziej dochodowy przemysł – na przemysł ciężki. Ukazane zostały zależności pomiędzy obydwojoma krajami, które wchodziły w skład Cesarstwa Rosyjskiego. Polska (Królestwo Polskie) będące najbardziej uprzemysłowioną częścią Cesarstwa Rosyjskiego stało się zależne od surowców Ukrainy, która przed I wojną przekształciła się w jej zaplecze surowcowe. Wybuch pierwszej wojny, zajęcie części Królestwa Polskiego przez wojska niemieckie spowodował, że aby utrzymać przy Rosji pozostałą część Polski, w tym jej największy ośrodek przemysłowy – Warszawę, uzależniono ją od dostaw surowców z Ukrainy. Jednak gospodarka rosyjska w wyniku odcięcia przez wojska państw centralnych (niemieckich i austro-węgierskich) od możliwości eksportu węgla do zachodniej Europy i utraty polskiego Zagłębia Dąbrowskiego, cierpiała na duży deficyt węgla. Surowce z Ukrainy były jej więc potrzebne do*

rozwoju. Ukraina nie była jednak w stanie zwiększyć wydobycia surowców na tyle, aby zaspokoić potrzeby całego Cesarstwa Rosyjskiego. W rezultacie Rosjanie w obawie o przełamanie frontu przez wojska niemieckie i możliwość przejścia Warszawskiego Okręgu Przemysłowego zrezygnowali z utrzymania Polski na rzecz Ukrainy. Rozpoczęli ewakuację tamtejszych zakładów, część z nich wywożąc w głąb Rosji, a pozostałe zniszczyli.

**Ukraine – Poland – Russia at the beginning of XX century. At the edge of West and East.**

*The present dissertation presents economic relations between Poland and Ukraine in the period starting from the middle of XIX century until 1915. Particular emphasis has been put on the most profitable industry that is on heavy industry. In this thesis there have been shown the dependences between both countries which entered Russian Empire. Poland (Polish Kingdom) being the most industrialized part of Russian Empire become dependent on raw materials from Ukraine which became her raw-material background before First World War. The outbreak of First World War, the seizure of part of Polish Kingdom by German troops caused Poland dependence on raw materials supplies from Ukraine. This dependence on Ukrainians raw material supplies was strongly supported by Russia as she could keep and control the rest of Poland including her biggest industrial center – Warsaw. However Russian economy has suffered from great coal deficit as a result of the loss of Polish Dabrowski Coalfield and stopping coal export to Western Europe. Central states troops (German and Austro-Hungarian) unabled the possibility of coal export to Western countries. So Ukrainien raw materials were needed for the development of Russia. However Ukraine was not able to increase the output of raw materials production in order to satisfy Russian Empire all requirements. As a result Russians - for fear of breaking the fighting line by German troops and the possibility of taking over the Warsaw Industrial District - have resigned from Poland maintenance in favor of Ukraine. Soon Russia has started the evacuation of local plants by moving part of them to up country and destroying the remaining ones.*

W połowie XIX stulecia Cesarstwo Rosyjskie było państwem zacofanym technologicznie – państwem peryferyjnym. Klęska w wojnie krymskiej udowodniła, iż jest to kolos na "glinianych nogach". Aleksander II, nowy car Rosji widząc przewagę technologiczną państw zachodnich postanowił otworzyć Rosję na inwestycje z zachodu. Zdecydował się na gruntowne przeobrażenia w państwie rosyjskim. Uważał, że Rosja musi dokonać skoku cywilizacyjnego i dogonić państwa zachodniej Europy. Kołem zamachowym całej rosyjskiej gospodarki miał się stać rozwój kolejnictwa. Nowy minister finansów – Michaił von Reutern, otworzył nową erę w rosyjskiej polityce gospodarczej – erę neoliberalną, a głównym punktem jego industrialnego programu stał się rozwój kolejnictwa. Jednak pomimo wprowadzenia nowych rozwiązań – nowej ery Rosja nie była w stanie przyciągnąć inwestorów. Na zachodzie była cały czas postrzegana, jako państwo peryferyjne. Źle kojarzyła się inwestorom konfrontacja Rosji z zachodem – wojna krymska. Rosja zmuszona została więc stworzyć system zachęt finansowych dla zagranicznego kapitału. Dopiero wtedy w polityce gospodarczej mogły nastąpić zmiany. W Rosji powstał więc system uprzywilejowanych koncesji kolejowych opierający się na systemie specjalnych dopłat. Dopiero wówczas gospodarka dostała bodźca do rozwoju<sup>6</sup>.

Wprowadzone przez Rosję rozwiązanie spowodowało rozwój kolejnictwa. W okresie, kiedy ministrem finansów Rosji był von Reutern wybudowano 20 tys. wiorst<sup>7</sup>, kolei, za sumę 1 366, 7 mln. rubli. Jednak neoliberalna polityka ministra finansów von Reuterna miała bardzo poważne skutki dla gospodarki Cesarstwa Rosyjskiego, w skład którego wchodziła i Ukraina i Polska (Królestwo Polskie). Niskie cła spowodowały, że rynek rosyjski został zalany przez półprodukty i produkty przemysłu ciężkiego z zachodu. Skutek był taki, iż przemysł tak Ukrainy, jak i Królestwa Polskiego nie mogły się rozwijać. Inwestorom zachodnim nie opłacało się inwestować kapitałów w budowę zakładów w Cesarstwie Rosyjskim, skoro mogli importować gotowe półprodukty i produkty z firm macierzystych. W rezultacie przemysł ciężki pogranicza Rosji – Ukrainy i Polski znalazł się w stanie "zapaści". Nie był to jedyny negatywny skutek neoliberalnej polityki ministra finansów von Reuterna. Konieczność wypłacania dopłat do uzyskanych przez inwestorów zachodnich uprzywilejowanych koncesji kolejowych i aspiracje polityczne Rosji, które zaowocowały kosztowną dla budżetu wojną 1876 – 1877, doprowadziły Rosję na skraj finansowej zapaści<sup>8</sup>. Budżet Rosji mógł pozwolić sobie na takie wydatki w okresach prosperity, jednak gospodarka rosyjska uzależniona była od sytuacji międzynarodowej. Rosja nie była już oderwanym od pozostałych rynków obszarem gospodarczym. Ze światem gospodarki –

<sup>6</sup>R. Kowalczyk, *Wpływ rosyjskiej polityki protekcyjnej na sytuację gospodarczą Królestwa Polskiego w latach 1877–1914*, Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX wieku Red. Wiesław Puś, t. 6, Łódź 2009, s. 153–154; R. Kowalczyk, *Інвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р.: інноваційний розвиток в умовах державного протекціонізму*, Український Історичний Журнал, 6. 2010, s. 73-89.

<sup>7</sup> 1 wiorsta = 1,0668 kilometra.

<sup>8</sup> P. Laszczenko, *Historia gospodarcza ZSRR*, t. 2, Warszawa 1956, s. 179; R. Kowalczyk, *Інвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 74–75.

wówczas jeszcze głównie europejskiej – łączył ją system globalnych połączeń finansowych i gospodarczych. W rezultacie kryzys roku 1873 uderzył również w gospodarkę Rosji.

Boom gospodarczy poprzedzający wybuch tego najdłuższego kryzysu XIX stulecia, charakteryzował się nadmierną polityką kredytową, czego skutkiem było powstanie ogromnej liczby nowych podmiotów gospodarczych, zarówno produkcyjnych, jak i bankowych. W największym stopniu wystąpił on w Niemczech, gdzie po zjednoczeniu miała miejsce integracja rynku wewnętrznego, stymulowanego przez „zastrzyk” kapitału z największej kontrybucji nałóżonej na pokonanego wroga – Francję – pięciu miliardów w zlocie.

Gwałtowny boom gospodarczy spowodował nieproporcjonalną zwyżkę cen surowców. Zwyżka cen osiągnęła ogromne rozmiary. Ceny bawełny przekroczyły poziom opłacalności produkcji, z gospodarki zaczęły płynąć negatywne sygnały, zwiastując zbliżającą się przecenę. Jednocześnie nastąpiło załamanie koniunktury kolejowej, związane ze wzrostem cen żelaza na świecie, od których Rosja, jako importer była ściśle uzależniona.

Kryzys rozpoczęła panika na giełdzie wiedeńskiej, która przeniosła się w zawrotnym tempie na Niemcy, ogarniając całą światową gospodarkę, docierając do Rosji. Sytuacja na giełdach europejskich, zadziałała jak efekt domina, na giełdzie moskiewskiej nastąpiła gwałtowna przecena notowanych tam akcji. Krach na rynkach akcji przeniósł się wkrótce na realną gospodarkę. Rosję ogarnęła fala bankructw, których największe nasilenie nastąpiło w głównych ośrodkach handlowych. Bank Państwa przerażony skalą kryzysu, zdecydował się na interwencję. W wielu branżach nastąpiło załamanie produkcji przemysłowej, a ceny wyrobów notowały kilkuletnie minima. Przedsiębiorstwa traciły płynność finansową, a płatności dokonywano nieregularnie, co potęgowało jeszcze falę bankructw. Rynek popytowy gwałtownie skurczył się. Problemy ze zbytem produkcji miała większość firm. Dno kryzysu w Rosji nastąpiło w roku 1876, kiedy to np. wybudowano zaledwie 604 kilometrów kolei, wobec 2910 w 1871 roku. W analogicznym okresie zużycie bawełny spadło o 17 %, a wyrobów żelaznych o 22 %. Wraz z kurczeniem się rynku następowała gwałtowna przecena wywindowanych w ośrodkach przemysłowych i handlowych Rosji, cen nieruchomości. Sytuacja na rynku pieniężnym pogarszała się w niemal z każdą chwilą, gdyż na ograniczone wpływy do budżetu ze strony pogrążonego w kryzysie przemysłu, nakładła się konieczność regulowania należności towarzystwom kolejowym z funduszu dróg żelaznych. Tragiczną sytuację na rynku pieniężnym pogłębiły jeszcze przygotowania do wojny z Turcją. Rosja stanęła na krawędzi finansowej zapaści<sup>9</sup>.

Kredyt zamarł. Narastające w państwie rosyjskim trudności na rynku pieniężnym, spowodowały, że uzyskania kredytu na budowę kolei na rynkach zachodnich stało się niemożliwe. Natomiast Rosja była zmuszona dokonać wcześniejszej spłaty długów wynikających z narastających zobowiązań wobec funduszu dróg żelaznych oraz z wojny rosyjsko – tureckiej.

W rezultacie Rosja została zmuszona do wprowadzenia instrumentów fiskalnych tzw. "złotych ceł" w 1877 roku. Miało być to jednorazowe podwyższenie ceł w zlocie, ale jego sukces spowodował, że zrezygnowano z neoliberalnej polityki na rzecz protekcyjno – prohibicyjnej. Od tego momentu rząd rosyjski i kolejni ministrowie finansów poczynając od Samuila Greigh'a, a kończąc na Władimirze Kokowcewie, chronili rynek wewnętrzny przed konkurencją z zachodniej Europy, wprowadzając coraz bardziej restrykcyjne instrumenty systemu protekcyjno – prohibicyjnego.

Przyjęta przez rząd rosyjski polityka protekcyjno–prohibicyjna wpłynęła stymulująco na rozwój przemysłu, w tym szczególnie ciężkiego. Dla rozwoju przemysłu ciężkiego w Ukrainie i w Królestwie Polskim nastąpiły "złote czasy". Zachodni kapitał przywiązywał już wówczas ogromną wagę do perspektywicznego rynku rosyjskiego. Inwestorzy z zachodu musieli tu być, aby czerpać zyski z tego rynku. Początkowo głównym beneficjentem inwestycji stało się Królestwo Polskie. W roku 1877 było najbardziej uprzemysłowioną częścią Cesarstwa Rosyjskiego. Dlatego właśnie tu został skierowany strumień zagranicznych kapitałów. Królestwo stało się „oknem” Rosji dla zagranicznych inwestycji i penetracji obcego kapitału. W roku 1877 w Cesarstwie Rosyjskim znajdowały się dwa okręgi, w których dominującą rolę odgrywał przemysł ciężki. Były to: Królestwo Polskie i Ural. W Królestwie były to: Staropolski Okręg Przemysłowy i Zagłębie Dąbrowskie<sup>10</sup>.

<sup>9</sup>J. Riesser, *The German great banks and their concentration in connection with development of Germany*, United States Government Printing Office for the National Monetary Commission Document no 593, Washington 1911, s. 119; W. Puś, *Rozwój przemysłu w Królestwie Polskim w latach 1870–1914*, Łódź 1997 s. 172; tenże, *Kierunki rozwoju gospodarczego Europy na początku XX w.*, [w:] *Europa w XX wieku. Główne kierunki rozwoju (ekologia, gospodarka, kultura, polityka)*, Red. Edward Wiśniewski, Łódź 2001 s. 119 – 120; R. Kowalczyk, *Rozwój przemysłu wydobywczego w Królestwie Polskim w latach 1870 – 1914*, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, nr 3 – 4, 2007, s. 338; tenże, *Інвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 74–75.

<sup>10</sup>R. Kowalczyk, *Rozwój przemysłu wydobywczego w Królestwie Polskim...*, s. 329; tenże, *Інвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 75–76.

Ural nie był jednak brany pod uwagę, jako miejsce do lokowania kapitałów. Decydował o tym brak połączeń kolejowych łączących ten region z głównymi rynkami zbytu Cesarstwa, choć to właśnie tam – na Uralu – znajdowały się bardzo bogate pokłady rud, o dużej zawartości żelaza metalicznego, które nie były zanieczyszczone. W rezultacie to do Królestwa Polskiego do tamtejszego przemysłu ciężkiego napłynęło najwięcej kapitałów zagranicznych<sup>11</sup>.

Sytuacja jednak wkrótce uległa zmianie. Rosja, potrzebowała sukcesu gospodarczego, koła zamachowego dla całej gospodarki, potrzebowała podstaw do rozwoju przemysłu ciężkiego. Ural ze względu na swoje położenie nie stanowił dobrej bazy, natomiast choć Królestwo było ówczesnie najbardziej uprzemysłowioną częścią Cesarstwa Rosyjskiego nie mogło dobrej stanowić bazy dla rozwoju przemysłu ciężkiego. Decydowały o tym surowce niezbędne dla rozwoju przemysłu ciężkiego. W Królestwie brak było odpowiedniej wielkości złóż rud żelaza, aby właśnie tu powstała baza dla rozwoju przemysłu ciężkiego. W Staropolskim Okręgu Przemysłowym złoża rud żelaza były kiepskiej jakości i nie stanowiły zwartych oraz grubych pokładów, a zawartość żelaza metalicznego w nich oscylowała w granicach 20 – 35 %. Ze względu na rozdrobnienie pokładów rud żelaza kosztowne było ich wydobywanie. W odróżnieniu od rud żelaza ze Staropolskiego Okręgu Przemysłowego, te z Zagłębia Dąbrowskiego były dobrej jakości. Zawartość w nich żelaza metalicznego oscylowała w granicach 40 %, a po ich „wyprażeniu” w piecach prażniowych poziom wzrastała do 50 %. Złoża te były również zdecydowanie mniej zanieczyszczone. Ich wydobywanie było nadto bardzo opłacalne. Jednak mankamentem było to, że rud częstochowskich było mało, zdecydowanie za mało, nie tylko na potrzeby hutnictwa Cesarstwa Rosyjskiego, ale nawet samego Królestwa Polskiego<sup>12</sup>.

Szansa na zmianę tej niekorzystnej sytuacji nastąpiła po odkryciu złóż rud żelaza w Krzywym Rogu. Petersburg zdawał sobie sprawę z bogactw kopalnych Ukrainy już dużo wcześniej, dlatego od schyłku XVIII stulecia rozpoczął pierwsze próby eksploatacji Zagłębia Donieckiego. Peryferyjność tamtego obszaru, brak dróg, z wyjątkiem szlaków wodnych, spowodował, że budowa manufaktur, hut, kuźnic, przemysłu hutniczego zakończyła się niepowodzeniem. Wówczas po raz pierwszy zwrócono uwagę na możliwość rozwoju Zagłębia Donieckiego w oparciu o pobliski rejon – Krzywy Róg. Jego orędownikiem był minister Katarzyny II, książę Grigorij Aleksandrowicz Potiomkin. Właśnie z jego inicjatywy członkowie Akademii Petersburskiej przebadali tutejsze obszary<sup>13</sup>.

Rozwój na Ukrainie ośrodka przemysłu ciężkiego był dla Rosji bardzo atrakcyjną wizją, gdyż stwarzał, możliwość uniezależnienia państwa cara od importu. Choć plan Potiomkina, który zakładał budowę nad Dnieprem – manufaktury, gdzie wytapiane byłoby na potrzeby przemysłu wojennego żelazo, nie został zrealizowany, to wrócono do tego pomysłu i wybudowano dużym nakładem środków z budżetu państwa fabrykę Ługańską<sup>14</sup>.

Rosjanie wiedząc, jak istotny dla całej gospodarki Cesarstwa Rosyjskiego mógł być rozwój przemysłu ciężkiego na Ukrainie, pomimo początkowych niepowodzeń nie zrezygnowali z inwestycji w tym regionie. Jednak popełniali błąd, który skutkował przez lata. Badaniem rud żelaznych objęto wyłącznie Donbas. Rządowe plany rozwoju Donbasu zakładały, że manufaktury miały pełnić tam rolę wyłącznie przetwórczą. Cykl produkcyjny miał się opierać o zasoby węgla drzewnego z północnych guberni oraz rudy żelaza z Uralu. Koncepcja ta zakończyła się fiaskiem z powodu wysokich kosztów transportu. Podobnie i rządowe inwestycje w Donbasie opierające się na rudach żelaza z tego regionu. W rezultacie inwestycje rządowe w tamtym rejonie: fabryka Ługańska, Pietrowska (1862) oraz najnowocześniejszej w Lisiczańsku nad Dońcem (1870), były inwestycjami nietrafionymi<sup>15</sup>.

Ostatecznie o wstrzymaniu wszelkich inwestycji na obszarze Donbasu zdecydowały badania geologiczne w latach 1878 – 1879. Okazało, się że inwestowanie w hutnictwo w Donbasie było nieopłacalne, ze

<sup>11</sup> *Wytwórczość węgla kamiennego i surowca w Państwie Rosyjskim*, Przegląd Techniczny [dalej: PT] (1901), Nr 28, t. XXXVIII, R. XXVI, s. 278; *Przemysł żelazny w Rosji*, PT(1897), Nr. 44, t. XXXV, R. XXIII, s. 720; P. Laszczenko, *Historia gospodarcza...*, s. 152, 154; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899 w opinii „Przeglądu Technicznego”*, Acta Universitatis Lodzianensis 2003, Folia Historica 77, s. 83–84.

<sup>12</sup> R. Kowalczyk, *Rozwój przemysłu wydobywczego w Królestwie Polskim...*, s. 329; tenże, *Инвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 74–75; tenże, *Rozwój przemysłu ciężkiego w Królestwie Polskim w latach 1877–1914 w Królestwie Polskim*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013–w druku.

<sup>13</sup> S. Kontkiewicz, *Rozwój przemysłu żelaznego w południowej Rosji*, PT(1882), Nr 1, T. XV, R. VIII, s. 2; *W sprawie przemysłu górniczego w Królestwie Polskim*, PT(1888), Nr 3, t. XXV, R. XIV, s. 54; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 83–85.

<sup>14</sup> Tamże, s. 84.

<sup>15</sup> Tamże, s. 84.

względu na to, że znajdujące się tam pokłady rud żelaza były zbyt ubogie. Zawierały około 40 % żelaza metalicznego w składzie rud żelazna i to z dużą domieszką fosforu<sup>16</sup>.

Marazm gospodarczy południa Rosji zakończył się jednak wraz ze zmianą polityki gospodarczej. Era protekcyjna otworzyła szansę dla rodzimego przemysłu. Przeprowadzone w tym czasie na zlecenie Aleksandra Pohl'a badania geologiczne złóż rud żelaza w Krzywym Rogu dały zaskakujące wyniki. Wzbudziły one ogromne zainteresowanie rządu. Wysłano do Krzywego Rogu grupę najwybitniejszych rosyjskich naukowców – chemików i geologów, w tym profesora Dymitra Mendelejewa. Badania te potwierdziły, że pokłady rud żelaza w Krzywym Rogu, były bardzo bogate w żelazo metaliczne (60–70 %<sup>17</sup>). Niemal natychmiast Zjazdy Górnicze przystąpiły do szerokiej akcji monitorując rząd w Petersburgu, aby ten rozpoczął na Ukrainie budowę surowcowego zaplecza przemysłu ciężkiego<sup>18</sup>.

Rząd rosyjski dostrzegł w potencjale surowcowym Ukrainy szansę nie tylko dla przemysłu ciężkiego, ale i całej gospodarki Cesarstwa Rosyjskiego. Wydarzenie to wywarło wpływ na całą gospodarkę Cesarstwa Rosyjskiego<sup>19</sup>. Rozpoczęto na Ukrainie szeroki program inwestycji kolejowych. Skoncentrowano się na połączeniu obszaru przyszłego zagłębia – rejonów Donbasu i Krzywego Rogu z pozostałymi częściami Cesarstwa Rosyjskiego. Inwestowano też w infrastrukturę drogową, w szczególności w komunikację wodną. Uregulowano Dniepr na odcinku, który pozwalał na transport rudy manganowej nikopolskiej, przetwarzanej na Ukrainie. Zakłady Aleksandrowskie „Towarzystwa Brańskiego” w Ekaterynosławiu i Kamienskoje „Południowo-Rosyjskiego Towarzystwo Dnieprowskiego” opierały produkcję surowca zwierciadlanego właśnie na rudzie nikopolskiej<sup>20</sup>.

Uregulowanie tylko tego niewielkiego odcinka Dniepru świadczyło o podporządkowaniu polityki w zakresie przemysłu ciężkiego interesom przemysłowców z Ukrainy. Odrzucono bowiem postulaty przedsiębiorców z Uralu, którzy próbowali nakłonić władze rządowe do głębokich prac regulacyjnych na rzece Dniepr. Okręg uralski, zacofany technologicznie, generujący wysokie koszty produkcji i transportu nie miał więc szans na konkurencję z faworyzowanym zagłębiem przemysłu ciężkiego na Ukrainie. Wynikiem tego było wyparcie produktów z Uralu nawet z jego tradycyjnych rynków zbytu – z Kaukazu, rejonu nadwołżańskiego i Petersburga. W rezultacie okręg uralski przetrwał tylko dlatego, że skoncentrował się na dostawach dla konsumentów indywidualnych na jarmark w Niżnym Nowgorodzie. Było to spowodowane tym, że ten rynek – Niżny Nowgorod, był przez przedsiębiorców z Ukrainy lekceważonym, gdyż koncentrowali się na zaspokajaniu potrzeb rozwijającego się przemysłu poprzez ekspansję na coraz bardziej odległe rynki – na wschód. Właśnie te rynki generowały największe zyski<sup>21</sup>. Było to możliwe po otwarciu nowych linii kolejowych łączących Cesarstwo Rosyjskie ze wschodem<sup>22</sup>.

Rząd rosyjski od momentu odkrycia złóż rud żelaza przez Aleksandra Pohl'a doskonale zdawał sobie sprawę z tego, iż bez transportu kolejowego przyciągnięcie inwestycyjnego kapitału zagranicznego na Ukrainę do Krzywego Rogu byłoby niemożliwe. Rejon ten przed 1870 rokiem pozbawiony był połączeń kolejowych z głównymi ośrodkami przemysłu Cesarstwa. Odcięty był również od pobliskich kopalń węgla kamiennego w

<sup>16</sup>W sprawie przemysłu górniczego w Królestwie Polskim..., s. 55; S. Kontkiewicz, *Rozwój przemysłu żelaznego w południowej...*, s. 1; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 86.

<sup>17</sup>100 000 000 pudów 60 % rudy żelaza odpowiadało około 60 000 000 pudów wytopionej najlepszej jakości surowki żelaza. Zob. J. Krzyżanowski, *O zapasach rud żelaznych w południowej Rosji*, PT(1896), Nr.8, t. XXXIV, R. XXII, s. 209.

<sup>18</sup>W sprawie przemysłu górniczego w..., s. 55; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 86–87; tenże, *Инвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 77.

<sup>19</sup>S. Kontkiewicz, *Rozwój przemysłu żelaznego w południowej...*, s. 2–3.

<sup>20</sup>*Przemysł manganowy*, PT(1897), Nr 21, T. XXXV, R. XXIII, s. 583–585; *O fabrykacji manganu w południowej Rosji*, PT(1900), Nr 21, T. XXXVIII, R. XXVI, s. 245–246. S. Kontkiewicz, *Produkcja węgla kamiennego, surowca, żelaza i stali w Królestwie Polskim w ciągu ostatnich 25 lat (1870–1895)*, PT(1897), Nr 3, T. XXXV, R. XXIII, s. 24, 52; *Przemysł manganowy*, PT(1897), Nr 21, T. XXXV, R. XXIII, s. 583–585; *O fabrykacji manganu w południowej Rosji*, PT(1900), Nr 21, T. XXXVIII, R. XXVI, s. 245; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s.100–101.

<sup>21</sup>Trend ten szczególnie silnie wystąpił po uruchomieniu linii kolejowych: Czelabińsko-Ekaterynburskiej i Syberyjskiej.

<sup>22</sup>S. Kontkiewicz, *Produkcja węgla kamiennego, surowca, żelaza i stali w Królestwie Polskim...*, s. 53–54; *Handel żelazem zagranicą i w Rosji w roku 1896*, PT(1897), Nr 20, T. XXXV, R. XXIII, s. 331–332; *Obniżenie taryfy na przewóz węgla*, PT(1897), Nr 21, T. XXXV, R. XXIII, s. 347; *Pierwsza kopalnia węgla we Wschodniej Syberii*, PT(1898), Nr 45, T. XXXVI, R. XXIV, s. 772; *Przemysł węglowy w Syberii Wschodniej*, PT(1900), Nr 16, T. XXXVII, R. XXV, s. 248; R. Kowalczyk, *Инвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 79.

Donbasie. Najbliższe kopalnie węgla kamiennego, które znajdowały się w Donbasie były oddalone od Krzywego Rogu o 340 kilometrów<sup>23</sup>.

Rząd rosyjski zatwierdził więc już na początku lat 80 – tych budowę linii kolejowej łączącej Krzywy Róg z Donbasem (linia *Krzworogska*), a następnie zainwestował w kolejne, które połączyły okręg na Ukrainie z głównymi ośrodkami przemysłu Cesarstwa Rosyjskiego. W rezultacie inwestorzy z zachodu pojawili się w ośrodku przemysłu ciężkiego na Ukrainie już w roku 1880. Rozpoczęto eksploatację złóż rud żelaza w Krzywym Rogu Francuski inwestor zawiązał spółkę „*Société anonyme des minerais de fer de Krivoi Rog*”, która jako pierwsza rozpoczęła działalność wydobywczą w Krzywym Rogu. Prawdziwy boom inwestycyjny miał miejsce dopiero po koniec lat 80 – tych XIX stulecia, co było wynikiem zaciskania polityki protekcyjnej<sup>24</sup>.

W rezultacie to inwestorzy z zachodu widząc szansę na ogromne zyski zaczęli zabiegać o lokalizację hut i kopalń rud i budowę kopalń węgla na Ukrainie w Krzywym Rogu i Donbasie. Jako pierwsze w roku 1885 przetop rudy krzyworoskiej rozpoczęło „*Towarzystwo Noworosyjskie*”. Wkrótce „*Towarzystwo Briańskie*”, wybudowało Aleksandrowskie zakłady metalurgiczne w Ekaterynosławiu. W ciągu kilku lat na Ukrainie w Krzywym Rogu i Donbasie wybudowano dziesiątki hut i kopalń. „*Południowo-Rosyjskie Towarzystwo Dnieprowskie*” wybudowało zakłady dnieprowskie w Kamienskoje, „*Tow. Rud Żelaznych Krzyworoskich*” fabrykę Gdancowiska, „*Towarzystwo Donieckie*” hutę Kremenczuska, hutę Jurjewka „*Towarzystwo Doniecko-Jurjewskie*”, hutę Taganroską i hutę Piotrowską w Wołyncew „*Towarzystwo Rosyjsko-Belgijskie*”. Powstały Mariupol–Nikopol, Providence Russe, Olchowa, Konstantynówka, Makiejewka, Ałmaznoje, Kramatorska, Bielaja i dziesiątki innych<sup>25</sup>.

Doskonale warunki rozwoju inicjowane przez rząd rosyjski spowodowały, że inwestorzy zachodni, firmy działające jako globalne podmioty, zaczęły wycofywać się z Królestwa Polskiego (Polska), przenosząc działalność inwestycyjną na Ukrainę. Kapitał nie miał sentymentów, liczył się zysk. Ukraina miała ogromne zaplecze surowcowe, złoża węgla kamiennego, koksującego i rudy żelaza. Nadto rejon był preferowany przez rosyjski rząd, który w budowie na Ukrainie – ogromnego zagłębia przemysłu ciężkiego widział szansę na uniezależnienie się od importu z zachodu i na zyski z Ukrainy. W rezultacie zarząd dużej firmy z Warszawy „*Tow. Warszawskiej Fabryki Stali*” zdecydował o przeniesieniu zakładu w całości na Ukrainę. Wpływ na tą decyzję miało kilka czynników, ostateczna zmiana rosyjskiej polityki celnej, która czyniła inwestycje w Warszawie opierającą się o przerób importowanej surówki żelaza z Górnego Śląska nieopłacalną, wspomniane intratne koncesje udzielane przez rząd rosyjski dla inwestorów angażujących się kapitałowo na Ukrainie i zaplecze surowcowe Krzywego Rogu i Donbasu. Zrezygnowano z koncepcji przeniesienia zakładu do innego rejonu Królestwa do Zagłębia Dąbrowskiego (Sosnowiecko–Częstochowski Okręg Przemysłowy), gdyż uznano, że pokłady tamtejszych rud żelaza tzw. częstochowskich były co prawda bogate w żelazo metaliczne, ale występowały w nieodpowiedniej wielkości. W rezultacie udziałowcy „*Akc. Tow. Przemysłowe Zakładów Mechanicznych i Górniczych Lilpop, Rau i Loewenstein*” zdecydowali, że już na początku lat 80 – tych rozpoczęło wykup gruntów na obszarze tworzącego się na Ukrainie ośrodka przemysłu ciężkiego. Sprzedano także udziały w „*Tow. Zakładów Putiłowskich w Petersburgu*”, co spowodowało likwidację firmy „*Syndykat Briańsk – Warszawa*”. Wspólnie z inwestorem koncernem belgijskim „*Cockerille*”, już jako nowy podmiot gospodarczy „*Południowo-Rosyjskie Towarzystwo Dnieprowskie*” – zbudowano zakłady dnieprowskie w Kamienskoje. Podobnie uczynił kolejny udziałowiec zakładów warszawskich „*Tow. Briańskich Zakładów Stalowych i Mechanicznych*”. Kapitał uzyskany ze sprzedaży akcji zakładów putiłowskich posłużył tym spółkom do budowy kombinatów górniczo – hutniczych na Ukrainie<sup>26</sup>.

<sup>23</sup>W sprawie przemysłu górniczego w Królestwie Polskim..., s. 54; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 88; tenże, *Инвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 77.

<sup>24</sup>H. Szymański, *Górnictwo w Rosji południowej*, PT(1903), Nr 15, T. XLI, R. XXIX, s. 222; *Wytwórczość węgla kamiennego i surowca...*, s. 277–278; S. Kontkiewicz, *Rozwój przemysłu żelaznego w południowej...*, s. 2–3; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 88; tenże, *Инвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 77.

<sup>25</sup>W sprawie przemysłu górniczego w Królestwie Polskim..., s. 56; *Wytwórczość węgla kamiennego i surowca...*, s. 278; H. Szymański, *Górnictwo w Rosji południowej...*, s. 222, 314, 317; R. Kowalczyk, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 89.

<sup>26</sup>*Kilka uwag o Warszawskiej fabryce stali na Nowej Pradze*, PT(1888), Nr 12, t. XXV, s. 300; *Najwyższa wydajność wielkich pieców*, PT(1902), Nr 17, t. XL, R. XXVIII, s. 212; A. Wolski, *Żelazo na przelomie dwóch wieków*, PT(1901), Nr 39, T. XXXIX, R. XXVII, s. 378–380; *Dzieje pewnej dywidendy*, PT(1913), Nr 5, t. LI, R. XXXIX, s. 54; A. Wierzbicki, *Wspomnienia i dokumenty (1877 – 1920)*, Warszawa 1957, s. 163,179; Z. Pustuła, *Monopolii w metaurgicznej promyślności Carstwa Polskiego i ich uczestyje w Prodametie*, „*Istoriczeskoje zapiski*” (1958), t. LXII, s. 99; tenże, *Początki kapitału monopolistycznego w przemyśle hutniczo–metalowym...*, s. 198 – 206, 218 – 220; R. Kowalczyk,

Przemysł ciężki Królestwa Polskiego odczuł więc powstanie ośrodka na Ukrainie. Związane to było z większym napływem kapitału zagranicznego na Ukrainie, omijaniem Królestwa i przeniesieniem części produkcji z Królestwa właśnie na Ukrainę. Inwestorzy chcąc uzyskać lukratywne zamówienia rządowe musieli funkcjonować na Ukrainie. W rezultacie na początku lat 90 – tych francuski inwestor „*Crédit Lyonnais*”, skupiony wokół największego ówczesnie w Królestwie kombinatu górniczo–hutniczego „*Société Anonyme des Forges et Acieries de Huta Bankowa*” zrezygnował z kolejnych inwestycji w już istniejących zakładach na obszarze Sosnowiecko–Częstochowskiego Okręgu Przemysłowego i zdecydował się na budowę filii na Ukrainie. Wiązało się to oczywiście z przewidywanymi zyskami, które miał generować nowo zbudowany zakład na Ukrainie. W tym celu w roku 1892 roku powołano „*Donieckie Tow. Producentów Żelaza i Stali w Drużkowie*”. Zakłady w Drużkowie („*Donieckie Tow. Producentów Żelaza i Stali w Drużkowie*”), w Juzowa („*Tow. Noworosyjskie*”), Kamienskoje („*Południowo – Rosyjskie Dnieprowskie Tow. Metalurgiczne*”), Wołcynowo („*Towarzystwa Rosyjsko – Belgijskie*”), Aleksandrowski w Ekaterynosławiu („*Tow. Briańskich Zakładów Stalowych i Mechanicznych*”), realizowały rządowe zamówienia na szyny. Pozwoliło to przekształcić się fabryce w Drużkowie w jedno z największych przedsiębiorstw metalurgicznych w całym Cesarstwie Rosyjskim, co ułatwiło mu przejście w roku 1911 większościowego pakietu akcji „*Golubowskiego Bierestowo–Bogoduchowskiego Tow. Przemysłu Górniczego*”.

W rezultacie spółka „*Société Anonyme des Forges et Acieries de Huta Bankowa*” sukcesywnie wycofywała się z produkcji szyn stalowych w zakładzie w Królestwie, koncentrując ją w zakładach w Drużkowie. Nastąpiło to mimo faktu, iż szyny stalowe stanowiły do lat 90–tych XIX wieku podstawę profilu produkcji zakładu „*Huta Bankowa*”. W rezultacie w zakładzie „*Huta Bankowa*” w Królestwie skoncentrowano się na produkcji stali i wyrobów stalowych. Doprowadziło to w Królestwie do załamania trendu wzrostowego w produkcji stali i wyrobów stalowych i o ile w 1901 roku poziom produkcji wynosił 314 731 ton, to jeszcze w 1910 roku nie przebił tego poziomu, osiągając produkcję rzędu 310 447 ton<sup>27</sup>.

Atrakcyjność Ukrainy – Krzywego Rogu, Donbasu, później Kercza spowodowała, że Ukraina w skali całego Cesarstwa Rosyjskiego uzyskała dominującą pozycję w przemyśle ciężkim. W wydobywaniu rud żelaza w roku 1900 osiągnęła poziom 57,2 %, węgla kamiennego 69,5 %, w produkcji surowki 51,8 %, a stali i żelaza 44,0 %<sup>28</sup>. W ukraińskim okręgu rozszerzano także profil produkcji o wyroby przemysłu chemicznego. W roku 1910 w Donbasie wyprodukowano 500 ton siarczanu amonu, a w roku 1913 już 14 tys. ton<sup>29</sup>.

Władze rosyjskie wprowadziły również taryfy różniczkowe, zależne od odległości i przewożonej wagi pomiędzy Ukrainą a Królestwem. Taryfy kolejowe, które były jednym z głównych instrumentów nowej polityki gospodarczej wprowadzonej w Rosji w roku 1877 odegrały ogromną rolę w rozwoju przemysłu ciężkiego na Ukrainie. W znaczącym stopniu wspierały one rozwój największego ośrodka przemysłu ciężkiego, jakim stał się Krzywy Róg i Donbas na Ukrainie<sup>30</sup>.

Przemysłowcy z Ukrainy uzyskali większy wpływ na politykę taryfową państwa niż ich konkurenci z Królestwa. Zjazdy przemysłowców z Ukrainy odbywały się do 1914 roku, raz w roku (39 razy), natomiast z Królestwa tylko ośmiokrotnie<sup>31</sup>. W rezultacie lobby przemysłowców z południa Rosji było na tyle silne i skuteczne, że Komitet Taryfowy brał pod uwagę niemal wyłącznie ich interesy. Decyzje Komitetu Taryfowego nie uwzględniały postulatów przemysłowców z Królestwa, obniżki taryf kolejowych na przewóz węgla dąbrowskiego do zachodnich guberni Cesarstwa Rosyjskiego oraz ustanowienia takich samych norm dla

*Przemiany własnościowe i kapitałowe w górnictwie węgla kamiennego i brunatnego Zagłębia Dąbrowskiego w latach 1796 – 1877*, Rocznik Łódzki (2000), t. XLVII, s. 53; tenże, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 89; tenże, *Rola kapitału zagranicznego w górnictwie węgla kamiennego Zagłębia Dąbrowskiego w latach 1831 – 1899*, Studia z historii społeczno – gospodarczej XIX i XX wieku, Red. Wiesław Puś, t. 1, Łódź 2003, s. 71; R. Kowalczyk, *Rozwój przemysłu ciężkiego...* – w druku.

<sup>27</sup>H. Szymański, *Górnictwo w Rosji południowej...*, s. 315, *Wytwórczość węgla kamiennego i surowca...*, s. 278; Z. Pustuła, *Monopolii...*, s. 105, 108; tenże, *Początki kapitału monopolistycznego w przemyśle hutniczo – metalowym...*, s. 226–227; tenże, *Rozwój rosyjskiego zagłębia południowego w latach 1795–1899...*, s. 92; R. Kowalczyk, *Rozwój hutnictwa w Królestwie Polskim w latach 1877–1914*, Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, nr 3–4, 2009, s. 437; tenże, *Rozwój hutnictwa w Królestwie Polskim...*, s. 437; tenże, *Rozwój przemysłu ciężkiego...* – w druku.

<sup>28</sup>P. I. Ljaszczenko, *Istoria narodnego chozjastwa SSSR*, t. 2, Moskwa 1952, s. 146, 148; L. Mendelson, *Teoria i historia kryzysów i cykli ekonomicznych*, t. 2, Warszawa 1960, s. 401; R. Kowalczyk, *Rozwój hutnictwa w Królestwie Polskim...*, s. 444; tenże, *Rozwój przemysłu ciężkiego...* – w druku.

<sup>29</sup>Tenże, *Rozwój przemysłu chemicznego w Królestwie Polskim do 1814 roku*, Kwartalnik Historii Nauki i Techniki, nr 3–4, Warszawa 2010, s. 194.

<sup>30</sup>Tenże, *Wpływ rosyjskiej polityki protekcyjnej na sytuację gospodarczą Królestwa Polskiego...*, s. 157.

<sup>31</sup>I. Pietrzak–Pawłowska, *Z dziejów monopolizacji górnictwa i hutnictwa w Królestwie Polskim (Zjazdy przemysłowców górniczych w latach 1883–1914)*, Kwartalnik Historyczny (1956), Nr 4–5, R. XLIII, s. 344–345.



przemysłowców z Ukrainy i Polski wysuwanych przez Zjazdy Przemysłowców Górniczych Królestwa Polskiego<sup>32</sup>.

Jednak wbrew intencjom rosyjskich władz skarbowych kombinaty hutnicze z Królestwa Polskiego decydowały się na poniesienie znacznych kosztów związanych z wysokimi taryfami za przewóz rud żelaza na dalekich odległościach, niż na niższe koszty transportu półproduktu – surówki żelaza wytwarzanej na Ukrainie. Kombinaty z Królestwa wobec niewystarczających złóż rud żelaza w kraju wliczały koszty jej zakupu na Ukrainie w cenę końcowego produktu i dokonywały zakupu rudy krzyworskiej, którą następnie przetwarzały w oddziałach wielkopieczowych na surówkę żelaza. W rezultacie w roku 1895 najwięksi ówczesnie producenci surówki żelaza w Królestwie „*Société Anonyme des Forges et Acieries de Huta Bankowa*”, „*Vereinigte Königs- und Laurahütte A. G. – huta „Katarzyna*”, „*Tow. Wielkich Pieców i Zakładów Ostrowieckich*” i „*Zakłady Końskie Wielkie – huta Straporków*” (81,76 % krajowej produkcji surówki żelaza) zużyły 66 % importowanej rudy z Krzywego Rogu i 34 % krajowej. W roku 1911 udział importowanej rudy z Krzywego Rogu w produkcji surówki żelaza w oddziałach wielkopieczowych hut Królestwa Polskiego był nadal wysoki i wynosił 60 %. Niewielki spadek wiązał się to ze zwiększeniem produkcji rud żelaza w Królestwie. W 1876 roku wydobycie rud żelaza wyniosło 188.300 ton, a w 1913 roku już 257. 000<sup>33</sup>.

Z drugiej strony władze rosyjskie chroniąc rynek Ukrainy wprowadziły niekorzystne dla Królestwa taryfy na przewóz węgla i koksu z Donbasu. W rezultacie węgiel doniecki (ukraiński) wyparł z rynku Ukrainy węgiel dąbrowski (polski)<sup>34</sup>. Jednak pomimo tego uprzywilejowania węgiel i koks z Ukrainy, nie odnalazł się na rynku Królestwa. Przed wybuchem I wojny światowej, w roku 1912 eksport koksu z Ukrainy do Królestwa wyniósł śladową ilość – 1,2 %<sup>35</sup>.

W rezultacie do wybuchu I wojny światowej w ramach Cesarstwa Rosyjskiego, pomimo uprzywilejowania przemysłu ciężkiego Ukrainy, Królestwo utrzymywało znaczącą pozycję. Co ważne – Ukraina (rudy żelaza z Krzywego Rogu i Kercza) stała się zapleczem surowcowym dla Królestwa. Bez surowców z Ukrainy, dynamiczny wzrost przemysłu ciężkiego w Królestwie przed I wojną światową byłby niemożliwy, gdyż złoża rud żelaza w Królestwie, pomimo wzrostu ich wydobycia, były niewystarczające dla potencjału rozwijającego się przemysłu. O wzajemnej dodatniej tak dla Ukrainy, jak i Polski koegzystencji świadczył fakt, że Królestwo Polskie utrzymało pozycję najbardziej uprzemysłowionej części Cesarstwa Rosyjskiego.

Sytuacja uległa zmianie w momencie wybuchu I wojny światowej. Wybuch I wojny światowej zmienił położenie przemysłu ciężkiego Królestwa Polskiego. Sosnowiecko–Częstochowski Okręg Przemysłowy został w krótkim czasie zajęty przez wojska niemieckie. Ustupające wojska rosyjskie poczyniły szereg szkód, których celem było czasowe unieruchomienie kopalń, zakładów bądź hut. Rosjanie wierzyli, że niedługo wyprą wojska niemieckie ze Śląska dąbrowskiego i powrócą na ziemię, które od stu lat wchodziły w skład ich państwa – Cesarstwa Rosyjskiego. W celu utrudnienia marszu na wschód zniszczyli główne linie kolejowe, a także bocznicę dochodzące do zakładów, hut i kopalń<sup>36</sup>.

Po zajęciu przez wojska państw centralnych Zagłębia Dąbrowskiego ośrodki przemysłowe Królestwa Polskiego pozostające w ręku Rosjan znalazły się w bardzo ciężkim położeniu. Dotyczyło to całego przemysłu,

<sup>32</sup>Taryfy na przewóz żelaza, PT(1897), Nr 34, T. XXXV, R. XXIII, s. 550-556; Nowe taryfy na przewóz żelaza, PT(1897), Nr 42, T. XXXV, R. XXIII, s. 685-688; Obniżenie taryfy na przewóz węgla, PT(1897), Nr 21, T. XXXV, R. XXIII, s. 347; Obniżenie taryfy, PT(1898), Nr 28, T. XXXVI, R. XXIV, s. 487-488; Rezultaty obrad komisji, rozpatrującej wnioski IV-ego zjazdu przemysłowców górniczych Królestwa Polskiego, PT(1898), Nr 18, T. XXXVII, R. XXV, s. 323-326; Posiedzenie komitetu taryfowego, PT(1898), Nr 38, T. XXXVII, R. XXV, s. 651; V-ty Zjazd przemysłowców górniczych Królestwa Polskiego, PT(1900), Nr 12, T. XXXVIII, R. XVI, s. 206-207; Przegląd Górniczo-Hutniczy (dalej: PG-H) (1904), Nr 24, R. I, s. 644-654; Narady w przedmiocie taryf na przewóz węgla kamiennego w państwie, PT(1907), Nr 39, T. XLV, R. XXXIII, s. 461; Nowe wydanie taryf na przewóz węgla kamiennego, PG-H (1908), Nr 4, R.V, s. 115; Nowe taryfy kolejowe na przewóz węgla kamiennego, PG-H (1909), Nr 16, R.VI, s. 187; R. Kowalczyk, *Wpływ rosyjskiej polityki protekcyjnej na sytuację gospodarczą Królestwa Polskiego...*, s. 158; tenże, *Инвестиції у важку промисловість донецько-придніпровського району до 1914 р...*, s. 81.

<sup>33</sup>R. Kowalczyk, *Rozwój przemysłu wydobywczego w Królestwie Polskim...*, s. 330; tenże, *Rozwój hutnictwa w Królestwie Polskim...*, s. 446; tenże, *Rozwój przemysłu ciężkiego...* – w druku.

<sup>34</sup>Z. Sokołowska, *Interesy gospodarcze Królestwa Polskiego a Rosja*, Warszawa 1916, s. 33-35.

<sup>35</sup>E. Caspari, *Przywóz paliwa Donieckiego do Królestwa Polskiego*, *Ekonomista* (1914), t. I, s. 205-206; R. Kowalczyk, *Wpływ rosyjskiej polityki protekcyjnej na sytuację gospodarczą Królestwa Polskiego...*, s. 158; tenże, *Rozwój przemysłu ciężkiego...* – w druku.

<sup>36</sup>S. Otolski, *Przemysł chemiczno-farmaceutyczny i nasze zabiegi na przyszłość*, PT(1917), Nr 13-14, T. LV, R. XLIV, s. 89; A. Wierzbicki, *Wspomnienia i dokumenty...*, s. 271; R. Kołodziejczyk, R. Grabowski, *Zarys dziejów kapitalizmu w Polsce*, Warszawa 1974, s. 245-246.

ale w szczególności w niezwykle trudnym położeniu znalazła się strategiczna dla Rosji branża przemysłu ciężkiego – przemysł metalowo–maszynowy, który najsilniej ulokowany był na obszarze Warszawskiego Okręgu Przemysłowego. Wobec odcięcia od węgla kamiennego z Zagłębia Dąbrowskiego, które znalazło się w rękach Niemiec istniało zagrożenie, że przemysł Warszawy stanie. Cała gospodarka Cesarstwa Rosyjskiego pozbawiona została dwóch potężnych źródeł węgla generujących rocznie blisko 40 % rocznego zapotrzebowania, zarówno węgla dąbrowskiego (polskiego), jak i zagranicznego z importu. Znalazła się w stanie zadyszki. Rosjanie dokonali ogromnego wysiłku logistycznego i przestawili tory gospodarki, tak aby zakłady w Warszawskim Okręgu Przemysłowym mogły funkcjonować prawidłowo. Przemysłowcy z Warszawskiego Okręgu Przemysłowego zostali zmuszeni do poniesienia kosztów związanych z przestawieniem produkcji z węgla dąbrowskiego na doniecki<sup>37</sup>.

Spowodowało to znaczny wzrost kosztów transportu i z przystosowaniem palenisk do nowego paliwa, gdyż właściwości chemiczne i fizyczne paliwa donieckiego były odmienne od dąbrowskiego. Jednak producenci branży metalowo–maszynowej na obszarze Warszawskiego Okręgu Przemysłowego, jak i w innych rejonach przemysłowych Cesarstwa Rosyjskiego uzyskali wkrótce znaczącą rekompensatę. Ceny poszybowały. Dynamiczny wzrost cen na gotowe wyroby metalowo–maszynowej skumulowany był z zwiększeniem popytu na hermetycznie zamkniętym rynku rosyjskim<sup>38</sup>.

Największe koszty poniosła jednak Ukraina. Rosja cierpiała na duży deficyt węgla. Surowiec z Ukrainy był potrzebny w każdym zakątku rozległego państwa carów. Priorytetem były dostawy dla przemysłu i dla wojska. Dla prywatnych odbiorców, gospodarstw domowych węgiel miał być dostarczany w drugiej kolejności. W kopalniach Ukrainy rozpoczęto prowadzić rabunkowa gospodarkę. Liczyły się tylko dostawy, transporty węgla, rudy. Produkcję przestawiono na tory wojenne. Robotników bez litości eksploatowano. Jednak pomimo takiej polityki wydajność produkcji zaczęła spadać. Potrzeby całego Cesarstwa były zbyt duże, aby podolał temu potencjał produkcyjny południa Ukrainy – Donbasu, Krzywego Rogu i Kercza, gdyż na transporty węgla czekały wszystkie ośrodki przemysłowe i miejskie Rosji europejskiej. Bardzo poważnym problemem na południu Ukrainy był brak nowych pracowników, gdyż fizycznie zdrowi młodzi mężczyźni znaleźli się w wojsku. Rosjanie chcąc ułatwić dostawy z Donbasu, podzielili administracyjnie ten obszar, aby do każdego ośrodka przemysłu w Cesarstwie Rosyjskim docierał węgiel z innych rejonów tego okręgu. Do Królestwa węgiel doniecki wysyłano z głównych rejonów Donbasu. Decydowały o tym połączenia kolejowe, łączące Królestwo z południem Ukrainy z–Donbasem<sup>39</sup>.

Jednak pozycja Warszawskiego Okręgu Przemysłowego traciła na znaczeniu, gdyż węgiel z Ukrainy nie docierał w odpowiedniej ilości. Zakłady miały przestoje. Przemysł Królestwa Polskiego najdotkliwiej odczuł zajęcie przez wojska państw centralnych Zagłębia Dąbrowskiego i całego Sosnowiecko–Częstochowskiego Okręgu Przemysłowego. Pomimo, iż Rosjanie robili niemal wszystko, aby zapewnić dostawy stałe węgla to jednak Donbas miał ograniczone możliwości produkcyjne. Rosjanie za wszelką cenę chcieli utrzymać Warszawski Okręg Przemysłowy w pełni mocy produkcyjnych, gdyż spodziewali się odzyskania zajętych przez państwa centralne ziem. Sytuacja przemysłu metalowo–maszynowego w Warszawie uległa gwałtownemu

<sup>37</sup>Cała gospodarka Rosji znalazła się w ciężkim położeniu, gdyż w roku 1913 roczna konsumpcja węgla była w 20,21 % zaspokajana przez import węgla i koksu. W tym czasie w roku 1913 produkcja węgla Zagłębia Dąbrowskiego stanowiła wynosiła 16, 36 % rocznego spożycia Cesarstwa Rosyjskiego. Rosja została pozbawiona dwóch znaczących źródeł węgla: importu i produkcji Zagłębia Dąbrowskiego. Import z Niemiec ustał z chwilą wybuchu wojny, natomiast z Wielkiej Brytanii spadł wobec 6. 000. 000 ton w roku 1913 do poziomu 43. 000 ton w roku 1915 (wykazywał zresztą stały trend spadkowy i już w roku 1916 r. wynosił poniżej 5. 000 ton). Produkcja wewnętrzna Rosji nie była w stanie wyrównać tych niedoborów tym bardziej, iż kopalnie z Donbasu wykazywały stały spadek wydajność pracy. Zob. M. Ch., *Węgiel podczas wojny*, PT(1918), Nr 5-8, T. LVI, R. XLIV, s. 43.

<sup>38</sup>J. Żórawski, *Uwagi o Rosyi*, PT(1918), Nr 17-20, T. LVI, R. XLIV, s. 129; S. J. Okolski, *Jeszcze o Rosyi uwag kilka*, PT(1918), Nr 21-26, T. LVI, R. XLIV, s. 146.

<sup>39</sup>Z rejonu Lisiczańskiego węgiel doniecki był wysyłany do Królestwa Polskiego ze stacji: Wołodino, Naświetiewicz i Perejezdna. Z rejonu Marjewskiego ze stacji: Łoskutowka, Rozjazd Mirnaja-Dolina, Toszkowka, Szpilołowo, Gorsko-Iwanowka, Marjewka, Sentjanowska, Gołubowka, Bieżanowska, Warwaropolje i Irmino. Z rejonu Ałmazny ze stacji: Orłowska, Pugaczewo, Tupiukowo, Ałmaznaja, Kipuczaja i Owragi. Z rejonu Słowianoserbskiego ze stacji: Ługańsk, Rodakowo, Słowianoserbs i Pierwozwanowska. Z rejonu Debalcewskiego ze stacji: Łomowatka, Manuiłowka, Wergilewka i Baronskaja. Z rejonu Centralnego ze stacji: Magdalinowka, Kriwoj Torec, Nikitowka, Chacepetowska, Gosudarew Bajrak, Żelaznaja, Gorłowka, Wołyncewo i Jenakjewo. Z rejonu Muszkietowo-Makiejewskiego ze stacji: Niznaja Kryna, Monachowo, Krinicznaja, Jasinowataja, Chanżenkowo, Szczegłowka, Charcyzsk, Mospino, Makiejewka, posterunek na 15-ej wiorście, Muszkietowo, Czumakowo, posterunek na 10-ej wiorście, Głasnaja i Rozjazd Szirokij. Z rejonu Józowski ze stacji: Jazowo, Ruczenkowo i Mandrykino. Z rejonu Griszynskiego ze stacji: Griszyno i Żelannaja. Z rejonu Bielkalitwieńskiego ze stacji(na wschód od rejonu, gdzie eksploatowano antracyt): Tacinskaja, Graczy, Żyrnow, Bielaja Kalitwa, Riepnaia i Bagurajewo. Zob. S. Kruszewski, *O węglach donieckich i ich spalaniu pod kotłami parowymi*, PT(1918), Nr 13–14, T. LIII, R. XLI, s. 123.

pogorszeniu w połowie roku 1915, po bitwie pod Gorlicami, która złamała w dużym stopniu rosyjską siłę uderzeniową. Gorlice, przełomowe wydarzenie na froncie austriacko–rosyjskim miało wpływ na pogranicze Cesarstwa Rosyjskiego, na położenie Królestwa Polskiego i Ukrainy w ramach Cesarstwa Rosyjskiego. Armia carska przestała być groźna dla monarchii austro–węgierskiej, a przed wojskami państw centralnych otworzyła się możliwość zajęcia całego Królestwa Polskiego. Naczelne dowództwo rosyjskie podjęło wtedy brzemienną w skutkach decyzję o przygotowaniu ewakuacji najważniejszych, strategicznych dla gospodarki Cesarstwa Rosyjskiego zakładów z branży metalowo–maszynowej ulokowanych na obszarze Warszawskiego Okręgu Przemysłowego. Rosjanie zrezygnowali wówczas z utrzymania Polski (Królestwa Polskiego) na rzecz Ukrainy. Rozpoczęli ewakuację tamtejszych zakładów, część z nich wywożąc w głąb Rosji, a pozostałe zniszczyli.

W całości zostały ewakuowane do Charkowa zakłady „*Tow. Akc. Fabryki Maszyn Gerlach i Pulst*”. Natomiast w większości przeniesione z Warszawy na Ukrainę, czy też do Rosji zostały tylko niektóre oddziały fabryk. W największym stopniu odnosiło się to do tych zakładów, których produkcja miała strategiczne znaczenie dla Cesarstwa Rosyjskiego. „*Akc. Tow. Przemysłowe Zakładów Mechanicznych i Górniczych Lilpop, Rau i Loewenstein*” przeniesione zostało w znacznej części do Kremienczuga, „*Tow. Fabryki Machin i Odlewów K. Rudzki i S-ka w Warszawie*” do Ekaterynosławia. Odnosiło się to także do kotłowni „*Tow. Akc. Zakładów Mechanicznych Borman, Szwede i S-ka w Warszawie*”, fabryki Wolanowskiego (produkcja gwoździ, śrub i drutu), „*Tow. Fabryk Metalowych Norblin, Bracia Buch i T. Werner*”, „*Tow. Akc. Rohn, Zieliński i S-ka*” oraz wielu innych<sup>40</sup>.

Rosjanie w pośpiechu zniszczyli infrastrukturę fabryczną oraz wywieźli ruchomy park maszynowy z zakładów „*Tow. Zakładów Metalowych B. Hanike w Warszawie*”, „*Tow. Akc. Zakładów Mechanicznych Borman, Szwede i S-ka w Warszawie*”, Jerzego Hirszowskiego, „*Tow. Orthwein, Karasiński i S-ka*” i dziesiątki innych<sup>41</sup>.

Rosjanie przewidując, że bezpowrotnie stracili Polskę (Królestwo Polskie) rozpoczęli celową dewastację zakładów podwarszawskich. Niszczyli nie tylko fabryki strategicznie ważne dla Rosji z branży metalowo–maszynowej, ale wszelakie zakłady. Rosjanie w pośpiechu wywozili wyposażenie zakładów. Jednak osłabiony rosyjski aparat administracyjny nie był w stanie wykorzystać wywiezionego z Królestwa Polskiego majątku produkcyjnego. Maszyny, urządzenia z zakładów tak z branży metalowo–maszynowej, jak i innej w niewielkim stopniu zostały wykorzystane do wzmocnienia potencjału produkcyjnego Cesarstwa Rosyjskiego. Nie zostały uruchomione w nowych miejscach – w Rosji, w południowej Ukrainie. Większość zakładów nie została uruchomiona, urządzeń fabrycznych zostało porzuconych bezpośrednio przy torach linii kolejowych, bądź też przeleżało do końca wojny w magazynach<sup>42</sup>.

Era Rosji na pograniczu Polski i Ukrainy dobiegła końca. I wojna światowa, rewolucja październikowa wyznaczyła inne dzieje Polsce i inne Ukrainie. Dla Ukrainy rozdartej na dwoje wtłoczonej w dwa państwa – II Rzeczpospolitą i Związek Sowiecki był to okres niekorzystny pod względem gospodarczym. Polska i Ukraina początku XX stulecia pod wpływem polityki gospodarczej Cesarstwa Rosyjskiego zmieniała się w jeden organizm gospodarczy. Wzajemna koegzystencja była zdecydowanie dodatnia i rokowała szansę na dalszy rozwój i pogłębienie współpracy na wielu płaszczyznach, nie tylko na niwie gospodarczej. I wojna światowa gwałtownie przerwała tę koegzystencję, spychając obydwie kraje w odmęt wieloletniej wojny i pozbawiła ogromnego rynku, który dawał szansę na rozwój, na wzrost gospodarczy, na skok cywilizacyjny. Sytuacja z początku wieku XX stulecia – tu na pograniczu Zachodu i Wschodu – tu w Ukrainie i Polsce miała się już nie powtórzyć.

*Украина – Польша – Россия начала XX века Между западом и Востоком*

*Эта работа рассматривает экономические связи Польши и Украины периода от второй половины XIX века до 1915 года. Особое внимание обращается на наиболее прибыльную промышленность – тяжелую индустрию. Указывается взаимозависимость обеих краев, которые входили тогда в состав Российской империи. Польша (Польское царство), будучи наиболее промышленной частью Российской империи, зависела от сырья Украины, которая перед первой мировой войной превратилась в сырьевую базу. Начало войны, захват немецкими войсками части Польского царства обусловил то, что Россия, чтобы удержать оставшуюся часть Польши, ее наибольший промышленный центр – Варшаву, поставила ее в зависимость от украинского сырья. Однако российская экономика в результате того, что ее отрезали*

<sup>40</sup>A. Wierzbicki, *Wspomnienia i dokumenty...*, s. 260; S. Misztal, *Przemiany w strukturze i rozmieszczeniu przemysłu na terenie województwa warszawskiego i miasta Warszawy*, Przegląd Geograficzny, t. 30, z. 4, Warszawa 1958, s. 597; tenże, *Warszawski Okręg Przemysłowy. Studium rozwoju i lokalizacji przemysłu*, Warszawa 1962, s. 93.

<sup>41</sup>A. Wierzbicki, *Wspomnienia i dokumenty...*, s. 259–260; S. Misztal, *Przemiany w strukturze i rozmieszczeniu przemysłu...*, s. 597; tenże, *Warszawski Okręg Przemysłowy...*, s. 93–94.

<sup>42</sup>S. Otolski, *Przemysł chemiczno–farmaceutyczny...*, s. 89; A. Wierzbicki, *Wspomnienia i dokumenty...*, s. 261; R. Kołodziejczyk, R. Grabowski, *Zarys dziejów kapitalizmu...*, s. 246.

*войска центральных государств (немецких и австро-венгерских) от возможности экспорта угля в Западную Европу и потери польского Домбровского бассейна, переживала огромный дефицит угля. Сырьё с Украины было нужно для развития, но Украина не могла увеличить добычу сырья настолько, чтобы удовлетворить потребности всей Российской империи. В результате россияне, побаиваясь прорыва фронта немецкими войсками и занятия Варшавского промышленного округа, отказались от удержания Польши. Начали эвакуацию части промышленных предприятий вглубь России, а остальные уничтожили.*

**Бабій Л. Б.**, доц.(Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 82.09

**Симулякр англійськості: роман Джуліана Барнса «Англія, Англія»**

*У статті інтерпретується роман сучасного англійського письменника-постмодерніста Джуліана Барнса. Аналізується концепт англійської ідентичності крізь призму теорії симулякрів Ж. Бодріяра.*

**Ключові слова:** симулякр, англійськість, постмодернізм, історіографія, репрезентація.

*The article deals with the interpreting of Julian Barnes's novel. The concept of Englishness is analyzed through the theory of simulacrum by J. Baudriard.*

**The key words:** simulacrum, Englishness, postmodernism, historiography, representation.

Порубіжжя ХХ – ХХІ століття у літературі Великобританії стало періодом відкриття багатьох імен авторів, твори яких вже займають місце у літературному каноні. Твори Джуліана Барнса стали подією у Британській та Європейській літературі, свідченням чого є численні літературні премії, які він отримав у не лише на батьківщині, а й в США, Франції, Італії, Німеччині, Австрії. Він єдиний володар відразу обох французьких премій Prix Médicis за твір «Папуга Флобера» (Flaubert's Parrot) та Prix Fémina за твір «Як все було» (Talking it Over). Триразова номінація на Букерівську премію і попадання у так звані шортлисти за твори «Папуга Флобера», 1984 та «Англія, Англія» (England, England), 1998, «Артур і Джордж», 2005, нарешті завершилися перемогою у 2011 році, коли Джуліан Барнс отримав Букерівську премію за свій новий твір «Відчуття кінця» (Sense of an Ending). Твори Дж. Барнса отримали визнання критиків, знавців літератури й пересічних читачів, свідченням чого є переклади, його доробку тридцятьма мовами, зокрема й російською. З його новим романом у російському перекладі мають змогу познайомитися й українські читачі в Інтернет мережі.

Творчість Дж. Барнса стала матеріалом монографій сучасних англомовних дослідників-літературознавців М. Мозеля «Розуміння Джуліана Барнса», 1997 (Merritt Moseley «Understanding Julian Barnes»), М.Патемана «Джуліан Барнс», 2002 (Matthew Pateman «Julian Barnes»), французьких літературознавців: В. Гвінері, (Vanessa Guignery «Postmodernism and the Modes of Blurring in the Fiction of Julian Barnes», 2001, німецьких дослідників К. Генке (Christoph Henke «Obsession of the Past: History and the Memory in the Fiction of Julian Barnes», 2001). Авторами критичних есе були сучасні автори та критики Дж. К. Оутс, С. Ружді, Д. Лодж, В. Нюннінг (Vera Nünning) та інші. В Україні творчості Дж. Барнса присвячені публікації Т.В. Михед, І. Дробіт, дисертація Тупахіної О. В. Дослідження його праць доповняють і поглиблюють розуміння його творчості. Загалом літературна спадщина Дж. Барнса складає 11 романів, дві збірки оповідань, три збірки есе та чотири романи-детективи, виданих під псевдонімом Дан Кавана (Dan Kavanagh).

Роман «Англія, Англія» виданий у 1998 році. Деякі критики називають цей твір романом-фарсом. У ньому Барнс представив низку кліше про англійців, визначив ознаки власне «англійськості» англійської культури та історії. Він проілюстрував тезу про те, що історія – це «вербальна фікція» (verbal fiction). Проте найбільшим досягненням його твору критики вважають те, що він досліджує, конструює (формує), пародіює та реконструює «вигадані традиції» (invented traditions) [Нюннінг 2011: 5], відомі як «англійськість» (Englishness). Про це зазначає і сам автор: «це книга про уявлення про Англію, автентичність, пошуки істини, вигадку традиції та те, як ми забуваємо власну історію» [цит. за Нюннінг: 6]. У романі запропоновано велику кількість версій, пов'язаних, на думку власне англійців та іноземців з «англійськістю». Виявити цей перелік допомагає опитування респондентів із різних фокус груп в країні та за її межами. Це все проводиться із однією метою: втілити в життя амбітну ідею бізнес магната, «бізнес-супермена», як він сам себе називає – Сера Джека Пітмена – побудувати на острові Вайт тематичний парк розваг та відпочинку, який відтворював би уявлення світу про англійців, як людей, їхню історію, історичних осіб, події, місця, будівлі, легенди, кухню, тобто, як втілено у творі – 50 квітесенцій, які асоціюються зі словом «Англія».

Саме піддатливість історії і ненадійність індивідуальної та колективної пам'яті дали змогу переписати, спростити історію, а також створити тематичний парк, щоб задовольнити вимоги туристів. Серед історичних пам'яток є Біг Бен, Букінгемський палац, могила Шекспіра та принцеси Діани. Один з найвідоміших торгових центрів Англії Герродс «зручно» розмістився у Тауері. Серед цього переліку були не лише славетні імена, події, а й недоліки власне характеру англійців: снобізм, емоційна холодність, зверхність, ниття. Проте команда корпорації працює над створенням лише приємних вражень для туристів.

Дослідниця творчості Дж. Барнса В. Нюнінг вважає, що Барнс виставляє на показ однобокність, яка характеризує багато сучасних версій англійськості, які віднаходять її лише у минулому. І самі ж туристи надають перевагу і вимагають «ідеалізований варіант англійськості, пристосованої до смаків сьогодення» [Нюнінг 2011: 9]. Виношуючи ідею проекту, Сер Джек, на думку В. Нюнінг, підхоплює характерне для кінця ХХ століття захоплення британців національним спадком, що виявляється у створенні комерційних історичних об'єктів і тематичних парків, таких як Wigan Pier та Black Country Museum. Хоча його ідея полягала у створенні чогось масштабнішого: «оригінальної репродукції справжнього англійського надбання».

Найповнішу інтерпретацію цього твору, на нашу думку, допомагає зробити теорія симулякрів Ж. Бодріяра. У своїй праці «Симуляція та симулякри» (1981) науковець резюмує, що симулякр – це породження процесу симуляції, а симуляція – це породження моделей реального без оригіналу і реальності, тобто гіперреальності. Ж. Бодріяр пояснює, що сучасні симулятори намагаються зіставити реальне – все реальне – з його моделями симуляції: «немає більше ні дзеркала, ні його відображення, ні реального і його концепту. Виміром симуляції стає генетична мінітюаризація. Ера симуляції відкривається через ліквідацію всіх референцій. Йдеться не про імітацію, дублювання чи пародіювання, а про субституцію, підміну реального знаками реального» [Бодріяр 2004:4]. Бодріяр підсумовує, що симуляція ставить під сумнів різницю між «істинним» і «хибним», «реальним» та «уявним».

Він виокремлює чотири фази розвитку образу: відображення фундаментальної реальності; маскування і спотворення фундаментальної реальності; маскування відсутності фундаментальної реальності; взагалі не стосується будь-якої реальності і є своїм власним симулякром у чистому виді. Реальне більше не є тим, чим воно було. [Бодріяр 2004: 9]

Очевидно, що втілення теорії симулякрів у творі «Англія, Англія» було інтенцією Дж. Барнса, оскільки одним з персонажів твору є французький інтелектуал, який бере участь у конференції, яка передувала створенню проекту тематичного парку «Не просто відпочинок». У своєму виступі цей доповідач означив, чому на сьогодні копії надається перевага перед оригіналом, репродукції перед першоджерелом. На його думку, репродукції та копії спроймаються сильніше. Він дає пояснення, чому так відбувається: «Ми повинні вимагати копій, оскільки реальність, істина, автентичність копії – це саме те, що ми можемо привласнювати, колонізувати, реструктурувати, використовувати, як джерело задоволення, і, нарешті – якщо забажаємо – реальність копії стане реальністю, яку нам судилося зустріти на своєму шляху, оскаржити та знищити» [Барнс 2003: 54]. Наприкінці доповіді він також підсумовує, що «колись був світ, який ми переживали безпосередньо, тепер є його ре-презентація, його покращений варіант» [Барнс 2003: 54].

Ж. Бодріяр стверджує, що не територія передує карті, а карта породжує територію. Саме так і відбувається у романі «Англія, Англія», коли корпорація «Пітко» обрала острів Вайт для створення тематичного парку. Спершу місця, де розташують пам'ятки, історичні будівлі, відтворюють ландшафт Англії та Лондона позначили на карті острова, згодом, це все втілюється у реальність. Містера Пітмена абсолютно не обходило, що на острові Вайт живуть і працюють люди, розташовані будівлі різних історичних епох, це все мало згодом слугувати «матеріалом для фону» [Нюнінг 2011: 27]

У праці «Симуляція і симулякри» Ж. Бодріяр зазначає, що всі ми живемо у світі дуже схожому на справжній – речі в ньому дублюються за власним сценарієм. «Проте це подвоєння зовсім не означає неминучість смерті: вони вже очищені від власної смерті і навіть виглядають краще, ніж за життя: яскравіші, більш справжні, ніж їх оригінали, немов обличчя у похоронному бюро», – іронічно порівнює Бодріяр.

Такою ж філософією користуються менеджери у компанії Пітко у романі «Англія, Англія». Вони вважають, що маючи змогу вибрати між важкодоступним оригіналом і зручною копією, більшість туристів віддасть перевагу останній. Навіть девіз острова звучить так: «Не просто відпочинок, не просто острів» – це можливість побачити Англію такою, як ви собі уявляли, тільки чистішою, комфортнішою, привітнішою, менш хаотичною». [Барнс: 46]. На острівному суперкомплексі реальність розбавлена ілюзією. Натовп і фотографії реальні, а гвардійців біля Букінгемського палацу грають актори, сам палац є точною копією, проте в половинну величину. Їх високості справжні, хоча у них є дублери. Салют біля палацу – цифровий запис із голограмою.

Симулякрами у романі стають і люди. Коли Сер Джек Пітмен ставить запитання «Що є реальністю?» і, у власній манері не чекає відповіді, а сам же її і дає, що з точки зору вищих сфер його працівники не є реальністю, оскільки їх можна замінити іншими...симулякрами. Його референти не мають власного імені, їх усіх він називає С'юзі: «поточна С'юзі, колишня С'юзі» [Барнс 2003: 33].

Ще одним прикладом симулякра, на нашу думку, є фірма «Кабо, Альбертаччі і Бетсон», до якої звернувся за консультацією Сер Джек. Насправді у фірми був лише один партнер Бетсон, про що знав лиш він. Всім іншим було відомо, що Кабо і Альбертаччі мали «власні» офіси, рахунки, заробітну плату. Бетсон навіть інколи згадував їх у розмові, до того ж «реальність щомісячних трансферів через Нормандські острови поступово сприяла матеріалізації цих власників рахунків на нашому рівні дійсності» [Барнс 2003: 88]. Вони є прикладом симулякрів четвертого рівня, тобто взагалі не стосуються будь-якої реальності і є своїм власним симулякром у чистому вигляді.

Проект охоплював не лише визначні місця та події, кухню та історичних осіб, а й звичайних людей, які спочатку мали слугувати матеріалом для фону, а згодом у переосмисленій концепції «здійснили концептуальний стрибок від чисто декоративного статусу до місії потенційних комунікативних суб'єктів» [Барнс 2003: 57].

Імен акторів, які у парку розваг грали ролі, ніхто не знав, тому до них зверталися як до персонажів, яких вони представляли, плутаючи їхню фікційну та справжню ідентичність. Більш того, працівники проекту, почали зливатися зі своїми ролями, як уточнює наратор, відбулося «своєрідне склеювання актора з маскою». Багато службовців корпорації «Пітко» почали вважати і поводитися так, як персонажі, яких вони грали за контрактом. Вони були щасливі стати тими, кого вони зображали, це було їхнє бажання: «косарі» та «пастухи» не хотіли повертатися у квартири, а ночували у хижках, «охорона» у постановці Битви за Британію весь час була на службі на випадок небезпеки, хоча усім було відомо, що битва розпочиналася завжди за графіком. «Контрабандисти», ознайомившись із тонкощами ремесла почали насправді займатися контрабандою. Цей процес менеджер проекту і головна героїня твору Марта Кокрейн назвала «сентиментальним хаосом».

Трагічним став випадок з перевтіленням «Доктора Джонсона», актор, який грав його роль, у пошуках власної ідентичності навіть змінив у документах власне ім'я і вже ніхто не знав, ким він був, а коли Марта намагалася з ним провести бесіду, він поведився так, наче несправжньою була вона. Сам же він жив у своїй гіперреальності. На нього почали поступати скарги відвідувачів, оскільки його поведінка не відповідала їхнім уявленням про Доктора Джонса. Туристів не цікавило, яким був Доктор Джонсон і які думки він висловлював у XVIII столітті, їм потрібна була ідеалізована версія англійськості, пристосована до споживачів сучасності.

Легенда про Робін Гуда мала, на думку керівників проекту великий потенціал для розвитку туристичної індустрії острова. Вона втілювала для всіх ідеї свободи, дружби, братерства і пов'язана з життям на природі. Цей персонаж та його ватага здається відомі всім, однак те, що «популярна думка не завжди збігається з історичною реальністю, не має істотного значення». Як зазначив Джон Фаулз : «Що робив Робін Гуд і ким він був – не важливо. Значення має те, що розповідають про нього фольклорні джерела» [цит. за Нюнінг 2011: 12]. Загалом, ніби всі знають про Робін Гуда, та чим саме він займався не міг чітко сказати і сам офіційний історик проекту, Доктор Макс. Не зміг він також відповісти на питання чи були у ватазі інші жінки, крім діви Марієн, чи були там секс меншини? Тому Доктор Макс навіть пропонував підготувати дві ватаги для груп відвідувачів з різною орієнтацією, доводячи аргументи про історичну достовірність до абсурду, проте його ніхто не підтримав. Врешті решт під час успішного функціонування у проекті, у «Робін Гуда», виявився синдром хибної особистості, а його лучники почали поводити себе, як справжня ватага, зокрема почали полювати на тварин у заповіднику, що було заборонено кодексом острова, вимагали м'яса у меню, а не соєвий замінник, який їм пропонували кухарі проекту, прагнули чинити опір та нападати на людей шерифа будь-де і будь-коли, більш того, порушили хід історичних подій і вступили в сутички з персонажами з іншої історичної епохи. Таким чином, легенда про Робін Гуда перебуває на другій фазі розвитку образу.

Подібне відбувається з фольклорними джерелами, достовірність яких встановити не завжди можливо, і з біографічними даними історичних персонажів. Якщо деталі біографії історичної особи могли викликати зайві запитання чи містили неприйнятні факти, то їх коректували, щоб пристосувати до сьогочасної аудиторії, до сімейних цінностей XX століття, як називає це Марта: «ревізюнування міфів для теперішніх часів» [Барнс 2003: 148]. Так сталося із життєписом Нелл Гвін, продавчині апельсинів, яка у неповнолітньому віці стала коханою короля Чарльза II і народила йому двох синів. Ще одним з фактів було те, що вона вважала себе протестанткою. Координатор проекту пропонує дещо «підправити історію: зробити Нелл старшою, без дітей, без соціального та релігійного тла» [Барнс 2003: 94]. Згодом Марта розмірковує, що «її (Нелл) сутність, як і сік з апельсинів, які, вона продавала, стала

концентрованою, і вона залишилася версією того, ким колись була, чи, принаймні, тим, ким була вона на думку відвідувачів» [Барнс 2003: 186].

У одному з інтерв'ю Джуліан Барнс зазначає, що процес спрощення історії відбувається не лише у художніх творах, а «багато країн використовують розпилені версії певних аспектів власної історії. Звісно, цей факт не новина, але у наш час це робиться з більшою комерційною ефективністю, ніж це було раніше» [Гвінері 2006: 35].

Не оминається у творі і питання влади та керівництва островом. Тут уряду немає, тому немає виборів, внутрішньої і зовнішньої політики. Верховну владу має виконавча влада, а нею є менеджери «Пітко», жодних юристів, крім юристів «Пітко», жодних економістів, крім економістів «Пітко», жодної історії, крім історії «Пітко»: «зона безперешкодного попиту і пропозиції», а товаром виступає історія та культурне надбання Англії. Команда «Пітко» захоплюється успіхом тематичного парку, який зрештою замінив «Стару Англію». Вони пропагують негативні погляди на метрополію, де «люди просто втомлені від власної історії» [Барнс 2003: 253]. Поступово межі між справжнім та симулякрами розмиваються і острів-репліка стає реальністю. Світ почав сприймати острів як Англію, забуваючи про Стару Англію.

Ж. Бодріяр бачить сучасний світ, як світ етнології: спочатку каталогізований, проаналізований, а потім штучно відроджений за подобою реального. Сучасний світ він називає світом симуляції, галюцинації істин, монтажу реального, змертвіння будь-якої символічної форми та її історичної ретроспекції. Саме таким є світ на острові Вайт, адреса якого у творі зазначається як: адміністративна область Англія, країна Англія, тобто Англія, Англія. Невдовзі вона стає протиположною Старої Англії, як її згодом почали називати.

Марта запитує себе, чи це і є справжнє життя. Невже острів є моделлю держави нового типу, піддослідною моделлю майбутнього? Народжується, вважає Марта, новий вид патріотизму без сентиментальних спогадів, без історії; нація без тягаря історії. Доктор Макс, офіційний історик проекту називав його «грубим спрощенням всього» [Барнс 2003: 53].

Якщо спершу проект видавався реконструкцією реальності, історії, то згодом став реальністю, яка замінила оригінал, чистим симулякром, гіперреальністю, яка тріумфує. Тому стирання меж між автентичним та імітацією є однією з провідних тем роману. У творі також перетинаються опозиції громадське vs приватне, підробка vs оригінал, повна брехня та вигадка vs внутрішня правда. Натхненник та власник проекту, губернатор острова – Сер Джек Пітмен, після своєї смерті теж став симулякром. Його замінили «новим» «Сером Джеком», з яким можна було прогулятися та вислухати його блискучі ідеї. Тому відвідування могили Сера Джека, яка набула популярності відразу після його смерті, перестало входити в обов'язкову програму огляду визначних місць на острові, оскільки люди, зустрічаючись, з його реплікою уранці вже не відчували бажання їхати згодом на могилу справжнього Сера Джека.

Вигадка ще однієї традиції завершилася вважає Нюнінг, проте справжнє минуле не відіграло у цьому ніякої ролі. Міхед Т. В. зазначає, що Марта приходить до розуміння того, що не можна відновити, реставрувати втрачене минуле, і саме симулякри видаються людській уяві єдино автентичними. Це ж відбувається і зі Старою Англією. Марта переконалася, що не можливо просто повернутися у старі часи і їх знову пережити, коли у третій частині твору повернулася у Стару Англію, яка на той час стала доіндустріальною країною із занедбаною економікою. Зате люди повернулися до життя у селах, починали віддалятися від технологій і зближуватися з природою, залежати від погоди, пори року, врожаю. Проте навіть персонажі у так званій Старій Англії не є автентичними, це теж люди, які втекли від одного життя у пошуках іншого. Зокрема, сільський коваль Джек Гарріс, у недалекому минулому – працівник американської юридичної фірми на прізвище Ольшанські (очевидно не Британського походження) приїхав у Стару Англію, щоб зажити іншим життям. Він вигадує власні легенди та оповідки туристам, про навколишні місця. Його історії стали симулякрами. Вчитель місцевої школи веде з ним постійні суперечки щодо реальності героїв фольклору, вважаючи, що реальними є ті, про кого читають у літературних джерелах. Хоча в цьому контексті постає питання про реальність героїв у фольклорних джерелах. Хто ними є: ті, кого люди бачили, ті про кого читали, чи ті, в кого вірять запитує Дж. Барнс, залишаючи питання без відповіді.

Твори Барнса, на думку критиків, репрезентують «новий тип історичного роману», а саме: «само рефлексивний історичний роман, в якому йдеться про події минулого, але, який, водночас, зосереджений на тому, як ці події сприймаються та пояснюються у ретроперспективі» [Нюнінг 2011: 24].

Опираючись на дослідження британської науковці Л. Хатчин, І. Дробіт говорить про феномен постісторії, як альтернативи класичній історії. «Письменники-постмодерністи вибудовують не історичну реальність, а її репрезентацію, яка в добу постмодернізму відповідає філософському поняттю гіперреальності» [Дробіт 2008: 121]. Історія, вважає дослідниця, перетворилася на «втрачений

референт», а втраченим референтом її робить тотальне домінування симулякрів. Роман «Англія, Англія», приходять до висновку І. Дробіт демонструє, що історичне минуле більше не виступає як Історія сама по собі, воно стає проекцією історії з позицій постмодернізму, одним з варіантів такої проекції є зображення історичної гіперреальності. Отже, у романі Дж. Барнс яскраво репрезентує теорію симулякрів Ж. Бодріяра та, водночас, наголошує на фікційності історії.

**Література:** *Барнс 2003*: Барнс Дж. Англія, Англія / Джуліан Барнс [пер. с англ. С. Силаковою]. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 348с.; *Бодріяр 2004*: Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр [пер.В. Ховтун] – Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004.- 230 с. *Дробіт 2008*: Дробіт І. Міждисциплінарні аспекти поняття фікціональності історії (на прикладах романів Джуліана Барнса «Історія Світу у 10 ½ розділах» та «Англія, Англія» / Ірина Дробіт // Вісник Львів. У-ту // Серія Філол. 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 118 – 127.; *Mixed 2011*: Міхед Т. В. Наративи культурного простору: постмодерністський варіант реконструкції національної ідентичності в романі Джуліана Барнса «Англія, Англія» // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя // Серія Філологічні науки. 2011. С. 15 – 18.; *Guignery 2006*: Guignery V. The Fiction of Julian Barnes / Vanessa Guignery. – Palgrave Macmillan, 2006. – 168 p.; *Nunning 2011*: Nunning V. The invention of cultural traditions: the construction and deconstruction of Englishness and authenticity in Julian Barnes' England, England, Anglia 119:1 (2011), p. 1 – 28.

Біляшевич Р.З., к.філол.н (Київ)

УДК 82.02:7.036.45](470)

ББК Ш5 (4Рос) 6–328.8

### Тлумачення вчення про «соборність» у працях російських символістів початку ХХ століття

*У статті розглядаються основні стратегії переосмислення богословського вчення про соборність. Перша частина розвідки присвячена аналізу поглядів А. Хомякова. У другій частині досліджуються ідеї Вяч. Іванова та російських символістів.*

**Ключові слова:** соборність, символізм, хор, єдність, театр

*This paper explores the main interpretative strategies of the theological doctrine of “sobornost”. The first part of the research analyses the views of Aleksey Khomyakov. The second part of the research deals with the ideas of Vyacheslav Ivanov and Russian symbolists.*

**Key words:** “sobornost”, symbolism, choir, unity, theater

Вчення про соборність займає особливе місце в історії російської думки. Виникнувши у середовищі слов'янофілів, воно згодом відіграло ключову роль у концепціях В. Соловйова, символістів, більшовиків, євразійців, гуртка М. Бахтіна.

Дослідження ідеї соборності у різний час здійснювали С. Аверінцев, П. Вестбрук, Г. Обатнін, А. Пайман, С. Хоружій, Л. Шапошніков, Г. Флоровський. І хоча у вивченні цього питання досягнуто значних результатів, однак досі залишається чимало аспектів, які потребують детальнішого розгляду. У цій статті буде розглянуто два епізоди в історії поняття «соборність». По-перше, аналізуватиметься те, як один із лідерів слов'янофілів А. Хомяков трактував богословське вчення про «соборність». А по-друге, планується простежити, як інтерпретував поняття «соборність» головний теоретик російського символізму Вяч. Іванов.

А. Хомяков (1804 - 1860) був першим серед слов'янофілів, хто звернувся до суто еkleзіастичного вчення про «соборність» і ґрунтовно переосмислив його у дусі свого часу. Він систематизував свої погляди у низці статей переважно апологетичного характеру. Для думки Хомякова загалом і для його розуміння соборності зокрема визначальними є такі риси, як: 1) тісний зв'язок зі святоотцівською традицією; 2) апелювання до практичного досвіду перебування у Церкві; 3) полемічність, «сократівський» характер. Окрім цього, дослідники відзначають також помітний вплив європейської думки: західної християнської теології (французьких «традиціоналістів», Тюбінгенської католицької школи), німецької ідеалістичної філософії (Гегеля, Шеллінга) та світогляду Романтизму.

На переконання А. Хомякова, у соборності міститься суть церковного досвіду та «ціле сповідання віри». Не випадково, стверджує він, саме це слово вибрали Кирило та Мефодій для перекладу грецького «кафолікос». Інші варіанти перекладу – «всесвітній» чи «вселенський» – хоча й трапляються у доволі ранніх текстах богослужінь, проте не передають найсуттєвішого. Кирило та Мефодій обрали таке слово, оскільки «собор виражає ідею не тільки у значенні виявленого, видимого поєднання багатьох у якомусь місці, а й у загальнішому значенні постійної можливості такого поєднання, іншими словами: виражає ідею єдності у множинності («единство во множестве»). Отже,



очевидно, що слово *κἀνολικόζ*, у розумінні двох великих служителів Слова Божого, яких Греція послала до слов'ян, походило не від *κατά* та *όλα*, а від *κάτα* та *όλον*; бо *κατά* часто виражає те ж саме, що й наш прийменник *по*, наприклад *κατά Ματθαίον, κατά Μάρκον*, по Матвію, по Марку. Кафолічна Церква є Церквою *по всьому*, або *по єдності всіх, καφ όλον τόν πιοζέωντων*. Церква вільної однодушності, повної однодушності, Церква, в якій зникли народності, немає ані греків, ані варварів, немає розрізень по стану, ні рабовласників, ні рабів, та Церква, про яку пророкував Старий Заповіт, – яка здійснилася в Новому Заповіті, – словом, Церква, як визначив її св. Павло [Хомяков 1995: 279]».

Усі основоположні атрибути соборності – свобода, єдність і любов – витікають із благодаті. Справжня єдність – це внутрішня єдність у багатоманітності, яка є проявом свободи та ґрунтується на взаємній любові й молитві. У такому особливому вимірі існують ієрархії для здійснення таїнств, але вони нікого не поневолюють, а гармонізують стосунки та закликають до співпраці. Усе це свідчить про «благодатну та надемпіричну природу Соборної Єдності, про її приналежність до горизонту божественного Буття» [Хоружий 1994: 23]. Очевидно, що А. Хомяков слідом за апостолом Павлом сприймав Церкву як живий організм і, важливо зазначити, саме тому його трактування не редукується до соціальних чи біологічних первнів, які часто домінують у концепціях тих, хто переосмислював «соборність» і похідні від неї поняття згодом.

Проте А. Хомяков не обмежився тлумаченням послань апостола Павла та святоотцівської літератури. Другою складовою його підходу була виразна полемічно-апологетична скерованість. Саме у ході запеклих дискусій із західним християнством він розвивав своє специфічне бачення соборності.

А. Хомяков стверджував, що лише у православ'ї можливе поєднання двох основоположних атрибутів соборності – свободи та єдності. Натомість у католицизмі («романізмі») єдність – штучна, оскільки папі надано владу над совістю прихожан. Це – єдність послуху центральній владі. Щодо протестантів («Реформи»), то хоча вони й проповідують свободу, але не знають плодів благословення, які вона дарує, – згоди віри та повноти життя. Свобода протестантів – це свобода вагання та сумнівів, свобода «безглуздої віри в себе». Іншими словами, у католиків «єдність зовнішня, яка заперечує свободу, а тому недійсна», а в протестантів «свобода зовнішня, яка не дає єдності, і тому також не дійсна» [Хомяков 1995: 217]. І загалом, католицизм і протестантизм – «суть ніщо інше, як безвір'я, у принципі та зародку» [Хомяков 1995: 225].

Таке витіснення західного християнства з простору Божої благодаті поєднувалося з усебічним піднесенням значення соборності у православ'ї. Зокрема йшлося про непогіршеність соборної свідомості. Наприклад, А. Хомяков стверджував, що, коли весь православний народ ухвалював якесь положення, то воно набувало статусу соборної постанови, а якщо Церква визнавала своїм якесь писання, то воно ставало Святим Писанням («немає меж писання»). Не випадково богослови критикували його за «перебільшення значення людських первнів у житті церкви» [Шапошников 1996: 14].

Третьою складовою концепції соборності можна назвати вплив німецької ідеалістичної філософії. Особливо близькими російському мислителю були погляди Ф. Шеллінга, який стверджував, що всі явища вийшли з «єдності» та, що, чим ближче те чи інше явище до цієї «єдності», тим воно досконаліше. Прикметно, що Хомяков назвав Шеллінга «відтворювачем цілісного духу» [Шапошников 1996: 12].

Парадоксальність історичної долі концепції А. Хомякова полягає у тому, що наступні покоління тих, хто осмислював соборність, найменш цікавилися її основою – богослов'ям, яке ґрунтується на посланнях апостола Павла, а звернулися до апологетичної та філософсько-спекулятивної складових.

У першому випадку апологію православ'я доволі швидко витіснило пропагування особливості російського шляху розвитку. Слов'янофіли сформулювали комплекс питань, пов'язаних із національною ідентичністю, до якого тою чи іншою мірою зверталися всі напрямки та покоління російських мислителів XIX–XX століть: 1) Російська імперія як особливий тип цивілізації між Заходом і Сходом, що ґрунтується на візантійській спадщині; 2) православ'я як унікальний духовний досвід; 3) община як особливий різновид суспільства, в якому відсутня приватна власність і класова боротьба, де люди керуються не юридичними нормами, а згодою та самопожертвою заради блага загалу.

Таке переакцентування змінювало онтологічний статус православ'я, яке мимоволі перетворювалося на елемент, хай і ключовий, великого цивілізаційного проекту. При цьому соборність трактували насамперед як принцип гармонійного суспільного ладу, праобразом і втіленням котрого була російська сільська община.

С. Хоружий доволі критично оцінив цей шлях розвитку ідеї соборності: «Одночасно з благодатністю відкидалася свобода, і як результат, соборність повністю втрачала свою духовну природу, перетворюючись у регуляторний принцип або механічної державності, або органічного життя примітивного співтовариства. [...] єдність, яку Христос дарував нам згори, підмінюють єдністю знизу» [Хоружий 1994: 28]. Натомість С. Аверінцев вважав безпідставною саму ідеалізацію сільської общини,

котра не витримала історичного випробування: «Корпоративна свідомість у нас також не дуже сильна; експеримент з колгоспами, звісно, доводить зовсім не стійкість общинних навиків, а якраз навпаки – їхню страшну немічність, при якій чужі люди могли нацьковувати одну частину села на іншу. Якщо щось безсумнівно виручає нас у найгірші моменти, то саме особистісне: особиста ініціатива...» [Аверинцев 2005: 194].

Другий шлях трансформації богословського вчення про соборність позначений впливом спекулятивної метафізики Ф. Шеллінга, під яким різною мірою перебували і слов'янофіли (зокрема І. Кіреєвський слухав лекції, а згодом листувався з німецьким філософом), і В. Соловйов, і Вяч. Иванов.

Широко послуговуючись гностичними ідеями, Ф. Шеллінг розвинув вчення (а по суті реанімував та модифікував давні язичницькі уявлення) про нову органічну епоху («третю епоху світу»), в якій синтез прийде на зміну аналізу. Він пропагував відміну роздробленого світосприйняття: різні сфери – теологія, філософія, наука, мистецтво – мали злитися в один органічний світогляд і витворити спільну для всіх «нову міфологію». Фактично йшлося про широке розуміння міфу як поєднання розрізнених енергій людства.

Базовими для цього вчення, до вироблення котрого, крім Шеллінга, долучилися також Гегель і Шлегель, були, по-перше, натурфілософія Спінози з її уявленням про природу як постійний процес народження дійсності та, по-друге, ідея про споконвічне загальне одкровення, згідно з якою і поганські культури, і християнство – різні прояви одного й того ж божественного начала [Вестбрук 2006].

Перебуваючи під впливом ідей Ф. Шеллінга та В. Соловйова, Вяч. Иванов продовжив всіляко розвивати ідею синтезу як єдиного засобу проти смерті, початки котрої він убачав у будь-якому поділі чи протистоянні. В основі вчення Іванова – уявлення про всеєдність, давня язичницька доктрина про нерозривні вічні зв'язки між усіма істотами на Землі, між органічною та неорганічною природою, між теперішнім і минулим, між мертвими та живими. Він по-різному озвучував це містичне відчуття, виражаючи його через низку образів: «коло», «хор», «тіло». Проте найважливішим і найвлучнішим у цьому ряді синонімічних понять була, звісно ж, «соборність». (Промовисто, що свою першу книгу Вяч. Иванов назвав «Кормчие звезды», наслідуючи старослов'янські переклади («Кормчие книги») візантійських збірників соборних постанов).

Соборність для Вяч. Іванова – це ідеальний устрій, в якому індивідуальні устремління збігаються з суспільними: зникає протистояння між народом та інтелігенцією, особистим містичним досвідом і офіційною церквою, бунтом і покорою. Він активно переосмислював спадщину попередніх поколінь (слов'янофілів, Достоевського, Соловйова), вибірково вплітаючи її у свої далеко не всім зрозумілі концепції.

Вяч. Иванов мислив соборність максимально широко, іноді його інклюзивність межувала з відсутністю будь-яких обмежень. Соборність стосувалася усіх сфер життя: релігійної, культурної, соціально-економічної, приватної. Ніцшеанське трактування Діоніса як вічного трагічного принципу кардинально змінило життя Вяч. Іванова. Він вважав, що Ніцше та Діоніс оживили його серце та загартували волю. Тому у період із 1905 по 1924 рр. його діяльність була скерована на відродження давніх міфів і створення синкретичного («соборного») світогляду [Пайман 2002: 224-225].

Соборність у соціально-економічному плані передбачала: 1) Скасування відмінностей, зумовлених соціальним та етнічним походженням. (Саме тому у середовищі символістів було так багато «інородців» – представників різних національностей.); 2) Спільне («народне») володіння землею та спільну працю. (Зокрема, Вяч. Иванов вважав необхідним формувати «комуни з творців», де би молоді митці перебували поруч із старшими і мудрішими наставниками.); 3) Соціальне замовлення на працю інтелігенції. (Символісти вважали, що справжній великий замовник – це народ. Саме тому важливо відчувати його стихію. Разом із тим вони високо цінували таких можновладців, як імператор Юстиніан (за будівництво храму св. Софії) та сім'я Пітті (за зведення палацу Пітті), та шукали подібних замовників у Росії.)

Вяч. Иванов і Л. Зінов'єва-Аннібал активно реалізували своє бачення соборності і в особистому житті. Не обмежуючись критикою буржуазної моралі та закликами до відміни традиційного поділу ролей між жінками та чоловіками, вони час від часу включали у свої шлюбні стосунки третіх осіб обох статей. Таким чином, на їхнє переконання, ідея соборності втілювалася в життя. У контексті нової епохи всеєдності Иванов передбачав зміну людської природи. Насамперед, йшлося про те, що кожен може стати пророком або містиком. Упродовж тривалого часу здійснювалися пошуки оптимальної форми суспільної організації, яка би сприяла пробудженню такого досвіду. Найкращою моделлю для таких експериментів символісти вважали театральне дійство у його первісній формі. «Театр має остаточно розкрити свою динамічну суть, він має перестати бути просто видовищем. Досить видовищ. Ми хочемо збиратися, щоби творити – «діяти» – соборно, а не тільки споглядати. Глядач має стати діячем,

співучасником дійства. Натопт глядачів має злитися в хорове тіло, подібно до містичної общини стародавніх «оргій» та «містерій» [Іванов 1994: 43 – 44].

Найкращий спосіб поєднати акторів та глядачів – «розгнуждати» приховану та сковану діонісійську енергію драматичної дії. Звідси й прихильне ставлення російських символістів до тих чинників, які сприяли вивільненню цієї стихії. Насамперед йдеться про музику таких композиторів, як Бетховен, Вагнер, Скрябін. По-друге, важливе місце відводилося фольклору. Вяч. Іванов стверджував, що письменнику потрібно повернутися до витоків, до землі, заглиблюватися у міфологічне сприйняття народу. Зокрема, він схвально відгукувався про «колоритне неоязичництво» першої збірки С. Городецького «Ярь», яка, на його думку, втілювала молодість самої Росії. По-третє, символістське середовище надзвичайно прихильно ставилося до всіх російських революцій – і 1905, і 1917 років.

На відміну від В. Мережковського та З. Гіппіус, Вяч. Іванов не боявся народної стихії. Він вірив у «зрячу сліпоту» народного міфологічного світогляду та був готовий «пожертвувати суспільним порядком заради відродження на нових засадах «келійного мистецтва» й перетворення його у нову істинно народну синкретичну культуру» [Пайман 2002: 252].

Отже символісти шукали різні засоби вивільнення діонісійської енергії, яка стала би рушійною силою процесу об'єднання глядачів і акторів, інтелігенції та народу, індивідууму та колективу. Проте, слід зазначити, що навіть у найближчому оточенні Вяч. Іванова не всі поділяли його ідеї. Так, А. Бєлий зовсім по-іншому бачив тогочасну ситуацію в країні: «Чому хоровод у будь-якому селі не оркестра? О, бідна Росія, її погрожують покрити оркестрами. Вийдіть підвечір погуляти на село – і ви зустрінетесь і з хоровим первнем і з колективною творчістю... нецензурних слів. Ось що значать висновки з теорії, яка не рахується з конкретними формами життя. Росію збираються покрити оркестрами, коли її давно потрібно позбавити від цих оркестр» [Бєлий 1994: 159].

Більшість сучасних дослідників погоджуються, що чимало символістських ідей перекочувало до ідеологічного словника більшовиків. Цьому неабияк сприяли тісні особисті стосунки між символістами та революціонерами.

Представники старшого покоління символістів – К. Бальмонт і В. Брюсов – були переконаними соціалістами з відповідними колами знайомих. Через це в них час від часу виникали проблеми з царським режимом. У 1900 – 1910-х рр. на Вежі Вяч. Іванова гостювали А. Луначарський, який згодом став першим наркомом освіти, та А. Лур'є, який очолив музичний відділ Наркомпросу. Доволі близькі стосунки склалися між Вяч. Івановим та М. Горьким. Сам Вяч. Іванов, починаючи з 1919 р., очолював історико-театральну секцію Театрального відділу, яким керувала рідна сестра Л. Троцького та дружина Л. Каменєва – О. Каменєва. А ще один відомий представник символізму Г. Чулков відбував заслання разом із Ф. Дзержинським та іншими революціонерами.

Більшовики перейняли та по-своєму переосмислили цілий комплекс символістських ідей:

По-перше, чимало характерних рис соборності було приписано колективізму. На думку Н. Мандельштам, початок цьому поклав сам Вяч. Іванов, оскільки ці поняття в його статтях не розрізняються. «Вячеслав Іванов вважає, що соборність передбачає «принцип кругової поруки» і «відповідальності всіх за всіх». Але це принцип колективізму, а не соборності... Для Вячеслава Іванова поняття соборності та колективізму, особистості та індивідуальності нероздільні. Чи зміли їх взагалі розрізняти у десятих роках? Думаю, що для релігійних філософів відмінність завжди була очевидною, а символісти самі були індивідуалістами (з прагненням до надіндивідуалізму) та, перебуваючи під велетенським впливом Ніцше та Шопенгауера, прищеплювали російській еліті [...] теорії та думки, які штовхали до переоцінки цінностей, до відмови від особистості та поєднання християнства з язичництвом» [Мандельштам 1990: 332 – 333].

По-друге, більшовики активно послуговувалися теоретичними працями символістів про всенародне мистецтво. Масові народні гуляння та карнавали, про які мріяли символісти, стали мало не щоденною реальністю у 1920 – 1930-ті рр., трансформувались у жорстко керовані владою паради, мітинги та «народні суди» над «ворогами народу». Не була забута також ідея про «народне замовлення», яку в радянській державі реалізовували численні спілки митців, профспілки та з'їзди.

По-третє, більшовики, як і символісти, серйозно сприймали проект створення нової людської природи та, на відміну від салонних митців, втілювали цю ідею на практиці.

Таким чином, богословське вчення про соборність зазнало дивовижної трансформації упродовж XIX – XX ст. Від суто екклізіастичного вчення (тобто такого, яке стосується Церкви) воно перетворилося у вкрай ворожу до Церкви доктрину, котра ідеологічно обґрунтовувала експерименти тоталітарного режиму.

Сьогодні очевидно, що символісти значною мірою спричинилися до двох російських революцій 1917 р. Пропагуючи неязичницький світогляд та естетизацію жорстокості у середовищі столичної

інтелігенції та артистичного бомонду, вони сприяли витворенню такої атмосфери, яка прихильно ставилася до екстремістських програм і дій радикально налаштованих політичних сил.

У 1919 р. Вяч. Иванов, відповідаючи на лист Г. Чулкова, зізнався:

Да, сей костер мы поджигали,  
И совесть правду говорит,  
Хотя предчувствия не лгали,  
Что сердце наше в нем сгорит [Пайман 2002: 265].

**Література:** *Хомяков 1995:* Хомяков А. С. По поводу разных сочинений Латинских и Протестантских // Хомяков А. С. Сочинения Богословские. – СПб.: Наука, 1995. – С. 163 - 228.; *Хомяков 1995:* Хомяков А. С. О значении слов «кафолический» и «соборный» // Хомяков А. С. Сочинения Богословские. – СПб.: Наука, 1995. – С. 273 – 280.; *Шапошников 1996:* Шапошников Л. Е. Философия соборности: Очерки русского самосознания. – СПб.: Изд – во С. - Петербургского ун – та, 1996. – 200 с.; *Аверинцев 2005:* Аверинцев С. Русское подвижничество и русская культура // Аверинцев С. Собрание сочинений. Связь времен / под. ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. – К.: Дух і Літера, 2005. – С. 189 - 198.; *Хоружий 1994:* Хоружий С. С. Хомяков и принцип соборности // Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 17 - 31.; *Вестбрук 2006:* Вестбрук Ф. Л. Вячеслав Иванов и «Новая Мифология» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб.: Филологический факультет С. - Петерб. гос. ун-та, 2006. – С. 22 – 34.; *Пайман 2002:* Пайман А. История русского символизма / Авторизованный пер. с англ. В. В. Исакович. – М.: Республика, 2000. – 415 с.; *Иванов 1994:* Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 37 - 50.; *Белый 1994:* Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 153 - 167.; *Мандельштам 1990:* Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / Подг. текста, предисл., примеч. М. К. Поливанова. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 560 с.

*В статье рассматриваются основные стратегии переосмысления богословского учения о соборности. Первая часть исследования посвящена анализу взглядов А. Хомякова. Во второй части представлены идеи Вяч. Иванова и русских символистов.*

**Ключевые слова:** соборность, символизм, хор, единство, театр

Біляшевич Т.М. к.ф.н. (Київ)

УДК 821.133.1–2.09 “19”

ББК Ш5 (4 Фра) 6–6

### Поетика єдності у п'єсі Поля Клоделя «Атласний черевичок»

*Стаття присвячена аналізу поетики єдності в п'єсі П. Клоделя «Атласний черевичок». У ній з'ясовано, що об'єднавчі настанови зумовлюють спосіб репрезентації дійсності, образні домінанти, композицію, особливості художнього мовлення та рівень взаємодії твору з іншими текстами, театральними традиціями та мистецтвами.*

**Ключові слова:** поетика, єдність, П. Клодель.

*The paper is dedicated to the poetic analysis of P. Claudel's play «Le soulier de satin». It demonstrates that the uniting principles determine the modus of reality representation, image dominants, composition, artistic speech peculiarities and the level of the interaction of the play with other texts, theatre traditions and arts.*

**Key words:** poetic, unity, P. Claudel.

Доробок П. Клоделя (1868 – 1955) в Україні ще й досі залишається мало відомим. Українські переклади низки поезій письменника, здійснені Ю. Кленом і М. Драй – Хмарою, та п'єс «Благовіщення Діви Марії» й «Атласний черевичок», зроблені А. Перепадею і Г. Малець відповідно, представляють важливу, однак незначну частину творчості багатогранного та надзвичайно плідного автора. Щодо наукового освоєння текстів французького митця, то перед українським гуманітарієм відкривається неозора цілина: у нас немає ґрунтовних досліджень, присвячених його поезіям, п'єсам, есеїстиці, щоденникам та екзегетичним творам. Тим часом у Франції спадщину П. Клоделя продовжують регулярно публікувати та осмислювати. Зокрема, 2011 року видавництво «Галлімар» випустило друге найповніше академічне видання його драматургії. Такий стан речей зумовлює актуальність і новизну

поданої статті: в ній здійснено спробу аналізу поезики творчості П. Клоделя на матеріалі п'єси «Атласний черевичок» (1919 – 1924), котру сам митець вважав своїм *opus magnum*.

Французькі дослідники називають театр П. Клоделя релігійним [Alexandre 2011: XXVI; Compagnon 2007: 706] та апологетичним [Alexandre 2011: XVIII]. Ці означення пов'язані з ключовим моментом біографії автора. 25 грудня 1886 року під час різдвяної служби у Соборі Паризької Богоматері вісімнадцятирічний Клодель пережив одне з найбільших потрясінь свого життя – раптове навернення. Внаслідок цього доволі ліберально налаштований випускник одного з провідних ліцеїв Парижа переглядає свої життєві та творчі принципи, підкоряючи їх вищому авторитету. Відповідно, в його текстах поряд із земним існуванням персонажів з'являється вимір вічності.

У контексті духовних та мистецьких шукань кінця XIX – початку XX століття прагнення вийти за межі реальності не було дивиною. Розчарована у позитивістському оптимізмі й водночас занадто рафінована, щоби сприйняти простоту християнської істини, французька богема у пошуках трансцендентного натхнення часто вдавалася до найхімерніших духовних експериментів – порушення нормальної роботи свідомості через вживання алкоголю та наркотиків, спіритуалістичних сеансів, оргій, східних практик. П. Клоделя, котрий відвідував салон С. Малларме й зачитувався творами А. Рембо, з одного боку, приваблювало поетично здійснене символістами «вражаюче розширення світу» (цит. за: [Autrand 2005: 18]). З іншого боку, як християнин він не міг споглядати встановлені ними «відповідності» виключно в естетичному ракурсі. Розуміння того, що «добро творить, а зло – ні», робило його щонайменше старомодним в очах багатьох сучасників, котрі, сприймаючи зло як джерело натхнення, могли би підписатися під відомим висловом А. Жіда про те, що «з добрими почуттями не створюють гарну літературу» [Claudel 2011, V. II: 1294 – 1295]. Відтак, хоча П. Клодель, як і символісти, хотів представити світ в його тотальності, однак відмова від ціннісної релятивізації відрізняє його зрілу творчість від напозір схожих символістських тенденцій.

Поетика творчості П. Клоделя ґрунтується на принципі єдності. У п'єсі «Атласний черевичок» він охоплює основні рівні тексту: спосіб репрезентації дійсності, образну систему, композицію, художнє мовлення, площину взаємодії з різними текстами, театральними традиціями та мистецтвами.

Перш ніж аналізувати п'єсу, слід відмітити, що об'єднавчі тенденції у доробку П. Клоделя пов'язані з біографією самого автора. Він, як і Сен-Жон Перс і Ж. Жіроду, суміщав поклик письменника з дипломатичною діяльністю. Впродовж 46 років П. Клодель служив Франції як консул і посол у різних країнах світу – США (1893 – 1895, 1927 – 1933), Китаї (1895 – 1909), Японії (1921 – 1927), Бразилії (1917–1918), виконував важливі дипломатичні завдання в Німеччині, Данії, Бельгії, Чехії. Спільним знаменником його двох фахів – і дипломатії, і красного письменства – було прагнення зблизити людей. Ще на початку минулого століття П. Клодель бачив майбутнє Європи в її об'єднанні на кшталт федерації штатів у Північній Америці. Навіть у побуті письменника захоплювали винаходи людського розуму, здатні стирати дистанцію між індивідуумами: автомобіль, пароплав, літак, мотоцикл, залізниця, телеграф [Autrand 2005: 19].

Щодо самої п'єси «Атласний черевичок», то поезика єдності зумовлює насамперед *спосіб репрезентації дійсності*, в якій реальна історія, біографія автора та дійсність читача (глядача) переплітається з фікціональним змістом.

Основна сюжетна лінія твору вибудовується навколо історії кохання вигаданих персонажів – Доньї Пруезе та Дона Родріго. Донья Пруезе, котру віддали заміж за нелюбого й набагато старшого за неї суддю Дона Пелажію, не може протистояти коханню, що запалив у ній Дон Родріго. Їхній зв'язок триває недовго. Молода жінка вирішує спокутувати свій переступ у служінні християнам в Африці. Невтішний Дон Родріго за наказом короля їде керувати Південною Америкою. Лише після десяти років перипетій герої знову зустрічаються: Донья Пруезе перед своєю мученицькою смертю віддає Дону Родріго їхню доньку Сім – Шпаг. З часом Дон Родріго переживає навернення й також присвячує себе Богу.

Водночас історія фікціональних персонажів відсилає до фактів реальності. По-перше, П. Клодель у п'єсі «Атласний черевичок», сховавшись за маскою Дона Родріго, художньо переосмислив факти свого особистого життя, пов'язані із забороненим коханням [Autrand 2011: 1568 – 1569]. По-друге, ці автофікціональні події розвиваються на складному історичному тлі кінця XVI – початку XVII ст.: протистояння християнського та мусульманського світів, релігійних воєн між католиками й протестантами в Європі, боротьби за вплив у Новому Світі. При цьому П. Клодель вільно поводить себе з історичними фактами, підпорядковуючи їх художньому задуму п'єси. Звідси й чимало свідомих анахронізмів: битва при Лепанто (1571) у творі відбувається після, а не до битви під Білою горою (1620); поразка Непереможної Армади (1588) передуює страті Марії Стюарт (1587). Ці історичні неточності не завадили драматургу мистецьки відтворити дух епохи. Бароко з його неспокоєм, мінливістю, тяжінням до універсальності віднайшло своє нове життя у п'єсі французького митця, а

також у масі науково-критичної літератури після Першої світової війни. Саме тоді гуманітаристика пережила т. зв. «барочний бум» [Наливайко 1981: 108]. Це й не дивно, адже світогляд бароко у своєму запереченні антропоцентричної моделі гуманістів та їхньої наївної віри в природжену доброту й розумність людської натури отримав своє трагічне підтвердження у реаліях історичного світу. Барокове сприйняття людини втілено у п'єсі П. Клоделя в образах протагоністів: Дон Родріго й Дона Пруезе помиляються, падають і лише завдяки втручанням вищої сили віднаходять вірну путь.

Окрім того, події п'єси «Атласний черевичок» часом виходять за межі театральної умовності, втручаючись у світ читача (глядача). То Навіжений вривається на сцену і, скаржачись на автора, починає сам командувати акторами (II, 2); то Господиня заявляє, що їй «лист конче необхідний, щоб п'єса далі йшла, щоб не завішана була між небом і землею» [Клодель 2007: 212]; то Актриса волає, що вона опинилася за завісою і вистава почалась без неї [Там само: 341]. Подібні репліки, а також відповідні авторські вказівки [Там само: 13], що руйнують «четверту стіну» сценічного простору, створюють комічний ефект і водночас навіюють думку, що потрясіння та внутрішні метаморфози, котрі протагоністи переживають на сцені, здатні оволодівати також читачами (глядачами).

*Образні домінанти* п'єси «Атласний черевичок» (дорога, нитка, храм) теж втілюють об'єднану настанову. Так, наскрізним образом твору є *дорога*. Це й морські шляхи, й іспанські путі, й Аппієва дорога в Італії, це також збудований під проводом Дона Родріго шлях, «котрий із двох розрізаних Америк робить одну» [Там само: 265]. Дорога розлучає і знову поєднує героїв твору, котрі, як правило, перебувають на півдорозі, у дорозі, при дорозі. Їхня діяльність розгортається на різних материках, охоплюючи Європу, Африку, Південну Америку, японські острови.

При цьому всесвіт п'єси «Атласний черевичок» не обмежується виключно матеріальною площиною, він постійно взаємодіє з небесним виміром буття. Тому матеріальна дорога у п'єсі дублюється невидимим сполученням між небом і землею. Цей зв'язок виявляється насамперед у молитві, котра лунає в тексті тричі. Отець-Єзуїт у першій сцені твору благає Бога врятувати його брата – гордівливого й запального Дона Родріго. Донья Пруезе теж звертається до Діви Марії, щоби та вберегла її від гріха. Разом із молитвою молода жінка віддає Святій Діві свій черевичок: «Та щойно потягнуся я до зла, нехай зроблю це із кульгавою ногою! Поставлений вами бар'єр, якщо захочу подолати, нехай зроблю це із підрізаним крилом!» [Там само: 44]. Цей епізод, що символізує зв'язок людини з небом, котрий не може перервати навіть гріх, становить код всього тексту. Цю ж ідею увиразнюють португальське прислів'я «Бог пише закони кривими рядками» та вираз Святого Августина «*Etiam resscata*» («Навіть гріх»), винесені в епіграф твору [Там само: 11]. Слова Отця Церкви у п'єсі промовлятиме Ангел-Охоронець: «Гріх теж для чогось слугує» [Там само: 229]. Він, як рибалка, тягнутиме за нитку Донью Пруезе від гріха до вічного життя, а вона, в свою чергу, слугуватиме «наживкою» [Там само: с. 228] для спасіння Дона Родріго. В результаті обидва зречуться забороненого кохання заради вічності.

У першій сцені третього дня представлено також молитву Донї Музики. Вона молиться у порожній церкві Святого Миколая на Малій Страні в Празі невдовзі після битви під Білою Горою. Цей бій становить один з найбільш кривавих конфліктів Тридцятилітньої війни, в якому чеські протестанти зазнали нищівної поразки від католицьких військ Габсбургів. Донья Музика, дружина правителя-переможця, молить Бога про майбутнє дитини, котру вона носить у своєму лоні та на яку покладає надії відновлення спокою в цьому понівеченому краї. Її слова про мир відлунням повторюються у монологів чотирьох святих, що непомітно для жінки входять до храму. «Ніхто вже не принижує нікого, католики й понурі протестанти – усе з'єдналося, завмерло, навіть ріки відносити і розділяти перестали, ніщо не зворухнеться» [Там само: 183], – промовляє Святий Миколай, дивлячись на засніжену Прагу.

У п'єсі «Атласний черевичок» принцип єдності актуалізується також в образі *нитки*. Її використовують Ангел-Охоронець під час спасіння Донї Пруезе та Дона Родріго, Святий Яків (Сантьяго), котрий тягнув за «нитку світла» [Там само: 137] каравелу Колумба до Нового Світу. Той самий святий на малюнку Дона Родріго «кидає на Іспанію ніби змотаний канат, який розмотується аж до неба й падає», поєднуючи землю з небесами [Там само: 295]. Нитки у творі тягнуть людину і до світла, і до темряви. Приміром, чорношкіра чаклунка, готує зілля, аби прив'язати до себе невидимими нитками потрібного їй чоловіка [Там само: 80].

Відтак, у п'єсі образ нитки втілює ідею зв'язку між земним світом та духовною реальністю. Джерелом цього образу в творчості П. Клоделя можна вважати книгу пророка Осії, неточну цитату з якої драматург наводить в інтерв'ю 1948 року, присвяченому п'єсі «Опівденний розподіл» [Claudel 2011, V. II: 1472]. У Біблії є такі слова: «Я тягнув їх шнурками, що людям лицюють, шнурками любови, і був Я для них, немов ті, що здіймають ярмо з-над їхньої шиї, і Я їх годував» (Осія 11:4). Саме вони якнайкраще передають провідну думку п'єси «Атласний черевичок»: Бог любить навіть найзапеклішого грішника і заради його спасіння не шкодує засобів. Слід зазначити, що біблійний інтертекст, котрим

насичена п'єса, скерований на те, щоби продемонструвати шлях повернення людини до свого Творця. Протагоністи твору, як згадані у драмі Адам і Єва [Клодель 2007: 178 –179], після гріхопадіння втрачають одвічну гармонію. І як Блудний Син та Йосип [Там само: 32], переживають зворушливу зустріч з Отцем.

У п'єсі П. Клоделя принцип єдності оприсутнено також завдяки наскрізному для його творчості образу *храму*. Декораціями у п'ятій сцені другого дня слугує напівзбудована, ще вкрита рихтуванням базиліка Святого Петра в Римі. Італія як центр католицизму осмислюється в драмі як центр світу, «де зв'язані в одну сув'язь усі нитки і жили» [Там само: 131]. І місія персонажів полягає в тому, щоби з'єднати увесь світ під куполом католицизму, що якнайкраще розкривають слова Дона Родріго, адресовані Японцєві: «Адже католик я, хай все людство об'єднається і ніхто не думає, що має право жити в своїй ересі, / Окремо від інших, наче вони їм непотрібні. / Ваші огорожі з квітів і чарів – їх, як і інші, треба проломити, і задля цього сюди прийшов я, той, хто відчиняє двері і дороги прокладає!» [Там само: 302]. Відтак у творі католицизм як форма єдності світу наближається до свого буквального значення, адже слово «*catholicus*» перекладається насамперед як «всезагальний», «всеохопний».

Водночас фінальна частина п'єси свідчить про неможливість єдності на основі панування однієї християнської конфесії. Так, тлом подій останнього дня є розгром Непереможної Армади англійським флотом. Протестанти завдають нищівного удару католикам. А поки християни ворогують між собою в Європі, в Африці мусульмани знушаються над їхніми братами по вірі. Донька Дона Родріго Сім-Шпаг усвідомлює абсурдність такої ситуації й прагне навіть ціною власного життя визволити полонених: «І всі християни, побачивши загибель нашу славу, підіймуться їх визволити й громити турків. / Замість того, щоби ганебно битись між собою» [Там само: 313]. Отже, хоча п'єса й сповнена пафосу католицизму, проте її основою все ж таки є апологетика християнської віри загалом, котра звільняє людину від земних умовностей. Тому в кінці твору смиренний і просвітлений Дон Родріго промовляє такі слова: «Небо – не стіна! Там нема ні муру, ні бар'єра для людини, лише – Бог» [Там само: с. 367].

На композиційному рівні п'єси «Атласний черевичок» принцип єдності виявляється завдяки *прийому сюжетної редуплікації*. За його віртуозне втілення П. Клоделя навіть називають «Шекспіром французів» [Луков 2011]. Текст п'єси П. Клоделя сплетений з численних повторень, котрі, так само як у його англійського попередника, скеровані на акцентуацію певної ідеї. Приміром, у драмі тема непокори, втілена у мотиві втечі жінки, повторюється щонайменше п'ять разів. Донья Пруезе полишає свого чоловіка, аби зустрітись з Родріго. Її родичка Донья Музика тікає світ за очі від силоміць посватаного їй погонича волів заради омріяного «короля Неаполя» [Клодель 2007: 73]. Закохані Донья Ізабель і Дон Луїс також планують втечу, щоб уникнути насильного шлюбу. Різничиха відмовляється від усталеного життя, лише б не бачити свого нареченого – «чарівного власника м'ясної крамниці» [Там само: 311]. Сім-Шпаг тайкома залишає свого батька Дона Родріго й пливе назустріч коханню – Хуану Австрійському – майбутньому переможцеві у битві під Лепанто.

Дух бунтарства у творі властивий також чоловікам. Саме він єднає антагоністів твору – сміливця Дона Родріго й ренегата Дона Каміліо. Обидва підкорюють далекі краї: Дон Родріго – Америку та Азію, Дон Каміліо – Африку. При цьому в небезпечних авантюрах вони покладаються виключно на свої сили. У молитві до Бога Отець-Єзуїт так характеризує свого брата Дона Родріго: «...Гадає він, що його справа – не чекати, а здобувати й володіти / Чим тільки можна, так, ніби є щось, що Тобі не належить і де нема Тебе» [Там само: 19]. Подібною є й життєва позиція Дона Каміліо (його ім'я, до речі, перегукується з ім'ям непоступливої сестри письменника Камілли Клодель – учениці та помічниці відомого скульптора Огюста Родена): «...І вічно хтось над нами, – я задихаюсь!» [Там само: 32].

На відміну від Дона Каміліо, Дон Родріго упокорюється перед Богом. Це смирення символізує особливий тілесний гандж. Разом з Доньєю Пруезе вони утворюють пару персонажів, котрі кульгають: вона – тому що взута в один черевичок, він – через те, що втратив ногу в битві з японцями. Цю ваду герої сприймають як «в тіло колючку» (2 Кор. 12:7), що упокорює їх. По милості небесній обидва врешті-решт отримують звільнення від гріха. На композиційному рівні пафос свободи реалізується завдяки обрамленню: драма розпочинається молитовним проханням Отця-Єзуїта звільнити Дона Родріго та Донью Пруезе («Дай цим двом таке бажання, що відірве їх від буття земного / І первісну дасть повноту, і ту природу, яку Бог колись для них задумав!» [Клодель 2007: 20]) і завершується закликком францисканського ченця Брата Леона про «свободу полоненим душам» [Там само: 404].

Принцип єдності зумовлює специфіку *художнього мовлення* п'єси «Атласний черевичок», для якого властиві синтез поезії й прози та поєднання різних стильових реєстрів. На початку ХХ ст. поетичне мовлення майже зникло з французької сцени (виняток становлять хіба що твори Е. Ростана, написані олександрійським віршем). Тому п'єси П. Клоделя звучали абсолютно по-новому: в них поєднувалися два типи літературного мислення. При цьому поезія і проза в його драматургії не чергуються, як, скажімо, у В. Шекспіра, а переплавляються в неподільну єдність, котру у французькому

літературознавстві називають «*клюдельським версетом*». Сам письменник з цього приводу зазначав: «Насправді сьогодні я вже не знаю точно й відчуваю, що ніколи не знав, чим поезія відрізняється від прози. Все це є мовленням з різним ступенем інтенсивності та ритму» [Autrand 2011: 1579].

Окрім того, поетика єдності розкривається у *синтезі різних стильових реєстрів*. У творі діють понад сімдесят персонажів, котрі представляють різноманітні соціальні верстви та раси. Більшості з них належать незначні сцени, котрі однак вирізняє соковите мовлення, що розкриває особливості певного персонажа та ситуації. Так, у п'єсі поряд з любовною риторикою (I, 3; II, 10; III, 13) вжито псевдонауковий дискурс (III, 2), канцелярський стиль (III, 9; IV, 4) поєднано з народною говіркою рибалок (IV, 1, 5). Для передачі місцевого колориту автор нерідко вдається до іншомовних слів – латинських [Клодель 2007: 192, 194, 200, 376], іспанських [Там само: 29, 245], італійських [Claudel 2011, V. II: 448], англійських [Там само: 483, 519] і навіть японських [Клодель 2007: 298].

**На рівні художньої взаємодії** поетика єдності у п'єсі «Атласний черевичок» виявляється у синтезі різних текстів, театральних традицій та мистецтв.

Про зв'язки тексту П. Клоделя з Біблією та письмом Святого Августина вже йшлося вище. Інша **інтертекстуальна складова** п'єси оприсутнюється на рівні антропонімів. Ім'я клудельського Дон Родріго недвозначно відсилає до героя трагедії П. Корнеля «Сід», конфлікт якої драматург ХХ століття переосмислює згідно зі своїм світоглядом. Класицистичний герой діяв переважно в горизонтальній площині міжлюдських стосунків, зрікаючись своєї індивідуальної пристрасті на користь загальноновизнаного обов'язку служити монарху. Натомість герой «Атласного черевичка», отримавши листа від Донї Пруезе, без дозволу короля покидає довірене йому керівництво Америкою та мчить на всіх вітрилах у Марокко, де потерпає його кохана. Але замість довгоочікуваної компенсації його чекає відмова: Донья Пруезе жертвує своїм коханням і своїм життям заради віри. Таким чином вона відкриває перед Доном Родріго позаземний обов'язок.

Окрім того, принцип єдності у п'єсі «Атласний черевичок» втілюється у **синтезі кардинально різних театральних традицій**. З одного боку, сформувавшись в епоху *fin de siècle*, П. Клодель, як і більшість тогочасних митців, захоплювався античною драмою. Молодий письменник навіть переклав трагедії «Агамемнон» (1892?–1895?) і «Жертва біля гробу» (1913–1914) Есхіла та написав передмову до всієї трилогії «Орестея» (1942), назвавши її «легендарною притчею <...> однієї з найважливіших проблем людської Свідомості – Злочину й Кари» [Claudel 2011, V. I: 1200]. Зв'язок людського та божественного, інтерес до етичної проблематики, символічність, поєднання ямба й анапеста у драматичному мовленні – ці характеристики творчості «батька трагедії» властиві й доробку французького митця.

З іншого боку, в п'єсі «Атласний черевичок» важливу роль відіграє християнська театральна традиція. Зокрема, дія першого дня драми розпочинається месою Отця-Єзуїта, події третього дня – сценою у церкві Святого Миколая у Празі. Окрім того, великий обсяг; широта охоплення дійсності («Місце, де розгортається ця драма, – всесвіт...») [Клодель 2007: 15]; представлення багаторічних подій протягом чотирьох днів; поєднання релігійного змісту та життєвої емпірії, трагічного й комічного; розбудова сюжетної лінії на основі актів гріха, жертвності та спасіння – ці формальні та змістові ознаки зближують клудельський текст із таким жанром релігійної літератури, як містерія. У п'єсі «Атласний черевичок» на прикладі абсолютної метаморфози Дона Родріго реалізується сутність містерії як «Видовища Непідвладного Людини» [Клековкін 2002: 252].

До цих двох векторів впливу на доробок П. Клоделя, слід додати ще один – східний. Під час свого перебування на Далекому Сході письменник-дипломат познайомився з китайським театром тіней та японською драматичною традицією (Но, Кабукі, Кьоген), елементи яких він органічно вводив у свої твори. Приміром, епізод із Подвійною Тінню у чотирнадцятій сцені другого дня п'єси «Атласний черевичок» нав'язно саме східним театром.

Театр П. Клоделя відкритий також для **впливів інших мистецтв**, тому його ще називають тотальним [Comagnon 2007: 703]. Інтермедіальні тенденції, котрі позначили французьку літературу кінця ХІХ – початку ХХ ст., у драматургії П. Клоделя (до того ж автора мистецтвознавчої роботи з промовистою назвою «Око слухає») виявилися з небувалою широтою. Приміром, видовищність п'єси «Атласний черевичок» досягається завдяки взаємодії танцю, мімодрами, музики, архітектури, живопису, фотографії, кінематографа. Вхідження інших мистецтв у подієвість твору відбувається не лише через сценічні вказівки та пов'язану з ними зовнішню атрибутику, а й завдяки мовленню персонажів. Так, героїв п'єси «Атласний черевичок» вирізняє дар до живописання словом. При цьому вони вправно оперують різними художніми стилями. Свій останній у житті сніданок Дон Бальтазар закарбовує в пам'яті читача як розкішний фламандський натюрморт [Клодель 2007: 96 – 97]. Загибель Непереможної Армади Король Іспанії змальовує у дусі барокового мистецтва з його напруженою динамікою та песимістичною алегоричністю [Там само: 317 – 318]. Пейзаж з-за ґрат японської в'язниці Дон Родріго



оформлює за законами східного живопису з властивим йому мінімалізмом [Там само: 300 – 302]. Образи святих протагоніст моделює, вдаючись до іконографічної символіки [Там само: 341 – 342]. Знаково, що, хоча бажанням Дона Родріго полягає в тому, щоби «малювати, малювати, малювати малюнки до безкінечності» [Там само: 344], сам він не вміє орудувати пензлем. Уява героя породжує різноманітні образи, а на папір їх переносить Японець, після його втечі – Актриса. І як це не дивно, але у такій співпраці головує слово, воно створює неповторні екфразиси та гіпотипозиси. Натомість рука художника, ледь встигаючи, оформлює лише частину складного вербального малюнку.

Отже, поетика єдності виявляється на різних рівнях твору «Атласний черевичок». Вона зумовлює його образні доміанти, спосіб репрезентації дійсності, композицію, особливості художнього мовлення та рівень художньої взаємодії п'єси з іншими текстами, театральними традиціями та мистецтвами. Таке різнопланове втілення принципу єдності в п'єсі П. Клоделя свідчить про надзвичайне різноманіття представленого драматургом універсуму, в якому проте все гармонійно підпорядковується вищій волі.

**Література:** *Клековкін 2002:* Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження). – К.: Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.; *Клодель 2007:* Клодель П. Атласний черевичок / Пер. з франц. Г. Малець. – К.: Кайрос, 2007. – 408 с.; *Луков 2011:* Луков Вл. А. Шекспир французов: Клодель // Современная французская литература / Электронная энциклопедия / Под ред. Вл. А. Лукова. – 2011. – Режим доступу: <http://modfrancelit.ru/shekspir-frantsuzov-klodel-statya-vl-a-lukova/>; *Наливайко 1981:* Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 288 с.; *Alexandre 2011:* Alexandre D. Introduction. Démesures de Paul Claudel // Claudel P. Théâtre en 2 vol. – V. I. – P.: Gallimard, 2011. – P. XI–XLI (Bibliothèque de la Pléiade); *Autrand 2011:* Autrand M. Le soulier de satin. Notice // Claudel P. Théâtre en 2 vol. – V. II. – P.: Gallimard, 2011. – P.: 1559–1592 (Bibliothèque de la Pléiade); *Autrand 2005:* Autrand M., Alexandre-Berges P., Daniel Y., Dethurens P. Paul Claudel. – P.: adp ministère des Affaires étrangères, 2005. – 120 p.; *Claudiel 2011, V. I:* Claudel P. Théâtre en 2 vol. – V. I. – P.: Gallimard, 2011. – 1709 p. (Bibliothèque de la Pléiade); *Claudiel 2011, V. II:* Claudel P. Théâtre en 2 vol. – V. II. – P.: Gallimard, 2011. – 1875 p. (Bibliothèque de la Pléiade); *Compagnon 2007:* Compagnon A. XX siècle // La littérature française: dynamique et histoire en 2 vol. / Dir. Tadié J.-Y. – V. II. – P.: Gallimard, 2007. – P. 543 – 832.

*Стаття посвящена аналізу поетики єдності в п'єсе П. Клоделя «Атласний бабачок». В ній виявлено, що об'єднательні тенденції обуславлюють спосіб зображення дійсності, образні доміанти, композицію, особливості художественної мови, а також рівень взаємодії твору з іншими текстами, театральними традиціями та мистецтвами.*

**Ключевые слова:** поетика, єдність, П. Клодель.

**Олена Бистрова**, доцент (Дрогобич)

ББК 83.3(4РОС)5

УДК 821.161.1«XIX»

### **Урбаністичний пейзаж у творчості Ф. Достоевського**

*Статтю присвячено дослідженню особливостей формування образу Петербурга в творчості Ф. Достоевського. Образ міста аналізується в контексті творчості загалом, але особливу увагу приділено твору «Білі ночі». Досліджуються способи формування конотативності образу міста. Розкривається психологічний аспект зображення Петербургу в тісному зв'язку з протагоністом.*

**Ключові слова:** образ міста, психологізм, конотативність, авторська манера

*The article is devoted to the research of the speciality of the forming of the image of Petersburg in the F. Dostoevsky's creative works. The image of Petersburg is analyzing in the context of the whole literary works, but special attention puts for the work "White nights". The author of the article researches the poetical peculiarity of the forming of the cognition image of the town. We analyze the psychological aspect of the demonstration Petersburg in the connection with the protagonist.*

**Kew words:** image of town, psychology, connotation, author's style.

Через всю творчість Ф. Достоевського проходить образ Петербурга. Він стає центром хронотопного комплексу з багатьма складовими, які формуються навколо головного героя. Але в літературознавстві аналіз цього образу обмежувався, в основному, твором «Злочин і кара». Там образ

міста стає одним з важливих персонажів, але і в інших творах цей образ набуває важливого художнього значення. В нашому дослідженні проаналізовано функції образу міста в творі «Білі ночі».

Д. Чижевський відкрив для всіх філологів єдино вірний шлях пізнання художнього твору – пізнання його в єдності форми й змісту. Пошуки цього шляху він знаходить і в Ф. Достоевського. Його художня форма – це «антиформа» усталеності з прикрасами та поетизмами. Очевидно постійний поспіх, острах спізнитися і не віднести рукопис своєчасно виробили манеру «мінус-прийомів», а замість них – оголені почуття, пульсація людського духу.

Силу авторської манери Достоевського Чижевський убачає в тому, що два полярно-протилежні елементи (натуралістичні та ірреалістичні) не просто змішані, а сплетені й зрощені в органічну єдність. А реально-психологічний аналіз Достоевського учений називає «трансцендентально-психологічним». І цей дуалізм смислових площин дуже важливий для розуміння перипетій сюжету, а також проблеми місця людини, його ніші. Чижевський називає цю проблему – однією з найсуттєвіших проблем етики, бо реальність людської особистості не обмежується простим «існуванням» в емпіричному плані буття.

Крізь всю творчість письменника проходить образ Петербургу. Це не просто опис місця, де відбуваються події творів. Петербург є відображенням внутрішнього світу героїв. Образ міста стає трансцендентально-психологічним. Яскраво це проявляється в творі «Білі ночі». Цей твір вперше був опублікований в 1848 році. Він став продовженням четвертого фельєтону з циклу «Петербурзький літопис». Описи картин петербурзького літа майже в такій самій редакції вже зустрічаються в третьому фельєтоні, а метод антропоморфізації міста, перенесення страждань та радостей, співзвучних головному героєві, використовується в четвертому фельєтоні. Автор змальовує психологічний образ сентиментального самотнього інтелігентного чоловіка, який представлений нам в заголовку як Мрійник. Він не може знайти свого місця в великому, похмурому місті. Пошук самого себе втілюється в пошук свого «куточка» в цьому місті. Образ Мрійника вже використовувався письменником в творах «Хазяйка» та «Слабке серце». Такому образу письменник намагається надати рис типовості для російської дійсності кінця 1840-х років, намагається надати йому широкого філософсько-історичного та соціально-психологічного характеру. Саме мрійники стоять у Достоевського перед нереальним «пливким» світом, якраз у свідомості мрійників постає образ Петербурга, що відходить «разом з туманом і димом» у небуття, щезає, «піднімаючись з парою до темно-синього неба». У цьому образі світу, що розпливається у марево, в ніщо, відбито порожнечу внутрішнього буття самих мрійників. Чіпляючись за найменшу можливість знайти рідну душу в цьому місті, він формує в своїй уяві придуманий емотивний світ, в якому центральне місце займає живий Петербург. Сприйняття міста прямо залежить від стану емоцій героя. З першої сторінки можна бачити, як автор від імені головного героя представляє Петербург як живу істоту, яка може розуміти емоційний стан протагоніста, або вірніше, віддзеркалює емоції людини: «Мені теж і будинки знайомі. Коли я йду, кожний ніби забігає наперед мене на вулицю, дивиться на мене у всі вікна і ледве не говорить: «Здрастуйте: як ваше здоров'я? і я, слава богу здоровий, а мені в травні місяці додадуть поверх», або: «Я ледве не згорів і при цьому злякався» [Достоевський 1972: т. 2, 103]. Мрійник завів з деякими будинками знайомство: «З них в мене є улюбленці, є короткі приятелі...» [Достоевський 1972: т. 2, 103]. Найбільш близько головний герой товаришував з приємним світло-рожевим будиночком, з яким сталась біда. Будинок поскаржився Мрійникові, що його повинні пофарбувати в жовтий колір. Герой каже: «...і мій приятель пожовтів як канарейка. У мене ледве не розлилась жовч по цьому приводу» [Достоевський 1972: т. 2, 103]. Мрійник комфортно почуває себе в оточенні таких приятелів. Вони не можуть скривдити, зробити підступний вчинок. Головний герой знав багатьох мешканців міста, але тільки в обличчя, не будучи з ними знайомим особисто: «...ось вже вісім років, як я живу в Петербурзі, і майже ні одного знайомства не зумів завести... Але для чого мені знайомства? Мені і без того знайом весь Петербург...» [Достоевський 1972: т. 2, 102]. Мрійник уважно вивчав обличчя, і слідкував, в якому настрої зустрічались йому його незнайомі приятелі. Все це створює образ самотньої сентиментальної людини. Особливо гостро відчувалась самотність в вихідні, коли всі заможні міські жителі виїжджали на дачі. Мрійнику дуже хотілось з кимось поїхати за місто, але його ніхто не запрошував. В такому стані герой знаходив полегшення, спостерігаючи за природою, яка протиставляється місту: «так сильно вразила природа мене, напівхворого городянина, що ледве не задохнувся в міських стінах» [Достоевський 1972: т. 2, 105]. В описі хвилюючих його картин природи, для підсилення конотативності, Ф. Достоевський активно використовує стилістичний прийом подвійного означення: «чахла и хвора», «сумні і задумливі очі», «бліді, схудлі щіки», «задумливий и розсіяний погляд» і т.ін. Місто по-дружньому розмовляє з героєм, поки і герой і місто в спокійному, навіть веселому настрої. Але змінюється внутрішній стан героя, і починає мінятися образ міста. Після знайомства з Настенькою від спокою не лишається і сліду. Мрійник фактично закохався з першого погляду на жінку. Вона привернула його увагу ще до того, як він побачив її обличчя. Для передачі його зацікавленості Ф. Достоевський активно використовує не характерні для

його стилю колоративи. В інших творах використання кольорів майже відсутнє. Іноді вживається колір червоний в ситуації, коли герої червоніють. Червоний колір несе в собі неприємні настрої, тривогу, небезпеку. Інколи Ф. Достоєвський використовує чорний колір, який теж має негативне навантаження. В цьому ж творі гама кольорів значно розширена. Але сенсове навантаження одного і того ж кольору в різних ситуаціях різне. Наприклад, на початку тексту, коли письменник описує спілкування головного героя з будинками, жовтий колір мав негативний сенс. Він був канарейковим, асоціювався в Мрійника з жовтю, на жовтий будинок, який був його найліпшим приятелем від довгий час не міг навіть дивитись: «...я ще до сих пір не в силах був побачитися з понівеченим моїм бідняком, якого розфарбували під колір піднебесної імперії» [Достоевский 1972: т. 2, 103]. Але при зустрічі героя з прекрасною незнайомкою, емотивне навантаження на кольори міняється на прямо протилежне: «Вона була одягнута в прегарненьку жовту шляпку і в кокетливу чорну мантильку. Це дівчина, і обов'язково брюнетка» [Достоевский 1972: т. 2, 105]. З перших же фраз можна спостерігати, з якою готовністю Мрійник віддався своїм сентиментальним почуттям, і навантаження на одну з складових образу відповідно відображає ті емоції, які переповнюють його душу. Історія стосунків головного героя з Настенькою розгортається в своїй повноті від ночі до ночі. Письменник дає можливість бачитись цій парі тільки в вечірній період. Це відображено в назвах розділів: «Ніч перша», «Ніч друга», третя, четверта і «Ранок». А вранці вся чарівність і романтичність ночей закінчилась, як закінчилась і історія цього знайомства. Емотивний стан головного героя в денний період напряду залежить від шансів побачитись з Настенькою ввечері. Це підкреслюється, або залежить від стану погоди. Розділ «Ніч третя» починається зі слів: «Сьогодні був день сумний, дощовий, без просвіту, точно майбутня старість моя... Сьогодні ми не побачимось». [Достоевский 1972: т. 2, 127] А все тому, що Настенька попередила, що якщо буде дощ, вона не прийде. Після того, як Настенька повернулася до свого коханого, все навколо головного героя стає безбарвним, похмурим, саме таким, як почув себе сам герой: «Не знаю від чого, мені раптом уявилося, що кімната моя постаріла... мне уявилося, что дим, що стояв навпроти, теж постарів і потускнів в свою чергу, що штукатурка на колонах облущилась и осипалась, що карнізи почорніли і розтріскались і стіни з темно-жовтого яскравого кольору стали блякими...» [Достоевский 1972: т. 2, 102].

Описи Петербурга як відображення внутрішнього світу героя можна зустріти і в творі «Двійник». Друга зустріч з віртуальним двійником після набережної відбувається на нічній вулиці Петербурга. І вона, ця зустріч, знову-таки супроводжується і загадковістю і неприємними відчуттями. Ніби жодної для героя небезпеки не виникає, але він раптом зупиняється, «як вкопаний, ніби блискавкою вражений...» [Достоевский 1972: т. 1, 140]. Ці почуття з'являються лише після скандалу, який трапився на балу на честь дня народження Клари Олсуфіївни. Саме тоді Голядкін і відчув бажання провалитися крізь землю (разом з найнятою каретою). Сюжет розгортається на тлі похмурого Петербурга. Урбаністичний пейзаж посилює муки героя, передчуття біди. Деталі Петербурга мігрують від твору до твору. Ця риса також сприяє відчуттю творчості Достоєвського як метароману із спільними рисами та прикметами. Риси доходних будинків повсюди однакові: «Сходи були темні, вогкі та брудні» [Достоевский 1972: т. 1, 143]. Такі самісінькі вони і в інших творах. І двори брудні, навіть і ті, де живуть заможні. Події супроводжуються описом холоду, туману, вітру, дощу зі снігом. Подібний стилістичний прийом був і в «Білих ночах». З появою дощу та туману, герою ставало погано, тому, що він розумів, що не побачить коханої.

Отже не можна розглядати характери і поведінку героїв Достоєвського поза залежності від міста, де вони живуть, а туман стає символом цього згубного для людини місця. Тому і загадковості, незрозумілих подій і взагалі таїни тут багато. Навіть у наші дні можна зустрітися тут з відгомном старих часів. Відомий науковець, доктор філологічних наук, професор Ю. Л. Булаховська побувала тут у своїх наукових справах і потрапила на ночівлю у таку дивну, величезну петербурзьку квартиру. У якій мешкав один-однісінький мешканець – старий-старезний уламок старого Петербургу, недовірливий, капризний, злий, оповитий суцільною таїною. До того ж подекували, що старий переховував рукопис Ф. Достоєвського [Булаховская 2000: 218-223].

Туман як художній образ використовували митці завжди, образ цей дивно багатозначний, і саме ця багатозначність обумовила перетворення образу на символ, в якому завжди щось переважає. У Достоєвського переважає зловісність, трагізм туману, аз яким він сам і його герої. Достоєвський після каторги та заслання страждав на епілепсію (падучу, чорну хворобу), від епілепсії помер його син, епілептичні випадки трапляються і у дітей, а саме – у Неллі. І це відгомін не лише її злиденного життя, але й атмосфери міста, куди вона потрапляє.

Психологічний стан героя на тлі міста письменник передає через такі стильові прийоми, як антиномії, які часто оформлені оксиморонами, допустовими конструкціями, катахрезами, амбівалентними фігурами, які за змістом своїм надзвичайно різноманітні. Частіше вони набирають

філософсько-релігійного сенсу, як, наприклад, антиномія конечність/безкінечність, хоча ці категорії можуть набирати й натурфілософського характеру. Показово те, що жодну складову в антиномії не можна сприймати однозначно. Чи можна вважати Петербург (антипод урбаністичного пейзажу до живої природи) лише «втінням насильства, антиїдеї» [Корниенко 2000: 40]?

Хоча увагу письменника привертало брудні сходи, маленькі комірчини, в яких жили люди, сморід і жебрацтво, Петербург мав і свої привабливі сторони як місто контрастів. Отже і місто Петербург – поняття амбівалентне, а під кожним антагоністичним утворенням пульсує філософська основа – не абстрагована, не схоластична, а жива, обумовлена життям людини, її екзистенцією. Це – «філософія практична, орієнтована на життя».

**Література:** Булаховская 2000: Булаховская Ю. Л. Еще одна загадка для исследователей жизни и творчества Достоевского // Достоевский и XX век. Сб. научных трудов. Вып. II. – К. : Логос, 2000. – С. 218-223; Достоевский 1972: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т.2. – Л. : Наука, 1972. – 525с.; Корниенко 2000: Корниенко О. А. Антиномия «конечность-бесконечность» как элемент философской системы в поэтике пейзажа Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот») // Достоевский и XX век. Сб. научных трудов. Вып. 2 – К.: Логос, 2000, – С. 38-45; Чижевський 2005: Чижевський Д. Достоевський-психолог // Філософські твори в 4-х томах. – К. : Смолоскип, 2005. – Т.3. – С. 343–360.

*Быстрова Е. Урбанистический пейзаж в творчестве Ф. Достоевского.*

*Статья посвящена исследованию особенностей формирования образа Петербурга в творчестве Ф. Достоевского. Образ города анализируется в контексте творчества в целом, но особое внимание уделено произведению «Белые ночи». Исследуются способы формирования коннотативности образа города. Раскрывается психологический аспект изображения Петербурга в тесной связи с протагонистом.*

**Ключевые слова:** образ города, психологизм, коннотативность, авторская манера.

**Іван Зимомря, проф. (Дрогобич)  
Людмила Углей, асп. (Дрогобич)**

УДК 821.161.2:82.

ББК 83.3 (4УКР)

### **Психологічний дискурс прози Емми Андієвської та Тоні Моррісон: образ матері як концепт**

*У статті розглядається специфіка художньої моделі в українському та афро-американському письменстві крізь призму інтерпретації образу матері. Особлива увага приділяється дослідженню трьохвимірних єдностей «бабуся – мати – донька» та «мати – батько – дитина».*

**Ключові слова:** психологічний дискурс, материнство, образ матері, українська міфологія, афро-американська література, фемінне письмо, жіноча ідентичність, проза Емми Андієвської, творчість Тоні Моррісон.

Uhlyay Lyudmyla. Psychological discourse of Emma Andiyevska's and Tony Morrison's prose: the image of the mother as a concept

*In this article the specific characteristics of the Ukrainian and Afro-American writing through the prism of the mother's character is examined. A special attention is devoted to the investigation of the triple links "grandmother – mother – daughter" and "mother – father – child".*

**Key words:** psychological discourse, maternity, mother's character, Ukrainian mythology, Afro-American literature, feminine writing, women's identity, Emma Andiyevska's prose, Toni Morrison's writing.

У художній літературі образ матері містить, окрім символічного, ще й психологічно-емоційне значення. Особливо вагому роль він відіграє в українському письменстві. Це засвідчує, зокрібно, різножанрова творчість Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Володимира Винниченка, а також багатьох представників сучасної української літератури, приміром, Івана Чендея, Петра Скунця, Івана Драча, Ліни Костенко, Емми Андієвської. Названі митці опиралися у своїх творчих пошуках, зокрема, на міфологічні підвалини. «За кожного історичного періоду, – переконливо підкреслює відомий український літературознавець і критик О. Астаф'єв, – подібне перенесення властивостей знаків на речі і речей на знаки породжує особливу форму інтерпретації різних компонентів знакової тріади: вираження, змісту і референтності (можливості тотожного співвіднесення зображеного із зображуваним і тотожного читачького сприймання тексту). Власне, на цьому і спрацьовують міфи у будь-якій культурі» [Астаф'єв 2005: 8]. З визначальними світоглядними уявленнями як українців, так і носіїв слов'янської культури загалом, тісно пов'язаний концепт материнства [Костомаров 1994: 275]. З огляду на лінгвокультурну складову цього

полівимірною поняття йдеться про а) біологічну функцію жіночого організму, спрямовану на продовження людського роду, та б) соціальну функцію жінки-матері, яка полягає у вихованні дитини [Бусел 2005: 651]. Тому й не дивно, що мати виконує роль визначальної ланки у збереженні етносу [Ісаєвич 2001: 137], забезпечуючи переємність культурного досвіду. Усе це дає підстави стверджувати: культ матері став основою етнічної домінанти українського національного характеру.

Жінка як символ життя, родючості та добробуту була об'єктом поклоніння в українців ще з часів трипільської культури (жіночі статуетки, зображення сонця, рослинності, жертвопринесення) [Шилов 2003: 28]. У давніх українських віруваннях особне місце посідала Берегиня – Мати всього живого, первісний оберіг людини, богиня родючості, природи й добра [Костомаров 1994: 275]. Богині-матері поклонялись і приносили жертви, щоб запобігти безпліддю – пекельному прокляттю. Образ Матері-жінки для української культури пов'язується передусім з берегинею-заступницею роду, а водночас і носієм історичної пам'яті. Адже його дяльність «охоплює своєрідний згусток ментальної світобудови, що функціонує у певному ареалі». За слушним твердженням М. Зимомрі, «йдеться про духовну реальність, яка містить у собі самобутній концепт з проєкцією на містку сполуку культурного досвіду» [Зимомря 2011: 206 – 207]. Мати є берегинею не тільки роду, а й цілого народу. Адже життєве завдання жінки – оберігати і продовжувати життя. Така відкрита соціальна проникливість, глибока етично-моральна вимогливість проступає у творі «Роман про людське призначення» (1982) видатної представниці української діаспорної літератури Емми Андієвської. З метою цілісного розкриття образів уродженка Донеччини вдається до широкого використання міфів, легенд, звичаїв, що презентують різні культурні традиції (антична, язичницька, індійська, християнська). При цьому вона створила власну самобутню міфологію, яка, хоч і має відтінки традиційних класичних переказів та вірувань, виразно побудована на українському ґрунті [Зимомря 2004: 94]. У цьому зв'язку слід зазначити: письменниця перебувала й перебуває в постійних пошуках нових форм вираження вічних мотивів.

Передача трансцендентних ідей за допомогою графічних знаків має свою специфіку. Емма Андієвська майстерно застосовує графічні фігури задля художньо вивіреного осмислення символічних образів. Так, приміром, коло у згаданому романі символізує досвід людства упродовж усього історичного буття. Момент збігу в певній точці альфи й омеги людського життя означає смерть, власне, як початок нового існування. У грецькій міфології ця фігура символізувала Землю, жінку, тобто містила в собі вказівку на життя крізь призму продовження роду (початок і кінець) [Смерек 2004: 53]. У широкому прозовому полотні «Роман про людське призначення» характеристиками матері-берегині наділена Діяна Рибачук. Вона по-материнськи піклується не тільки двома своїми доньками, а й Тарасом, своїм племінником. Вона обіймала його так, «як голублять малих дітей» [Андієвська 1982: 421]. Згодом вона взяла опіку й над українцями, що опинилися на американській землі. Еммі Андієвській вдалося цілісно сконструювати індивідуальний світ Діяни Рибачук в еміграційному просторі. Цей образ характеризується граничною драматизацією вчинків у поєднанні з діалектикою соціального почуття.

У численних прозових зразках Емма Андієвська творить типи, які орієнтує на загальнолюдські духовні цінності й водночас виокремлює вагомі суспільні, моральні та естетичні проблеми. Так, у романі «Герострати» (1971) письменниця зображує блукання збудженої свідомості героя Антиквара, коли підсвідомі імпульси набувають форм його руху в просторі й часі, контактів з різними людьми, в основі мислення й поведінки яких лежить ідея геростратизму. Йдеться про явище, яке становить загрозу морально-духовному життю людини з огляду на втрату особистісних якостей. Щоправда, Емма Андієвська головну увагу у романі зосереджує не на соціальній проблемі, що характерне для реалістичних традицій, а на драматичних началах психіки героя. Натомість його дружину важко назвати повноцінним персонажем. Її образ у романі залишається другорядним, оскільки як зовнішня, так і внутрішня деталізація щодо цієї дійової особи не досягає ступеня індивідуальної конкретизації [Зимомря 2004: 38]. Проте головний герой Антиквар не в змозі повноцінно існувати без дружини. Вона по-материнськи опікується чоловіком та надає йому поради щодо організації роботи. Ось – ілюстрації: «дружина завжди допильновувала, знаючи мою забудькуватість, щоб мені не бракувало їжі» [Андієвська 1971: 27]; «дружина намагалася переконати мене, мовляв, ліпше найняти помічника» [Андієвська 1971: 28]; «дружина не сприйняла б цього так трагічно, яким воно мені здавалося, а, навпаки, порадила б щось таке розумне, після чого взагалі перестала б існувати проблема з моїм відвідувачем» [Андієвська 1971: 37]. Таким чином, дружина Антиквара огортає його материнською турботою. Попри це, цей персонаж як узагальнений образ раціонального сприйняття дійсності не вберігає головного героя від трансформації його психічного стану у межовій ситуації. Тут варто наголосити: увага Емми Андієвської до ірреального у внутрішньому світі героїв помітно ущільнює психологізм її прози.

Для англомовної культури зображення материнства також має пріоритетну основу. Як зауважила авторка монографії Пола Гелент Екард «Плоть і голос матері у писемності Тоні Моррісон, Боббі Енн Мейсон і Лі Сміт» («Maternal Body and Voice in Toni Morrison, Bobbie Ann Mason and Lee Smith», 2002),

афро-американок і білих американок, незалежно від їхніх життєвих позицій, поєднує переживання ними материнського досвіду («maternal experience») [Eckard 2002: IX]. З цього контексту випливає, що материнство та материнський досвід були і залишаються лейтмотивом передусім фемінного письма. До речі, у феміністичній теорії материнська суб'єктивність, як аргументовано підкреслила М. Шимчишин, тривалий час перебувала у маргінальному стані [Шимчишин 2009: 206]. Цей нарратив крізь призму особистісного сприйняття набув значення окремої величини, у першу чергу, у творчості Тоні Моррісон з акцентом на наступні проблеми: а) самоутвердження жінки-матері у родині та суспільстві, б) мотив страждання, в) трансформація системи цінностей, г) перегляд сакрального статусу материнства. Така тенденція була зумовлена тим, що надмірна ідеалізація ролі матері-берегині певною мірою заперечувала природні шляхи самореалізації. Адже за таких умов, як зауважила Евелін Накано Гленн у студії «Соціальні конструкції материнства: тематичний огляд» («Social Constructions of Mothering: a Thematic Overview», 1994), жінка позбавлялася можливостей успішного поступу поза родинним колом [Glenn 1994: 10].

Пошук жінки патріархального типу власного «Я», як відомо, – один із визначальних мотивів творчості представників модернізму (Вірджинія Вулф, Зора Ніл Гарстон, Гертруда Стайн). Натомість у постмодернізмі усвідомлення ідентичності відбувається крізь емоційне переживання турбот материнства, що загалом вплинуло на зміну системи суспільних цінностей [Eckard 2002: 15]. Материнський досвід чорношкірих жінок-рабниць відрізнявся особливим драматизмом, обумовленим їхнім знелюдненням в очах білих американців-господарів. Сповнене напруги становище афро-американських жінок майстерно оприявлене у фемінному письмі Еліс Уокер, Тоні Кейд Бамбара, Глорії Нейлор, Маї Анджелу, Джамайки Кінкейд, Еліс Купер, Гейл Джонс, Тері Макмілан, Маргарет Уокер, а також Тоні Моррісон. В їхніх нарративах донька та матір вербалізують болісний досвід расизму й сексизму.

Творчість Тоні Моррісон посідає чільне місце в афро-американському фемінному письмі. З огляду на змістову сутність образу матері особливої уваги заслуговують такі її широкі прозові полотна, як «Сула» («Sula», 1973), «Смоляне опудалко» («Tar Baby», 1981), «Улюблена» («Beloved», 1987), «Рай» («Paradise», 1999). У своєму художньому світі Тоні Моррісон створила сталий зв'язок у системі вартостей: материнство, родинне коріння, братерство у спільноті. Вагому роль у прозі письменниці відіграють взаємовпливи у взаєминах між матір'ю й дитиною, що зумовлюють безпосередні зміни у життєвих поглядах та переконаннях [Eckard 2002: 17]. У романах Тоні Моррісон саме складність і жертвовність вибору матері у межовій ситуації щодо долі своїх дітей творить підґрунтя психологічного наповнення текстових структур. Так, головна героїня роману «Улюблена» Сета пояснює бажання вбити своїх дітей у стані афекту піклуванням про їхню уявну безпеку у потойбіччі. Йдеться про вибір між життям в рабстві та смертю як потрапляння до іншого виміру.

Текст мовою оригіналу:

«I took and put my babies where they'd be safe» [Morrison 1987: 164].

Текст мовою мети:

«Я взяла і відвела моїх діточок туди, де вони будуть в безпеці» (Переклад – Л.У.).

Унаслідок потрясіння перед Сетою постає проблема подолання внутрішньої колізії. У цьому плані мистецькі погляди Тоні Моррісон, з одного боку, та Емми Андієвської – з іншого, перегукуються з екзистенціальними положеннями про значущість кризових станів. Сета, оселившись разом з віцілою донькою Денвер у будинку № 124 на Блустоун Роуд в Огайо, зримо відчувала присутність марева невинно убієнного нею дитя – Улюбленої. З появою представника чоловічої статі Пола Ді у житті Сети Улюблена дедалі більше заповняє її думки.

Текст мовою оригіналу: ««Good God». He backed out the door onto the porch. «What kind of evil you got in here?» «It's not evil, just sad. Come on. Just step through» [Morrison 1987: 8]. Текст мовою мети: «Святий Боже!» Він відскочив від дверей назад до ганку. «Що в тебе тут за чортівня?» «Це не чортівня, вона просто сумна. Облиш. Просто зайди» (Переклад – Л.У.).

Проте Сета не схвалювала спроби чоловіка відігнати привида. Цим поглиблювалася внутрішня драма головної героїні, яка, зрештою, відчула фізичну присутність Улюбленої. Підійшовши до межі свідомого й підсвідомого, вона здійснила перехід у сферу містичного. Сета вбачала свій дім найбезпечнішим місцем для доньки навіть після її смерті. Таким чином, будинок № 124 є символічним місцем об'єднання родини: Сети та її доньок – Денвер та Улюбленої.

Обґрунтоване визначення матрилінійної трійці «мати – батько – дитина» або «бабуся – мати – дочка» подала афро-американська поетеса Одрі Лорд в автобіографії «Замі: нове написання мого імені. Свобода» («Zami: A New Spelling of My Name. Freedom, 1982») [Lorde 1982: 7]. Вона осмислила рух з одновимірного перенесення до об'єднаної багатовимірної духовної єдності. За такої ситуації батько випадає з духовної взаємодії матері й доньки. Відтак він втрачає силу впливу на сім'ю, якою володіє

мати. Таке розуміння згаданих сполук характерне для роману «Улюблена» Тоні Моррісон. Батько або помирає (Галле, чоловік Сети та батько її дітей, повісився, не витримавши злободенного життя в притулку для чорношкірих «Рідний дім»), або взагалі не наділяється індивідуалізованими рисами у тексті (шість чоловіків Бебі Сагз, батьки вісьмох її дітей), або ж перебуває поза сферою духовного взаємозв'язку між матір'ю та доньками (Пол Ді, другий чоловік Сети, до порад якого вона та її доньки не дослухалися). Однак, позиція батька у родині, у взаємовідносинах матері й доньки цілковито не нівелюється. Бо ж він – творець сім'ї [Washington 2009: 172]. В аналізованому романі родину покидають не тільки Галле і Пол Ді, але й сини Сети – Говард і Баглар. Останні обрали втечу з домівки, залишивши бабусю, матір і сестру напризволяще.

Текст мовою оригіналу: ««Within two months, in the dead of winter, [Howard and Buglar] leaving their grandmother, Baby Suggs; Sethe, their mother; and their little sister, Denver, all by themselves in the gray and white house on Bluestone Road. It didn't have a number then» [Morrison 1987: 3].

Текст мовою мети: ««Через два місяці, посеред лютої зими, [Говард і Баглар] покинули свою бабусю, Бебі Сагз, свою матір, Сету, і свою маленьку сестру, Денвер, наодинці у сіро-білому будинку на Блустоун Роуд. Тоді він ще не мав номеру» (Переклад – Л.У.).

У романі «Улюблена» представлений як фізичний зв'язок дочки з матір'ю (зв'язок Сети з земною донькою Денвер), так і метафізичний (зв'язок Сети з потойбічною Улюбленою). Сета та її доньки існують певний час у нерозривній сполуці «мати – донька – дух» у духовній, фізичній і географічній площині [Glenn 1994: 58]. Улюблена з'явилася задля отримання того, чого не звідали в її дитинстві ані матір, ані дитина: пізнання духовного зв'язку. Звідси – сприйняття закономірності містичної ситуації з боку Сети. Докори сумління диктують примирення з вередливим характером марева (несамостійність, постійне створення безладу, спокушання Пола Ді). Адже діти для Сети – це найвища цінність.

Текст мовою оригіналу: «The best thing she was, was her children. Whites might dirty bet all right, but not her best thing, her beautiful, magical best thing» [Morrison 1987: 251]. Текст мовою мети: «Найкраще, чим вона була, – були її діти. Білі могли добряче знущатися з неї, але не з найкращого, що в неї було, прекрасного, чарівного, найкращого» (Переклад – Л.У.).

Сета, втративши свою матір ще в дитинстві, намагалася вберегти своїх дітей від усіх життєвих складнощів, які випали на її долю. Одружившись з Галле, його мати Бебі Сагз стала рідною для Сети. Навіть після його смерті спорідненість жінок продовжувала існувати. Бебі Сагз стала матір'ю й для афро-американської спільноти містечка Цинцинаті. Вона проповідує на лоні природи, у місцині під метафоричною назвою «Очищення» («Clearing»), зцілюючи поранені рабством душі чорношкірих американців силою слова. Уособлюючи духовного наставника общини, жінка закликає любити себе та ближніх, безкорисливо допомагати та надавати поради іншим. Все це сприяло єдності спільноти. Саме тому її називають «позацерковним священиком» («unchurched preacher») [Morrison 1987: 87].

Текст мовою оригіналу: ««She shouted, "Let the children come!" and they ran from the trees toward her. "Let your mothers hear you laugh," she told them, and the woods rang. The adults looked on and could not help smiling. Then "Let the grown men come," she shouted. They stepped out one by one from among the ringing trees. "Let your wives and your children see you dance," she told them, and groundlife shuddered under their feet» [Morrison 1987: 87].

Текст мовою мети: «Вона зойкнула: «Нехай підійдуть ваші діти!» – і вони зсипалися з дерев до неї. «Нехай ваші матері почують ваш сміх», – казала вона їм, і задзвеніли дерева. Дорослі дивились і не могли стримувати посмішку. Потім: «Нехай підійдуть чоловіки!» – крикнула вона. Вони виходили один за одним з-поміж гучних дерев.

«Нехай ваші дружини і діти побачать вас у танці», – казала вона їм, і земля здригалася під їхніми ногами» (Переклад – Л.У.).

У вже згадуваній праці «Плоть і голос матері у писемності Тоні Моррісон, Бобі Енн Мейсон і Лі Сміт» П. Г. Екард ділиться з реципієнтом власними спогадами про материнський досвід в її родині. Цей досвід обтяжений неоднозначними асоціаціями. З одного боку – відчуття сімейного затишку й комфорту, а з іншого – біль і мовчання: «Не вимовивши й слова, я знала що вона [мати] була зла на себе, на батька і на цілий світ, який вимагав болю та самопожертви від жінок» [Eckard 2002: IX]. Неприємні спомини пов'язані і з її бабусею, яка постійно буркотіла через поганий настрій від постійного болю після ампутації ноги. Такі спогади переслідували її протягом усього життя, спонукавши до ґрунтовного дослідження материнського досвіду. Ставши матір'ю і бабусею, П. Г. Екард осмислила кожную складову триєдності «бабуся-мати-дочка» і дійшла висновку: кожна жінка створює свою унікальну історію («herstory») [Eckard 2002: XI], обумовлену віковими, культурними та ситуативними особливостями. Таку унікальну історію явила у своїй художній світобудові Тоні Моррісон, творчість якої відзначена

Нобелівською премією в галузі літератури за відродження афро-американського фольклору й міфології та записів усної народної творчості задля їхнього збереження [Butler-Evans 1989: 59].

Крізь призму образу матері Тоні Моррісон викриває у прозі становище покривджених у суспільстві. З цією метою американська авторка акцентує увагу на деструктивних ознаках материнства, що впливають не тільки на психічний стан особистості, а й на родинне коло й суспільство загалом. Усе це символізує смерть і занепад у пов'язі з неодмінним духовним зціленням [Eckard 2002: 11].

Афро-американська жіноча література має свої особливості розвитку. Для афро-американського фемінного письма характерне загострення аспекту материнської відповідальності, що зумовлено культурними, історичними та соціальними факторами. Концепція прози Емми Андієвської та Тоні Моррісон заснована на багатьох складниках, з-поміж яких психологічний дискурс постає визначальним. Він сприяє художній реалізації субстанціальних засад, психологічній наповненості моделі людських характерів та їхнього світу. Ці засади спонукають на адекватне розуміння стану душевної злагоди. До речі, Богдан Лепкий активно демонстрував дієвість внутрішньої гармонії, власне, як чинника мистецтва узгоджувати прояви думок і почуттів. Звідси – поглиблення змісту, наприклад, музичним началом [Лупак 2007: 117], що сприяє у циклі його романів («Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава», «З-під Полтави до Бендер») логічному розгортанню й завершенню образного бачення дійсності. Поза всяким сумнівом, образ матері є одним із чільних концептів у системі складників психологічного дискурсу, що є примітним для художнього доробку Емми Андієвської та Тоні Моррісон.

**Література:** *Butler-Evans 1989:* Butler-Evans E. *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker.* – Temple University Press, Philadelphia, 1989. – 232 p. *Eckard 2002:* Eckard P. G. *Maternal Body and Voice in Toni Morrison, Bobbie Ann Mason and Lee Smith.* – Columbia: University of Missouri Press, 2002. – 228 p. *Glenn 1994:* Glenn E. N. *Social Constructions of Mothering: a Thematic Overview // Mothering. Ideology, Experience, and Agency // Ed. Evelyn Nakano Glenn, Grace Chang, Linda Rennie Forcey.* – New York, London: Routledge, 1994. – P. 1–29. *Lorde 1982:* Lorde A. *Zami: A New Spelling of My Name. Freedom.* – NY: Crossing P, 1982. – 256 p. *Morrison 1987:* Morrison T. *Beloved.* – New York: Penguin, 1987. – 324 p. *Washington 2009:* Washington T. N. *The Mother-Daughter Àjé Relationships in Toni Morrison's Beloved // Bloom's Modern Critical Interpretations. Toni Morrison's Beloved. New Edition.* – New York: Infobase Publishing, 2009. – P. 49–73. *Андієвська 1971:* Андієвська Е. Герострати. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – 500 с. *Андієвська 1982:* Андієвська Е. Роман про людське призначення. – Мюнхен: Сучасність, 1982. – 454 с. *Астаф'єв 2005:* Астаф'єв О. Поетичні системи українського зарубіжжя. – Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2005. – 64 с. *Бусел 2005:* Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – Київ – Ірпінь: ВФТ «Перун», 2005. – 1719 с. *Зимомря 2004:* Зимомря І. Романи Емми Андієвської: психологічний дискурс. – Дрогобич: Коло, 2004. – 146 с. *Зимомря 2011:* Роль мотивації та її фольклорний вимір: бойківські наспіви Гафії Зимомрі // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К.: КНУ ім. Т.Шевченка, 2011. – С. 206–213. *Ісаєвич 2001:* Ісаєвич Я.Д., Федорів О.Р. Сімейний побут. Становище жінки // Історія української культури. Т. 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII століть): гол. ред. Я.Д.Ісаєвич. – Київ: Наукова думка, 2001. – С. 137–151. *Костомаров 1994:* Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – Київ: Либідь, 1994. – 384 с. *Лупак 2007:* Лупак Н. М. Художня та літературно-музична інтерпретації образу І.Мазепи (епопея Б.Лепкого «Мазепа» та опера П.Чайковського "Мазепа"): // Автореф. дис... канд. філол. наук / Н. М. Лупак. – Тернопіль, 2007. – 19 с. *Смерек 2004:* Смерек О. Часо-просторова міфологема кола в романістиці Емми Андієвської // Вісник Львівського університету. Серія філол. – Львів, 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 50–56. *Шилов 2003:* Шилов Ю., Поліщук О. Релігійні вірування трипільців: за археологічними джерелами // Українська культура. – Київ, 2003. – №10. – С. 28–30. *Шимчишин 2009:* Шимчишин М. Художні моделі вираження материнської суб'єктивності у жіночій літературі США // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз.зб.наук.ст., 2009. – Вип. XX. – С. 206–214.

*В статтє рассматривается специфика художественной модели в украинской и афро-американской письменности сквозь призму интерпретации образа матери. Особое внимание уделяется исследованию трехмерных единств «бабушка – мать – дочь» и «мать – отец – ребенок».*

**Ключевые слова:** психологический дискурс, материнство, образ матери, украинская мифология, афро-американская литература, феминное письмо, женская идентичность, проза Эммы Андиевской, творчество Тони Моррисон.



Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)  
Оксана Бродська, доц. (Дрогобич)

УДК 821.161.2:821.112.2.091

ББК 83.3(4УКР)6-8+83.3(4АВТ)5-8

### Творчість Володимира Винниченка та Артура Шніцлера: сутність художніх шукань

*У статті простежено витоки поетики, ідейно-естетичні джерела творчості Володимира Винниченка і Артура Шніцлера. Розкрито основні художні принципи, які охоплюють жанрово-стильові особливості творів, тематично-сміслові доміанти текстових структур.*

**Ключові слова:** особистість, міжлітературні взаємодії, новелістика, імпресіонізм, проза, поетика.

*Zymomyra N.I., Brodska O.O. "Thematic similarity in the texts of Volodymyr Vynnychenko and Arthur Schnitzler" The article deals with the origins of the poetics of aesthetic and ideological sources of creativity Volodymyr Vynnychenko and Arthur Schnitzler. Revealed the basic artistic principles that define the genre and stylistic features of works of techniques, thematic meaning of the dominant prose of these authors.*

**Keywords:** personality, literary interactions, novelistic, impressionism, prose, poetics.

Вивчення стратегії міжлітературних взаємодій на рівні тематики текстових структур, стильових доміант і рецепції – перспективний напрямок наукових досліджень у галузі порівняльного літературознавства. Йдеться про пошук оптимальних форм змістового наповнення аспектів міжкультурного діалогу. Звідси – вагоме звучання системного аналізу творчості Володимира Винниченка (1880 – 1951) та Артура Шніцлера (1862 – 1931) на тлі контексту українсько-австрійських літературних взаємодій, а саме з проекцією на засади порівняльного літературознавства за сучасних умов його розвитку.

Становленню індивідуальних стилів названих письменників сприяла суголосність їхніх художніх запитів естетичним вимогам початку ХХ століття. У творах митців помітна жанрово-стильова еволюція, яка відбувалася в руслі, зумовленому взаємодією нових течій модернізму – неоромантизму, імпресіонізму, символізму.

Суб'єктивізація відтвореного зовнішнього світу, урізноманітнення наративної техніки, композиційні і жанрові пошуки – це той шлях, на який стала тодішня європейська проза. Ця тенденція торкнулася різною мірою і як В. Винниченка, так і А. Шніцлера. Будь-який літературний чи життєвий факт виступав для названих письменників тільки поштовхом, імпульсом для власної уяви, де удосконалювався їхній художній світ.

У творах В. Винниченка має місце психологічний експеримент, спрямований проти дегуманізації суспільства внаслідок пріоритетності ідеї над натурою, принципу над людиною [Астаф'єв 2011: 160]. З цього боку не надто важливо, якої теми торкається автор: чи це п'єси з життя "революціонерів", чи мистецької богеми ("Чорна Пантера і Білий Ведмідь"), чи інтелігентів ("Пригвождені", "Закон"). З цього приводу В. Панченко слушно зауважує: "Неодмінною є розробка певної моральної ідеї, яка йде врозб'їг із усталеними нормами життя та оволодіває героєм настільки, що робить його ідейним фанатиком, який несе смерть та порожнечу" [Панченко 1998: 148].

Трагедія "батьків і дітей" у п'єсі "Пригвождені" (1915) не тільки в тому, що половина дітей професора Лобковича страждає на спадкову шизофренію. Родинне нещастя спричинене тим, що "батьки" взагалі не спроможні визначити для "дітей" сталі орієнтири. В цій сім'ї панує ненависть, недовіра, обман. Прикметно, що назва твору "Пригвождені" сприймається як відгук на назву п'єси Г. Гауптмана "Самотні" (1890). У драмі німецького драматурга важливого значення набуває не стільки мотив спадковості, скільки родинна проблематика.

Суголосною до творів В. Винниченка і Г. Гауптмана є драма А. Шніцлера "Der einsame Weg" ("Самотній шлях", 1903). Тут домінує передусім мотив самотності, який неодноразово привертав увагу А. Шніцлера [Nehring 1986: 162]. Назва даного твору диктує логіку його побудови. Всі персонажі діють у виокремленому середовищі, до того ж вони ізольовані одне від одного. Їх об'єднує промовиста деталь, що є багатозначною, коли характеризувати макросвіт і мікросвіт, видиме і невидиме. Все це – "шлях у самотині". Автор обґрунтовує сенс назви: "Dieser Titel stellt eine Verbindung zwischen dem Begriff der Einsamkeit, wie er bereits dem ersten Einfall zugrunde liegt, und dem durch die Änderung des Namens Pflugfelder in Wegrat akzentuierten Bild des Weges her. Durch das Bild des Weges wird der Begriff der Einsamkeit nicht nur dargestellt, sondern auch gedeutet. Denn beim Wegbild geht es stets um das Verhältnis des

Ich zur Welt, zur gesamten Wirklichkeit” [Schnitzler 1968: 117] (“Ця назва відображає зв’язок між поняттям самотності, яке лежить в основі вже першого випадку, і акцентуванням деталі дороги через зміну прізвища Пфлюгфельд на Вергат. Деталь дороги не лише передає поняття самотності, а й пояснює його. Оскільки у “Шляхові” йдеться про ставлення “Я” до світу, до всієї дійсності”). (Тут і надалі переклад наш – М.З., О.Б.).

Життя першого-ліпшого героя драми А. Шніцлера оповите самотністю. Кожен живе у своєму світі, проте прагне віднайти стежину, спрямовану на уникнення такої ізольованості. Незважаючи на це, персонажів об’єднує почуття нездоланої самоти. Ось, наприклад, рух до відкритого досвіду професора Вергата, директора академії образотворчого мистецтва: “die der geistigen Tradition des Bürgertums verpflichtete liberale Persönlichkeit” [Schnitzler 1961: 415] (“ліберальну особистість, зобов’язану духовній традиції буржуазії”). Його образ відповідає очікуванню тих, хто його знає, якщо йдеться про коректно реконструйовану оцінку його вчинків: “Ich bin ja jetzt auch Direktor, da gibt’s eine ganze Menge zu tun – und nicht immer Amüsantes und Dankbares. Aber wie man behauptet, bin ich dazu geschaffen. Es wird wohl so sein. *Lächelnd*. Wie irgendwer einmal über mich sagte: Kunstbeamter” [Schnitzler 1961: 421] (“Адже тепер я також і директор, справ тут багато – і не всі радісні і вдячні. Проте, як стверджують, я для цього створений. Це буде, мабуть, так. *Посміхаючись*. Як хтось одного разу про мене сказав: слуга мистецтва”).

Йдеться про те, що Вергат надто зосереджений на своїй особі. Тому він не бачить, що відбувається навколо нього; герой не чує себе ошуканим від того, що дружина його не кохає, що син дедалі більше віддаляється від нього, до того ж донька не сподівається щастя. Подібне прочитання характеру ілюструє і колишній коханець дружини Вергата Габрієли, Юліан Фіхтнер. Він – батько Фелікса, сина сім’ї Вергатів. Проте на порозі старості він спроможний збагнути загрозливість самотності. Тому Фіхтнер шукає близьких стосунків зі своїм сином, прагнучи надати своєму життю нового сенсу: “Und ich würde einen Menschen haben, der zu mir gehört, der es weiß, dass er zu mir gehört, und für den weiter auf der Welt zu sein, es sich der Mühe lohnt. Ich würde in seiner Nähe leben, würde viel mit ihm zusammen sein. Ich würde meine Existenz sozusagen wieder auf eine feste Basis gestellt haben, nicht so in der Luft schweben wie jetzt” [Schnitzler 1961: 435] (“І для мене була б людина, яка мені належить, і яка знає, що вона мені належить. Заради неї є сенс продовжувати жити далі. Я б жив із нею поблизу, проводив би багато часу разом із нею. Я б знову надав своєму існуванню, так би мовити, твердої основи і не висів би у повітрі, як зараз”).

Характерно, що герої п’єси В. Винниченка, приміром, професор Лобкович та його дружина Устина “промучилися” спільно уже тридцять три роки. Тимофію Наумовичу не дають спокою підозри, що хтось із їхніх чотирьох дітей – не його. Справа не тільки в запізнілих ревностях, а й у тому, що у Лобковича, як висловлюється його дружина Устина Марківна, “гнила кров”. Він губиться в сумнівах, кому з дітей передалася його погана спадковість. Натомість Устина Марківна знає про спадкову хворобу. Проте вона тримає її в таємниці. Цим вона немов мстить чоловікові за те, що колись він “купив ... (її) тіло” [Винниченко 1991: 414].

Донька Лобковичів Настасія не кохає свого чоловіка. Однак заради свого маленького сина вона добровільно дозволяє себе “розіпнути”: погоджується жити з Євгеном. Материнське почуття бере гору, воно придушує інстинкти, емоції, зрештою, і всі інші почуття. Схоже синівське почуття Фелікса Вергата – героя драми А. Шніцлера “Самотній шлях” – не дозволяє йому зректися батька, після того, як він дізнається, що професор Вергат – не його рідний батько.

Герої драми А. Шніцлера створюють для себе віртуальний світ ілюзій. Характерною для них є зміна місця проживання і надія на те, що на новому місці життя стане кращим. Фелікс спочатку їде з дому, щоб служити в армії, а згодом він разом із другом сім’ї Стефаном фон Зала лаштується до поїздки в Азію. Інша ілюзія – це ілюзія роботи. Юліан Фіхтнер – художник. Він не надто обдарований, проте колись був досить відомим. Однак “його час минув”. Незважаючи на це, він і далі вдає, що знаменитий: “Es machte gewaltiges Aufsehen damals. Es war sein erster großer Erfolg. Und heute gibt es vielleicht eine ganze Menge von Leuten, die seinen Namen nicht mehr kennen” [Schnitzler 1961: 422] (“Тоді його творчість була надзвичайною сенсацією. Це був його перший великий успіх. А сьогодні, можливо, є ціла низка людей, які більше не пам’ятають його імені”).

Зіставлення ліній засвідчує подібність доль Йоганни Вергат та Родіона Лобковича. Героїня п’єси А. Шніцлера усвідомлює, що її мрії про майбутнє залишаться нездійсненими. Йоганна знає про смертельну хворобу друга їхньої сім’ї Стефана фон Зала, у якого вона закохана. Тому заради нього вона зважується на самогубство. Родіон успадкував “гнилу батькову кров”. Лобкович-старший не дарма хвилювався: його синові загрожують невиліковні психічні захворювання. Їхні перші прояви – галюцинації й марення – вже почали турбувати його спадкоємця. “Це ж буде те саме розп’яття”, – жахається Родіон, маючи на увазі свою спадкову недугу і все, що з нею буде пов’язано. Із гнівом закидає

Родіон батькові-професору те, що, тридцять років навчаючи молодь науки, він не пояснив їй, як треба створювати сім'ю, щоб не скалічити своє та чуже життя. “Такої науки немає у вас в університеті!” [Винниченко 1991: 421].

Автор поступово підводить реципієнта твору до констатації: крах цього світу ілюзій наступить рано чи пізно. Це, у свою чергу, часто призводить до важкого стану морального, а відтак – смерті фізичної. У центрі драми – смерть матері. Самотня донька Йоганна, наприкінці твору, так і не знайшовши сенсу життя, зважується на самогубство.

Фінал п'єси В. Винниченка закономірний. Письменник неодноразово вдавався до розв'язання ситуацій такого типу. Йдеться про самогубство. Родіон, як і героїня драми “Брехня” Наталя Павлівна, випиває отруту. Таким способом він засвідчує власну неспроможність протистояти життєвим перипетіям. Звільнення жіночої свідомості від стереотипів, формування власних суджень – вагомий стрижень образу Наталі Павлівни з п'єси “Брехня”. На це вказує В. Вишинський: “Пуританська святість не може бути прийнятою прагматичним мисленням Наталі Павлівни. Закостенілі уявлення моралі не здатні вплинути в змальованій ситуації на прагнення героїні отримати дешицю щастя. Постійна радість, піднесений настрій дружини інженера викликані внутрішнім подоланням догматизму минулого” [Вишинський 2006: 163].

Зважмо, що як В. Винниченко, так і А. Шніцлер все ж остаточний вибір залишають за людиною, свободою її волі. Цим штрихом письменники нівелюють фатальну приреченість особистості, яка опиняється наодинці проти жорстокого оточення. Тут примітний акцент, що, на думку І. Зимопрі, органічно поєднує творчість багатьох австрійських авторів: “На зламі століть для багатьох австрійських авторів характерним був емоційний тонус, близький до психологічного перенасичення як стан духовного спустошення. У творчості А. Шніцлера, Г.ф. Гофманшталя, Р.М. Рільке відбито процес загального настрою, заснованого на постійному відчутті закономірного розпаду багатонаціональної монархії. Подібна атмосфера поширювалася практично на всі сфери життя” [Зимопрі 2011: 173].

Поступово А. Шніцлер розширює тематичні рамки і, зрештою, звертається до ключової для літератури психологічного зразка області – сфери міжстатевих стосунків. Такі його твори, як ескіз “Amerika” (“Америка”, 1887), новели “Erbschaft” (“Спадок”, 1887), “Der Andere” (“Інший”, 1889), “Die drei Elixire” (“Три еліксири”, 1890), “Die Braut” (“Наречена”, 1891), “Sterben” (“Вмирання”, 1894), достатньо широко висвітлюють проблему “кохання і смерті”. Ця тема, як доречно підкреслив У. Вайнцирль, “стане у більш пізній творчий період автора єдиним предметом зацікавлення” [Weinzierl 1998: 143].

У названих новелах А. Шніцлер робить наполегливі спроби природного, виправданого і переконливого зв'язку тем любові і смерті. Багато творів письменника конкретно ілюструють, за переконливим твердженням І. Мегели “популярну в європейській літературі кінця XIX початку XX ст. тему Ероса і Танатоса – смерті як антипода й вічного супутника кохання, як підвалин людського існування, протиборством між якими позначене все наше життя” [Мегела 2001: 23]. Однак у творах віденського автора кінця 80-х рр. XIX ст. ця тема ще позбавлена меланхолійного настрою, властивого зрілій творчості письменника.

Як в Артура Шніцлера так і у Володимира Винниченка “проблема статі” є наскрізною. Водночас впадає в око, що в жанрово-стильовому аспекті вона представлена своєрідно. Окреслена “проблема” в усіх її іпостасях спершу була заявлена в західноєвропейських літературах. Саме звідти йшла та хвиля, яка пробуджувала і в українській літературі зацікавлення до питань спадковості, кохання, шлюбу, свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, моралі, взаємин між чоловіками й жінками.

У багатьох творах В. Винниченка, написаних упродовж 1906 – 1920 рр., різкі соціальні контрасти, що нерідко були основою сюжетів у його ранній новелістиці, змінила морально-психологічна й морально-філософська проблематика. Вона включала в себе вельми актуальну в широкому читацькому й письменницькому колі “проблему статі”. В. Панченко резонно стверджує, що “творчі зацікавлення В. Винниченка збігалися із загальним вектором літературного руху – від мітингів до “статевих ексцесів”, а якщо точніше – до проблем кохання, шлюбу та біологічних чинників у людській поведінці” [Панченко 1998: 123].

Кохання супроводжує героїв більшості творів В. Винниченка незалежно від жанрових ознак текстових структур. Попри це, варто вказати: якщо в таких новелах, як “Голота”, “Раб краси”, “Зіна”, “Заручини”, “Роботи!”, любов постає органічним людським почуттям, то в низці його п'єс, романів, а також оповідань вона виявляється предметом спеціального аналітичного дослідження. Автора цікавлять як психологічні аспекти “життя серця”, так і проблематика любові в її зв'язках із суспільною мораллю. Для письменника однаково важливі і психологічна, і соціальна іпостасі у світлі теми про кохання.

Це закономірно, бо на початку нового століття феномен кохання опинився в центрі уваги не лише психологів і фізіологів, але й політиків, філософів, соціологів. Так, наприклад, З. Фройд

досліджував статевий потяг (лібідо) як потужний, а водночас і універсальний чинник людської поведінки. Він розглядав під мікроскопом, так би мовити, “біологію кохання”. Нагомість Августа Бебеля (1840 – 1913) “статева” проблематика цікавила передусім з так званої соціалістичної реорганізації суспільства.

У цьому контексті доцільно підкреслити: В. Винниченко-художник виявляв інтерес і до одного, й до іншого. Стосунки між носіями статі автор драми “Брехня” розглядав у загальному контексті моральної проблематики. Це вельми симптоматично. Адже у творах письменника кохання невіддільне від питань про індивідуальну свободу та її взаємозв’язок з існуючими суспільними приписами. Він будував колізію на виборі, що його здійснює “Я”. Тут характерним є протиставлення індивідуальної поведінки персонажа і панівних в суспільстві уявлень, писаних, а частіше – неписаних правил і норм. Л. Мороз виважено стверджує, що “В. Винниченко відзначався неабиякою чутливістю до подібних конфліктів, він не раз і сам, ставлячи в центр своїх роздумів “проблему статі”, загострював кути” [Мороз 1994: 59].

Прагнення відтворити внутрішнє життя людини і вплинути на емоції читача зумовлює подібність сюжетно-композиційної побудови творів А. Шніцлера і В. Винниченка. Воднораз для творчих манер письменників притаманна і низка розбіжностей. Для А. Шніцлера характерні несподівані закінчення сюжетних ліній. Він має на меті здивувати читача. У цьому контексті новелістика В. Винниченка виявляє відмінності від малої прози віденського автора, оскільки український письменник прагне не дивувати читача, а викликати у нього сильні емоції. Експозиція в новелістиці В. Винниченка нерідко містить опис природи, погоди чи оточення. Функція такого вступу полягає не лише в тому, щоб вказати місце і час дії, а й підготувати читача емоційно, налаштувати його на ті почуття, які є ключем до розуміння стану персонажів. Нерідко початковий опис стає основою лейтмотиву, який підтримує чи посилює навіяний ним настрій. Одним із найбільш типових і споріднених принципів побудови творів А. Шніцлера та В. Винниченка є градація, яка дає змогу прозаїкам створити новели й оповідання максимальної напруги і довести читача до піку пристрастей.

В. Винниченко:

“Семен Гедзь поставив за всяку ціну здихатися Семена Комара. Життя ж не стало через бісового хлопця! З того часу, як пан прийняв до себе того паршивого “скургуца”, не було Семенові проходу від глузування всієї економії... А воно, оте осоружне старчення, ще й собі сміялося з Семена Гедзя, перекиривляло його в усьому чисто” [Винниченко 1989: 245 – 246] – “*Гей, ти, бочечко...*”.

“Наше ... наше кохання повинно вмерти зараз, щоб, як хтось сказав, ніколи не вмирати” [Винниченко 1989: 502]. – “*Момент*”.

А. Шніцлер:

“Und plötzlich hörte er im Saale ein stürmisches Gelächter schallen; er ließ die Schleife aus der Hand fallen, – er sah ins Publikum, sah tausend hochoberhalb klatschende Hände, und die Gesichter der Leute leuchteten vor Vergnügen ... Er verstand es nicht. Man lachte lauter, immer lauter. Plötzlich verstand er es. Und es war ihm, als wenn er niedersinken müßte und sein Gesicht verstecken, denn man lachte ja über ihn ... man höhnte ihn aus ...” [Schnitzler 1961: 288] – “*Ehrentag*” (І раптом він почув гучний регіт у залі; він випустив з руки стрічку, – він подивився на публіку, побачив тисячі високо піднятих та аплодуючи рук і те, як обличчя людей сяяли від задоволення... Він не розумів цього. Сміх ставав дедалі голоснішим. І раптом він все збагнув. Йому захотілося впасти і схвати обличчя: сміялися ж з нього... з нього зробили блазня. – “*Бенефіс*”).

“Ich will mit dir sterben. Ich kann ohne dich nicht sein” [Schnitzler 1961: 104]. – “*Sterben*” (“Я хочу померти з тобою. Без тебе я не можу існувати”). – “*Вмирання*”).

Для прози Артура Шніцлера та Володимира Винниченка з огляду на рівень тематики і проблематики характерні суспільно-ідеологічні та психологічно-типологічні збіги. Певна подібність новелістичної манери письма митців є джерелом літературно-типологічного характеру. Їхній лаконізм, що поєднувався з доцільною змістовністю і сильним емоційним впливом на читача, був результатом світових тенденцій розвитку малої прози кінця XIX – першої половини XX століття, а саме стосовно до стислості та концентрації смислотворення..

**Література:** *Астаф’єв 2011*: Астаф’єв О. Магія Винниченкового слова // Астаф’єв О. Орнаменти слова. – Київ-Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 159 – 163; *Винниченко 1989*: Винниченко В. Краса і сила / Упорядкув., авт. прим. П. Федченко; Авт. передм. І. Дзевєрін.– К.: Дніпро, 1989. – 752 с.; *Винниченко 1991*: Винниченко В. Пригвожені // Винниченко В. Вибрані п’єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 407 – 476; *Вишинський 2006*: Вишинський В. Гергарт Гауптмана : жанрово-стильові особливості драми. Монографія. – Дрогобич : Коло, 2006. – 176 с.; *Зимомря 2011*: Зимомря І. Артур Шніцлер: часопростір і стиль духовного життя // Бродська О.О. Артур Шніцлер: поетика тексту. Монографія / За редакцією М.І. Зимомрі. – Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 165 – 174; *Мегела 2001*: Мегела І. Ілюзія і реальність //

А. Шніцлер. Передбачення долі. П'єси, оповідання / [переклад, передмова та примітки І. Мегели]. – Чернівці: В-во газети “Молодий буковинець”, 2001. – С. 3 – 28; *Мороз 1994*: Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”: парадокси драматургії В. Винниченка. – К.: Віпол, 1994. – 208 с.; *Панченко 1998*: Панченко В. Будинок з химерами: творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.; *Fliedl 2003*: Fliedl K. Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. – Wien : Picus Verlag, 2003. – 384 S.; *Körner 1921*: Körner J. Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. 1. – 3. Tsd. – Zürich: Amalthea, 1921. – 226 S.; *Nehring 1986*: Nehring W. Zwischen Identifikation und Distanz. Zur Darstellung der jüdischen Charaktere in Arthur Schnitzlers “Der Weg ins Freie” // Akten des 7. Internationalen Germanistenkongresses. Göttingen 1985. Bd. 5. / [hrsg. v. Albrecht Schöne]. – Tübingen, 1986. – S. 162 – 170; *Schnitzler 1968*: Schnitzler A. Jugend in Wien. Eine Autobiographie / [hrsg. v. Theresa Nickl, Heinrich Schnitzler; mit einem Nachwort von Friedrich Torberg]. – Wien; München; Zürich, 1968. – 296 S.; *Schnitzler 1961*: Schnitzler A. Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften in 2 Bänden. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1961; *Weinzierl 1998*: Weinzierl U. Arthur Schnitzler: Lieben, Träumen, Sterben. – Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1998. – 288 S.

Комінярський І.Б., асп. (Житомир)

УДК 821.161.2-31

ББК 83. 3 (4 Укр)

### Ретроспекція у змалюванні героя як важливий прийом у драматургії Джорджа Риги (п'єса «Лист до мого сина»)

*У статті аналізуються особливості використання прийому ретроспекції у драматургії канадського драматурга українського походження Джорджа Риги. Увага акцентується на переключенні дії як основи для розвитку подій у п'єсі «Лист до мого сина».*

**Ключові слова:** ретроспекція, пошук особистості, драматургія, Джордж Рига, канадська література.

*The article analyses the peculiarities of using method of retrospection in dramatic works of George Ryga – a Canadian playwright of Ukrainian origin. The attention is paid to the switching over of the act as the basis for development of events in the play «A Letter to My Son».*

**Key words:** retrospection, search of personality, dramatic works, George Ryga, Canadian literature.

Творчість Джорджа Риги (1932 – 1987) помітна в контексті історико-літературного розвитку канадської драматургії та літератури загалом. Драматург творив у другій половині ХХ століття, в час поєднання та переплетіння різних літературних напрямів і течій. Оригінальність тематики Джорджа Риги визначається тим, що на перший план поставлено гострі суспільні проблеми сучасного канадського життя, а на другий план – філософські пошуки свого «Я», національної ідентичності героїв його п'єс.

Постановка п'єс, у яких порушуються болючі питання про ідентичність особистості в її відносинах із суспільством, – це сміливий новаторський крок драматурга у тогочасній літературі.

Теоретичним засновком дослідження є визначення Ю. Ковалівим суті ретроспекції (лат. retro: назад і sperto: дивлюсь) як «...прийому, який застосовується під час пригадування подій, колізій, що передували моментів фабули. В ньому перебуває оповідач або персонаж епічного твору; це форма психологічного аналізу, за допомогою якої твориться художній час. Прийом ретроспекції протилежний антиципації, є способом аналітичного осмислення подій сучасності під кутом зору минулого, звернення до нього задля виявлення в ньому зародків тенденцій сучасності, з'ясування, як буття-в-собі стало буттям-для-себе. Ретроспекція використовується у романах «Чорна рада» П. Куліша, «Перехресні стежки» І. Франка, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Диво», «Я, Богдан» П. Загребельного, «Еней та інші» Ю. Косача, в історичних романах у віршах «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко, у повістях «Захар Беркут» І. Франка, «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, «У череві дракона» М. Руденка та ін. Часто ретроспекція набуває ознак пасеїзму, засвідчуючи кризу певного стилю чи жанру, ідейної концепції. Термін вживається у значенні аналепсису, зворотного кадру, повернення, перемикування» [Ковалів 2007: 317].

Вивчення прийому ретроспекції пов'язано, насамперед, із змістовою концепцією функціонування художнього часу у творі. Об'єктом дослідження літературознавців (М. Бахтін, Б. Успенський, Д. Ліхачов, Н. Ржевська) були романи від античності до сучасності. Концептуальним прийомом із «широким художнім діапазоном» (Н. Ржевська) ретроспекція стала у різних типах сучасного роману («потоків свідомості», «нового роману», роману «одного дня»).

Ретроспекція в літературному творі може здійснюватися на рівні композиції, авторської позиції, зображення героя, зображувально-виражальних засобів [«Ексмо» 2009].

Приєм ретроспекції у драматургії досліджувала Н. Копистянська. Аналізуючи інтелектуальні та соціально-психологічні п'єси Г. Ібсена, вона помітила, що драматизм створюється не конфліктами в зовнішній дії теперішнього, а особливим заглибленнями у минуле, де відкривається правда про людей [Копистянська 2009].

Мета статті – показати використання прийому ретроспекції у зображенні образів українців-іммігрантів, їхнього життя та соціального становища у канадському суспільстві.

Драми Джорджа Риги насичені динамікою та емоційністю. Драматизм створюється особливими заглибленнями у те, що відкривається у минулому – розповіді про характери людей, їхні відносини із суспільством, заглиблення в болючі питання життя. Саме в цьому головну роль відіграє прийом ретроспекції. Вона не подається цілісним хронологічним блоком. Така ретроспекція розірвана, вкраплена у дію і вимагає від реципієнта напруження уваги до кожного слова та вміння прикласти ці розкидані частинки одна до одної, впорядкувати їх у хронологічній і логічній послідовності.

У Джорджа Риги ретроспекція визначає ідею твору та його архітектоніку, розкриття конфлікту та характерів. Основний принцип виявляється у композиції твору, в якій за зовнішньою оболонкою, знаходяться брехня, егоїзм, боягузтво, недовіра.

Основна напруга твору переноситься із зовнішньої дії у внутрішній світ. Уся п'єса сфокусована на головному герої. Вона презентує його спогади про життя. Уже з першої дії драматург показує невтішний стан справ та життя у Івана Лепи, головного героя п'єси «Лист до мого сина». Він – іммігрант із України, який приїхав до Канади в пошуках хорошого життя і довгоочікуваного щастя. Лепа втратив своє здоров'я працюючи на важких роботах – на залізниці, в шахтах тощо. Він робив усе, щоб його жінка Ганя та син Стефан жили в достатку та добробуті. Але усе змінилося зі смертю дружини та переїздом сина до своєї сестри – Марини. Лепа залишився самотнім. Він мріяв, що коли Стефан подорослішає, то вони разом будуть господарювати на фермі. Марина, тітка Стефана, відправляє його до парафіяльної школи. Згодом Стефан здобуває професію вчителя і залишається у місті. Руйнується не лише теперішнє Лепи, а й майбутнє, яке так гарно заповідалося. Стефан зрідка приїжджає до батька і навідріз відмовляється залишитися на фермі назавжди. Це бентежить старого Лепу, він почуває себе покинутим і нікому непотрібним. Старий Лепа сідає за стіл і вдивляється у листок паперу. Він підсовує блокнот і бере олівець й починає писати:

*«С т а р и й Л е п а:* Якби слова були такими почуттями – вільними та простими як дощ і вітер, як добре було б писати про те, що хочеш сказати! Але це... це ж яка клята праця!!! Я думаю ці слова Стефан зрозуміє легко. Він освічений чоловік... мій Стефан. Він добре говорить... якщо тільки він знає більше.

*С т е ф а н (випливаючи з пам'яті):* Я думаю ти повинен залишити свою ферму, батьку. Я можу знайти тобі квартиру в місті, з кимось будеш жити або...

*С т а р и й Л е п а (злісно пишучи):* Мій син легко зрозуміє ці слова... але ці думки дуже важкі для нього!

*С т е ф а н (нетерпляче):* Тут нічого немає для тебе! Нічого, ти ж знаєш. Глянь – ти продав землю, чому ж ти тримаєшся за будинок та садок? Де зараз твої сусіди? В місті – в квартирах та домах для пристарілих!

*С т а р и й Л е п а (все ще пишучи, але відхилившись від стола):* Мій хлопчик завжди все розумів – особливо дурні речі! Я вже сказав, я почувуюся вже краще!» [George Ryga 2004: 326].

На сцені з'являється Ненсі, державний службовець, яка намагається дізнатися про Лепу будь-яку інформацію, оскільки він числиться в списку померлих. Усе майно було записано на покійну Ганю. Таким чином, документально Івана Лепи не існувало. Цього він не міг зрозуміти, адже працював на державу не покладаючи рук. Саме під час розмови Лепи та Ненсі Джордж Рига найяскравіше застосовує прийом ретроспекції:

*«С т а р и й Л е п а (до себе):* Я мав друга. Я називав його мазур. Він був поляком, а для мене кожен поляк – мазур. Він втратив свою праву руку через єпископа Варшави. Він мав дрібне польське дворянське походження. Його привезли сюди як робітника копати тунелі і прокласти залізницю.

*Н е н с і:* Авжеж він був другом.

*З'явилася темна постать у робочому одязі, повільно переміщаючись по сцені.*

*С т а р и й Л е п а:* Вставай, мазуре! Я кричав до нього і будив його вранці... [George Ryga 2004: 335].

*Ненсі заклопотано робила записи на папері під час його спогадів. Вона зашелестіла чистим листком. Він глянув на неї. Вона підняла очі на нього.*

*Н е н с і:* Чи не хотіли б ви зробити нам кави, містере Лепо?

*С т а р и й Л е п а:* Ви знову тута жінка з уряду?

*Н е н с і (сміючись):* Так. Я зайшла, коли ви мріяли» [George Ryga 2004: 337].

Новий драматизм проявляється тоді, коли все глибше розкривається те, що відбувається у свідомості Лепи, у почуттях інших персонажів, у їхньому ставленні один до одного. За допомогою прийому ретроспекції відкриваються жакливі події «заробітчанського» життя головного героя. Виникають його спогади про смерть друга на шахті (Лепу також вважали там загиблим), сварка із чоловіком-проповідником, яка призвела до смерті останнього.

Державний службовець Ненсі є посередником між старим Лепою та урядом провінції. Вона розуміє, що життя зіграло «злий жарт» із головним героєм. Не маючи документів, він не може отримати пенсію. Ненсі намагається знайти хоч один запис про нього, і одного разу, завдяки його спогадам, дізнається, що він був заарештованим під час мітингу робітників у місті: «Звуки веселої сільської музики лунають голосніше на задньому плані. Ненсі витріщилася на Старого Лепу, який поправив усе на столі, пив каву маленькими ковтками, пішов до шафи та налив собі бренді. Він приніс пляшку до стола, але не запропонував їй випити.

*Старий Лепа (сам до себе):* Через три роки після смерті Владека, я поїхав до Ванкувера, я проходив біля поштового офісу, й побачив великий мітинг на вулиці. Безробітні вимагали надати їм роботу. Все моє життя я давав гроші робітничому рухові, але не ходив на мітинги. Якщо немає роботи, то мітинги нічого не змінять. Але цього разу я зупинився, щоб послухати. Я не бачив поліції – нікого не було. Вони атакували позаду, де я стояв – б'ючи та розганяючи чоловіків. Двоє з них прижали мене до тротуару. Тоді я був великим і сильним, от і я піднявся і ударив одного негідника, а іншого кинув на будівлю так, що в нього злетів капелюх. Потім я побіг так швидко як міг. Вони мене переслідували. «Лови того негідника», я почув, що крикнув один із них. Я вскочив на алею, коли вони догнали мене другий раз. Я впав і вони схопили мене за штани, я відмахнувся, щоби визволитися. Але мої переслідувачі розпороли їх і залишилися без штанів. Й вони кинулися мені на шию...» [George Ryga 2004: 347].

За столом, Старий Лепа махав руками в знак відмови й вступив у дискусію жестів про інцидент з Ненсі. Вона сміялася і робила додаткові записи у письмове свідчення, яке вже підготувала. Вона тихо прочитала записи звідти. Він весело виправив помилки й взяв налив стакан бренді. Це полегшує роботу Ненсі, але крім цього вона дізнається про своє походження:

*Ненсі:* Моє ім'я було написано на листі, який я вам написала.

*Старий Лепа:* Я не читаю листів. Як ви кажете ваше ім'я?

*Ненсі:* Ненсі Дін.

**Старий Лепа:** Ага!

*Майже тріумфально він залишив її лице і стукнув столі.*

*Старий Лепа (до себе):* Якраз так як я думав! Вона не одна з англійців... не з цим лицем. Чи... може вона бути одною з наших? Вони змінювали свої ім'я – я чув про таке.

*Ненсі:* Я думаю мені слід зібратися і йти. (пауза) Прізвище мого дідуся – Одінський.

*Старий Лепа (без інтересу, все ще слухаючи):* Ага... я знав одного хлопця-пастуха на прізвище Одінський в старому селі. У нього була гуля на шиї, через це його голова дивилася лише в одну сторону... ось так...

*Ненсі (різко):* Не цей Одінський. Мій дід був євреєм з Росії, містере Лепо!

*Старий Лепа повернувся і подивився на неї, потім розсміявся так, що для Ненсі стало неприємно.*

*Старий Лепа:* Коли він висадився в Галіфаксі, Одінський було важко вимовляти для імміграційної служби. То вони дали йому прізвище Дін?

*Ненсі:* Мабуть...» [George Ryga 2004: 332].

Матеріал для п'єси Рига взяв із власної сімейної історії. Постаць Івана Лепи схожа на образ його батька, який також жив в Саммерленді і був іммігрантом з України. Образ сина Стефана нагадує самого Ригу, у якого були напружені стосунки з батьком. Хоча п'єса виглядає автобіографічною, вона писалася дуже довго. В інтерв'ю Джордж Рига сказав: «Щоб писати щось особисте, вам повинно бути більше ніж сорок років» [George Ryga 2004: 323].

Проблематика діалогів героїв полягає в тому, що кожен обстоює свої власні переконання, що не збігаються з позицією співрозмовника. Ці розмови нагнітають напруженість, розкривають багатогранність характерів та стосунків між людьми, поглиблюється психологізм, впливають назвні події минулого, про які не варто комусь знати.

Джордж Рига художньо-філософськи порушує проблему образів українців-емігрантів, їхнього життя та соціального становища у канадському суспільстві. Ретроспекція у зображенні героя містить все, що є в теперішньому часі персонажів, те, що може бути розкрито через їхнє минуле, а також те, що може виявитися в майбутньому. Письменник вдало використовує цей прийом в п'єсі «Лист до мого сина» зображуючи руйнацію ілюзії щасливого іммігрантського життя в чужій країні.

**Література:** Копистянська 2009: Копистянська Н. Ретроспекція як новаторський прорив у драматургії. Г. Ібсен / Н. Копистянська // Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. Праці філологічної секції. – Львів, 2009. – Т. ССLVII. – С. 304 – 318.; *Літературознавча 2007:* Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ Академія, 2007. – С. 412.; *Літературознавча 2007:* Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ Академія, 2007. – С. 317.; *Форум 2002:* Форум видавництва «Ексмо» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.forum.eksmo.ru/viewtopic.php?f=112&t=20020> ; *Ryga 2004:* George Ryga. The Other Plays. Edited by James Hoffman. – Vancouver: Talonbooks, 2004. – 409 p. (цитати подаються у моєму перекладі).

*В статтє рассматриваются особенности использования приема ретроспекции в драматургии канадского драматурга украинского происхождения Джорджа Рыги. Внимание акцентировано на переключении действия как основы для развития события в пьесе «Письмо к моему сыну».*

**Ключевые слова:** ретроспекция, поиск личности, драматургия, Джордж Рыга, канадская литература.

**Остапчук В.В.,** к.філол.н. (Луцьк)

УДК 821.161.2–3.091+821.162.1–3.091

ББК 83.3 (4УКР)

**Український народний тип очима Б. Лепкого і Ю. Крашевського: компаративний вимір**

Через поетику охарактеризовано спільні та відмінні риси змалювання українського народного типу в прозі Б. Лепкого і Ю. Крашевського.

**Ключові слова:** тип, народний тип, характер, герой, компаративний вимір, контраст, ментальність, час, простір.

*Ostapchuk V.V. Ukrainian folk type depicted by B. Lepky and I. Krashevsky: comparative aspect. The common and distinctive features of depiction of Ukrainian folk type are characterized by means of by B. Lepky and I. Krashevsky poetics.*

**Key words:** type, folk type, main features, character, comparative aspect, contrast, mentality, time, space

Тема зображення українського народного типу у творчості Б. Лепкого приваблювала багатьох літературознавців, зокрема, І. Франка, М. Ільницького, Ф. Погребенника, М.Ткачука, Н. Білик тощо.

Ця ж проблема в інтерпретації Ю. Крашевського також широко представлена в літературознавстві, насамперед польському. На неї звернули пильну увагу С. Буркот, Е. Важеніца, В. Кубацкі, В. Данек, Й. Кіяс, Е. Конюш, М. Габлевич, В. Ведіна, І. Франко, М.Ткачук та ін.

Проте, не зважаючи на високий ступінь вивчення доробку Б. Лепкого і Ю. Крашевського, художня майстерність обох письменників не розкривалася у компаративному вимірі. У зв'язку з цим *мета статті* полягає в тому, щоб через поетику охарактеризувати спільні та відмінні риси змалювання українського народного типу в прозі Б. Лепкого і Ю. Крашевського.

Підставою для порівняння творчості Б. Лепкого і Ю. Крашевського є насамперед спільність тематики: українське село та його типи і характери, а також деякою мірою подібність доль українського і польського письменників. Так, «зв'язки Ю. Крашевського з Україною, з українським народом, – пише В. Ведіна, – були тісними й безпосередніми: він довгі роки жив у селах Волині, в Житомирі, відвідував Київ, де навіть збирався очолити університетську кафедру» [Ведіна 1967: 310]. Б. Лепкого ж називали «послом української культури в Польщі, а польської в Україні» [Погребенник 1997: 9]. Народившись у сім'ї польського повстанця, він «усе життя невтомно працював на літературному терені двох культур – української і польської» [Погребенник 1997: 5].

Обидва письменники створили узагальнений образ українського села, в якому життя, немов завмерло, роками тут майже нічого не змінюється. Навіть зовні село залишається однаковим, незважаючи на чималий відрізок часу – 55 років, що відділяє першу повість Ю. Крашевського «Ułana» («Уляна») (1843 р.) від першої збірки оповідань Б. Лепкого «З села» (1898 р.). І ця незмінність, вірогідно, спричиняла подібні початки у їхніх творах.

Пор.:

**Б. Лепкий «Іван Медвідь»:**

«То було таке тихе галицьке село... Лежало у провалі, між двома горами, як у Бога за пазухою. Серединою провалу плив потічок, понад потічком по однім боці росли головати верби, а по другім бігла доріжка... За потічком

**Ю. Крашевський «Chata za wsią»**

(«Хата за селом»):

«Była to sobie... wioska (... na pograniczu Wołynia i Podola)... leżała w dole, co na jakiś jar zakrawał [...] środkiem siola biegła ledwie dojrzana rzeczulka... Chaty, poprzyczepiane do ścian



стояли хати» [Лепкий 1997: 475].

«В тім селі був двір. Якби всі хати хлопські зібрав до купи, то, може, було б тільки місця, що в тім старосвітському будинку. Стояв він собі посеред великого саду і тільки зимою *крізь обезлишене гілля дерев* дивився, як *мерзли маленькі хлопські хати*» [Лепкий: 1997, 476].

wzgórza, w zielonych drzew wiązках *białały wesolo...* Cicho, zielono, spokojnie, dobrze jakoś było w tym rozdole... I drzewom, i chatom, i ludowi było tam *jak u Pana Boga za piecet...*» [Kraszewski 1973: 9].<sup>1</sup>

**Ю. Крашевський «Ułana» («Уляна»):**

«Otoczają ulicę na przemian chaty, chlewy, gumna całe i pozawalane, zwieszane, w węglach rozparte, z słupami pochyłonymi, z dachami zapadłymi lub zaczynające się dopiero klecić <...> [Kraszewski 1988: 38].<sup>2</sup> Na wzgórzu masz dom dziedzica, który wiankiem otoczyły topole przeglądające się w wodzie – ostawiony spichlerzami, gumnami, stertami i stogami siana» [Kraszewski 1988: 40].<sup>3</sup>

Порівнюючи наведені уривки, треба зазначити, що використання Б. Лепким і Ю. Крашевським фразеологізму «*як у Бога за пазухою*» («*jak u Pana Boga za piecet*») означає позірну захищеність села від стихій, про що свідчить створення українським письменником образу селянських хат, які *мерзнуть крізь обезлишене гілля дерев*, тоді як у Ю. Крашевського вони *białały wesolo* (*весело біліють*). На відміну від Ю. Крашевського, Б. Лепкий уже в перших рядках пейзажу робить натяки на важкий соціальний стан селян.

Проте обидва письменники зображують бідність сільських жителів через контраст зовнішнього стану панського двору і халуп. У тексті Ю. Крашевського хати «*zwieszane, w węglach rozparte, z słupami pochyłonymi, z dachami zapadłymi lub zaczynające się dopiero klecić*» («*горбати, кривобокі, з похиленими стовпами, з крівлею, що вже завалилась або починає валитися*»). Цей образ розрухи посилюється в повісті «*Chata za wsią*», де автор-наратор, зосередивши увагу на житлі селянина, ніби намагається підшукати точне слово для визначення його бідності, а тому вистроює синонімічний ряд за типом градації: *chatka – lepianka – szalas – jama zwierzęca* (*хата – халупа – курінь – звіряче лігво*) тощо: «*Chatka!.. oj!.. złe nazwanie – lepianka chyba, i to jeszcze za wiele może – szalas, ale nie szalas jeszcze – stoi to coś, co się nazwać nie może, a jednak to nie jama zwierzęca, to widocznie pomieszkание człowieka* [Kraszewski 1973: 10].<sup>4</sup> Вигук «ой!» надає всьому уривку яскраво виражений експресивний характер.

Філософського значення набуває те, що в повісті «*Chata za wsią*» простір *життя – село* і простір *смерті – цвинтар* зближені так, що один переходить в інший. Ці два простори виражають важке соціальне положення людей, які не живуть, а існують в халупах. Емоційна фраза: «*Mógłże być stosowniejszy widok dla nędzarza nad miejsce wiekuistego spoczynku?*» [Kraszewski 1973: 12].<sup>5</sup> – підкреслює цей стан.

Простір панського двору контрастує з простором села. Не «*jama zwierzęca*» (*звіряче лігво*), а «*śliczny dwór, powiuteńki, czyściuchny...*» («*чудовий двір, новенький, чистенький...*») [Крашевський 1967: 11]. «*Сmentarza stamtąd, – пише Ю. Крашевський, – ani słychu, ale też po co tam smentarz?*» [Kraszewski 1973: 13].<sup>6</sup> Задоволені й ситі пани не думають про смерть, на відміну від «*biednego stworzenia, które śpieszy się umrzeć, żeby odpocząć, bo mu żyć nie ma po co*» [Kraszewski 1973: 12].<sup>7</sup>

Б. Лепкий, як і Ю. Крашевський, не оминає простір *смерті* – кладовище, але під іншим філософським ракурсом. Його герої-селяни також звертають свої очі на кладовище, пам'ятаючи про скороминучість життя. Так, Матвій з оповідання «*Над ставом*», ідучи вранці ловити рибу тайком від будного, «*минав придорожні хрести й фігури, здіймаючи побожно шапку...*» [Лепкий 1997: 356]

В творах обох письменників важливу роль посідають ще дві будівлі – корчма і церква. Ю. Крашевський пише про них: «*Pokażcie mi wieś bez dworu, cerkwi i karczmy! Będzie to chyba biedna jakaś sierota. Jeszczeż obejdzie się bez dworu łatwo, jako tako bez cerkwi... ale gdzież jest wieś bez karczmy? Wyłoby to stworzenie bez głowy... Karczma to serce wsi, tak jak cerkiew jest głową, a żołądkiem jej dwór; ręce i nogi tego ciała to chaty wieśniacze*» [Kraszewski 1988: 41].<sup>8</sup> Автор сумно констатує: «*Wszystkim tym trzem wkoło siebie ustawionym ogniskom wieśniak musi dać z siebie życie, musi odpracować, odpłacić za opiekę panu, za nadzieję księdzu, za uciechy arendarzowi; wszyscy trzej żyją z niego...*» [Kraszewski 1988: 41].<sup>9</sup>

Б. Лепкий перегукується з Ю. Крашевським у правдивих роздумах: «*На кінці села стояла корчма, по дворі найбільший будинок, найбрудніший і найгірше обдертий... Туди йшли хлопські гроші і здоров'я <...> На другім кінці, на досить високім горбку, стояла церква... Люди слухали панотця, і в селі був спокій*» [Лепкий 1997: 476].

Всі ці умови впливали на характер селянина, відносини людей між собою. Український народний тип в повістях Ю. Крашевського і в оповіданнях Б. Лепкого характеризується покірністю своїй лихій долі і панам. Так, пан Тадеуш («Ułana»), який упадав за одруженою сільською жінкою, насамперед «uczul się panem» («відчув себе паном»), а коли згадав, що «Уляна – його кріпачка» («uczul Ulanę poddanką»), «uczul swoją siłę – ich słabość» [Kraszewski 1988: 85] («почув свою силу і їхню (селян – В. О.) слабкість» [Крашевський 1979: 49]). Улас, батько зрадженого Оксена, заспокоює сина: «To już taka dola, skaczy, wraże, jak pan kaže. Kiedy się jemu zachciało twojej żonki, ustapże się z drogi i milcz...» [Kraszewski 1988: 88]<sup>10</sup>. Селяни Б. Лепкого, хоча й не є кріпаками, але теж усвідомлюють цілковиту підлеглисть панові: «В тім дворі жив пан в окулярах і пані з вічним кашлем. Обоє дуже старенькі. Зимою давали гроші на відробіток, а літом мали дешевого робітника – і все було в порядку. Ні пан, і пані, ні плата за роботу не змінялися від незапам'ятних часів. Держалися, худі й маленькі» [Лепкий 1997: 476]. Епітети худі й маленькі Б. Лепкий вживає по відношенню і до панів, і до плати за працю селян.

Та все ж у середовищі типової селянської покори і байдужості, де «wszystkie świty jednakowo siwe, wszystkie chustki jednakowo białe...» [Kraszewski 1988: 37]<sup>11</sup>, з'являються характери героїв-бунтарів, які протестують проти несправедливості. Імена цих яскравих особистостей винесені у назви творів: як Б. Лепкого («Настя», «Іван Медвідь»), так і Ю. Крашевського «Ułana» («Уляна») «Ostap Bondarczuk» («Остап Бондарчук»), «Historia Sawki» («Історія Савки»), «Jagyna» («Ярина»), тощо.

Доля героїні Б. Лепкого Насті («Настя») перегукується з життям героїні Ю. Крашевського Уляни («Ułana»). Батьки, бажаючи своїм донькам «щастя», видали їх заміж за багатих нелюбів. Історія обох жінок – трагічна: Настя, не бажаючи жити з тим, кого не кохає, кидається в ополонку; Уляна ж, закохавшись у пана, призводить до смерті власного чоловіка, а потім і сама накладає на себе руки, бо панська любов виявилася короткочасною. Поведінка обох героїнь (Насті і Уляни) приходиться у протиріччя з ментальністю селян, які не розуміють і не співчують їм.

У Б. Лепкого: «В годину пізніше ті, що йшли в поле на роботу, бачили її (Настю – В. О.), як стояла на тому самому місці, схилена на ворота, з закритими очима. – Плаче багачка, – казали, – та Бога гнівить! Такий достаток, таке багатство, а вона плаче... Ледащо, та й годі!» [Лепкий 1997: 361]

У Ю. Крашевського: « – Oksen dziś powróci!... czy nie pobie jej tylko? – Aha!.. I byłoby za co» [Kraszewski 1988: 78]<sup>12</sup>.

І самі героїні себе засуджують, вони усвідомлюють це як гріх зради, хоча не мають сили встояти перед ним. Так, Уляна спочатку борониться щосили: «Panie!.. I to wasze kochanie... to gorzej nienawisci!.. po co?.. Pan Bóg by mnie pokarał na dzieciach, na domu, na dobytku, na chlebie» [Kraszewski 1988: 59]<sup>13</sup>.

Настя на пропозицію Миколи, якого вона любить, втекти, відповідає: «Запізно!.. Я присягала. З ним мені не жити, бо не годна, а з тобою не йти, бо гріх, і нема мені на світі ні ради, ні поради» [Лепкий 1997: 367]. Героїня Б. Лепкого не перечить батькові, який хоче взяти її до чоловіка і навчає доньку: «Ти ж його законна жінка. А в Письмі Святим стоїть, щоби жінка не відлучалася від мужа» [Лепкий 1997: 367]. Мати Насті теж погоджується з чоловіком: «От і мій старий зараз по шлюбі побив мене, а я не втекла... Воно часом добре, як жінка чує руку над собою...» [Лепкий 1997: 368] Насильство чоловіка над дружиною сприймається в селянському середовищі як нормальне явище. Уляна теж спочатку спокійно ставиться до побоїв чоловіка: «Cóż to dziwnego? Alboż to ja nie jego żona?» [Kraszewski 1988: 53]<sup>14</sup> Проте кохання змінює обох героїнь, які під його впливом починають протестувати проти насильства.

Бунтують не лише жінки, яких батьки віддали за не любих, але багатих чоловіків, протест висловлюють і інші герої. Так, селянин Скрегота, персонаж оповідання Б. Лепкого «Закутник», спостерігаючи, як збирач податків «налазить його хату і зневажає жінку», не витримує наруги: «Скреготі кров ударила до голови, а рука запашіла... І та надмірна а безуспішна праця, і недоспані ночі, і переголодовані дні виринули перед його очима. У груди піднявся бунт...» [Лепкий 1997: 408] Селянин накидається з кулаками на непроханого гостя: «Закутник повалився, як підгнила колода. Падаючи, головою зачепився о ріг скрині. А ріг був гострий...» [Лепкий 1997: 408]

Герой Ю. Крашевського кріпак Остап Бондарчук ламає стереотипи, які існують «вже кілька століть у нашім краю» про те, що «szlachcic tylko jest człowiekiem; reszta ludzi rozgranicza go od małru» [Kraszewski 1985: 27]<sup>15</sup>. Він, здобувши освіту, стає професійним лікарем, але не має змоги спокійно жити і працювати в оточенні пихатих панів, які вважають, що «nie ma przykładu, żeby kiedyś z chłopa co dobrego wyszło» [Kraszewski 1985: 45–46]<sup>16</sup>, тому змушений втікати від суспільства, обравши життя самотнього відлюдника.

Протест, який здійснювали герої Б. Лепкого і Ю. Крашевського, не змінював їхнього становища. Звичаї, стереотипні уявлення про доброчесне життя приходили в зіткнення з самою людяністю. Селяни сприймали це як долю, яку змінити не можна.

У художній системі оповідань Б. Лепкого і повістей Ю. Крашевського доля постає і як спосіб розкриття трагедії героїв. Важливу роль у змалюванні цієї трагедії відіграє портрет, причому манера портретування в обох письменників була неоднаковою.

Б. Лепкий не створює розлогих портретних характеристик, а вибирає якусь конкретну деталь і, збільшуючи її, виносить на перший план. Складається враження, що письменник малює портрети своїх героїв окремими виразними штрихами, робить начерки сірим або чорним олівцем. Так, опис Гриця із оповідання «Гусій» складається з великих очей (*як два великі вузли*) і великого живота (*як барабан*): «Був мало що більший від *гливої*, *подібний до великої груди землі*; *сірий*, мовчазливий, неповоротливий. Лишень *очі* світилися йому, як два *великі вузли*. Та й тільки його, що ті *очі, очі* та *живіт надутий, як барабан*» [Лепкий 1997: 387]. Український письменник окремо звертає увагу читача на ноги свого героя: «Про ноги він не дбав. Були вони у нього, як два приправлені патики. Тонкі, *чорні, з великими пороздзявленими пальцями*, з грубою шкірою на підшві; більше подібні до пташачих нігтів, ніж до ніг людини» [Лепкий 1997: 387]. В портреті підкреслюється, що хлопчик-пастушок був маленький: *мало що більший від гливої* (гуски). Наступна характеристика ніби заперечує першу, хоча, насправді, означає те саме: *подібний до великої груди землі*. Жодного іншого кольору, крім чорного і сірого в зображенні зовнішності персонажа немає. Щоправда, є натяк на жовтий колір: *гливий* – це сіро-жовтий, але він лише вказує на те, що дитина в'яне, засихає. З наведеного опису постає голодне, злиденне дитинство з великими блискучими (чи то від хвороби, чи то від іскри життя, яке ще жевріє в них) очима. Вражає ставлення дорослих до смерті дитини: «От, Коби Бог скорше забрав, бо завада в хаті», «Таке мале, – говорили жінки, – а такої сили багато» [Лепкий 1997: 390]. Смерть Грицька сприймається як щось наперед визначене: «А що вмер, – то така воля Божа, а що гуси гонив, – то мусив, бо мусив» [Лепкий 1997: 390]. Темнота селян виявляється ще й в тому, що до хворого не кличуть лікаря, а місцеву ворожку: «Баба Горпина казала, що болячка, але виганяти не хотіла, бо замалий, та й нема як» [Лепкий 1997: 389].

Ю. Крашевський, малюючи голодне скривджене дитинство, не обмежується виразною деталлю, портрети його героїв – розлогі, кольорові: «Było to dziecię wieśniacze, nędzne, *żółte, wybladłe, sześć lub siedm lat mieć mogące, a tak odarte, że połowa ciała przez łachmany poczepiane świeciła*. Siermięga jego, zlepiona z najróżniejszych szczetów, ledwie piersi i biodra okrywała; nogi bose, ręce nagie, głowa nie okryta była, a na *bladej* twarzy, pomimo przestachu, cierpienia, śladów schorowania i wyniszczenia głębokiego, ujmujący wyraz łagodności panował. *Siwę* oczy we łzach pływały, a ściśnięte usta, kształtne, wąskie, choć *sine*, choć we wpadłych policzkach nie śmiejąc wzywać litości, zarysowały przymuszony uśmiech – uśmiech biednych, co za obowiązek sobie mają pokrywać nim cierpienie i prosić miłosierdzia. Pomimo odarcia i przerażającej nędzy, *bladości*, wyschnienia, dziecię jeszcze było *piękne* tą smętną *pięknością zeschłych kwiatów*, co się rozkwitną na gałązce rośliny zwarzonej jesienią» [Kraszewski 1985: 16]<sup>17</sup>. Хлопчик Остап («Ostap Bondarczuk») порівнюється з *засохлою квіткою (zeschłych kwiatów), прибитою осіннім морозом (zwarzonej jesienią)*. Для створення цієї квітки автор добирає відповідні кольори: *жовтий, білий, сірий, синій (żółte, wybladłe, siwe, sine)*, які свідчать про те, що життя в ній догоряє, ледь жевріє.

Спільним для Ю. Крашевського і Б. Лепкого є те, що обидва вони зобразили «світлі і темні сторони народного життя», розкрили «сонячний і похмурий бік душі селянина – доброго, лагідного, а часто й затурканого, забобонного» [Погребенник 1997: 26]. Але Б. Лепкий дивиться на український народний тип зсередини, з точки зору української ментальності, описуючи місця, де він народився, людей, з якими жив і спілкувався, на що він сам вказує: «Якась життєва подія вражала мене і не давала спокою. Я бачив людей, що були їй причасні, зживався з ними, відчував їх горе і кривду і переписав усе те на папір своїм власним і несилюваним способом, я чув їх голос, їх крик розпусти і хотів закріпити їх на папері...» [Цит.: Погребенник 1997: 25].

Ю. Крашевський, не зважаючи на те, що жив в Україні, мав змогу пізнати життя і звичаї селян, все ж таки оцінює їх нібито зі сторони, з точки зору чужої, польської ментальності. Але не маємо причин не вірити йому, тому що, як справедливо зазначає В. Ведіна: «Тим ціннішим і показовішим є те, що представники українського закріпаченого селянства виступали носіями кращих людських якостей, що польський письменник без найменшої тіні націоналістичних упереджень став на захист їх свободи й щастя, визнав справедливості їхнього протесту проти поневолення. Водночас актом справжньої громадянської мужності було розкриття паразитичного обличчя, егоїстичної, розкладницької суті „свого” польського поміщика-пана» [Ведіна 1967: 310].

Отже, зіставна характеристика «селянської» прози Б. Лепкого і Ю. Крашевського дає змогу скласти цілісне, більш глибоке уявлення про український народний тип селянина середини – кінця XIX ст., подивитися на нього різнобічно: зі сторони своєї, української, і чужої, польської ментальності, і дійти висновку, що зміни в житті села відбуваються дуже повільно. Аналіз тогочасного села дав змогу здійснити проєкцію на сьогоденне село і з сумом констатувати, погодившись з М. Ільницьким, що «зв'язок з природою, міцність родинних зв'язків, повага до старших, збереження фольклорних багатств,

– ці якості втрачаються з поступом цивілізації і людина стає духовно збідненою» [Ільницький 1991: 22]. Хоча, звичайно, село вийшло з «глухого кута» темноти, забобонів, застою.

**Література:** *Ведіна 1967:* Ведіна В. Юзеф Ігнацій Крашевський / Валерія Ведіна // Крашевський Ю. Хата за селом. – К.: Дніпро, 1967. – С. 308 – 315.; *Ільницький 1991:* Ільницький М. Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті... // Лепкий Б. Твори У 2 т. – Т. 1 : Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5 – 30.; *Крашевський 1979:* Крашевський Ю. Повісті / Пер. з польськ. В. П. Іванисенка. – К.: Дніпро, 1979. – 427 с.; *Крашевський 1967:* Крашевський Ю. Хата за селом. / Пер. з польськ. П. Погребної. – К.: Дніпро, 1967. – 315 с.; *Лепкий 1997:* Лепкий Б. Твори в 2 т. – Т. 1: Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – К.: Наукова думка, 1997. – 845 с.; *Погребенник 1988:* Погребенник Ф. П. Богдан Лепкий – поет, прозаїк, учений // Жовтень. – №1. – 1988. – С. 13 – 17. ; *Погребенник 1997:* Погребенник Ф. П. Богдан Лепкий. // Лепкий Б. Тв. В 2 т. –Т. 1: Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – К. : Наукова думка, 1997. – С. 5 – 34.; *Франко 1984:* Франко І. Польський селянин в освітленні польської літератури / Іван Якович Франко // Франко І. Твори у 50 т. – Т. 27 : Літературно-критичні праці (1886 – 1889). – К. : Наукова думка, 1980. – С. 66 – 71.; *Kraszewski 1973:* Kraszewski J. Chata za wsią / Józef Ignacy Kraszewski. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1973. – 308 s.; *Kraszewski 1985:* Kraszewski J. Ostap Bondarczuk / Józef Ignacy Kraszewski. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985. – 141 s.; *Kraszewski 1988:* Kraszewski J. Ulana / Józef Ignacy Kraszewski. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź : Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1988. – 122 s.

Примітки:

1. «Було собі... невеличке село (... на межі Волині та Поділля)... лежало воно в долині, що скидалася швидше на яр [...] Серединою села бігла вузесенька річечка... Хати, що попріліплювалися на схилах яру, весело біліли у зелених віночках дерев... Тихо, зелено, спокійно, на диво хороше було в тій долині... І деревам, і хатам, і людям було там як у Бога за пазухою...» [Крашевський 1967: 8].

2. «Вздовж вулиці стоять навперемінки хати, хліви, стодоли – цілі й зруйновані, горбаті, кривобокі, з похиленими стовпами, з кривлею, що вже завалилась або починає валитися <...> [Крашевський 1979: 7]

3. На горі – панський будинок у вінку тополь, що задивились у воду, обставлений амбарами, стодолами, скиртами й стогами сіна» [Крашевський 1979: 8–9].

4. Хатка! ...ой, не те слово – халупа, може, та й то ні, швидше курінь, та й не курінь іще – стоїть оте щось, чому й назви не добереш, а проте то не лігво звіряче; то безсумнівно людське житло» [Крашевський 1967: 9]

5. «Хіба ж може де бути підхожіший краєвид для злидаря, ніж місце вічного спочинку?» [Крашевський 1967: 11]

6. «Цвинтаря звідти зовсім не видно, та й нащо там цвинтар?» [Крашевський 1967: 11]

7. «бідного створіння, яке спішить умерти, щоб відпочити, бо жити йому нема для чого» [Крашевський 1967: 11]

8. «Покажіть мені село без двору, церкви й корчми. Воно мало б вигляд якогось бідного сироти. Ще якось обійшлося б без двору, сяк-так – без церкви... але де ж ви бачили село без корчми? Це була б істота без голови... Корчма – це серце села, подібно до того, як церква – його голова, а панський двір – його шлунок; руки й ноги цього організму – це селянські хати» [Крашевський 1979: 9–10].

9. «Усі ці три доступні для селянина вогнища він *мусить утримувати власним коштом*, мусить відпрацювати, сплатити панові за опіку, попові за надію, орендареві за втіху; всі троє живуть з нього...» [Крашевський 1979: 9]

10. «Це вже така наша доля; скачи, враже, як пан каже. Раз йому захотілося твоєї жінки, зійди з дороги й мовчи...» [Крашевський 1979: 52]

11. «всі свити однаково сірі, всі хустки однаково білі...» [Крашевський 1979: 7]

12. « – Оксен сьогодні повернувся... чи не побив її? – Ага!.. І було за що!» [Крашевський 1979: 43]

13. «Пане!.. Це ваше кохання... гірше від напасті... Навіщо?.. Щоби Бог мене покарав на дітях, на господі, на худобі, на хлібові» [Крашевський 1979: 26]

14. «Що ж за дивина? Хіба я йому не жінка?» [Крашевський 1979: 20]

15. «тільки шляхтич може вважатися людиною, а решта людей – ледве відрізняються від мавпи» [Крашевський 1979: 146].

16. «ще не було випадку, щоб із хлопа вийшло щось путне» [Крашевський 1979: 161].

17. «Це був селянський хлопчик, худий, **жовтий**, якому могло бути років шість або сім; одяг на ньому був такий *обдертий*, що тіло світилося крізь це лахміття. Його сірячина, зшита з найрізноманітніших клаптів, ледве прикривала груди й стегна; *ноги босі, руки голі, голова нічим не*

вкрита, але *бліде* обличчя, незважаючи на переляк, страждання, сліди хвороби і *глибоке виснаження*, приваблювало до себе виразом лагідності. Його *сірі очі* запливли сльозами, а на *синіх губах* застигла вимушена посмішка – посмішка бідних людей, які вважають обов'язком приховувати нею страждання і просять зглянутися. Незважаючи на лахміття і різючі ознаки бідності: блідість, худорлявість, хлопчик був вродливий сумною вродою *засохлих квітів, прибитих осіннім морозом*» [Крашевський 1979: 137–138].

*Через поезику охарактеризовано обцие и отличительные черты изображения украинского типа в прозе Б. Лэпкого и Ю. Крашевского.*

**Ключевые слова:** тип, народный тип, характер, герой, компаративное измерение, контраст, ментальность, час, пространство.

Петриченко Н.Г. доц. (Київ)

УДК 821. 161. 2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

### Трансформація мотивів казковості Е.Т.А.Гофмана у творчості А.Погорелова та О.Сомова

*У статті здійснюється аналіз способів втілення мотивів казковості Е. Т. А. Гофмана у творчості А. Погорельського та О. Сомова, досліджуються художні особливості втілення цих мотивів на національному ґрунті відповідно до світоглядних горизонтів конкретних письменників.*

**Ключові слова:** міф, казка, казкові мотиви, стиль письменника, фантастика, фантастичний елемент, зміст, форма.

*The article is analysis methods implementation motives fairy tales Hoffmann in the works Pohoryelskoho A. and A. Somov, studied art features of the implementation of these reasons on grounds of nationality in accordance with the ideological horizons of specific writers.*

**Key words:** myth, fairy tale, fairy-tale motifs, penmanship, science fiction, fantasy elements, content, form.

Важливим питанням сучасної компаративістики є дослідження слов'янської літератури, зокрема російської, у її взаємозв'язках та взаємовпливах з творами європейських класиків. Адже розгляд літератури однієї народності лише в контексті всього світового літературного процесу дає змогу вивчити цю літературу реально та різнобічно, як гармонійну прогресивного розвитку людства. У цьому плані актуальним видається питання впливу творчості Е. Т. А. Гофмана на специфіку формування літературної особистості російських письменників А. Погорельського та О. Сомова. Мета статті – дослідити трансформації фантастичних та казкових мотивів Е. Т. А. Гофмана у творчості А. Погорельського та О. Сомова.

Міфологізовану структуру художнього твору, фольклорні та казкові взаємини досліджували такі вчені, як О.Веселовський, О.Потебня, М. Бахтін, Д. Чижевський, Д. Лихачов, Д. Затонський, Ю. Лотман, В.Топоров, Р. Барт, У. Еко та ін. Але у сучасному літературознавстві немає узагальнюючих праць, присвячених дослідженню запозичених із західноєвропейської літератури казкових мотивів саме у творчості таких авторів, як А. Погорельський та О. Сомов.

Аналізуючи творчість О. Погорельського, ми встановили відмінність його стилю від стилю сучасників – О. Пушкіна та М. Гоголя. Величезне значення у його творчій спадщині посідає фольклорний компонент у зображенні, що є даниною традиціям західноєвропейської культури, зокрема, фантастичним творам – йдеться про наслідування творчої манери Е.-Т.-А. Гофмана. Вільно володіючи німецькою мовою, А. Погорельський мав змогу в оригіналі ознайомитися з новими зразками німецької романтичної літератури, особливо з творчістю Е.-Т.-А. Гофмана, а також звернутися до творів німецької літератури, які репрезентував В. Жуковський як російські вільні варіації (що скоріше нагадують не переклади, а твори за мотивами) – («Ундина», «Російська балада», «Світлана»).

Відгомін балад В. Жуковського і фантастики Гофмана відчутні в оригінальній творчості А. Погорельського (розділ «Вечір третій». «Пагубные последствия необузданного воображения» («Згубні наслідки неприборканого уяви») з його циклу «Двійник, або Мої вечори в Малоросії»); певні фантастичні картини з історії німецького лицарського Середньовіччя, наявні у казці «Чорна курка, або Підземні мешканці», змальовані яскраво, автор репрезентує виразні зразки на рівні метафорики»[Погорельський 1985]. Оскільки А. Погорельський був випускником Московського університету, фахівцем у галузі філософських і словесних наук, він вільно цитує авторів і дискутує щодо вчення відомих німецьких філософів; дає свої власні визначення у вигляді схем, де представлено різні види людського розуму («Вечір четвертий» з циклу оповідань «Двійник, або Мої вечори в Малоросії»). Залучену у творах фантастику в романтичному дусі він

завжди репрезентує іронічно, навіть із критичним компонентом, висловлюючись про недоліки німецької класичної філософії, чи то коли йдеться про негативні наслідки неприборканої уяви, чи коли він висловлює припущення, що всі видіння хлопчика-підлітка (вихованця бідного московського пансіону з казки «Чорна курка, або Підземні мешканці») – лише прояв стану лихоманки під час захворювання та негативний результат тієї плутанини фактів і понять, які виникають у свідомості дитини внаслідок того, що хлопчика навчає вихователь-німець відповідно до власних смаків і національної орієнтації. Пригоди Альоші та його фантастичні видіння пов'язані не з якоюсь екзотичною фантастичною твариною, а зі звичайною чорною куркою з московського двору біля пансіону.

Позиція Двійника, висловлена у «Згубних наслідках неприборканої уяви», «Подорожі в диліжансі», а головне у «Роздумах про види людського розуму», відображає просвітницьку програму автора. Проте позиція автора неоднозначна, адже в одних випадках він пропонує приборкати уяву, аби не чинити бездумних вчинків, а з іншого боку, сам іронічно ставиться до суто раціоналістичного власного світосприйняття.

У 20-ті роки ХІХ століття популярною стає ідея самопізнання. Чотири сюжетні оповіді у «Двійнику» (абсолютно різні за змістом і стилем викладу), доповнюються діалогом двох співрозмовників, які по суті становлять одну й ту саму особистість. Автор надає героєві власне ім'я; у зовнішності Двійника підкреслено характерні риси автора; рельєфними виступають і автобіографічні деталі; в описах подій наявні прямі посилання на реальні обставини, що мали місце під час його перебування в селі. Однак під час бесіди з Двійником постають питання, що виходять за межі самопізнання; спостерігається глибше пізнання людської сутності, ніж це було намічено естетикою романтизму; автор висловлює свої філософські міркування, оформлені у схеми, з приводу різних видів розуму, скажімо, у «Вечорі четвертому».

Цікаво, що саме в цій повісті А. Погорельський подає твір напівхудожній, напівесеїстичний, якщо його класифікувати за сучасним жанровим розподілом, згадаймо «Вечір третій» під промовистою назвою «Згубні наслідки неприборканої уяви» [Погорельский 1985]. Тут автор (відомо, що він відвідував Дрезден як військовий офіцер після переможного походу російської армії й поразки Наполеона Бонапарта 1812 року) на тлі скупих, непривабливих барв міста подає по суті фантастичну історію божевілля, а потім самогубства Альцеста, молодого людини, закоханої в Ляльку, яку майстерно й підступно створив віртуоз-Лялькар, людина вкрай цинічна, котрий з меркантильних міркувань хоче довести до загибелі надто романтичного й не дуже розумного Альцеста, сина заможного купця, його фінансового конкурента.

У зазначеному творі чітко прослідковується фантастичний елемент – створення Ляльки, здатної рухатися і розмовляти, мати прекрасну зовнішність і повну відсутність душі, справжньої іграшки, а не живої істоти. Є тут і критика необмеженої романтичної фантазії, з одного боку, й економічно-фінансового стану тодішньої дійсності з її прихованим жорстоким цинізмом, – з другого. Тут наявне цікаве протиставлення: Лялькар – неперевершений митець і ница, жорстока людина, здатна у критичних обставинах на дрібну помсту.

У цьому оповіданні Антонія Погорельського констатуємо пряме тематичне звернення до твору «Піщана людина» Е.-Т.-А. Гофмана [Гофман, 2: 1944], де теж є сюжетна лінія закоханості героя у Ляльку, в обох творах простежується своєрідне нівелювання віджилих засад романтичного напрямку. В А. Погорельського завдання виконано блискуче і певною мірою однозначно. Ось як його співрозмовник-Двійник розповідає про те, що сталося у Дрездені: *«Андрони (Лялькар. – Н.П.) пришел в исступление от злости. Он схватил тяжелый молот, подле него лежавший, и ударил Аделину (Ляльку. – Н.П.) прямо в голову!.. В одно мгновение лицо её совершенно преобразилось. Пряменький носик её сплюснулся; белые жемчужные зубы посыпались из раздробленных челюстей. Вот жена твоя! – приговаривал Андрони, продолжая ударять молотком по Аделине... Безенство овладело Альцестом. Он схватил с полу глаза своей Аделины и стремительно выбежал из комнаты»* [Погорельский 1985: 76].

А. Погорельський дає власний коментар до розповіді свого Двійника, питає його, чи справді можна закохатися в Ляльку. Дістає відповідь: *«Что касается до первого вопроса Вашего, – отвечал Двойник, – может ли человек влюбиться в Куклу? – то, мне кажется, мудреного в этом нет ничего. Взгляните на свет: сплошь встретите в нём Кукол обоего пола, которые ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, танцуют на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на это, частехонько в них влюбляются и даже предпочитают их людям, несравненно достойнейшим. Происшествие это совсем не ново: вспомните о Пигмалионе, который, как говорят, предельно влюбился в статую, им самим сделанную, перед которой Кукла (неодмінна іронія А. Погорельського. – Н.П.) имеет то преимущество, что она двигалась»* [Погорельский 1985].

У творі подано роздуми А. Погорельського про різні винаходи майбутньої техніки в розрізі можливостей людського розуму; цікаво, що йому вдалося передбачити і питання технічні, що хвилюють нас тепер: чи можна між музичним, наприклад, мистецтвом і музичною технікою поставити знак рівності? І чи замінить «розумна машина» (сучасний варіант – комп'ютер) гравця-шахіста, тобто чи стане вона партнером,

рівним людині за розумом?: «Ах, любезный Антоний! До чего не умудрится ум человеческий! Сколько примеров могу я Вам напомнить об автоматах, не менее моей Куклы, удивительных... Какой-то механик составил деревянного ворона, который при въезде одного Римского Императора в город Ахен подлетел к нему и проговорил внятным голосом весьма красноречивое приветствие на латинском языке... Кукла, названная Андроидою, Альберта Великого, по свидетельству тогдашних писателей, так была умна, что Альберт советовался с нею во всех важных случаях, но, к сожалению, один из его учеников, которому надоела неумолкаемая болтливость этой куклы, однажды в сердцах разбил ее на части. И в наши времена видели во всех столицах Европы одного турку, умеющего играть в шахматы» [Погорельский 1985: 78].

Саме це оповідання А. Погорельського містить, на нашу думку, важливі компоненти на рівні змісту і форми: знання гофманівських фантастичних вигадок, англійської міфології і технічних можливостей різних часів, у тому числі й сучасних А. Погорельському; іронічно-скептичне ставлення до романтизму, поруч із органічним його засвоєнням, а також до сентиментальних творів світового рівня – «Страждання молодого Вертера» Гете.

Зауважимо, що образ Ляльки в слов'янській літературі репрезентовано як живу істоту жіночої статі. Але сприйняття цього образу в різних авторів може навіть кардинально відрізнятися. Наприклад, у саркастично-соціальному романі відомого польського прозаїка другої половини XIX – початку XX століття Болеслава Пруса під умовно-саркастичною назвою «Лялька» зображено польську аристократку Ізабеллу Ленцьку, красиву й елегантну зовні й абсолютно пусту, бездушно-жорстоку та практичну внутрішньо. І навпаки, в іншому випадку маємо образ жвавої, порядної й душевної дівчини-циркачки Суок в Ю. Олеші («Три товстуні»).

Повертаючись безпосередньо до твору Антонія Погорельського, можна стверджувати, що саме такі «антизахідні», зокрема «антинімецькі», акценти фігурують у творчості А. Погорельського невипадково. Він був людиною суто слов'янофільської орієнтації, з любов'ю ставився до слов'янської старовини, зокрема, доби Київської Русі. Вплив Е.-Т.-А. Гофмана на творчість Антонія Погорельського зафіксовано одразу ж у кількох сферах мистецтва, але найбільш він відчутний все-таки в літературі, а також у зв'язках з образотворчим мистецтвом (відзначимо, наприклад, характерну назву та неодмінні візуальні уявлення в його «Фантазії в манері Калло»).

Показові й інші назви творів Гофмана: «Нічні оповідання», «Малюк Цахес на прізвисько Циннобер» (1819), «Принцеса Брамбілла» (1824), «Володар бліх» (1823) та своєрідні і за побудовою, і за характером персонажів «Еліксир диявола» (т. 1-2, 1815-1818), «Життєва філософія kota Мура» (т. 1-2, 1820-1822) [1].

Твори Гофмана репрезентують органічне поєднання фантастики й реалістичного гумору, комічного і трагічного, автор таврував феодално-міщанську Німеччину, залежне становище митця у приватновласницькому суспільстві; розкривав внутрішній світ особистості.

Творчість Е.-Т.-А. Гофмана була об'єктом дослідження і в 90-ті роки XX століття, наприклад, Альберт Карельський у передмові «Гофманів паноптикум» до «Книги пригод» акцентував увагу на тому, що «гофманівський паноптикум», коли уважніше його розглянути, – великий соціальний організм, збільшуване скло сатири і гротеску, яке безжалісно вихоплює в ньому уражені місця; і те, що першої миті видається приголомшливою потворністю, наступної миті усвідомлюється вже як невблаганна дія закону) [Карельский 2006].

Так, у славетній характеристиці Цахеса демонструється соціальна механіка закону відчуження-привласнення реальних заслуг тими, кому вони не належать), у «Піщаній людині» представлена автоматизація суспільної свідомості); у «Володарі бліх» викривається механізм правового ладу, який все перекручує на догоду можновладцям) [Карельский 1985]. І виявляється, що у ставленні письменника до навколишнього світу не лише глузування «справжнього музиканта», у нього взагалі немає зловтішності – тільки біль, що прозвучав пізніше у славнозвісному гоголівському вигукі: «І до якої нищості, дріб'язковості й гидоти могла впасти людина! Могла так змінитися!» [Погорельский 1985: 212].

Повертаючись до творчості А. Погорельського, варто згадати його казку для дітей «Чорна курка...» [Погорельский 1985], що побачила світ 1829 року, і була до певної міри російською фантазією на «гофманівські теми». За задумом, твір планувався як зразок твору, тлом якого виступає російська чи навіть ширше – «слов'янська» казковість. Автор твору свідомо вдається до прийому використання народної творчості, даремно у творі діяли кури, а не екзотичні та міфологічні істоти, а казкові перетворення, які органічно поєднувалися з побутовими замальовками, здійснювалися у дусі саме слов'янського фольклору.

Існує ще цілий ряд творів А. Погорельського, в яких певною мірою присутній фантастичний компонент, зокрема, «Вечірні розмови автора зі своїм Двійником» [Погорельский 1985]. Перша розмова зовні нібито позбавлена фантастики: автор подає її у формі звичайної розповіді Двійника, почутої ним під час нічної подорожі дилжансом з молодим офіцером-європейцем, що народився і жив на острові Борнео (як бачимо, тут наявні екзотичні обставини), був там в дитинстві викрадений місцевими ворогами європейських переселенців – людиноподібними Мавпами, яких місцеве населення вважало уособленням злоби й

жорстокості. Однак сталося інакше: Головна Мавпа ніжно полюбила людську дитину, самовіддано виховувала її. У підлітковому віці хлопчика відшукали його батьки й повернули до людського суспільства. Та Головна Мавпа, котра дуже сумувала за своїм улюбленцем, стала приходити на таємні нічні зустрічі з ним. Минули роки, колишній хлопець став професійним військовим. Так склалося, що його наречена, побачивши Мавпу, злякалася і стала вимагати від нього, щоб він її убив. Він вистрелив у тварину, смертельно її поранивши, і побачив на власні очі, як Мавпа, в калюжі крові, намагається підповзти до нього, лизнути його ноги і нібито обійняти, благословляючи його, свого улюбленця і свого вбивцю. Після цього він зненавидів і свою наречену, і батьків; він більше не міг жити на Борнео й оселився в Європі, подорожуючи з місця на місце, не міг спати, а коли й ненадовго засинав, то бачив лише один сон: мати-вихователька, вмираючи, немов благословляє його своєю лапою.

Цілком можливо, що це оповідання було навіяне іншими літературними творами (модною на той час повістю французького автора та природознавця Пужана «Жако» чи творами про Тарзана), але воно сповнене таких щирих почуттів і «поваги» до тварин, протиставлених людській жорстокості, якими не відзначається жодний інший твір А. Погорельського. Певною «міфічністю», не позбавленою, однак реальності, є «олюднене», високоморальне зображення відданості та любові тварини на протигагу людській невдячності.

До «Ізідора і Анюти» А. Погорельський свідомо включив міф про явлення померлого; зустріч з ним виступає провісником переходу до потойбічного світу для того, хто залишився живим. Цим, скоріше за все, пояснюється прийом, до якого вдається автор: коли Ізідор побачив дух Анюти, що явився йому, нагадуючи про трагічну долю його нареченої (вона, вочевидь, була змушена заколоти себе кинджалом, аби уникнути ганьби та смерті від руки французького завойовника в захопленій ворогом Москві), то на четвертий день його було знайдено мертвим, а рука його стискала закривавлений ... кинджал [Погорельский 1985: 312].

У дещо іншій тональності, ближчій до «Чорної курки, або Підземних мешканців», виконано найвідоміший твір А. Погорельського з московського життя – «Лафертівська маківниця» [Погорельский 1985]. Дослідники його творчості відзначали тут безперечний вплив Гофмана, але реалізований на слов'янському матеріалі. Звернімо увагу, що чорні коти найчастіше фігурують саме у слов'янському фольклорі, наприклад, відомий образ – чорна кішка – відьма-мачуха, яка до загибелі довела молоду пасербицю в повісті Миколи Гоголя «Майська ніч, або Втоплена». Однак, якщо в подібному циклі «демонічних» творів Гоголя фігурує справжня, до того ж хвороблива містика, то в А. Погорельського відчутне й іронічне ставлення до демонічних уявлень інтелігентної людини початку XIX століття, хоча одним із важливих стимулів появи й розвитку фантастичної повісті в Росії була романтична ідея народності, що трактувалася як відображення духу народу шляхом змалювання побуту, звичаїв, використання вірувань, переказів про зв'язки з потойбічними силами, які наповнюють людське життя багатством і владою, та все одно ведуть до загибелі.

У повісті А. Погорельського «Лафертівська маківниця» подано мотив перетворення дівчини на відьму проти її волі. На думку В. Мусій, звернення до цього мотиву зумовлене вторгненням до патріархально-ідилічного світу пересічних людей елементу меркантильності, що органічно йому не притаманна; як наслідок – героїня твору Маша опиняється перед проблемою морального вибору між виконанням волі жадібної до грошей матері та позицією батька, поштаря Онуфрима, – добропорядної, скромної людини, а також особистими симпатіями. Запропонований матір'ю наречений Аристарх Мурликін викликає у дівчини почуття огиди, а подекуди й містичного жаху. Тому Маша вирішує відмовитися від спадку своєї бабусі, пристати на пропозицію батька і зв'язати своє життя із сином купця, товариша її батька – Улянем; тут стається неймовірне: виявилось, що вона вже знає свого нареченого, нещодавно познайомилась з ним і покохала [Мусий 2006: 134].

Яскраво змальовано у творі образ бабусі Маші – відьми, яка хоче після смерті передати своє майно і вміння онучці, але для цього має бути здійснено обряд ініціації, посвячення у відьми. Пов'язати своє особисте життя Маша, на думку відьми, повинна з тим, кого вона побачить під час обряду ворожіння. Тут – цікавий прийом – Маші являється бабусин чорний кіт, що набуває людської подобі; той самий образ фігурує і надалі, вже після смерті бабусі, коли радник Мурликін приходиться до неї як наречений, та вона пізнає в ньому чорного kota, якого бачила під час обряду ворожіння [Мусий 2006: 135].

У «Лафертівській маківниці» наявне синтетичне поєднання побутової історії із міфологічним компонентом. О. Пушкін, зокрема, захоплено відгукнувся на гумористичне зображення «злого духу» в образі kota. Він писав братові в березні 1825 року: *«Друзе мій! Що за „знахідка” – бабчин кіт! Я перечитав два рази й на одному диханні усю повість («Лафертівську маківницю». – Н.П.), мрію тепер тільки чиновником – Мурликіним. „Виступаю” поволі, примруживши очі, повертаю голову й вигинаю спину.»* [Пушкін 1975: 157]. О. Пушкін посилається на події, зображені у «Лафертівській маківниці»: чорний кіт, помічник Лафертівської маківниці, що мешкає на околицях Москви, а насправді – місцевої Відьми, після її смерті перетворився на



радника Мурликіна і прийшов свататися до внучатої племінниці старої Відьми, дочки поштаря з московської околиці.

На прийом використання міфу та народних вірувань і легенд натрапляємо й в інших російських авторів доби. Звернення до джерел народної творчості, зокрема народних легенд, зумовило появу міфологічних образів і ситуацій, які відображали концепцію світобачення простої людини, що відчутно простежується у творчості О. Сомова [Сомов 1991].

Автор тяжів до пошуку ідеалу, який вбачав у таких стосунках між особистістю та навколишнім середовищем, що ґрунтуються на засадах спільності. Не знаходячи її у картині сучасного йому світу, він вдавався до прийому пошуку національних зв'язків. Головне ж, що спільність, в уявленні О. Сомова, не повинна порушувати суверенність людини, не має поглинати її як особистість.

«Гайдамаку» О. Сомова [Сомов 1991] можна розглядати з позицій ставлення людини, цієї особистості до дива, адже автор до цієї категорії відносить все, чого немає насправді. Дійова особа твору, Гаркуша, використовує й інші можливості дива – не лише зацікавити, але і налякати людину, недаремно він розповідає конвоїрам, що його супроводжують, історію про поміщика-перевертня, слухачі сприймають його розповідь як реальність. У цій ситуації, зауважує В. Мусій, йдеться не про мотивацію подій, а про їх переживання, незважаючи на незвичність зображуваного [Мусій 2006: 122].

Різноманітні міфологічні мотиви й образи використано у повісті О. Сомова «Русалка» [Мустій 2006], на думку В. Мусій, з метою відтворення колективного світовідчуття, бо власне авторське мислення не ґрунтується на міфологічних категоріях [Мусій 2003: 201]. Важливими складовими у фантастичній фабулі твору виступає мотив зустрічі з надлюдською істотою як покарання за порушення заборони, перехід людини з одного стану (світу) до іншого.

На увагу заслуговує і свідомо опозиція, представлена в «Русалці»: закохані Казимир Чіпка і Горпинка належать до різних світів (Казимир – заможний польський шляхтич, католик, Горпинка – бідна простолюдинка, малоросіянка, православна). Горпинка опиняється перед необхідністю вибору – залишитися у звичному середовищі чи наблизитися до коханого, до його світу. Обравши останнє, героїня повністю віддається коханню, залишивши сумніви, вірить у повернення Казимира, і лише, коли розлука продовжується більше ніж рік, вона вирушає до чаклуна, порушивши тим самим традиційну християнську заборону звертання до знахарів і чаклунів, які впливають на природний хід подій за допомогою надзвичайних сил, заперечуючи абсолютну довіру людини до Бога [Мусій 2006: 250]. Майстерно описаний автором шлях Горпинки до чаклуна осмислюється як шлях до моральної і фізичної смерті, адже героїня вступає у чарівне царство мертвих. Пізніше шлях Горпинки повторює Фенна, намагаючись навесні розшукати дочку, по дорозі вона натрапляє на цілий сонм фантастичних істот – страшного Боровика, змій, жаб.

Оригінальним є відтворення ритуалу повернення русалки додому, який, на думку В. Мусій, пов'язаний із народними міфологічними оповідями про русалок, якими стали дівчата, що наклали на себе руки, зазвичай через нещасливе кохання [Мусій 2006: 150]. Після повернення Горпинки колишня гармонія в оселі не відновлюється, адже мати і дочка належать до різних світів (Фенна – жива, Горпинка – потойбічна істота, русалка).

У повісті «Київські відьми» (1833)» [Сомов 1991] простежується еволюція художньої системи О. Сомова, адже цей твір характеризується не лише зверненням до народних міфологічних уявлень, а й наявністю психологізму під час побудови образної системи, необхідною складовою розвитку художності. Внутрішній стан героя змінюється у результаті контакту із демонічними силами, він не належить більше собі, його розум йому не підкоряється, він відчуває залежність від ворожої, але привабливої демонічної сили, яка приносить насолоду, проте веде до смерті (як і Хома Брут з «Вія» М. Гоголя). У «Київських відьмах», як і в інших творах О. Сомова, простежується мотив порушення заборони, що призводить до згубних наслідків. Попри цю заборону, Федір, намагаючись розкрити таємницю своєї дружини Катрусі, потрапляє на шабаш відьом. У розповіді Катрусі наявні епізоди, які ріднять твір О. Сомова із «Закоханим чортом» О. Стороженка, де також відтворюється мотив очищення душі героїні, що набуває фантастичного характеру [Мусій 2007: 15]. Катруся так і не змогла позбутися залежності від законів потойбічного світу й відновити природні стосунки з людьми; доля її склалася трагічно: виконуючи заповіт нечистої сили, вона вбиває людину, а згодом і сама гине на Лисій горі. Трагічний фінал твору видається виправданим, виходячи з авторського бачення дійсності, в якій люди перебувають по різні боки умовного, проте непереборного кордону, а отже, – приречені на самотність і смерть. Детальний же опис шабашу (карнавалу духів, чаклунів і відьом) свідчить про давні календарні уявлення слов'ян.

«Перевертень» О. Сомова [Сомов 1991] визначається як твір, написаний у жанрі казки; згадка про цей твір особливо корисна під час аналізу казки «Чорна курка, або Підземні мешканці». В «Перевертні» О. Сомова це наголошення на казковості твору сприймається як принципова авторська позиція, яка дає можливість відмовитися від проекції на дійсність фантастичних персонажів і подій. Відповідно, розповідь у

творі сприймається безпосередньо як авторська вигадка, без жодного зв'язку із реальними подіями. В. Мусій пов'язує казковий сюжет твору О. Сомова з міфом про вовка-пращура, згідно з яким ватажок племені може бути напіввовком-напівлюдиною чи перетворюватися на вовка (згадаймо обряд перетворення старого на вовка, буфонадне перевдягання Артема тощо) [Мусій 2006: 215]. Зауважимо, що автор твору з самого початку подає іронічне «зінняння» у прагненні налякати слухача (наслідуючи Байрона та Скотта), використовуючи інший образний арсенал – не вампірів, гяурів, корсарів, а «незнаного російського перевертня».

Аргументація залучення казкового компоненту в А. Погорельського зумовлена не суто психолого-фантастичними чинниками, а лише хворобливим станом хлопчика – головного «реципієнта» казки: «*Недель через шесть Алеша выздоровел, и все, происходившее с ним перед болезнью, казалось ему тяжельм сном*» [Погорельский 1985: 247]. В останньому реченні відчутно типовий стиль А. Погорельського-письменника: розумного, освіченого та неодмінно іронічного. Справді, «письменницька казка» не може бути абсолютно серйозною, позбавленою певної іронії, бо не є витвором фольклорним у класичному розумінні.

Отже, фантастичний компонент у прозових творах російських письменників А. Погорельського та О. Сомова виступає необхідною, подекуди домінантною складовою. Використання фантастичного елементу відзначається авторською індивідуальністю. А. Погорельський у своїй оригінальній творчості звертається до традицій західноєвропейської культури, наслідуючи творчу манеру Е.-Т.-А. Гофмана. У творчості митця подано зразки фантастики в романтичному дусі, які репрезентовані іронічно, навіть критично. На тематичному рівні здійснюється критика необмеженої романтичної фантазії, демонструється її невідповідність складному фінансово-економічному стану тогочасного суспільства (наслідування твору «Піщана людина» Е.-Т.-А. Гофмана). Зразок російської фантазії на гофманівські казкові теми репрезентовано у творі «Чорна курка, або Підземні мешканці» (наявні казкові перетворення, проте у дусі слов'янського фольклору). У творчості О. Сомова чітко прослідковується тяжіння до пошуку ідеалу. Не знаходячи цього ідеалу в сучасній йому дійсності, письменник використовує різноманітні міфологічні мотиви й образи. Деякі твори О. Сомова відзначаються глибоким психологізмом, детальним аналізом душевного стану персонажів, особливо тих, які зазнали впливу потойбічних сил; в інших творах письменника помічаємо іронічність ставлення як до зображуваних образів, так і до самої можливості існування міфологічно-фантастичних надприродних сил.

**Література:** Гофман 1994: Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений. В 6 т. / Перевод А. Морозова. Т 2. / Э.-Т.-А. Гофман – Москва: Художественная литература, 1994.; Карельский 2006: Карельский А. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. Главы из книги. Публикация и вступление А. Ботниковой, О. Вайнштейн // за джерелом: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/6/ka7.html>.; Мусий 2007: Мусий В.Б. История русской литературы первой половины XIX века: [учеб. пособ.] / В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2007. – 188 с.; Погорельский 1985: Погорельский А. Избранное [сост., вступительная статья Н.А. Турьян] / А. Погорельский. – М.: Советская Россия, 1985. – 432 с.; Пушкин 1975: Пушкин А.С. Собр. соч. : В 10 т. / А.С.Пушкин. – М. : Художественная литература, 1975.; Сомов 1991: Сомов О.М. Купалов вечер: избранные произведения [составление, предисловие и примечания З.В. Кириллюк] / О. М. Сомов. – К. : Дніпро, 1991. – 558 с.; Мусий 2006: Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма : [монография] / В.Б. Мусий – Одесса : Астропринт, 2006. – 432 с.

*В статье осуществляется анализ способов воплощения мотивов сказочности Гофмана в творчестве А. Погорельского и А. Сомова, исследуются художественные особенности воплощения этих мотивов на национальной почве в соответствии с мировоззренческих горизонтов конкретных писателей.*

**Ключевые слова:** миф, сказка, сказочные мотивы, стиль писателя, фантастика, фантастический элемент, содержание, форма.

**Ірина Сенчук, асис. (Львів)**

ББК 821. 161.2 – 31  
УДК801.631.5:821.09"19"

### **Реактуалізація міфу в ірландській літературі ХХ століття: В.Б. Єйтс і Дж. Джойс**

*У статті досліджено теоретичні аспекти функціонування міфологічних моделей в літературі ХХст.: міф розглянуто як інструмент художньої організації матеріалу та як універсальну поетичну мову, за допомогою якої письменники намагаються пояснити сучасність. Механізм міфотворчості вивчено на прикладі творів ірландських письменників - В.Б. Єйтса і Дж. Джойса. Трактуючи міф як синкретичне явище, ірландські митці використовують його як оповідну структуру й спосіб інтелектуалізації.*

**Ключові слова:** миф, міфологізм, міфотворчість, модернізм.

*The article studies theoretical aspects of functioning of mythological models in the twentieth-century literature: myth is interpreted as the means of artistic arranging of the material and the universal poetic language able to explain contemporaneity. The mechanism of myth-making is traced through the works of such Irish writers as W.B. Yeats and J. Joyce. Myth functions in their works as a narrative structure and the means of intellectualization.*

**Key words:** *myth, mythologism, myth-making, modernism.*

Як особливе світовідчуття, фундаментальна властивість людської свідомості міф слугує глибинною підвалиною літературної творчості, що, в свою чергу, сприймається однією з його можливих маніфестацій. І навіть якщо в XVIII – XIX століттях (за винятком романтичної філософії та літератури) можемо спостерігати процес деміфологізації літератури, адже мистецтво ставило за мету звільнитися від ірраціонального спадку та традицій первісної культури, стверджуючи принципи раціонального пізнання світу і наслідування природи, та „свідомо орієнтувалося на правдоподібне відображення дійсності, створення художньої історії свого часу” [Мелетинский 1976: 8], то з кінця XIX ст. зацікавлення міфологією знову помітно зростає.

Злам XIX – XX століть позначився зміною наукової і художньої парадигм, запереченням попередніх систем цінностей, кризою релігійної свідомості та зростаючим відчуттям втрати цільності буття окремої особистості, а також втрати цільності світу. На зміну уявленням про людину в її безпосередньому матеріальному і соціальному оточенні прийшло нове, ширше її розуміння вписаності у Всесвіт: змінилися перспективи в розумінні людини та її місця в історії. Проте такі процеси викликали не лише тривожні думки і відчуття невизначеності майбутнього, а й сприяли становленню нових форм культурно-етичних ідентифікацій та культурно-історичних орієнтацій людини. Неспроможність раціонального пояснення світу на основі причинно-наслідкових зв'язків та критична переоцінка інтелектуальних здобутків минулого в кінці XIX ст. привели в роботу механізм міфотворчості. Проте, якщо романтики прагнули до єдності природи й історії і не бачили суперечності між міфологічним та історичним часом, то на зламі XIX – XX століть переважає вагнерівський підхід: інтерес спрямований не на плинність і мінливість часу, а на константи часового потоку, тобто змінюється природа реміфологізації. Саме Р. Вагнер і Ф. Ніцше відродили міф для мистецтва, накресливши «шлях від традиційної міфології до нової міфотворчості» [Саруханян 2002: 285]. «Філософія життя» (зокрема ідеї Ніцше і Бергсона) відіграла особливе значення в процесі реактуалізації міфу для літератури XX ст. та його сприйняття не як напівзабутого епізоду передісторії культури, а як вічну позачасову живу сутність культури. Наголошуючи на важливості міфотворчості як необхідного засобу оновлення культури та образного мислення, Ніцше писав: «Без міфу всяка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили; лише обставлений міфами горизонт замикає цілий культурний рух у певне завершене ціле» [цит. за: Наливайко 2006: 223].

Прагнення письменників кінця XIX ст. привнести гармонію в хаотичність світу зламу століть обернулося пошуком або творенням культурної моделі, яка конструювалася на міфологічних структурах. Є. Мелетинський, А. Саруханян, З.Мінц та інші пов'язують появу неоміфологічних тенденцій у літературі цього періоду з теорією і практикою символізму, нова хвиля якого на межі століть вибудовувалася на міфологічному типі мислення, визначивши, на думку В'яч. Іванова, шлях сучасного мистецтва «від символу до міфу». Одним з найвищих втілень прекрасного для символістів було мистецтво, а будь-яке мистецтво, здатне перевтілити буття, – це міф, що розумівся ними як найяскравіше вираження першооснов світу і культури, зразок гармонійної єдності, синтезу світу Ідеалу та повсякденного матеріального світу. Адже поезія і міф – це «просто різні форми іносказання, які на свій лад «приручають» світ, роблять його придатним для життя» [Затонский 2000: 117]. Модель світу, яка відкривається в художній словесності символістів, помітно відрізняється від духовно-естетичних світів попередніх епох: якщо для романтика міф розчинений у фольклорній фантастиці, то для символіста «навіпаки, фантастика чарівної казки і взагалі будь-який світ художнього тексту наділені «онтологічним» буттям й істинністю, тобто прирівняні до міфу», ліричний текст тлумачиться «як відображення миті в нескінченному становленні світу-міфу» [Мінц 2004: 68, 64].

Художня культура XX – початку XXI століть розвивається під знаком міфу: сучасне логічне мислення свідомо використовує принцип міфологізації оточуючого світу; крім того, серед тих культурних пластів, які включаються в інтертекстуальне поле літературного процесу, одним з найактуальніших є міфологічний пласт. Міфологія, завдяки своїй універсальній природі, й досі залишається адекватною мовою «опису вічних моделей особистої й суспільної поведінки» [Мелетинский 1976: 9], законів буття. Міф часто створює ґрунт для виникнення символів; в усній і писемній традиції різних культур співіснування міфу і символу є взаємообумовлені. Як символічну систему й арсенал символів для літератури трактували міфологію і Н. Фрай, який вважав процес міфотворення тотожним розбудові автором певної символічної картини світу [див.: Frye 1973], і Дж.

Кемпбел. Останній, зокрема, писав: «Первісною функцією міфології й ритуалу завжди було постачати символи, що посували б дух людини вперед, долаючи ті інші постійні людські фантазії, що схильні відтягувати дух назад» [Кемпбел 1999: 14]. За О. Лосевим, міф «не є ні схема, ні алегорія, а перш за все символ», в якому відбувається тотожність ідеї і речі, тому що міф є безпосереднім співпадінням загальної ідеї і чуттєвого образу [Лосев 1999: 243]. Символ - складова міфу, що несе в собі пам'ять цілого.

Міфологізм – характерне явище літератури ХХ ст. і як художній прийом, і як «прийом світовідчуття» (Є. Мелетинський). Міфологічні сюжети, стародавні легенди і перекази, казки і притчі в літературі ХХ ст. виконували найрізноманітніші функції, координуючи і скеровуючи художні пошуки письменників і в історико-естетичній, і в морально-етичній, і в чуттєво-емоційній площинах. Міф стає не лише структурною основою, що організовує художній твір, тією особливою формою, без якої зміст втрачає внутрішню єдність і багатство, а й метамовою літератури, універсальною поетичною мовою, за допомогою якої письменник намагається пояснити сучасність, світ. Для мистецтва модернізму міф став певним універсальним началом, основою світобудови, тим загальним законом, за яким розвивається всесвіт, людина і художній твір. Прагнучи вийти поза соціально-історичні й просторово-часові рамки задля виявлення загальнолюдського змісту, письменники-модерністи звертаються до парадигм і «архетипів» міфу, у міфології вони шукають „схему і тип, тобто модель світу і людини, нові якості художнього моделювання дійсності» [Саруханян 2002: 285]. Принциповою рисою міфологізму стає його «глибоко рефлексований характер, що обумовлює зв'язок з філософською творчістю, а також інтелектуалістичний підхід до міфу, який передбачає наукову ерудицію самих митців» [Ярошенко 2002: 42]. Інтерпретація і трансформація традиційного сюжету в авторському тексті (реміфологізація), реактуалізація семантики міфологеми дороги, творення авторської системи міфологем, структурування тексту за принципами бінарних опозицій, принцип двійництва персонажів, притчевість, інтертекстуальність та паратекстуальність (Ж. Женет) є невід'ємними елементами міфопоетики модернізму.

Концептуальне значення міфу в літературі модернізму простежується в образотворенні, а також в жанротвірній, сюжетотвірній та моделюючій функціях. Міф органічно входить у творчий процес і розглядається як один із засобів творення художньої моделі світу. Вплив поетики міфу на жанротворення виявився в конструюванні нових жанрових модифікацій: роман-міф, поема-міф, драма-міф, роман-притча. Тобто міф організовує літературний простір модернізму на семантичному і формальному рівнях, слугуючи «інструментом художньої організації матеріалу» (Є. Мелетинський) та своєрідною моделлю світу і людини, можливістю естетичного освоєння світу, «дослідженням суперечностей духовного світу особистості» (А. Нямцу).

Моделювання міфу в літературному тексті визнаний класик англо-американської поезії ХХ ст., драматург і літературний критик Т.С. Еліот назвав «міфологічним методом». Еліот був одним з перших, хто спробував пояснити тяжіння літератури ХХ ст. до міфу і обґрунтувати на прикладі центрального роману Джеймса Джойса «Улісс новий літературний метод, що дозволив би письменникам «впорядкувати сучасність... і зробити сучасний світ доступним для мистецтва» [Eliot 1979: 224, 225]. Проте необхідність «міфологічного методу» для сучасної літератури першим, на його думку, усвідомив інший ірландець – Вільям Б. Єйтс, для якого міфопоетичний простір став методом переосмислення сучасності. Ідеї універсальних світових відповідностей склали основу символістського світосприйняття Єйтса, а його художня філософія Великої Пам'яті, зв'язку часів і духовних сутностей втілювалася в трансформації і переосмисленні світових (античних і християнських) та національних сюжетів і вічних тем, в зверненні до міфу як певної протомоделі світу. Роздумуючи над природою символізму Єйтс неодноразово звертав увагу на його тяжіння до міфологізму як «способу повернути поезії уяву» [Саруханян 2002: 285]. Саме в символізмі, орієнтованому на міфологію, він, за словами А. Саруханян, «оцінив можливість встановити зв'язок між величезною кількістю розрізаних явищ і таким чином зберегти цілісність світу, через мистецтво повернути гармонію всесвіту» [Саруханян 2002: 286].

Інтерес Єйтса до міфологічної традиції визначився, зокрема, його «прагненням знайти у спадщині старовини втрачену для сучасного світу цілісність буття, чистоту відчуттів, відсутність розладу між душею і тілом, віру в нескінченне існування» [Мокровольська 2004: 527]: універсальний характер міфу дозволяє розглядати культуру не як щось фрагментарне, а як цілісне, міф синтезує різні явища філософії, релігії, моралі, літератури, мистецтва, історії, науки, політики. Єйтс бачив у міфі глибинний, пов'язаний з коренями людського існування зміст, а ще втілення народної, колективної свідомості. Таким чином, для нього звернення до міфу - це не лише спроба віднайти єдину метафізичну основу минулого й сьогодення, а й намагання зберегти і відродити національні ірландські форми думки і творчості. Єйтс відстоював національну форму міфу й релігії, і тому в своїх поетичних, прозових і драматичних творах він звернувся здебільшого до ірландської міфо-фольклорної традиції (хоча й не

обмежився нею). Результатом захоплення Сйтсом старовинними ірландськими сказаннями і легендами була поява збірки «Чарівні народні казки ірландських селян» (1888), двотомника «Показові ірландські перекази» (1891) та написаних пізніше збірок притч «Кельтські сутінки» (1893) і «Таємнича троянда» (1897), які подекуди набувають характеру вільної міфологізації ірландського побуту та національної історії.

Крім того, для Сйтса міф існував у нерозривному зв'язку з естетикою, що виявилось в орієнтації на сюжетно-образну систему і поетику міфу та обряду. Вже його ранні поетичні твори, зібрані в книзі «Мандри Ойсіна та інші поеми і вірші» (1889), поєднують національну ірландську міфологію з ідеєю Вічної Краси. Центральною у збірці є драматична поема «Мандри Ойсіна», в основі якої легенди про перебування одного з чільних героїв фенійського циклу ірландської міфології в країні вічної юності та середньовічно-ірландські діалоги Ойсіна і св. Патріка, напівлегендарного засновника і першого єпископа ірландської християнської церкви, якого шанують як покровителя Ірландії. В «Мандрах Ойсіна» міф визначає оповідну структуру, систему персонажів і стає для Сйтса джерелом символів. Проте вже в цій драматичній поемі виявляється та особливість художнього методу поета, яка визначить всю його творчість: Сйтс не переповідає міфологічний сюжет, він трансформує міф, вплітаючи в оповідь мотиви, взяті з інших міфологічних джерел, або образи і мотиви, співзвучні власній ліриці поета того часу.

У фольклорних переказах та кельтській міфології письменник бачив основу побудови концепції національної літератури, одночасно вважаючи їх найбагатшим джерелом образів і мотивів в європейській культурі: це і повість про Дейдрре, чия краса і мудрість зводили чоловіків з розуму (драма «Дейдрре»); і повість про багатоденний бій Кухуліна із сином, над чім тілом він проливає сльози (драма «На Бейловім березі»); і повість про смерть Кухуліна та плач Емер (драма „Смерть Кухуліна“); і повість про повернення Ойсіна із країни ельфів (драматична поема „Мандри Ойсіна“) тощо. Тобто для нього кельтська міфологія й ірландський фольклор були тим етногенетичним міфом, який, апелюючи до минулого, фактично вибудовував позаісторичну схему, представляючи ірландців незмінною цілісністю. Проте процес пошуку певних національних „коренів" і „витоків", особливої „національної ідеї" і „національного характеру" в національній міфології набуває в творчості Сйтса характеру нової міфотворчості: митець реконструював минуле, виходячи з оточуючої соціо-політичної дійсності, лінії міфу і сучасності пересікалися в його художній творчості, представляючи вічні прояви людського буття, і тоді його міфічні персонажі ставали метафоричним відображенням людського настрою. Так, „На Бейловім березі" і „Дейдрре" – п'єси, що сконцентровані навколо конфлікту між вільним, ідеалістичним духом (втіленим в образах Дейдрре, Найсі, Кухуліна) і суворою владою (образ Конхобара), що маніпулює людьми. Використовуючи міфологічних героїв Сйтс підкреслює вічність цього протистояння. Тобто через міф Сйтс намагається висвітлити „те вічне й незмінне, що формує моральний та етичний ідеал людини, й передовсім розкрити закладене в ній благородство, висоту духу. А потім у драматичній дії показати ці якості ніби «очищеними» від усього повсякденного і неістотного, втіливши їх у міфологічному прототипі» [Мокровольська 2004: 571].

Таким чином, Сйтс мав на меті не переповісти зміст міфу, а використати сюжет стародавньої саги для окреслення певних архетипних моделей поведінки. Його міфотворчість не є замкненою структурою, адже вона не закріплюється за моделями архаїчної – кельтської чи християнської – міфології, а тяжіє до певних загальноміфологічних парадигм, що визначають різні світові культури. Тобто його інтерпретація ірландського фольклору – це, з одного боку, романтичне оспівування національної самотності, а, з другого – модерністські пошуки загальнолюдських архетипів. Ця особливість творчого методу поета демонструє схожість позицій Сйтса і письменників-модерністів, зокрема Джойса, в трактуванні поетики міфу.

У статті «Улісс, порядок і міф» (1923) Т.С. Еліот назвав центральний роман Джеймса Джойса «найважливішим виразом сучасності», книгою, „перед якою ми всі у боргу і котра нікого з нас не омине» [Eliot 1979: 222]. Еліот вважав, що міфологічний метод, відкритий Джойсом в «Уліссі», – це майбутнє літератури, тому що він дає можливість письменнику „взяти під контроль, впорядкувати, надати форми і значення неосяжній панорамі порожнечі й анархії, якою є сучасна історія» [Eliot 1979: 224]. Для Джойса міф став способом філософського й етичного осмислення та організації світу, що втратив порядок і гармонію, одним із способів впорядкування сучасного життя, можливістю вийти поза конкретно-історичні межі. Проте «міфологічний метод» не тільки допомагає впорядкувати хаос, «він збагачує створену Джойсом панораму великими смислами, що виявляють своєрідне розуміння феномену людини, і феномену часу, і феномену історії» [Зверев 2002: 34]. Крім того, міфологізм для Джойса стає ще й способом інтелектуалізації прози: міф використовується ним як структурна основа роману, як „інструмент композиційної і жанрової організації матеріалу" [Мелетинський 1977: 155], певна рамка, відповідно до якої впорядковуються і сюжет, і образна система. Міф в «Уліссі» «не є окремою

сюжетною лінією, лінія міфу підсилює лінію сучасності, подвоює її, дозволяє подивитися на людину ХХ ст. поза часом та історією» [Бандровська 1998: 80]. Тобто Джойс, як і Сйтс, не ставив за мету відтворити зміст того чи іншого міфологічного сюжету в сучасному варіанті. Міфологія для нього стає «зручною мовою для опису 'одвічних моделей' особистої й суспільної поведінки, найважливіших законів буття, завдяки своїй одвічній символічності і своїм зв'язкам з психологічними безоднями» [Мелетинський 1977: 156]. Можемо погодитися і з російською дослідницею Р. Міллер-Будніцкою, яка стверджує, що Джойс «бачив у міфах замасковані й викривлені впливом моральних заборон образи нашої підсвідомості, символи затамованих потягів і пристрастей, які споконвіку живуть в людині, намагаються вирватися назовні і постійно витісняються діяльністю свідомості» [Миллер-Будницкая 1934: 170], що повністю узгоджувалося із фрейдистським трактуванням міфу.

Опора на міф допомагає Джойсу створити позачасовість зображуваного в «Уліссі» (1922), показати універсальність і незмінність законів людського існування, і тоді реальність Дубліна 16 червня 1904 р. постає «узагальненою метафорою людини в потоці часу» [Зверев 2002: 34]. В цьому прагненні письменника бачити в подіях сучасного йому життя прояви вічних законів, категорій та істин і полягає символізм його останніх романів – «Улісса» і «Поминок Фіннеганових». Взавши за зразок міфологічну модель світу, Джойс творить свій варіант моделі світу, що сконцентровує в собі історію буття всього людства. Він творить власну міфологію, психологічну міфологію ХХ ст., що окреслює вічні, незмінні основи буття, непідвладні впливу історичних змін. Тобто в Джойса «міфічна атмосфера – це не просто особливість стилю, це властивість методу письменника, його світовідчуття» [Затонский 1965: 191]. Міфологізм у творчості ірландського письменника виявився і художнім засобом, і світоглядом.

В трактуванні міфології Джойс спирається на ідеї італійського філософа початку ХVIII ст. Джамбаттиста Віко. Міфологію і героїчний епос Віко вважав поетичною історією давнини, що є спільною для всіх народів на первісному ступені розвитку. В праці «Основи нової науки про загальну природу націй» (1727) Віко писав: «Поети були першими істориками народів. Історії всіх націй починаються з міфів. Перші міфи повинні були містити в собі істини, що відображали стан суспільства, і, відповідно, бути історією давнини. В міфах і поетичних образах в усі часи людство закарбувало свою власну історію» [цит. за: Миллер-Будницкая 1937: 196]. Скарбницею ж «первісної поетичної мудрості», історичної свідомості стародавнього людства, за Віко, є поеми Гомера. Він називає Гомера першим істориком язичництва», «джерелом усіх грецьких філософій, засновником античної цивілізації»; а його творіння – «історією природного права», поетичною картою стародавнього світу. Тобто гомерівський епос як найдавніша історична хроніка грецького народу в поетичній формі стає ідеальною історією людства. Найяскравішим втіленням духу свого часу і народу Віко вважав міфічних та історичних героїв. Зі зміною історичних циклів типи цих героїв повторюються, приймаючи різні конкретні обличчя. Так в «Уліссі» Джойса перед читачем постає міфічний Одиссей, взятий в сучасній подобі.

Реальний план «Улісса» Джойса тісно пов'язаний з міфологічним. Гомерівський міф задає його художні параметри: заголовок, який вказує на його безпосередній зв'язок з поемою Гомера «Одіссея» (Улісс – Одиссей у латинській традиції), зовнішню структуру (поділ роману на епізоди відбувається за аналогією поділу поеми на пісні), сюжет (герої роману мають гомерівських прототипів, епізоди роману відповідають конкретним епізодам «Одіссеї» Гомера). Таким чином, проводячи паралелі з міфом Джойс ніби творить новий асоціативний ряд, що розширює значення його твору. Так, денний шлях центрального героя Джойса співвідноситься з легендарними мандрями Одиссея: ранок Блума, проведений ним вдома, в аптеці, в лазні та в барі відповідає пригодам Одиссея в німфи Каліпсо, у лотофагів, сирен та феакійської царівни Навзікаї; сцени в ресторанах і фантасмагорія в кварталі публічних будинків – перебуванню міфічного героя у дикунів-людоджерів та в палаці чарівниці Цірцеї, що перетворює людей на тварин; години на кладовищі – спуску Одиссея в підземне царство Аїда; епізод в пологовому будинку – вбивству сонячних биків на острові Геліоса воїнами, що супроводжують легендарного героя; епізоди в редакції - перебуванню Одиссея в палаці бога вітрів Еола; нічні години в нічліжці - зустрічі з Евмеєм, якому розповідає вигадану історію своєї подорожі. Сцени у вежі, коледжі і на березі моря відповідають гомерівській „Телемакіді“, що розповідає про пригоди Телемака, який вирушає на пошуки батька, зустрічається з Нестором і слухає розповідь про битву царя Менелая з морським божеством Протеєм. Заклучні епізоди „Улісса“ співвідносяться з поверненням Одиссея на батьківщину, в Итаку, і до дружини Пенелопи. Вплив античного епосу відображається не тільки в загальній композиції „Улісса“, в сповільненості дії, деталізації вчинків героїв та обстановки, в якій вони діють, айв мові.

Міфологізування стає панівною стихією і в останньому творі Джойса „Поминок Фіннеганові“ (1939), проте міфологічний матеріал представлений тут не античною, як в „Уліссі“, а кельтською традицією (цикл Фінна, Трістан та Ізольда), переплетеною з мотивами біблійної і скандинавської міфологій, сюжетами та образами з творів Данте, Шекспіра, Гете, Свіфта, Вайлда, Керрола, Ібсена, праць

Фрейда та Юнга, що приводить до надзвичайної інтелектуальної перевантаженості. Таке нагромадження та ототожнення абсолютно різних міфологічних систем „акцентувало їхній метаміфологічний вічний зміст” [Мелетинский 1976: 371]. Тобто міфотворчість у „Поминках” – це „не результат інтуїтивного відчуття, а радше плід раціоналістичного експериментаторства і вченої гри”, міфологізм виявляється „не тільки у використанні міфічних схем і мотивів для інтерпретації всесвітньої історії та психологічних універсалій, а й міфологічної манері (хоча й занадто суб’єктивній) інтерпретації самих міфів і неміфічних матеріалів” [Мелетинский 1976: 320, 326].

Використовуючи різні міфологічні традиції, переплітаючи літературні мотиви і персонажі та історичні й псевдоісторичні імена та події, Джойс підкреслює нескінченність одних і тих самих ролей і ситуацій, які в різні епохи лише виступають під різними масками. В „Поминках” він намагається подолати історію і час, зруйнувати межі між минулим і теперішнім, стверджуючи лише існування „вічного зараз” (міфічної вічності), таємничої одночасності минулого, теперішнього і майбутнього. Ідея суголосна добі Джойса, коли переосмислюється категорія часу, всі частинки якого трактуються як частинки вічного „зараз”, що поглинає минуле і майбутнє. Поряд з „Уліссом”, „Поминки Фіннеганові” є одним з кращих зразків роману-міфу в світовій літературі ХХ ст. Подібні за природою міфологічні моделі художнього осмислення загальнолюдських (вічних) проблем буття простежуються в творчості багатьох письменників ХХ ст., більшою чи меншою мірою міфотворчість визначає художні прийоми не тільки Дж. Джойса та В.Б. Єйтса, а й Т.С. Еліота, Ф. Кафки, Т. Манна, Д.Г. Лоуренса, Ж. Кокто, В. Фолкнера, Ж. Ануя, Ж.-П. Сартра, А.- Камю, Дж. Апдайка, Х.-Л. Борхеса, Г.Г. Маркеса тощо. Особливістю міфопоетичного письма цих авторів є спроба реконструкції певних універсальних світоглядних позицій, що укорінені в позачасовому побутуванні міфу, трансісторичного за своєю природою. Процес реміфологізації, для якого характерне використання міфу з метою моделювання поетичного всесвіту, не завершений: використання міфу як інтегрального культурного простору продовжується в нових формах і на зламі ХХ-ХХІ століть, у добу постмодернізму.

**Література:** *Бандровська 1998:* Бандровська О. Т. Творчість Девіда Лоджа і академічний контекст. – К.: Генеза, 1998. – 99 с.; *Затонский 1965:* Затонский Д. Искусство и миф // Иностранная литература. – 1965. – №6. – С. 188 – 200. *Затонский 2000:* Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с.; *Зверев 2002:* Зверев А. М. ХХ век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века. - М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 6 – 46. *Кемпбел 1999:* Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.; *Лосев 1999:* Лосев А. Ф. Самое само: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1024 с.; *Мелетинский 1976:* Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М. : Наука, 1976. – 407 с.; *Мелетинський 1977:* Мелетинський Є. М. Міф у романі ХХ століття // Всесвіт. – 1977. – №3. – С. 155 – 163. *Миллер-Будницкая 1934:* Миллер-Будницкая Р. Об «Улиссе» Джемса Джойса / Р. Миллер-Будницкая // Литературный критик. – 1934. – №1. – С. 162 – 179. *Миллер-Будницкая 1937:* Миллер-Будницкая Р. Философия культуры Джеймса Джойса // Интернациональная литература. – 1937. – №2. – С. 188 – 209.; *Минц 2004:* Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блок и русский символизм. – СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3 : Поэтика русского символизма. – С. 59 – 96.; *Мокровольська 2004:* Мокровольська І. Система символів у творчості Єйтса. Міфологічна драматургія Єйтса / І. Мокровольська // Вибрані твори: поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс. - К. : Юніверс, 2004. – С 524-585. *Наливайко 2006:* Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с *Саруханян 2002:* Саруханян А. П. Новое мифотворчество: У. Б. Йейтс и Дж. Джойс / Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 284 – 304. *Ярошенко 2002:* Ярошенко Л. В. Неомифологізм в літературі ХХ века. – Гродно : ГрГУ, 2002. – 103 с.; *Eliot 1979:* Eliot T. S. "Ulysses", Order and Myth / T. S. Eliot // The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. - М. : Progress Publishers, 1979. - P. 221-225. *Frye 1973:* FryeN. Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. -Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1973. - 384 p.

*Ирина Сенчук. Реактуализация мифа в ирландской литературе ХХ века: У.Б. Йейтс и Док. Джойс*

*В статье исследованы теоретические аспекты функционирования мифологических моделей в литературе ХХ века: миф рассмотрен как инструмент художественной организации материала и как универсальный поэтический язык, с помощью которого писатели пытаются объяснить современность. Механизм мифотворчества изучен на примере произведений ирландских писателей – У.Б. Йейтса и Дж. Джойса. Интерпретируя миф как синкретическое явление, ирландские художники используют его как повествовательную структуру и способ интеллектуализации.*

**Ключевые слова:** миф, мифологізм, мифотворчество, модернізм.

УДК: [821.161.2+821.161.1] – 2.091

ББК 83.3 (4УКР)

**Богдан Лепкий і Федір Сологуб: типологічні паралелі**

*У статті проведено типологічні паралелі між художньою спадщиною поетів-символістів Богдана Лепкого і Федора Сологуба. Доведено, що в українського і російського митців є ряд спільних рис, що знайшли своє відображення як на рівні тематики, так і в царині художніх пошуків.*

**Ключові слова:** символізм, експресіонізм, імпресіонізм, тема смерті, тема самотності, антропоморфізм, світобачення, живопис словом, художній аскетизм.

*Sypko Ludmyla Mykhailivna. Bohdan Lepky and Fedir Sologub: typological parallels.*

*This article presents the typological parallels between artistic legacy of poets who used symbols - Bohdan Lepky and Fedir Sologub. It is proved that the Ukrainian and Russian poets have common features, which find its representation at the subject level and in the field of artistic research.*

**Keywords:** symbolism, expressionism, impressionism, the theme of death, the theme of loneliness, anthropomorphism, outlook, painting by word, artistic asceticism.

Богдана Лепкого (1872 – 1941) і Федора Сологуба (1863 – 1927) об'єднала епоха – кінець XIX – початок XX століття. Незважаючи на те, що російський поет народився на дев'ять років раніше, творчий шлях обох митців розпочався майже одночасно – в середині 1890-х.

Лепкий почав літературну діяльність рано: своє перше оповідання він надрукував ще в час навчання у Львівському університеті (1895). Затримка в літературному шляху Сологуба була обумовлена повною культурною ізоляцією: після закінчення Санкт-Петербурзького Вчительського інституту письменник упродовж десяти років працював у глухій російській провінції (Новгородська губернія). Суспільної і літературної самотності Сологуб зміг позбутися лише після омріяного переїзду до Петербурга (1892), де він нарешті зміг реалізувати свій письменницький талант. А тому прийнято вважати, що перші серйозні публікації поета належать до 1896 року.

Свої естетичні уподобання Б. Лепкий поєднав із створеним у Львові літературним угрупованням «Молода Муза». Поети, які до нього входили, «відстоювали гасло «мистецтво для мистецтва» як його самодостатню функцію. Захищаючи нетенденційне мистецтво, ідею краси як питомої ознаки української душі, свої погляди «молодомузівці» спрямували до модернізму західноєвропейських митців, до їх пошуків, своєрідно трансформуючи їх знахідки на національному ґрунті української літератури» [Ткачук 2005: 22 – 23]. У стильових характеристиках поезії Лепкого оригінально переплелися ознаки імпресіонізму (плернерний живопис, символіка, метафоризація, алітерації тощо) з рисами експресіонізму (загострене суб'єктивне світобачення, «нервова» емоційність, гіпертрофоване відчуття болю, яке породжує не відображення, а «переживання» змальованої картини).

Ф. Сологуб пов'язав свою творчу діяльність із московським крилом російського символізму – мистецькою школою, що декларувала у своїх маніфестах крайній індивідуалізм. І хоча поет на певний час стає представником і пропагандистом цього напрямку в поезії, все-таки він відчутно виривається за канонічні межі течії, що сковувала його уявлення про художню творчість, і пропонує читачам своє, нестандартне бачення навколишнього світу. А воно полягало, перш за все, в абсолютизації особистих страждань, які Сологуб зводив до страждань всього людства. На цьому ґрунті поет широко розвинув тему смерті, за що був названий сучасником Акимом Волинським «підвальним Шопенгауером».

Проведення типологічної паралелі між поетичною спадщиною Богдана Лепкого і Федора Сологуба – цікава наукова проблема, якої досі не торкалося літературознавство. Тематична і стильова спорідненість їх творчості настільки очевидна, що може стати предметом ґрунтовного наукового дослідження. Наша стаття окреслює лише кілька векторів поставленого питання.

Ще в роки своєї літературної діяльності і Б. Лепкий, і Ф. Сологуб зажили слави «похмурих» поетів-символістів. У той же час ознаки цієї мистецької течії у творчості українського і російського поета мали дещо різний вияв. Помітно, що Б. Лепкий у своєму символізмі, швидше, тяжів до французької школи Ш. Бодлера, П. Верлена і С. Малларме, яка головним принципом художньої творчості вважала відтворення дійсності як потоку відчуттів, без розумової переробки сприйнятого. Крім того, у поезії Лепкого виразно простежується фольклорний струмінь, який автор органічно поєднує з індивідуалістичним світосприйняттям людини початку XX століття.

«Богдана Лепкого не віднесеш ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, – слушно зауважує М. Ільницький, – натура його радше споглядально-рефлексивна, звернена всередину ліричного героя. Ліричне «я» тут превалує над



ліричним персонажем, момент ставлення над моментом зображення, внутрішній світ над зовнішнім середовищем... Найприродніший стан його – туга. *Туга* – це домінанта творчості поета...» [Льницький 1990: 19 – 20]. Лепкий має загострене відчуття невпинного згасання життя, яке у нього часто асоціюється з осіннім умиранням природи: «*В такий осінній день як добре мати друга! / З ним про весну, про літо говорити. / Не так нудна була б осіння туга, / І не було б так скучно в світі жити!*» [Лепкий 1990: 87].

Для Ф. Сологуба як для представника московського символістського крила була характерна така собі «рафінованість» й інтелектуальність поетичних почуттів. А тому при всьому своєму тяжінні до відображення безнадії людського існування Сологуб переважно визначає психологічний стан свого ліричного героя як *томленьє* (*томительный, томиться*). Ця лексема у творчості Сологуба настільки часто вживана і настільки багатогранна, що, фактично, реалізує всі свої значення: 1) відчувати душевні муки; 2) страждати від неволі, ув'язнення; 3) переживати болісне занепокоєння; 4) відчувати млявість, знемогу, стан приємного розслаблення: «*Иду я влажным лугом. / Томят меня печали*» [Сологуб 2010 – 2012]. «*В тяжёлом томленьи мгновенные дети творенья. / Томятся неясным стремленьем немые растенья*» [Сологуб 2010 – 2012]. «*В полумраке я томился / Бездыханной тишиной*» [Сологуб 2010 – 2012]. «*В предутренних потьмах я видел злые сны. / Они меня до срока истомили. / Тоска, томленьє, страх в работу вплетены...*» [Сологуб 2010 – 2012]. «*Злое земное томленьє, / Злое земное житце*» [Сологуб 2010 – 2012]. «*Я томился и метался / В безнадёжной тишине*» [Сологуб 2010 – 2012] та ін.

І хоча сологубівське *томление* і лепківська *туга* мають спільну смислову основу, але туга Б. Лепкого, за словами М. Льницького, «споріднена з тугою народної пісні і думи» [Льницький 1990: 23], тоді як *томление* Ф. Сологуба щоразу неприховано підкреслює елітність почуттів ліричного героя, який стоїть над буденністю, робить культом свого існування самотність і в той же час глибоко страждає від свого розриву з людьми: «*Всё так же бледен, тих и слаб, / Всё тою же томлюсь я жаждой*» [Сологуб 2010 – 2012].

Тема самотності – ще одна точка дотику між творчістю Б. Лепкого і Ф. Сологуба. Певною мірою вона обумовлена символістським світобаченням обох поетів. Але не можна відкидати і чисто особистісний, суб'єктивний фактор, адже для обох митців самотність була природним станом душі: Слово *одинокий* – чи не найуживаніше в лексиконі поезії Лепкого: «*Одинокий сиджу над рікою, / Одинокий з думками, з журбою*» [Лепкий 1990: 51].

Але в той час як ліричний герой українського поета болісно переживає свою відчуженість від людей і з боєм говорить про *життя тяжкі умови* [Лепкий 1990: 51]; Сологуб не бачить у безрадісному земному існуванні жодного сенсу, а тому намагається відшукати в самотності умиротворення душі і холодний, вічний спокій. Він радить своєму співрозмовнику тікати від тих доріг, де ходять люди, в «*пустынный край*» [Сологуб 2010 – 2012], в якому можна буде *безмолвно и одиноко* і жити, і померти: «*Я напрасно ожидаю Божества, – В бледной жизни я не знаю Торжества... / И безмолвный, и печальный, Поутру, / Друг мой тайный, друг мой дальний, / Я умру*» [Сологуб 2010 – 2012].

Образ смерті – один із центральних у віршах Сологуба: «*О смерть! Я твой. Повсюду вижу / Одну тебя, – и ненавижу / Очарования земли...*» [Сологуб 2010–2012]. Йому чуже захоплення людей *ничтожной жизнью, робкой, лживой* [Сологуб 2010 – 2012]. Під впливом філософії А. Шопенгауера ліричний герой сприймає земне життя як безмежне зло і вічне страждання, заподіяне людині дияволом. Він упевнений, що лише смерть може стати кожному справжньою рятівницею від нестерпних мук: «*О владычица смерть, я роптал на тебя, / Что ты, злая, царишь, всё земное губя. / И пришла ты ко мне, и в сиянии дня / На людские пути повела ты меня / Увидал я людей в озареньи твоём, / Омрачённых тоской, и бессильем, и злом. / И я понял, что зло под дыханьем твоим / Вместе с жизнью людей исчезает, как дым*» [Сологуб 2010 – 2012]. Шопенгауерівський культ смерті, що став основою філософії Сологуба, перетворив художній образ лукавої «владычицы и невесты беспощадной» на символ глухого кута в людському існуванні. А самих людей поет уподібнює то полоненим звірям, які давно забули про волю і лише голосять в *зловонном и скверном зверинце* («*Мы – плененные звери*»), то уявляє їх на чортових гойдалках, що продовжують свій рух (тобто земне життя людини) лише доти, поки не перетреться натягнутий канат («*Чертовы качели*»). Сологуб вражає читача зовні безпристрасним чорним гумором: «*Взлечу я выше ели, / И лбом о землю трах. Качай же, чёрт, качели, / Всё выше, выше... ах!*» [Сологуб 2010 – 2012].

*Смерть, зло, труп, гроб, прах, могила, тьма, похорони, тоска* – частотний ряд іменників у віршах Сологуба. Серед прикметників – *злой, жестокий, безрадостный, томительный, скучный, тусклый, тоскливый, безумный, серый...* / *Воля к жизни, воля к счастью, где же ты?... / Утомленьем и могилой дышит путь, – / Воля к смерти убеждает отдохнуть*» [Сологуб 2010 – 2012], – так ліричний герой Сологуба вирішує протистояння волі до життя і волі до смерті на користь останньої. Адже він

упевнений, що *Все дороги на землі / Вєют близької смертю, вєют вечним злом во мєлє* [Сологуб 2010 – 2012]. А тому смерть традиційно не викликає у Сологуба ані страху, ані протистояння: *«И блестящими лучами / Улыбается мне смерть»* [Сологуб 2010–2012].

<p>«В самом стиле его писаний есть какое-то обаяние смерти, – писал про Ф. Сологуба К. Чуковский. – Эти застывшие, тихие, ровные строки, эта, как мы видели, беззвучность всех его слов – не здесь ли источник особенной сологубовской красоты, которую почуют все, кому дано чуют красоту?» [Поэзия 2012]. Б. Лепкий може позмагатися з Сологубом глибиною сплесків песимізму і роздумів про смерть. У земному шляху він бачить людські сльози, терпіння, печалі [Лепкий 1990: 53]. Поет то слухає, як <i>смуток плаче</i> [Лепкий 1990: 87], то як <i>в мряці сіріє могила і хрест на могилі скрипить</i> [Лепкий 1990: 86], то спостерігає, як <i>похорон вітер справляє</i> [Лепкий 1990: 87], то помічає, як <i>з неба смуток на поля спадав</i> [Лепкий 1990: 82], то з болем зауважує <i>Ще крок, ще скок / І вічність нас чекає</i> [Лепкий 1990: 36], адже <i>«Такий-то вже цей божий світ! / На все, що лиш дійде до літ, / Смерть покладе долоні»</i> [Лепкий 1990: 74]. А часом поета охоплює справжній відчай, у якому вже, як і в Сологуба, відчутний вплив філософії А. Шопенгауера: <i>Сухі вінки, бліді свічки / І похоронні нути; / Цвинтарний дзвін – життю проклин – Забути! Ах, забути!</i></p> <p><i>Як гураган крізь океан / Летить до вуха мого: / Мовчи, терпи, нічо не жди, / Не виглядай нічого</i> [Лепкий 1990: 89].</p>	<p><i>Пойми, что гибель неизбежна, Доверься мне, И успокойся безмятежно В последнем сне.</i></p> <p><i>В безумстве дни твои сгорели, Но что тужить! Вся жизнь, весь мир – игра без цели! Не надо жить</i> [Сологуб 2010-2012].</p>
---	--

Один із найсумніших віршів Б. Лепкого – „Finale”, який завершує мінорний цикл «Осінь». У ньому проглядається не тільки типологічна схожість із поезією Ф. Сологуба, але й очевидна стильова спорідненість, яка обумовлена зв'язком обох поетів із символізмом. Тема вірша – опис самотньої душі, *що збулась радості життя і розжалобилася ... у смутках непомірних* [Лепкий 1990: 91]. Загальний настрій вірша Лепкий майстерно створює за допомогою нагромадження заперечних займенників і заперечних часток, які створюють відчуття повної безвиході: *«Ні тут, ні там, ніде, ніде / Ніхто, ніщо її не жде, / Ніхто її не знає»* [Лепкий 1990: 91]. А далі за принципом психологічного паралелізму поет змальовує таку ж нещасну, бліду і німу тишину, в якій *нічо, нічо нема, лиш смуток сльози ронить* [Лепкий 1990: 91].

У поетичних творах Сологуба можна знайти ще більш розгалужений ряд займенників – заперечних, неозначених та питальних. Песимістичні відчуття ліричного героя відображають також риторичні запитання, у яких чується майже тваринний страх перед непізнаним жорстоким світом: *«Не стоит ли кто за углом? Не глядит ли кто на меня? / Посмотреть не смею кругом, / И зажечь не смею огня. / Вот подходит кто-то впотьмах, / Но не слышны злые шаги. О, зачем томительный страх? / И к кому воззвать: помощи? / Не поможет, знаю, никто, / Да и чем и как же помочь? / Предо мной темнеет ничто, / Ужасает мрачная ночь»* [Сологуб 2010 – 2012].

Аналіз лексичного складу віршів і Лепкого, і Сологуба демонструє нам віртуозність обох поетів у створенні гнітючого настрою вербальними засобами. Особливою похмурістю вражають пейзажі. Поетичні рядки таких віршів часом аж занадто переповнені експресивно забарвленою лексикою, що покликана відобразити безрадісне існування ліричного героя, який відчуває всі людські страждання як свої власні, а тому з нестерпним болем спостерігає за навколишнім життям.

<p>Для паралельного розгляду візьмемо поезію Б. Лепкого «Глуха і зимна осінь...» і вірш Ф. Сологуба «Безумием окована земля...»: «<u>Глуха і зимна осінь. Небо хмари вкрили, Як олово, такі важкі і сірі. Стоять поля німі, немов могили, Над ними вітер грає, як на лірі. Та щось сумні-сумні ці співи-звуки, Як відгомін глухий страждання і розпуки.</u> Так – чую я цей спів! І чую, й розумію. Недаром же такий сумний він і жалібний, Недаром у душі вбиває всю надію І серце аж до сліз зворушити спосібний. Таж він біжить слідами крові й муки, Тому такі сумні його й розбільні звуки [Лепкий 1990: 76-77].</p>	<p><u>Безумием окована земля, Тиранством золотого Змея. Простёрлися пустынные поля, В тоске безвыходной немая, Подъемятся бессильно к облакам Безрадостно-нахмуренные горы, Подъемятся к далёким небесам Людей тоскующие взоры. Влачится жизнь по скучным колеям, И на листьях незыблемы узоры. Безумная и страшная земля, Неистощим твой дикий холод, И кто безумствует, спасения моля, Мечом отчаянья проколот</u> [Сологуб 2010-2012].</p>
---	---

Для більш переконливого судження про цитовані поетичні рядки випишемо підряд (у початковій формі) підкреслені слова з кожного вірша:

Б. Лепкий: глухий, зимний, хмари, важкий, сірий, німий, могила, сумний-сумний, глухий, страждання, розпука, сумний, жалібний, вбивати, сльози, кров, муки, сумний.

Ф. Сологуб: безумие, окований, тиранство, змей, пустынний, тоска, безвыходный, нет, бессильно, безрадостно-нахмуренный, тоскующий, влачится, скучный, безумный, страшный, дикий, безумствовать, молить, отчаянье.

Цікаво, що домінуючий настрій у вірші Лепкого створюють тричі вжитий прикметник сумний і двічі повторений прикметник глухий. У Сологуба теж тричі підкреслена головна тональність вірша – безумство (безумие, безумный безумствовать), яку поглиблюють слова тоска і тоскующий.

Отож, саме тут бачимо основну відмінність у світосприйнятті українського і російського митців: поетика Лепкого більше спирається на фольклорну традицію і відображує бачення навколишнього життя людиною, яка постійно контактує з природою, у той час як Сологубу властиве мислення урбаніста, що гостро страждає від розладу із землею, болісно тужить за безповоротно втраченим сенсом життя, а тому і сприймає його як суцільне зло.

Справді, слова зло, злой, злоба в поетичних рядках Сологуба іноді рекордні за частотою вживання. Наприклад, у вірші „Вздмалося облако пыли” поет вживає їх, можна сказати, вже зовсім не дозвано – 13 разів! До того ж загальний колорит твору підсилений такою лексикою як тоска (3 рази), безумный (3 рази), постылый, безнадежный: «По улицам люди ходили, / Такие же злые, как я, / И злую тоску наводили, / Такою же злую, как я» [Сологуб 2010 – 2012].

Для поезії Лепкого слово зло не є притаманним. У його віршованих рядках вочевидь домінують лексеми сум, сумний, смуток. (До речі, не можна не помітити, що вони дуже нагадують сологубівські граматичні форми – зло, злой, злоба). За своєю поширеністю слово сум у Лепкого може конкурувати на рівних хіба що зі словами туга, могила, смерть, хрест, похорон, цвинтар: На небі хмари висіли лінії, / Ліси, повиті тугою, дримали, / Цвинтар у мряці під горою мрів» [Лепкий 1990: 81].

А характерні тези сологубівського світобачення горе оковало бытие [Сологуб 2010-2012], по свету шатается тоска [Сологуб 2010 – 2012], на грешной земле и тоска, и беда разлиты [Сологуб 2010 – 2012] у Лепкого отримують не менш глибокий відгомін. Для цього автор часом вдається до своєрідного «художнього аскетизму»: його рядки про безрадісне людське існування позбавлені надмірної поетичності і, можливо, саме тому справляють на читача якийсь магічний вплив. Особливого успіху Лепкий досягає веденням у вірші монотонних повторів: «Хто йде?» – питаюсь, мов зі сна. / «То я, то я, / Твоя товаришка давна, / Нудьга, нудьга» [Лепкий 1990: 79].

Часом образ нудьги стає гранично гіпертрофованим, адже до неї в подружки поет посилає сльоту й імлу: «Сльота, імла, нудьга – подружки три. / Побралися за руки, полем йдуть» [Лепкий 1990: 270].

Сологубівська тоска постійно перегукується із центральним настроєм лепківської поезії – тугою. Лепкий розкладає це поняття на складові: нудьга, сльота, імла, смуток... Образ смутку у Лепкого завжди персоніфікований. Він незмінно чатує людину і бачиться авторові у подобі бездомного сироти-хлопчиська: «Іде до тебе смуток від села. / Обдертий, босий. В спланих очах / Якийсь безтямний, божевільний страх» [Лепкий 1990: 271]. Поет вражає читача щільним живописом, що максимально концентрує загальний сумний настрій: «Ніч, осінь, пуста. Їжиться стерня. / Сухе галуззя облітає з пня. / Шумить безлистя ліс, скиглять вітри» [Лепкий 1990: 270].

Б.Лепкий настільки влучно добирає епітети, що змальована ним навколишня картина стає художнім втіленням глибокого, невимовного болю: *скупна, безцільна путь, обдертий пліт, сухий бур'ян, недоцвілий цвіт, розмоклий гріб, бездомний пес, пустий димар* тощо.

<p>Таким же майстром «живопису словом» є і Ф. Сологуб. Ніби малярським пензлем, він точно фіксує всі відтінки «картини з натури». Поет не полюбляє напівтонів: як правило, його фарби гранично густі. А оскільки ранима душа сологубівського ліричного героя <i>подавлена великою тоскою</i> и, <i>как мертвящим холодом, обьята тишиной</i> [Сологуб 2010 – 2012], то майже всі пейзажні замальовки у віршах поета несуть на собі відлуння гіркої печалі. Сологуб так само, як і Лепкий, часто приголомшує читача насиченістю сумних фарб: <i>Глухе, бездушне отупіння</i> <i>Напало землю. Квіти мруть,</i> <i>Поля байдужно снігу ждуть,</i> <i>А хмари висять, як каміння</i> [Лепкий 1990: 81].</p>	<p><i>Насыщен воздух влагою и холодом объят, А капли пара тонкого с земли в него летят. Туманами окутана, из глаз исчезла даль, Трава росой плачется на горькую печаль</i> [Сологуб 2010-2012].</p>
--	---

Цитований вірш Лепкого «Гість» має підзаголовок «Малюнок». Картина села, що *в долині бовваніє і н'яним сном-орімає-спить* несе на собі відбиток символістської традиції: поет апелює не до *ratio*, а до *etotovo* читача. Елегійний настрій поезії знаходить своє втілення не тільки в «лексиці безнадії» (*глухий, бездушний, байдужий, грізний, хмари, сніг, вітер, туман, сон, пси, блуд, голод* тощо), але й в тій евфонічній гармонії, що її так віртуозно відображає автор за допомогою ямбічного віршового ритму, кільцевого римування, алітерацій та асонансів (*блуд блукає; грізно зиркає; попід плотами; висять, як каміння* та ін.).

Сумна колористика вочевидь об'єднує поетичні рядки Лепкого і Сологуба. Так, вірш Лепкого «Осінній сірий день» дуже співзвучний сологубівському *серый день томительно и скучно длился* [Сологуб 2010 – 2012]. Крім того, в обох поезіях автори реалізують головну думку через вживання прийому психологічного паралелізму «людина – природа». Але у Лепкого паралелізм традиційно прямий: сумна природа навиває тугу і нудьгу в чутливе серце поета. Сологуб же йде зворотнім шляхом: оскільки його ліричний герой відчуває *преждевременную вялость і равнодушную усталость* [Сологуб 2010 – 2012], то саме через призму свого розчарування життям він бачить оточуючий світ у похмурих, сірих тонах.

Спорідненим настроєм охоплені також вірш Лепкого «Тихо довкола» і вірш Сологуба «На закаті». Лепківське *так пусто, так сумно* [Лепкий 1990: 87] співзвучне сологубівському *снегом занесенные улицы пусты* [Сологуб 2010 – 2012], а слова Лепкого *серце гаряче холоде від того спокою* [Лепкий 1990: 87] неначе знаходять своє тужливе продовження у фразі Сологуба *что-то есть зловецее в этой тишине* [Сологуб 2010-2012]. Стильова подібність Лепкого та Сологуба проявляється також у широкому вживанні обома поетами прийому антропоморфізму. У Лепкого незмінно олюднені *сльота, імла, нудьга, смерть, смуток, голод, блуд* та інші прикмети безрадісного існування людини: *«Йде голод – сіл щорічний гість... / І грізно зиркає очима»* [Лепкий 1990: 81]. Таких прикладів можна навести досить багато: *Лиш блуд блукає по землі* [Лепкий 1990: 83]; *На розпутті хрест дримає* [Лепкий 1990: 75]; *Бездомний сум блукає* [Лепкий 1990: 77]; *Над полем смуток плаче* [Лепкий 1990: 77] тощо.

Не менш яскравими є персоніфікації і в Сологуба: *Туманный день глядит в окно* [Сологуб 2010 – 2012]; *И тоскует ночь со мною, / И томится тишина* [Сологуб 2010-2012]. Часом антропоморфізм допомагає поетові створювати несподівані образи, які вже межують на грані реального і фантастичного: *Спиной горбатой в окна лезет / Ночная мгла, и мутно грезет / Об отдыхе и тишине»* [Сологуб 2010 – 2012].

В основі лепківського антропоморфізму лежить народнописенна традиція. Але і в російського поета є чимало віршів, де проглядається фольклорна міфопоетика. Відомі з усної народної творчості та давньої російської літератури образи «Горя-Злочастия», «грусти-тоски», «кручини» тощо у Сологуба

отримують традиційне забарвлення (напр., образ Лиха у віршах «Лихо» та «На улицах пусто и тихо...»): «Кто это возле меня засмеялся так тихо? / Лихо мое, одноглазое, дикое Лихо! / Лихо ко мне привязалось давно, с колыбели / Лихо стояло и возле крестильной купели, / Лихо за мною идет неотступною тенью, / Лихо уложит меня и в могилу. / Лихо ужасное, враг и любви и забвенью, / Кто тебе дал эту силу?» [Сологуб 2010 – 2012].

Як бачимо, поет вдається до фольклорної стилізації: цьому сприяють анафоричні повтори, побудова строфи на основі градації, використання різностопних віршів, підсилення емоційності рядків питальними та окличними реченнями, персоніфікація центрального образу, який розкривається за допомогою прямої мови та густої сітки епітетів (*одноглазое, дикое, ужасное, бесталанное, всеми гонимое, безумное, косматое* та ін.).

Але якщо у віршах Лепкого образи біди, нещастя, смутку відображують не що інше, як трагізм людського існування, то Сологуб частіше вражає читача нетрадиційністю свого бачення стосунків ліричного героя з Лихом. Часом в них можна знайти навіть певні ознаки мазохізму: поет відверто смакує свої страждання, свою приреченість на життєві муки. Недарма у вірші «Ф.К. Сологубу» А. Ахматова назвала життєву позицію поета і особливості його стилю «сладостной жестокостью» [Ахматова 1990: 20].

Нерідко песимізм поета сягає своєї найвищої точки. Так, усвідомлюючи себе *странником унылым и бледным*, автор кличе Лихо стати його вірним вожатим. Та й саме Лихо бачить, наскільки міцно зріднився з ним ліричний герой: «Странно мечтая, стремишься ты к мукам, / Вот почему я с твоею душою так дружно...» [Сологуб 2010 – 2012].

У хвилини душевного відчаю художні образи біди, нещастя, Лиха набувають у Сологуба не тільки гіпертрофованих, але й химерних ознак. Так його бурхлива уява створює аморфну, але в той же час ехидну і підступну істоту – Недотыкомку, яка стає для письменника виявом найбільшої наруги над людиною.

Вірш «Недотыкомка серая...» за стилістикою дуже близький до поетичних творів Лепкого про смуток і нудьгу: навмисна монотонність звучання рядків справляє на читача якимось гіпнотичне враження, породжує відчуття невимовного душевного болю, що ним переймається ліричний герой: «*недотыкомка серая / Всё вокруг меня вьётся да вертится, – То не Лихо ль со мною очертится / Во единый погибельный круг? / Недотыкомка серая Истомила коварной улыбкою, / Истомила присядкою зыбкою, – Помогите мне, таинственный друг! Недотыкомку серую / Отгони ты волшебными чарами, / Или наотмажь, что ли, ударами, / Или словом заветным каким. / Недотыкомку серую / Хоть со мной умертви ты, ехидную, / Чтоб она хоть в тоску панихидную / Не ругалась над прахом моим*» [Сологуб 2010 – 2012].

Поетичні рядки Сологуба вражають зовнішньою простотою, понятійною прозорістю, що виявляють себе, за словами О. Блока, у повній відсутності характерної для символістів «пряности и мишуры». Представник молодших символістів, Блок був вражений аскетичною простотою сологубівських поезій: «никакого щегольства перезвонами, никакого красноречия, никаких патетических жестов, словесных орнаментов, нищенски бедный словарь – но в этом отсутствии всяких эффектов и заключался сильнейший эффект: чем безыскусственнее была форма этих внешне убогих стихов, тем вернее они доходили до сердца. Тем-то и поразили меня эти стихи: я понял, что для такой безыскусственности требуется большое искусство, что в этой предельной простоте – красота» [Мечтатель 2012].

Ці ж слова можуть без перебільшення стати влучною характеристикою і значної частини лепківських віршів. Дозовані емоції, зовнішня холодність оповіді, «сухість» лексики, а також майстерне вживання обома авторами різностопних віршів – все це створює відчуття особливого переривчастого, тривожного ритму, що покликаний нагадати про близький, невмолимий кінець життя, про тлінність людини і природи:

Бачиш, як листя паде? Осінь іде, Чуєш той шелест і шум? Смертельний сум. З півночі вітер летить, квіти в'януть; Голови хилять д' землі, плачуть в імлі. Плачуть, що сонця нема, що йде зима.	В поле не видно ни зги. Кто-то зовет: „Помоги!“ Что я могу? Сам я и беден и мал, Сам я смертельно устал, Как помогу? Кто-то зовет в тишине: „Брат мой, приблизься ко мне! Легче вдвоем.
---	---

<p><i>Плачуть, а листя паде – осінь іде.</i></p> <p>*</p> <p><i>Прийде вона і на нас – всьому свіч час</i> [Лепкий 1990: 86].</p>	<p><i>Если не сможем идти, Вместе умрем на пути, Вместе умрем!”</i> [Сологуб 2010-2012].</p>
---	--

Як бачимо, Б. Лепкий сприймає згасання людини як невідворотну, невблаганну закономірність людської долі і завжди говорить про приречення на смерть із пекучим болем. Натомість у Ф. Сологуба мотив смерті майже ніколи не несе на собі відбиток страждання. Смерть для поета означає не стільки неминучий болісний фінал, скільки очікуваний порятунок від огидного земного життя. Саме тому вона так часто асоціюється у Сологуба з блаженством: *от чахлой жизни жду блаженного ухода* [Сологуб 2010 – 2012], *есть блаженство одно: сном безгрёзным забыться навсегда – умереть* [Сологуб 2010 – 2012].

Отже, аналіз поетичної творчості Б. Лепкого і Ф. Сологуба яскраво свідчить про те, що в українського і російського митців є ряд спільних рис, своєрідних точок дотику, за якими можна встановити типологічні паралелі між особистостями відомих на початку ХХ століття поетів-символістів. Вони відзначаються як на рівні «сумної» тематики, так і в царині художніх пошуків, що їх з віртуозною майстерністю втілюють у свої поетичні рядки обидва автори.

**Література:** *Ахматова А. 1990* – Ахматова А. Собр. соч.: в 2-х тт. / Под общей ред. Н.Н. Скатова. – Т. 2. – М.: Правда, 1990. – 432 с.; *Ільницький 1990* – Ільницький М. Настроений життям, як скрипка // Лепкий Б. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 5 – 40.; *Лепкий 1990* – Лепкий Б. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1990. – 363 с.; *Мечтатель 2012* – Мечтатель, странный миру. Електрон. ресурс] – [Россия], сор. 03.03.2012. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/4514961/post209153207/>, свободный. – Яз. рус. *Поэзия 2012* – Поэзия серебряного века. Електрон. ресурс] – [Россия], сор. 2012. – Режим доступа: <http://silverage.at.ua/index/0-30>, свободный. – Яз. рус. *Ткачук 2005* – Ткачук М.П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Дослідження. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128 с.; *Федор Сологуб 2010-2011* – Федор Сологуб – сайт о писателе: проза, стихи, статьи, биография, критика, письма [Электрон. ресурс] – [Россия], сор. 2010 – 2011. – Режим доступа: <http://www.fsologub.ru/>, свободный. – Яз. рус. *Федор Сологуб 2010-2012* – Федор Сологуб. Стихи. [Электрон. ресурс] – [Россия], сор. 2010 –2012. – Режим доступа: <http://www.fsologub.ru/lib/poetry/>, свободный. – Яз. рус.

**Синко Людмила Михайловна.** Богдан Лепкий и Федор Сологуб: типологические параллели.

*В статье проведены типологические параллели между художественным наследием поэтов-символистов Богдана Лепкого и Федора Сологуба. Доказано, что в украинского и русского поэтов есть ряд общих черт, которые нашли свое отображение как на уровне тематики, так и в области художественных поисков.*

**Ключевые слова:** символизм, экспрессионизм, импрессионизм, тема смерти, тема одиночества, антропоморфизм, миропонимание, живопись словом, художественный аскетизм.

Оксана Філатова, д. ф. н. (Миколаїв)

УДК 821. 161.2-31

ББК 83.3 (4Укр)

### Ігрові експерименти в романі М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших»

*Простежено особливості функціонування експериментальної моделі у пригодницькому романі “Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших”, схарактеризовано семантичний спектр ігрового експериментування у тексті М. Йогансена.*

*Ключові слова:* ігрова стратегія, експеримент, нарація, монтаж, екранізована проза.

*Oksana Filatova. Gaming experiments in the M. Johansen's novel "The Adventures of McLeister, Harry Rupert and others"*

*The features of the functioning of the experimental model in the adventure novel "The Adventures of McLeister, Harry Rupert and others" were investigated, also was characterized semantic range of gaming experimentation in the text of M. Johansen.*

Науковий інтерес до «ігрової» проблематики – одна з прикметних особливостей вітчизняного літературознавства кінця ХХ – початку ХХ століття. Вивчення художньої гри як центру естетики та поетики модернізму, аналіз різноманітних проявів ігрового начала в образній, жанровій, стильовій

системі тексту дозволяє розкрити творчий потенціал українських експериментаторів доби зрілого модернізму. До вивчення гри на різних структурних рівнях художнього твору або як одного зі складників творчої поведінки автора долучаються чимало сучасних науковців ([Боярчук 2002], [Жигун 2007], [Коваль 2000], [Лизлова 2003], [Матвієнко 1999], [Філатова 2012]), тим самим формуючи традицію «ігрового» осмислення доробку українського письменства 1920-х років.

У нашій розвідці ставимо собі за мету висвітлити особливості функціонування експериментальної моделі у пригодницькому романі «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших», розглянути семантичний спектр ігрового експериментування у тексті М. Йогансена.

Творчість вітчизняних експериментаторів 20-х років – оригінальне явище в українській літературі ХХ століття. Теоретики «лівого» мистецтва ініціювали новаторську реформацію як шляхом оригінальних нововведень, так і шляхом творчої реінтерпретації, що ґрунтувалася на грі з атрибутами «старої» мистецької спадщини. Скажімо, у межах пародіювання міфологічних колізій, шаблонних літературних варіантів і кліше, іронічного «обігрування» класичних прозових схем, поезики, іонаціонального художнього матеріалу тощо. Відхід «від старих орнаментальних метод літературного мистецтва», спроби «винайти нові літературні «норми» [Полторацький 1928: 50] актуалізували утвердження новаторських тенденцій «лівого», модерністського характеру.

Літературне експериментування зі зміною світоглядно-естетичних засад, утвердженням оригінальних зображально-виражальних прийомів і засобів чи не найяскравіше репрезентовано в мистецтві 1920-х років творчістю М. Йогансена, який «і в поезії, і в прозі вів свою окрему ноту» [Крижанівський 2001: 489]. Надрукований 1925 року роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» у творчій біографії поета М. Йогансена став дебютним. Підписані псевдонімом «В.Вецеліуса» десять випусків книжки про незвичайні «пригоди» стали зразком популяризованої на той час екранізованої прози, про що писав один із рецензентів серії. «По суті, – доводив захований за криптонім «Ф.Я.» критик, – роман збудований так, що він просто рветься на екран. З нього можна зробити бойового фільма, і то не нашого та й не німецького стилю, а американського трюкового фільма. Тут є й надзвичайно швидкий і плутаний біг подій, і карколомні трюки, і американські міста, і Париж, і страшні пригоди людей у тропічному африканському лісі» [Ф.Я.: 6].

Роман М. Йогансена прикметний не лише «оригінальними й чудернацькими» засобами, прийомами, оригінальними художніми ходами, але й вигадливим оформленням. В атмосфері пропагування т.зв. «серйозної» пролетарської літератури читабельність «авантурного» твору забезпечували різнопланові ігрові експерименти автора, репрезентовані як у площині художнього тексту, так і на візуальному рівні. Скажімо, численні включення, вставки, котрі прочитуються паралельно до змісту, прикметно доповнювалися різними малюнками, оригінально оформленими художником В. Меллером. Автор використав зовнішні прийоми конструювання текстової структури, вмонтовуючи в сюжет «короткі перекази змісту подальших частин твору в кінці кожного попереднього «випуску», суто поліграфічні засоби обрисув авто, револьвера, аероплана, пароплава «Ліберія», фігурки людини, яка біжить, двох карт із колоди» [Півторадні 1980: 214], ноти мелодії, що насвистує Гаррі, зображення візитних карток тощо. Власне, й сам сюжет твору «сконструйовано» за «правилами», попередньо окресленими автором в «Аналізі прозових зразків»: «з самого початку читач угадує, який буде кінець оповідання. Але на шляху до реалізації цього кінця виростають перешкоди – одна дужка від другої, досягають апогею перед кінцем і нищаться або навпаки, нищать героя. Або наростають не перешкоди, а знаки, пророкування того кінця і, збільшуючись у силі та інтенсивності, доводять до нього» [Йогансен 2009: 580]. Подібні прийоми, за словами О. Ільницького, повертали слову його матеріальність, долали його переважно семіотичну, символічну функцію, перетворювали «читання» (тобто зчитування абстрактної інформації) на «розглядання» [Ільницький 2003: 364].

Ігрове начало виразно демонструє пригодницький сюжет роману, що складається з кількох химерно скомбінованих і переплетених ланок: сюжетної лінії родини Лейстонів (міліардера Мак-Лейстона, його дочки Едіт, сина Сіднея), лінії робітників хімічної промисловості (Джима Ріпса, Гаррі Руперта, професора Мессебі), лінії африканської експедиції (Вінсента Поля та його побратим Франсуа). Елементи розгалужених сюжетних ліній «Пригод Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» доповнюють фрагментарні конструкції: широко анонсований у радянській пресі лист «відважного борця за справу врятування голодних» професора Нансена; інформація з американських, французьких і англійських часописів «Herald», «Matin», «Petit Parisien!» «Times»; малайські легенди та казки «Макекембе-ла-моту-меме»; численні «авто цитати» з літературно-аналітичної праці «Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків» (1928) тощо. Пружиною динамічного сюжету, що приводить цілісний механізм оповіді в дію, у тексті Йогансена є гумор, елементи фантастики та гротескні метаморфози.

Локально акцентуючи на специфіці композиційного структурування роману «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших», слід зауважити, що використання дієвого ресурсу фільмової техніки

– прийому паралельного монтажу дозволило М. Йогансеніві синтезувати різноманітні епізоди-сцени, що відбувалися одночасно в різних місцях (подорож Едіт Мак-Лейстон і доктора Ріпса до Радянської Росії, розваги в паризькій кав'ярні «Синя мавпа», експедиція Франсуа Дені й Вінсента Поля в екваторіальну Африку, служба «художника Сашка ... секретарем консульства УСРР в Берліні» [Йогансен 2009: 365], боротьба за рецепт протеїну Гаррі Руперта в Лондоні, крах мільiardера Мак-Лейстона в Америці), і сформувати таким чином панорамне зображення. У цілому, ігрові експерименти в різних формально-змістових площинах організації художнього матеріалу (кінематографічні новації, ілюстрація текстуально-візуальних прийомів, використання «документальних» і публіцистичних матеріалів), гра часовими планами, неконсеквентний характер розгортання кількох сюжетних ліній, містифікація змісту, маскування, пародійне моделювання ситуацій прикметні в плані реалізації установки автора на деканонізацію усталених прозових зразків.

Ігрова стратегія М. Йогансена у площині роману сфокусована на блокування раціонального розуміння твору читачем і зміщення його сприйняття в емоційний план. Разом із тим, як видається, інший вектор окресленої стратегії спрямований на активізацію енергії адресата художньої комунікації, необхідної для співтворчості, шляхом залучення його до інтелектуальної гри. Позаяк, реалізуючи в тексті максимальну міру творчої свободи, автор «Пригод Мак - Лейстера, Гаррі Руперта та інших» не відкидає й рівного права на свободу (стосовно інтерпретації твору) читача – можливості, відштовхуючись від тексту, сконструювати у сприйнятті свій власний твір. Таким чином, як видається в означеній ситуації, найбільш адекватною читацькою реакцією на пропозицію автора роману (і літературної практики авангардизму в цілому) могло бути тільки «деконструкціоністичне споживання мистецтва з метою власного гедоністичного «задоволення від тексту» [Тюпа 1998: 33].

Експлікуючи горизонти авторської інтенції у художньо-естетичному просторі «Пригод Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших», як видається, варто окреслити схему наративної організації, що виразно демонструє ігрове начало. Передусім констатуємо, що в романі М. Йогансена синхронно розгортається наративний дискурс оповідача, який не є учасником безпосереднього сюжетного ходу й конфлікту, але добре поінформований про всі подробиці й перипетії романних подій, та скептично-іронічний дискурс я - розповідача (точніше, оригінальної авторської маски), що відкрито організовує формування уявного світу. Без сумніву, включення у художній тест іншого оповідного «я» «знімає епічну відстороненість автора від тексту, не тільки «конституціоналізує» самоцінність суб'єктивної точки зору індивідуума, але й надає широкі можливості для дописування і продовження традиційного матеріалу, пояснення в ньому недоумок, «оживлення фабули» [Нямцу 2005: 20].

До речі, включений у фабульний простір розповідач вдається до кількох спроб визначити формат власної присутності в художньому просторі тексту: номінуючи себе, з одного боку, «головною дівою особою, найактивнішим героєм цього роману», а з іншого – «не легендою, а «живою людиною», чорнявим 28-літнім чоловіком (як відомо, на час друку окремих фрагментів роману в додатку до газети «Вісті ВУЦВК» М. Йогансеніві було 28 років. – О.Ф.). Водночас у творі суб'єктом розповіді грайливо окреслюються інші ймовірні варіанти авторства: перший – це «дівчина 23 літ, блондинка, його (автора – О.Ф.) улюблениця», другий варіант – «колективна творчість п'ятьох товаришів, і з них три брюнети й два блондини». Окрім того, не варто ігнорувати заувагу «переклад А.Г.Г.», проklamовану М. Йогансеном до виходу кожного розділу книжки, або ж анонсовану в «Передньому слові» роману, підписаному криптонімом «М.К.», – окрему версію щодо авторства з фактом персоналізації нібито «конкретного» творця. Маємо на увазі акцентовану вказівку на емпіричну особу суб'єкта наративу – письменника Антона Райнке за псевдонімом Віллі Вецеліус (Willy Wetzelius), «що народився р. 1893 в німецьких колоністів у Запоріжжі (на Хортиці)», писав «речі ... в легкому жанрі авантурних романів», і «не повернувся з Німеччини, куди він поїхав з Представництвом», оскільки був застрелений «німецьким офіцером у випадковій сутичці» [Йогансен 2009: 227].

Таким чином, можемо констатувати: «надаючи право авторства іншій особі з іншим ім'ям, з іншою біографією, іншими думками і стилем» [Попова 1992: 21], М. Йогансен у «Пригодах Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» вдається до прийому літературної містифікації, яка має відкрито ігровий, іронічний характер. Маска свідомості Іншого, тобто творче перевтілення в реального автора чи автора-фантома (з переадресацією свого твору особам вигаданим та особі начебто реально існуючій – Антону Райнке) дозволила йому не лише органічно інтегруватися у простір світу художніх ілюзій, але й максимально втілити релевантну риторичну стратегію.

Прикметно, митець навіть не приховує від читача власних намірів щодо реалізації означеної текстуальної технології. Так, приміром, орієнтуючи літературного адресата в незвичних лабіринтах композиційно-сислової структури роману, заздалегідь попереджає про особисто внесені ним зміни до «деяких місць ... книги (Антон Райнке / Віллі Вецеліуса – О.Ф.), написаної трошки вільно», скорочення деяких вставних епізодів», оскільки «роман справляв вражіння не зовсім закінченого й ці епізоди мали



занадто малий зв'язок з ходом дії» [Йогансен 2009: 227]. Артикульована в передмові теза «В особі Дювала Вецеліус дав деякі риси свого характеру» [Йогансен 2009: 227], зрозуміло, також мала наштовхнути читача до висновку про аналогічне право «нового» автора «перекладеного ... з рукопису» роману зафіксувати в одному з образів текстової реальності індивідуальні риси.

Звернімо увагу, вдаючись до літературної містифікації, тим більше – відверто декларуючи у тексті означений прийом (чим остаточно заплутує / вводить в оману «наївного» читача. – О. Ф.), автор замовчує зміст істинних намірів, власне, реальну сутність естетичного експерименту. Безумовно, Йогансен-художник слова, Йогансен-теоретик добре усвідомлював, що в будь-якій літературній містифікації матеріалізуються контури індивідуального світовідчуття та світорозуміння містифікатора з властивою лише йому індивідуальною манерою письма. Поза всяким сумнівом, розумів і те, що артикульоване в художньому творі вигадане ім'я автора слугує не просто перетвореним іменем містифікатора, а виступає насамперед криптограмою в механізмі розгортання літературного діалогу, шифр до якої має розгадати читач. Відтак, припускаємо, що окреслена схема експерименту на рівні нарації (так само, як і на рівні структурної організації матеріалу, образному, поезики тощо) стала для митця не лише способом репрезентації індивідуально-авторського стилю, але й своєрідним кодом / шифром власної світоглядної сутності, влучно означеної А. Білою “концепцією подвійності й театральності в житті» [Біла 2004: 245].

З іншого боку, як нам видається, звернення М. Йогансена до прийому літературної містифікації може мати імпліцитну детермінанту іншого – екзистенційного – характеру. Чимало дослідників сходяться на думці, що містифікація імені автора-творця корелює з проблемою «стійкості, реальності, міцності реального існування людини» [Чижевський 1929: 16], проблемою духовної кризи, що активно «породжує» двійників. У період масштабної руйнації основ буття, радикальної зміни системи ціннісних координат, втілення на практиці революційної теорії і як наслідок – установа політичної диктатури літературний інтелектуал М. Йогансен (так само, як і його побратими по перу) перебував у ситуації психологічного роздвоєння. Якщо йти за логікою Д. Чижевського, то «етична функція появи двійника (в тому числі й на рівні містифікації. – О. Ф.), мабуть, схожа з етичною функцією смерті, – втрата буття суб'єктом... з останньою рішучістю ставить перед суб'єктом проблему – отримати стійке й нове життя в Абсолютному бутті чи відійти у Ніщо» [Чижевський 1929: 38]. Відтак, думається, літературну містифікацію імені в «Пригодах Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» не варто розглядати відокремлено від мистецької позиції письменника та специфіки його реального буття.

Підсумовуючи, зауважимо, що в романі «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших» гра виступає способом організації сюжету, реалізується на образному, жанрово-стильовому рівні та на рівні нарації. Адекватну форму вираження знаходять у тексті М. Йогансена пригодницька інтрига, містифікації, фантастичні метаморфози, пародійне моделювання ситуацій, маскування героїв тощо. Разом із тим гра не тільки спосіб структурування тексту, але й активізація читабельності, оскільки зміщує увагу читача із традиційно зображеного на оригінальність стилю, на використання візуальних елементів у тому числі. Зрештою, ігрові інтенції у творчій стратегії противника будь-яких регламентацій М.Йогансена є спробою трансформації художніх набутоків попередників, подолання усталених літературних канонів, у цілому, будь-яких табу.

Література: Біла 2004: Біла А. Конструктивізм «із людським обличчям»: психодіагностика творчості В. Поліщука // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 50 – 62; Боярчук 2002: Боярчук О. Між реальністю та грою (Ігровий аспект в «експериментальній» прозі 20-х років ХХ ст.) // Літературознавчі обрії. – 2002. – Вип. 3. – С.83 – 88; Жигун 2007: Жигун С.В. Феномен гри: аспекти дослідження // Філологічні семінари. – Випуск 10. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2007. – С.170–177; Ільницький 2003: Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / О. Ільницький; [пер. з англ. Раї Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003.– 456 с.; Йогансен 2009: Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших // Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 227 – 390; Коваль 2000: Коваль М. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта). – Львів: Піраміда, 2000. – 121 с.; Крижанівський 2001: Крижанівський С. Романтик революційного слова // Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 477 – 499; Лизлова 2003: Лизлова С. Типологія ігор автора та героїв у постмодерністському творі // Літературоведческий сборник. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – Вип.14. – С. 6 – 15; Матвієнко 1999: Матвієнко С. Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо» Майка Йогансена) // Магістеріум. – 1999. – Вип.2. – С. 18 – 24; Нямцу 2005: Нямцу А. Аксиологічна трансформація оповідного центру (проблеми теорії) / Анатолій Нямцу // Studia methodologica. Наративні виміри літератури : матеріали літературної конференції з наратології. – Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – Вип. 16. – С. 20 – 28; Півторадні 1980: Півторадні В. Перший пригодницький роман на Україні // Вітчизна. – 1980. – № 1. – С. 213 – 214;

Полторацький 1928: Полторацький О. Практика лівого оповідання // Нова генерація. – 1928. – №1. – С. 50 – 60; Попова 1992: Попова И. Л. Литературная мистификация и поэтика имени // Филологические науки. – 1992. – № 1. – С. 21–31; Тюпа 1998: Тюпа В. И. Постсимволизм : теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара: ООО Научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. – 155 с.; Філатова 2012: Філатова О. Концепт гра у вимірі художньо-естетичної проблематики // Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки. – Черкаси, 2012. – Вип. 25 (238). – С. 14–19; Ф.Я. 1925: Ф.Я. [В.Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925. Вип. 1, 2, 3] // Пролетарська правда. – 1925. – 4 липня. – С. 6; Чижевський 1929: Чижевский Д. И. К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском: сб. статей / [под ред. А. Л. Бема]. – Прага, 1929. – Т. 1. – С. 9–38.

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Литвиненко Г.С., к. філол. н. (Київ)

ББК 83. 3 (4 УКР)  
УДК 821. 2-31

### Синхронізація парадигми народної художньої пам'яті у контексті нової філософії часу

*Досліджуються генетичне коріння народного поетичного мислення у контексті еволюції фольклорної свідомості. Акцентується увага на безперервному процесі функціонування народної пам'яті. Аналізується система зникнення і оновлення фольклорних текстів як інформаційного підґрунтя.*

*Ключові слова:* архетипний образ, фольклорне мислення, міфологічна інформація, свідомісне відображення, генетичні еволюційні процеси, історичне мислення.

*There are researches of genetics of life folk consciousness in context of evolution of popular folk thinking. A lot of attention is located in endless process of function of life folk member. Analyzed a system of disappearing and born folk texts, which is like information core.*

*Key words:* archetype and image system, life folk consciousness, mythological information, genetics processes of evolution, historical popular thinking, conscious mind.

Світогляд художника-творця представляє систему сприйняття, фіксації, розуміння та інтерпретації фольклорного матеріалу, який, за визначенням О. Лазарева, виражається трьома чинниками: «дійсністю, світоглядом художника-творця, характером його художнього мислення» [Лазарев 1985: 20]. Йдеться про обдаровану особистість, свідомість якої синхронізується при відтворенні життєвого факту з колективно-авторською свідомістю творця, який передає у майбутнє стереотипні (законсервовані) моделі мислення, часто доакцентуюючи чи переакцентуюючи ці моделі у новому контексті часу згідно зі свідомісною парадигмою доби. Коли говорити про інтерпретаційні варіації тексту, то характер творчого мислення при цьому виражає дещо звужену домінанту художнього методу фольклору. Йдеться про мислення першостворювача, що являє собою оригінальну колективно-авторську свідомість. Слід у зв'язку з цим акцентувати на домінанті, якою є незмінна модель вираження життєвого факту з потужним архетипним полем як праматрицею художнього світогляду, зокрема йдеться про відчуття художником, який є створювачем фольклорного тексту, навколишнього світу.

Не дивлячись на запрограмованість структури вираження життєвої інформації, що можна представити як ланцюг «архетип – архетипний (міфологічний) образ – фольклорний (художній) образ», фольклорне мислення вписується в систему «метод вираження» і за всіма показниками синхронізується з поняттям «художній метод вираження життєвого факту», бо має ідейну скерованість (проблемне мислення), естетичний ідеал, своєрідність конфлікту, характер його вираження, елементи художньої структури (система художніх засобів, сюжетна архітектоніка, система героїв і т.п.).

В. Гусев у книзі «Проблемы фольклора в истории эстетики» [Гусев 1963: 4] справедливо акцентує увагу на тому, що історія фольклору являє собою «типи художнього мислення», що змінюються відповідно до нової парадигми часу як сукупності ідей і принципів, що визначають характер певної епохи. Мовиться про ретроспективність фольклору, його генетичний і еволюційний дискурс, про ту

точку відрахунку, коли фольклорне мислення після розпаду міфологічного мислення синхронно з логічним мисленням остаточно сформувалося як окремішня система сприйняття і відображення світу. І тому, на нашу думку, має рацію О. Лазарев, у праці «Художественный метод фольклора», говорячи, що «...відправна точка для розуміння фольклорного мислення як цілісної сформованої системи слов'янських народів припадає на епоху феодалізму» [Лазарев 1985: 22]. Тобто фольклор цього періоду зафіксував ідейну та світоглядну парадигму світовідчуття як сформовану домінанту – *усну інформаційну систему*, яка втілювала коди-образи для розуміння цілого типу мислення.

Після розпаду міфомислення «новостворене» фольклорне мислення мало виразні інтерпретаційні рівні вираження інформації: архаїчний (міфологічний, що базувався на образних архетипах тотемічного мислення), обрядовий (синкретичний), у якому представлені елементи і архетипного образу (міфологічного), і фольклорного (художнього – дистанціоноване сприйняття світу, в основі якого лежить образна аналогія), але з чітким логічним началом без здатності сприйняття інформації як беззаперечної даності. Формуються види (роди) вираження інформації: епічний (сюжетний), ліричний (безсюжетний), базований на емоційному сприйнятті життєвого факту.

Вітчизняні вчені здавна торкалися проблеми генезису фольклорної пам'яті. Видатний фольклорист В. Гнатюк у праці «Вибрані статті про народну творчість» досліджував значення народної пам'яті у контексті етногенезу. Він акцентував увагу на безперервному процесі функціонування народної пам'яті, вказуючи на існування системи зникнення й оновлення фольклорних текстів як інформаційного базису свідомості. В.Гнатюк наголошував на базовій міфологічності фольклорної свідомості, на своєрідній «поетичній логіці» або свідомості умовної реальності. У перших спробах визначення міфогенезису вчений точно відчував пам'яттеву етапність і свідомісно-концептуальні «перетворення» архетипів несвідомого, які передаються від покоління до покоління; наголошував на тому, що «міфологія одної епохи перемінюється в поезію дальшої епохи, а поезія в казки ще дальшої» [Гнатюк 1966: 207]. Таким чином, дослідник вказував на розподіл міфологічного рівня свідомості на художній та логічний (фольклорний та науковий), на зникнення чуттєвої однозначності при сприйнятті колишньої міфологічної інформації й посилення логічного, раціонального начала, також на виділення свідомості людини як ідентифікованої моделі відстороненого, суб'єктивізованого погляду на світ. Завдяки цьому так чи інакше фіксується виразна лірична свідомість сприйняття і обробки інформації.

У передмові до видання «Історичні пісні малоросійського народу» В. Антонович і М. Драгоманов наголошували на наявності історично-поетичного аспекту свідомості народу-творця: «Історичні пісні малоросійського народу – усі пісні, в яких відтворилися зміни суспільного ладу цього народу, – як інші пісні відтворили в собі історію його релігійно-обрядового, інші – сімейного, економічного життя. Відібравши в друкованих і рукописних збірниках пісні, в цьому розумінні слова, історичні, ми одержали поетичну історію суспільних явищ у Південній Русі, в крайньому разі від IX ст. до таких сучасних подій, як припинення панщини» [Исторические песни 1974: 11]. М. Драгоманов у праці «Псованне українських народних пісень» вказував на зв'язок соціального оточення і фольклорної свідомості: «Така річ, як поезія простонародня, та й писана, не живе сама по собі без психологічного ґрунту. Коли поезія вмирає чи псується, то, значить, є щось у душі народу або суспільності, що вмирає чи псується» [Розвідки: 198].

Пізніше вітчизняні і зарубіжні вчені дедалі глибше розроблятимуть теорію народнопоетичного пізнання світу, завдяки чому вирізьбиться чітка система генезису та еволюції фольклорного мислення, у якій чітко окреслиться місце поетичного горизонту народної пам'яті.

Комплексний підхід до вивчення фольклору був характерний для праць О. Бодяньського, В. Гнатюка, Б. Грінченка, М. Грушевського, М. Драгоманова, К. Квітки, Ф. Колесси, П. Куліша, М. Максимовича, А. Метлинського, М. Мошинського, І. Франка. Слід відзначити, що українське фольклорознавство, звільнившись від пут соціологізації науки, ідейної заангажованості сприйняття фольклорного мислення, почало розвивати власний погляд на генезу та еволюцію народної культури, яка нині сприймається як естетично-художній підмурівок сукупності усєї системи знань про світ. У наш час спостерігається побільшена увага саме до витоків як основної домінанти розуміння структури народного поетичного досвіду. Велика заслуга у цьому належить В. Бойку, П.Будівському, В. Буряку, С. Гриці, В. Давидюку, О. Дею, М. Дмитренку, Л. Дунаєвській, А. Іваницькому, В. Качкану, Л. Копаниці, О. Киченку, Н. Малинській, О. Мишаничу, Г. Нудьзі, Ф. Погребеннику, В. Погребеннику, О. Правдюку, Г. Сокил, Н.Шумаді та ін.

У контексті виявлення генезису фольклорного мислення помітна ґрунтовна праця Л. Копаниці «Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення», у якій зазначається, що «у кожному разі, виявляючи історичну динаміку такого екзистенційного фольклорного жанру, як народна пісня, сам процес його становлення, від «архетипів» міфопоетичної свідомості до світоглядних і звичаєвих структур, ми уявляємо не тільки з позиції теорії реліктів чи як суму поетичних засобів, а як складний психокультурний феномен» [Копаниця 2000: 216]. Л. Копаниця, досліджуючи ліричну пісню, саме і

виходить в аналізі її поетичної і світоглядної системи з міфодосвіду народу як архетипно-образної бази свідомості. Реставрація головних структурних концептів не мислима без відновлення хоч основних архетипічних структур творів як праматриці сприйняття. Дослідниця звертає особливу увагу на психологічну роль пам'яті і зазначає: «Що ж до психологічної ролі пам'яті у фольклорному процесі та народній поезії, зокрема, то тут треба визнати, що це, звичайно, окреме і важливе питання, яке не можна обмежити лише проблемою усного побутування фольклорного твору та його формульністю чи смисловою упорядкованістю матеріалу в пісні... Йдеться про таке поетичне мислення в образах, перекладених на рівень міфологічної мови і керованих ритуалом як певною знаковою системою, що править функціонуванням народної культури, та відбір, уточнення і переосмислення мінімальних елементів, котрі забезпечували функціонування своєрідного «словника» традиції як основного виду соціальної пам'яті людства. Те, що вивчення пісні було зневолено і обмежено лише аналізом текстів, виявилось фатальним для осягнення її сутності. Для того, щоб зрозуміти секрети буття пісні, необхідно повернутися до примітивної міфології і ритуалу, шукаючи в них, як вдало сказав К. Леві-Стросс, «психологічну біографію людини» [Копаниця 2000: 217].

Л. Копаниця акцентує увагу на значенні ритуалу, як дії, що виходить за межі кінцевих потреб і складності повсякденності, дії, в якій людина підноситься над ними, привносячи в життя й безпосереднє естетичне переживання. На думку дослідниці, це дія, в якій людина звикла переноситися зі сфери повсякденного життя в інший світ – прекрасний, де є порядок, гармонія. І ритуал, і гра, і пісня, що «розігрується» і прибирає форми і функції ритуалу й гри, однак не в чисто генетичному плані, відкривають ще одну рису священної дії – вони збагачують недовершений світ, хаос буття якоюсь перебутньою, обмеженою довершеністю.

У осмисленні інтелектуально-образного начала фольклорного мислення цікава концепція-класифікація фольклорних текстів А. Павіньї [Povin], що базована на психологічному принципі відображення всіх видів творчості народу. Як справедливо зазначає В. Буряк, ця концепція акцентує на поняттєво-смислового рухові інформаційного свідомісного відображення, а отже, вирізьблює первинний етап інтелектуалізації інформації» [2, с. 42]. На його думку, «фольклорне мислення ділиться на три горизонти: фольклор інтелекту – це оповідні форми літератури (байка, казка, оповідь, міф, легенда), а також мовні форми (розповідні) – приказка, загадка; фольклор почуття (музично-співові жанри); фольклор волі (пластичні мистецтва)» [Буряк 2003: 6]. Можна погодитися з дослідником, що цей поділ досить умовний, він і, справді, не виділяє соціосферу побутування тексту в контексті комунікації, але ми згодні, що тут наявна спроба пояснити генезис фольклорного мислення на рівні раціоналізації почуття (рух, динаміка), довести те, що розщеплення міфомислення й утворення все ще синкретичної фольклорної (але вже за ознаками художньої) свідомості – це рух до свідомісного індивідуального дистанціонування від життєвого факту (суб'єктивізоване мислення), утворення аналітично-образної індивідуально-авторської творчої функції.

Проблема розуміння генетичних та еволюційних процесів народної образної свідомості є новим рівнем наукового осмислення міфологічної проблематики, де фольклорна свідомість представлена як система, що визначає менталітет, долю цілого етносу. Учені детально аналізують архетипіку народного творчого мислення як базового. О. Киченко у праці «Вступ до теорії фольклору» формулює такі етапи становлення образної фольклорної свідомості:

1. Злитність древньої свідомості дифузним комплексом предметів – думок – дій; 2. Посилена робота фантазії, міфологічне «перевертенство», прагнення не лише виробляти (додавати до природи) необхідні речі, але й визначати їх призначення; 3. Можливість пізнання речей та їх внутрішніх ідей у формах загальних понять про речі, тобто в узагальненнях, образних порівняннях, паралелізмах; 4. Вираження уяви (узагальнень порівнянь, паралелізмів) у різних сферах нижчої й вищої міфології, формування й закріплення змісту образу, його семантики; 5. Етап ритму і слова, народження словесного образу як усталеної універсальної структурно-семантичної єдності» [Киченко 1998: 88]. У цій системі О. Киченка етап ритму слова фіксується найпізніше. Це свідчить про те, що поетичне, ліричне мислення виокремлювалось поволі, являючи собою вищу художньо-інтелектуальну функцію народної свідомості.

Еволюція художньої свідомості народу в епоху феодалізму – це еволюція від епічного до історичного мислення. Епічне мислення чимдалі звільнялось від історичних реалій, тяжіло до побуту. Вираження емоційної сфери, поступово звільнюючись від епічних форм уявного, знаходить свої форми вираження і відтворює настрої звичайних людей.

Лірична форма вираження інформації, як зазначав О. Дей у праці «Поетика української народної пісні», це духовне явище, яке «охоплює різноманітні з генетичного, семантичного і функціонального поглядів твори, що диференціюються ще й за емоційною тональністю зображення дійсності» [Дей 1978: 4]. Вчений акцентував на тому, що саме ця емоційність ламає стереотипні форми вираження, тому народна пісня не вписується у звичні архітектоніки народного тексту. «Концепція народнопісенних

творів, на його думку, її специфіка, принципи і засоби обумовлюються й визначаються світоглядом колективного творця, його концепцією дійсності, колективною формою художнього пізнання останньої в процесі трудового досвіду, з одного боку, і поліфункціональної природи пісенності та умовами її суспільного існування й збагачення, з другого. Функція композиції – своєрідно відтворити – у художньому узагальненні зв'язки, існуючі в дійсності, в основних рисах моделювати саме життя» [Дей 1978: 4].

Емоційне відображення дійсності – це спроба відійти від життєвої фактури настільки, щоб зафіксувати особистісне відчуття окремо від факту – риса властива цілому колективу. О. Лазарев у праці «Художественный метод фольклора» зазначав, що самі носії фольклору, що «шанують старовинні традиції, добре знають, що казка і пісня не повинні бути «мужицькими», тобто образи у них не повинні йти безпосередньо із звичного життя, інакше, за їх уявою, мистецтво позбавляється смислу» [Лазарев 1985: 29]. Тобто існує своєрідний «кордон відбору інформації» або система-трафарет, яка не дозволяє виходити за межі системи умовних знаків зображуваного на рівні форми і змісту.

Привертають також увагу роздуми П. Богатирьова про літературну та фольклорну традиції тексту як про дві різні тенденції відображення факту. «У галузі фольклору, – зазначав вчений, – реактуалізація поетичних фактів значно нижча. Якщо всі носії відомої творчої традиції померли, то вона вже не може бути оживлена, тоді як у літературі факти вікової, навіть багатовікової давності з'являються знову і стають продуктивними» [Богатирев 1971: 372]. Виходячи з цього існування фольклорного твору передбачає групу, яка його засвоює і санкціонує. Дослідник акцентував на тому, що при дослідженні фольклору слід постійно мати на увазі як основний фактор *попередню цензуру колективу*, бо при розгляді фольклорного тексту мовиться не про моменти, які передують його народженню, не про «зачаття», не про ембріональне існування, а про «народження» фольклорного факту як такого і про його подальшу долю. Попередня цензура колективу найчастіше «дає тріщину» у творах високої індивідуалізації сприйняття інформації, які і представляє народна пісня, оскільки ліричне, емоційне начало погано «вводиться» в канон. Почуття при вираженні інформації безмежне, багатоасоціативне. Саме тому деякі народні ліричні пісні сягають такого рівня, на якому знаходиться ліричний авторський вірш. Різниця полягає лише в тому, що канон все ж програмує узагальнену модель вияву почуттів, тобто певне обмеження особистісної, нетипової реакції на факт. П. Богатирьов вказував на явище у німецькій етнографії, що називається «знижений культурний фонд» (*gesunkenes Kulturgut*). Це той рівень системи, до якого, входячи, твір літературної творчості «обирає» закони (канон), що характерні фольклорному мисленню. Таким чином поетичний твір поза фольклором і той же твір, запозичений фольклором, зовсім різні два факти. Ламання фольклорної каноніки для ліричного тексту вмотивоване природою ліричного (емоційного) сприйняття як найбільш суб'єктивізованого у кожній художній системі.

Проблема збереження ліричного горизонту народної пам'яті надзвичайно актуальна, оскільки, це, з одного боку, найвразливіший (найемоційніший) рівень свідомості, з іншого – цей рівень свідомості найближче стикається з новітньою пам'яттю етносу. За твердженням В. Бураяка, «народна художня пам'ять, що має свою систему інформаційних координат (парадигма народної художньої свідомості), у кожному столітті синхронізується з інформаційним свідомісним полем часу і виробляє нову свідомісну парадигму. Синхронізація парадигми народної художньої пам'яті з новою філософією часу – процес специфічний, оскільки інформаційна свідомісна архетипіка (міфологеми часу) довго не дає суспільній свідомості синхронізуватися з новою інформацією на кореневому рівні (вироблення нової структури-концепції бачення світу)» [Гнатюк 1966: 355]. Автор акцентує на вписуванні інформаційно-свідомісних координат у світову систему свідомісних координат. Це вписування логічне лише тоді, коли зберігаються фондові системи, на яких формуються інші. Фольклорна свідомість, зокрема її ліричний пласт, визначала і визначатиме працездатність пам'яті на рівні відтворення сучасного інтелекту. За негативних умов виникає інформаційно-свідомісна дистанційність між свідомісними інформаційними рівнями, а це призводить до інформаційного дискомфорту (інформаційної дистонії), коли створюється свідомісний вакуум, своєрідний інформаційний застій. У зв'язку з цим народ не виробляє нових свідомісних знаків пам'яті, що призводить до розгерметизації творчої свідомості.

**Література:** Богатирев 1971: Богатирев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 394 с.; Бураяк 2003: Бураяк В.Д. Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення у контексті інтелектуально-образної еволюції. Дис-ція на здобуття вч. ступ. доктора філологічних наук. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. 2003. – 462 с.; Гнатюк 1966: Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наук. думка, 1966. – 246 с.; Гусев 1963: Гусев В. Е. Проблемы фольклора в истории эстетики. - М. - Л. 1963. – 206 с.; Дей 1978: Дей О.І. Поетика української народної пісні. – К.: Наук. думка, 1978. – 251 с.; Исторические песни малороссийского народа, с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. – К., 1874. – Т. 1 – С. 112.; Кириченко 1998: Киченко А. С. Введение в

теорію фольклора. – Черкаси. 1998. – 175 с.; *Копаниця 2000*: Копаниця Л.М. Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення. Дисертація д-р філол. наук. – К., 2000. – 429 с.; *Лазарев 1985*: Лазарев А. И. Художественный метод фольклора. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та. 1985. – 50 с.; *Povina 1954*: Povina Alfredo. Teoria del folklor. Cordoba. 1954.; *Розвідки 1890*: Розвідки М. Драгоманова про українську народну словесність і письменство // Збірник філологічної секції наукового товариства імені Шевченка – Т.3. – Л. 1890.

*Исследуются генетические корни народного поэтического мышления в контексте эволюции фольклорного сознания. Внимание акцентируется на бесконечном процессе функционирования народной памяти. Анализируется система исчезновения и возрождения фольклорных текстов как информационной базы.*

**Ключевые слова:** архетипный образ, фольклорное мышление, мифологическая информация, сознательное отображение, генетические эволюционные процессы, историческое мышление.

Наталя Лобас, к.філол.н. (Тернопіль)

ББК 83.3 (0)

УДК 82.091 =162.1. 162. (9)

### До проблеми укладання українсько-польського словника літературознавчих термінів

*У статті запропоновано проект українсько-польського словника літературознавчих термінів, подана його концепція, зумовлена специфікою співвіднесення української та польської літературознавчих терміносистем, виокремлено основні проблеми, що виникають у процесі укладання такого типу словника, висновки та пропозиції проілюстровано прикладами словникових статей для поокремлених термінів.*

**Ключові слова:** словник, укладання словника, літературознавчий термін, омонімія термінів, неспівпадіння значень, авторський коментар, авторське мовлення.

#### **Lobas N. On the question of compiling of the Ukrainian-Polish dictionary of literary terms**

*This article presents a project of the Ukrainian-Polish dictionary of literary terms, outlines its concept due to the specific of comparing of Ukrainian and Polish literary terminological systems, emphasizes the main problems arising in the process of compiling of this type of dictionary, conclusions and offers illustrated with the examples of some entries taken from definite dictionaries of literary terms.*

**Key words:** dictionary, compiling of the dictionary, literary terms, homonymy of terms, mismatch in meanings, author's comments, author's words.

Переоцінити значення хорошого термінологічного словника для літературознавця важко — це, фактично, настільна книга дослідника. Добре, що на сьогодні в Україні такі словники є. Однак, для компаративіста питання стоїть дещо інакше. Одна справа мати національні літературознавчі словники (український, англійський, польський і т.д.), зовсім інша співвіднести дві різнонаціональні терміносистеми, навіть такі подібні, як українська і польська. Адже, як показує практика, у подібності і міститься найбільша небезпека. Досить часто виникає потреба зверифікувати ту чи іншу термінологічну одиницю. Особливо це стосується дослідників-початківців — студентів, магістрантів, аспірантів. Тому актуальність укладення перекладного двомовного словника є безумовною. Власне, враховуючи факт, що зацікавлення полоністикою серед молодих літературознавців зростає, кінцевою метою нашої роботи і є укладення короткого українсько-польського словника літературознавчих термінів та понять, який містив би основну термінобазу українського літературознавства. Наскільки нам відомо, до сьогодні такого словника, на жаль, немає. Так само, як і ніхто з українських дослідників не ставив за мету дослідження розбіжностей між українською та польською літературознавчими терміносистемами (за винятком досліджень Л.Бублейник [Бублейник 2006], скерованих на лінгвістичний бік питання, а також спорадичних згадок у ширших компаративних студіях [Веретюк 2006]).

Метою цієї статті є опис проекту українсько-польського літературознавчого словника, окреслення його концепції, увиразнення основних проблем, що виникають у процесі роботи та пошук шляхів їх вирішення. На даному етапі укладено розділ словника на букву А, що містить (наразі, але, цілком ймовірно, буде ще доповнюватися) 122 гасла.

Робота над таким словником, на перший погляд, видається нескладною, адже величезна кількість термінів в українській та польській терміносистемах мають ідентичне значення при однаковому або дуже подібному і, що основне, впізнаваному звучанні. Але вже формування індексу на літеру А показало основні проблеми укладання такого типу словника, зумовлені специфікою української та польської мов. Так, часто терміни, які мають ідентичне значення, пишуться по-різному або ж, навпаки, омографи мають різне значення. У такій ситуації безпосереднім завданням словника є верифікація написання та значення тих чи інших термінологічних одиниць.

Як відомо, «для нормалізованих терміносистем основою укладання українсько-іноземних та іноземно-українських словників є в основному вітчизняні, закордонні словники або їх поєднання, інші довідкові матеріали, а також досвід роботи авторів словників з цією термінологією» [Лабач 2010: 130]. Першим етапом роботи над словником є відбір матеріалу. Базою служать наступні авторитетні в українському та польському літературознавстві джерела: «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р.Т.Гром'яка, «Лексикон літературознавчих термінів та понять», найновіший і наразі найповніший «Słownik terminów literackich» за ред. Я.Славінського, а також ряд енциклопедій та дрібніших словничків і довідників ([Гетьманець 2009; Кузьменко 1997; Лексикон 2001; Лесин 1965; Лесин 1985; ЛСД 1997; ССЛТ 2003; Głowiński 1995; Głowiński 2008; Krassowski 1996; Encyklopedia 1995; LP 1985]). Другим етапом роботи над словником є віднайдення максимально точного перекладу вибраних термінів та понять. Як зазначалося вище, в українській компаратистиці немає, на жаль, такого типу словника, на який би можна було опертися (не рахуючи різного штибу навчальних тематичних словників, незорієнтованих фахово). Натомість згаданий вище Словник літературних термінів за ред. Славінського містить укінці Indeks terminów rosyjskich — російсько-польський словничок (поряд з англійсько-польським та французько-польським). Враховуючи велику подібність української та російської літературознавчих терміносистем, такий індекс значно спрощує справу укладення підручного словничка українсько-польського. Однак, автори словника неодноразово допускають помилки, викликані омонімічністю багатьох терміноодиниць, подаючи пари, що однаково звучать, але не коментуючи і навіть не згадуючи за можливі розбіжності у значенні понять, окреслених цими термінами.

Для концепції українсько-польського словника літературознавчих термінів важливими є наступні моменти:

1) оскільки словник перекладний, а не тлумачний, відповідно, не має на меті дати вичерпну дефініцію терміну, а лише подати максимально адекватний його відповідник. Тому більшість гасел складатимуться тільки з терміноодиниці та її перекладу польською мовою, приміром:

алюзія	aluzja
альбом	album, sztambach

Так само, у словнику не тлумачимо різниці у термінології шляхом висвітлення історії формування того чи іншого терміну, оскільки це не є безпосереднім завданням перекладного словника.

2) Словник повинен враховувати розбіжності у наповненні тих чи інших терміноодиниць і містити необхідні коментарі, подаючи одночасно їх національні відповідники (якщо такі існують). Тому терміни, які мають ідентичне значення, планується подавати без коментарів, навіть при різному звучанні. Натомість терміни, значення яких різняться або які мають додаткові значення лише в одній з літературознавчих традицій, варто подавати з уточнюючими примітками, наприклад, з метою підкреслити, що відповідник у другій мові вживається також у інших значеннях цього слова.

3) На відміну від класичних літературознавчих словників, проєктований словник не вміщуватиме національних історико-літературних понять (приміром, назв часописів чи літературних організацій).

Надзвичайно важлива частина роботи — уточнення значень польських відповідників українських літературних термінів, оскільки саме на цьому етапі, як правило, виявлялися розбіжності та неспівпадіння тих чи інших терміноодиниць.

Окремою проблемою виявилися терміни, до яких ми не знайшли відповідників ані в друкованих, ані в електронних словниках та довідниках.

Аби проілюструвати вищесказане, проаналізуємо індекс термінів на літеру А. Більша частина з них має прямі відповідники у польській мові, приміром:

абетковий	abecedariusz
вірш	
абзац	akapit, ustęp
абревіатура	abrewiatura
абстракціон	abstrakcjonizm
ізм	
абсурд	absurd
авангард	awangarda
автентични	autentyczny
й	
автобіограф	autobiografia
ія	

Деякі терміни мають два відповідники, наприклад: антиклімакс — *antyklimaks*, *antygradacja*. У частині випадків це польський переклад омонімічного міжнародного терміна: метафора — *metafora*, *przenośnia*.

Проблемними виявилися наступні терміноодиниці на літеру А:

1. авторський коментар (неповне співпадіння значень українського терміна та польського омонімічного відповідника);
2. академізм (неповне співпадіння значень українського терміна та польського омонімічного відповідника);
3. акт (ширше значення польського омонімічного відповідника);
4. алонім (неспівпадіння значень українського терміна та польського омонімічного відповідника);
5. анекдот (неповне співпадіння значень українського терміна та польського омонімічного відповідника; ширше про це у статті «До проблеми адекватного співвіднесення українських та польських літературознавчих термінів»<sup>43</sup>);
6. анімалізм (незбігання значень українського терміна та польського омонімічного відповідника);
7. антропоморфізм (неповне збігання значень українського терміна та польського омонімічного відповідника);
8. астеїзм (розбіжність значень українського терміна та польського омонімічного відповідника);
9. астронім (незбіг значень українського терміна та польського омонімічного відповідника).

При чому, деякі з них лише потребують уточнювального коментаря, деякі вимагають розширених пояснень, в силу розбіжності чи неповного співпадіння значень. Є частина термінів, відповідників до яких ми, наразі, не знайшли. Зокрема: автологія, автонім, альтернант, апофазія, архітектоніка, афереза, аплікація.

Як приклад до вищеназваних труднощів у співвіднесенні української та польської терміносистем проаналізуємо термін *авторський коментар*.

Словник літературознавчих термінів дефініює авторський коментар як тлумачення автором певних слів, фрагментів чи сюжетних ліній свого твору у вигляді приміток та пояснень [ЛСД 1997: 14]. Це значить, отже, що цей термін стосується автора як понадтекстової інстанції, автора, співвідносного із титульним (прізвищем на обкладинці). Такого типу авторські коментарі зустрічаємо, приміром, в історичних романах Володимира Малика.

Авторськими коментарями, виходячи з вищеподаного визначення, можна вважати і більші висловлювання письменника про написаний ним твір, які не є безпосередньо частиною художнього світу твору. Прикладом таких поширених коментарів, поєднаних із письменницькими роздумами про тонкощі професії є «Спроба автокоментаря» Павла Загребельного, надрукована в журналі «Урок української», 2001 р. [Загребельний 2001]. Пояснюючи задуми та історію своїх романів, зокрема «Дива», Загребельний неодноразово підкреслює: «я хотів у цю книжку, наскрізь сучасну..., вставити кілька розділів про Київ найдавніший...» [Загребельний 2001: 39], «мені хотілося не просто показати часи Ярослава Мудрого...» [Загребельний 2001: 40], «але деякі речі вимагають вияснення» [там само].

Таким чином, попри плинність розуміння категорії автора у художньому творі, в українській літературознавчій традиції авторський коментар розуміється як паратекстуальний дискурс (примітки, пояснення, передмови тощо), він співвідноситься із автором як інстанцією організаторською у стосунку до тексту.

Натомість у польських джерелах абсолютно співзвучний термін *komentarz autorski* стосується внутрітекстової дійсності, художнього світу твору і тлумачиться як «висловлювання наратора, що пояснюють і узагальнюють ті чи інші елементи художнього світу» [Głowiński 2008: 251], причому наратор тут трактується як носій авторського мовлення, його *porte-parole*, звідси і назва [там само]. Важливо, що йдеться тут про позицію всевідаючого розповідача, який має право коментувати та оцінювати будь-який елемент художньої реальності твору – від сюжетних ситуацій до окремих вчинків персонажів. Підкреслюється, що такого типу коментарі зустрічаються найчастіше у тенденційній літературі, приміром, у літературі реалізму чи позитивізму, напр., твори Б.Пруса. У такому ж значенні польські літературознавці використовують і терміносполуку *komentarz odautorski*, приміром, Йоанна Шторц у статті про творчість Мілана Кундери: «Романіст, властиво, не дає своїм героям права голосу: маленькі діалоги розчавлюються авторськими коментарями та домовками» [Sztorc 2012]

<sup>43</sup> До проблеми адекватного співвіднесення українських та польських літературознавчих термінів // *Studia methodologica*. — Випуск 33. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2011 — С.65-71.



До такого розуміння найближче стоїть український термін «авторське мовлення» — на відміну від мовлення літературних персонажів чи дійових осіб — текст, в якому автор безпосередньо характеризує зображувані події та відповідні образи [ЛСД 1997: 13]. Причому, як наголошує Літературознавчий словник-довідник, «у більшості епічних та ліро-епічних творів авторське мовлення здійснюється від третьої особи, іноді — від першої» [там само].

Як бачимо, абсолютно омонімічна терміносполука при ближчому аналізі виявляє значні розбіжності, позначаючи різні типи дискурсів.

З іншого боку, у польських літературознавчих працях функціонує і розуміння авторського коментаря власне як письменницьких пояснень, доповнень та витлумачень тексту чи його окремих фрагментів. Як приклад, стаття сучасного польського фантаста Мацея Гузека (Maciej Guzek) на його особистому сайті: «Роль авторського коментаря я бачу інакше — як висловлювання, яке вказує, чого хотілося досягти, залишаючи читачам оцінити, чи ці наміри вдалося зреалізувати. Отож, подальший коментар є зібранням побажань (побожних?), які я мав, сідаючи до писання «Третього світу»» [Guzek 2012].

Таким чином, подаючи в словнику українську терміноодиницю «авторський коментар», ми повинні тримати в полі зору все вищесказане. З одного боку, наведення омонімічного відповідника komentarz autorski може вважатися правомірним, але з іншого боку, необхідно брати до уваги, що польськомовний користувач цей термін розумітиме значно ширше. А отже, є необхідність уточнення і подання у польській частині гасла обидвох дефініцій, незважаючи на те, що польські словники та довідники подають лише те значення аналізованого терміну, яке відповідає українському «авторське мовлення». При тому, як перше значення варто подати те, котре відповідає українському термінові. (На полях зазначимо, що варто, може, і з українських дефініцій цього терміна зняти оте формальне обмеження «у вигляді приміток та пояснень»). Доречно, отож, аби словникове гасло «Авторський коментар» виглядало таким чином:

Авторський коментар	Komentarz autorski, komentarz odautorski (сукупність авторських пояснень певних місць або літературного твору цілком). <i>Крім того, термін К.а. означає висловлювання всезнаючого наратора, що пояснюють і узагальнюють певні елементи художнього світу. Найближчий укр. відповідник.: авторське мовлення</i>
---------------------	--

Як бачимо, послідовне співвіднесення української та польської літературознавчих терміносистем підкреслює не тільки їх подібність, але й подекуди значні відмінності, що викликає труднощі у компаратистів як з одного, так і з іншого боку. Тому, при укладанні перекладного словника, необхідно зважати на можливі нюанси значень тих чи інших термінів. У дальшій перспективі проглядається також перегляд та уточнення значень певних українських літературознавчих термінологічних одиниць. Адже, як відомо, все пізнається у порівнянні.

**Література:** Бублейник 2006: Бублейник Л. Українсько-польські паралелі в літературознавчій термінології: мовні аспекти // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми. Монографія. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 25–31.; *Веретюк 2006:* Веретюк О. Термінологічна неадекватність при викладанні теоретичних літературознавчих дисциплін (конфронтація перекладу: українська-російська-польська-англійська мови термінології) // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми. Монографія. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 16-24.; *Гетьманець 2009:* Гетьманець М.Ф., Михалин І.Л. Сучасний словник літератури і журналістики. – Х.: Прапор, 2009. – 384 с.; *Загребельний 2001:* Загребельний П. Спроба автокоментаря // Урок української. —2001.— №11-12.— С.38-42.; *Кузьменко 1997:* Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів: Навч.просібник з літературознавства за оновленою прог. для вчителів та учнів серед. шк., проф. уч-щ, ліцеїв, гімназій. – К.: Укр. письменник, 1997. – 230 с.; *Лабач 2010:* Лабач М.М., Шелюх О.М., Хлипавка Г.Г. Принципи укладання перекладних словників зі сфери надзвичайних ситуацій // Вісник ЛДУ БЖД. – 2010. – № 4. – С. 128 – 133.; *Лексикон 2001:* Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.; *Лесин 1965:* Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. — К.: «Радянська школа», 1965 – 432 с.; *Лесин 1985:* Лесин В.М. Літературознавчі терміни: Довідник. – К.: Рад. шк., 1985. – 251 с.; *ЛСД 1997:* Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; *ССЛТ 2003:* Сучасний словник літературознавчих термінів / [Авт.-уклад. М.Ф. Гетьманець]. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 160 с. *Głowiński 1995:* Głowiński M., Kostkiewiczowa T.; Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podręczny słownik terminów literackich. – Warszawa:

Open, 1995. – 285 s.; *Głowiński 2008*: Głowiński M., Kostkiewiczowa T.; Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / pod red. Janusza Sławińskiego. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo we Wrocławiu Sp. z o.o., 2008. – 706 s.; *Guzek 2012*: Guzek M. Komentarz autorski [Електронний ресурс] // [Персональна сторінка М. Гузека]. — Режим доступу: <http://www.runa.pl/trzeci-swiat-komentarz-autorski.html> (20.10.2012). — Назва з екрану.; *Krassowski 1996*: Krassowski M. Leksykon terminów literackich. – Warszawa: Wydawnictwo książkowe "Twój styl", 1996. – 256 s.; *Encyklopedia 1995*: Literatura i nauka o języku. Encyklopedia szkolna. – Warszawa: WSiP, 1995. – 911 s.; **LP 1985**: Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny w 2 tt. / pod red. Geber H., Gomulickiej B., Kahn E. i in. – Warszawa: PWN, 1985.; *Sztorc 2012*: Sztorc J. *Nieśmiertelność* Milana Kundery jako powieść, która myśli [Електронний ресурс] // Tekstualia. Palimpsesty Literackie, Naukowe, Artystyczne. Ogólnopolski kwartalnik naukowo-literacki. — Режим доступу: <http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=108>. (20.10.2012) — Назва з екрану.

**Лобас Н. К проблеме создания украинско-польского словаря литературоведческих терминов**

*В статье предложен проект украинско-польского словаря литературоведческих терминов, представлена его концепция, вызванная спецификой соотношения украинской и польской литературоведческих терминосистем, выделены основные проблемы, возникающие в процессе составления такого типа словаря, выводы и предложения проиллюстрированы примерами словарных статей для отдельных терминов.*

**Ключевые слова:** словарь, составление словаря, литературоведческий термин, омонимия терминов, несовпадение значений, авторский комментарий, авторская речь.

Наталя Лобас, к.філол. (Тернопіль)

ББК 83. 3(4УКР)

УДК 821 – 161.2 – 31.09

**Постмодернізм та карнавалізація: модуси відповідності**

*У статті зроблено спробу зіставити деякі аспекти постмодернізму та карнавалізації з метою довести їх спорідненість, що виражається, зокрема, в однаковому сприйнятті дійсності (світовідчутті), а також основних характеристиках літературної практики.*

**Ключові слова:** карнавалізація, меніпея, постмодернізм, іронія, самоіронія, пародія, самопародія, децентралізація, деміфологізація, профанація, сакральне, гра, утопія.

**Lobas N. Postmodernism and carnivalization: modus of accordance**

*The article attempts to compare some aspects of postmodernism and carnivalization to prove their kinship, expressed, in particular, in the same perception of reality (worldview) and the main characteristics of literary practice.*

**Keywords:** carnivalization, menippea, postmodernism, irony, self-irony, parody, self-parody, decentralization, demythologization, profanation, sacrum, game, utopia.

Зіставлення постмодернізму та карнавалізації має сенс тоді, коли їх розглядати як, по-перше, спосіб світовідчуття, а по-друге, "специфічний "стиль письма" [Лексикон 2001: 434], тобто "як звід правил організації тексту твору" [Лексикон 2001: 435], набір найхарактерніших формальних ознак. Саме при такому співвіднесенні найчіткіше проявляється спорідненість обидвох явищ.

Одразу необхідно зазначити, що зв'язок названих феноменів неодноразово зауважувався дослідниками, тим цікавішим та актуальнішим видається послідовне зіставлення карнавалізму та постмодернізму в літературі, як на рівні теоретичному, так і на конкретних текстах.

Метою цієї розвідки і є зробити крок у напрямку такого зіставлення, спираючись, зокрема, окрім хрестоматійної праці М.Бахтіна, на дослідження українських вчених Д.Затонського та М.Ожевана, згадуючи Т.Гундорову, С.Руссову та ін.

Отож, авторки статті "Постмодернізм" у "Лексиконі" називають *карнавал* одним із найпоширеніших його образів-знаків поряд із лабіринтом, бібліотекою, божевільнею, хаосом [Лексикон 2001: 435]; як одна із характеристик постмодернізму постає децентрованість сприймання та його *карнавалізація* у концепції українського філософа Миколи Ожевана [Ожеван 2000]. У цьому ж річищі звертається до карнавалу Тамара Гундорова у монографії "Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн" (Київ, 2005). Розглядаючи літературні факти другої половини двадцятого століття, Гундорова апелює до теорії Бахтіна, послідовно застосовуючи засадничі її положення для інтерпретації українських постмодерних текстів. Авторка віднаходить основні прояви карнавалу у тих чи інших текстах, наводить власні спостереження над його природою, опираючись на розробки західних науковців. У її трактуванні, післячорнобильська література – це постмодернізм, що найчастіше набуває вигляду апокаліптичного карнавалу. Говорячи про "карнавальний варіант" українського постмодернізму" [Гундорова 2005: 41], дослідниця аналізує естетику літературного угруповання Бу-Ба-

Бу, а також пізнішої прози Юрія Андруховича, накладаючи на цей матеріал основні принципи бахтінської теорії, що, популярна у середині 80-х, "надавала бубабістському карнавалові характеру естетичного й ідеологічного вивиху" [Гундорова 2005: 82], "...бубабісти розпочинають гру за правилами бахтінської карнавалізації" [Гундорва 2005: 201]. При цьому новітній, постмодерний карнавал постає як "минуший і навіть фальшивий" [Гундорова 2005: 205].

Говорячи про модуси відповідності постмодернізму та карнавалізації у літературі, неможливо поминути дослідження Д. Затонського "Модернізм і постмодернізм" (Харків, 2000) і на те розуміння постмодернізму, яке пропонує вчений.

Опорною точкою концепції Затонського є поняття Прогресу, а точніше віра у Прогрес або її відсутність. Перша установка характерна для модерністичного типу світосприйняття, друга – відповідно – для постмодерного. Таким чином, модернізм і постмодернізм "фундаментально різняться в основному: перший так чи інакше прагне творення Земного Раю, а отже, якось у Рай цей все ж вірить, другий, навпаки, взагалі і з усіма витікаючими звідси наслідками, не вірить" [Затонский 2000: 133]. Самі ж поняття модернізму та постмодернізму вживаються у вченого на позначення двох "фундаментальних станів індивіда і суспільства" [Затонский 2000: 236], маркують "основоположні механізми нашого буття, і не тільки сьогоднішнього, а того, що завжди" [там само]. При тому визначальним є розуміння циклічності, "кругообігу" ("коловращения") цих станів: за модерністським підйомом неминуче приходить постмодерний "відкат", що у свою чергу рано чи пізно спровокує нові модерністські починання, і так безкінечно. У цьому контексті Затонський цитує Еко: "кожна епоха має свій власний постмодернізм" [Затонский 2000: 90].

У згаданій праці учений аналізує тринадцять літературних текстів, виділяючи основні (і спільні практично для всіх) ознаки їх "постмодерності". Це: всеохоплююча пародія, "вселенська" іронічність, містифікації, відсутність однозначності оцінок, розкитування та абсурдизація ієрархій і цінностей, дезілюзіонізм (іронічне оголення прийому), ігрова поетика, осміяння усілякої серйозності, подвійність, невизначеність, – що, зрештою, накладається на характеристики постмодерного тексту, окреслені іншими дослідниками (пор.: І. Хасан – невизначеність, фрагментарність, деканонізація, втрата Я, іронія, гібридизація, карнавальність, сконструйованість [цит. за Затонский 2000: 134]; авторки статті у "Лексиконі" – естетичний плюралізм і амбівалентність на всіх рівнях, повнота уявлень без оцінок, культурологічне метапрочитання і співтворчість митця і реципієнта, синкретизм, міфологічне мислення, творче використання будь-яких традицій, ігнорування причинно-наслідкових зв'язків при конструюванні твору, опертя на принцип гри, інтертекстуальність [Лексикон 2001: 434]; М. Ожеван серед інших ознак виділяє: фрагментацію текстів, деканонізацію і деміфологізацію, іронію і багатозначність, втрату стилю і гібридизацію стилів та напрямів, ототожнення безпосередньо сприйнятої реальності з ілюзіями та фантазмами і зумовлену цим її віртуалізацію та ін. [див. Ожеван 2000]; С.Руссова вважає, що "постмодерністському ж мисленню притаманні еkleктизм, відсутність послідовності, фрагментарність опису, брак єдиної позиції та єдиної концептуальної мови <...> Постмодернізм вимагає багатомовності – культурної, стильової, лінгвістичної" [Руссова 2000: 17]).

Найцікавіше, що частина текстів, обраних Затонським для аналізу, цього, словами автора, "загальноновизнаного "золотого фонду", зустрічається у теорії карнавалізації та меніпеї М. Бахтіна.

Пропонуючи розуміти меніпею як "квінтесенцію" карнавального світовідчуття, жанрову традицію, що у відповідних обставинах реалізується у конкретних текстах, Бахтін подає схему (основні характеристики, "код") меніпеї як жанрової традиції, маючи на увазі ряд текстів, які, на його думку, є її конкретно-історичними літературними актуалізаціями. До цього меніпейного канону входять, зокрема, романи Рабле, Сервантеса, Стерна, Достоевського. На думку українського вченого, "постмодерний" ряд, який відкривається "Гаргантюа і Пантагрюелем" Рабле, "Дон Кіхотом" Сервантеса і Шекспірівським "Гамлетом" продовжують "Небезпечні зв'язки" Шарло де Лакло і "Погляди Трістрама Шенді, джентельмена" Лоренса Стерна [Затонский 2000: 111]. При цьому Затонський окреслює роман Рабле як "постмодерністський текст" [Затонский 2000: 62], називає Стерна "довершеним", "викроєним на всі часи" *постмодерністом* [Затонский 2000: 131], а щодо роману Сервантеса зауважує: "Дон Кіхот", швидше, втілює загальну *постмодерністську* ідею, аніж конкретні художні манери, які її виражали у ті чи інші історичні періоди" [Затонский 2000: 159].

Якщо зіставити ознаки меніпеї, подані Бахтіним, і характеристики постмодерного тексту, виявиться, що вони накладаються: велика вага сміхового елементу (що реалізується найчастіше як пародія та "вселенська" іронія); свобода вимислу та найнесподіваніша фантастика, філософський універсалізм, експериментування (морально-психологічне, експериментуюча фантастика), порушення загальноприйнятих норм, контрастність, різномірівнева еkleктика, публіцистичність. Так само практично всі з якостей, притаманних постмодерному тексту, вміщуються у чотири карнавальні категорії, з-поміж яких особливу роль відіграє категорія профанації (в тому числі сюди віднесемо й "оголення прийому" –

профанація "священної" авторської ролі). Категорія вільного фамільярного контакту передбачає, зокрема, відміну класичної ієрархії "автор-читач", "карнавальні мезальянси" на площині тексту реалізуються у суміщенні різнорідних елементів, стильовій та жанровій еkleктиці. Не потребує коментарю ексцентричність постмодерних текстів. Важливою у контексті такого зіставлення є також і скерованість сміху. Якщо однією з рис карнавального сміху, за Бахтіним, є його спрямування також і на того, хто сміється, то і постмодерне іронічне та пародійне є самоіронічним та самопародійним<sup>44</sup> [Лексикон 2001, 344]. Таким чином, на формальному рівні можна говорити про співвіднесеність "меніпейної традиції" із ознаками постмодерності. Однак, найосновніше тут полягає в іншому. Домінантною та визначальною рисою кожної меніпей є те, що Бахтін назвав "випробуванням ідеї", пов'язане із амбівалентністю та релятивізмом карнавального світовідчуття. На практиці це означає, що жодна із озвучених у тексті ідеологічних систем не може бути визначена як "сакральна", єдино прийнятна. У таких текстах зіставляються альтернативні позиції, релятивізується кожна окрема істина. У цьому сенсі теорія меніпей якнайтісніше пов'язана із бахтінською концепцією діалогізму. З другого боку, і постмодерність як така "передбачає радикальний сумнів щодо надійності основ, на які спираються претензії на наукові твердження, а отже, вона пов'язується з відчуттям визволення від колишньої обмежувальної практики" [ЕП 2003: 327].

Ще однією спільною характеристикою явищ постмодерності та "меніпейності" є їх повторюваність.<sup>45</sup> Меніпея, нагадаємо, постає як жанрова традиція, яка у відповідному контексті знаходить чергові актуалізації у конкретних літературних текстах. Це явище перманентно існує у літературі завжди, як завжди існував карнавальний тип світовідчуття і потреба його реалізації, хай навіть тимчасової. Найбільш відповідним кліматом для таких його актуалізацій є переломні, кризові епохи, коли відбувається зміна ієрархії цінностей, піддаються сумніву і профанації певні ідеологічні системи (переломи епох, революції тощо). Адже, як підкреслював Бахтін, "в епохи великих переломів та переосінок, зміни правд все життя у певному сенсі набуває карнавального характеру..." [Бахтін 1965: 154]. Аналогічно мислить постмодернізм Д. Затонський, зауважуючи: "постмодернізм <...> можливо, і найновіше відкриття змученого гонкою за ідеалами людства, однак зовсім не найновіший феномен нашої духовної практики. Як задовго до свого офіційного і практичного застосування існували радіохвилі (тільки ними ніхто не користувався), так споконвіків існувало постмодерне світовідчуття" [Затонський 2000: 167]. Це явище неминуче з'являтиметься, "коли відбувається злам однієї культурної парадигми і виникнення на її уламках іншої" [Гундорова 2005: 435].

Каменем спотикання у зіставленні цих явищ є утвердження Бахтіним утопічності як однієї із невід'ємних властивостей карнавалу. Адже, згідно з теорією карнавалізації, у час карнавалу життя на короткий термін виходить зі своєї звичайної освяченої колії і вступає у сферу утопічної свободи. [див. Бахтін 1965]. Карнавал, крім того, представляв собою утопічне майбутнє, повернення золотого віку, це був ідеальний світ – банкет на весь світ, утопічне царство абсолютної рівності і свободи. При тому вчений чітко розмежував народний, веселий утопізм карнавальної площі і пізніший, абстрактно-раціональний утопізм Просвітництва. Уже навіть раблезіанську розповідь про Телемське абатство Бахтін класифікує як "придворно-святкову гуманістичну", а не народно-святкову утопію.

Меніпея, як провідник і виразник карнавального світовідчуття у літературі, теж, на думку Бахтіна, часто звертається до елементів соціальної утопії.

Затонський у кожному з проаналізованих текстів (включно з "Гаргантюа та Пантагрюелем"), крім спільних формальних рис, віднаходить ідею того, що "земне наше життя <...> не рухається, не змінюється, а так званий "прогрес" – це тільки те, що здається, видимість, фікція" [Затонський 2000: 147], доводячи думку, що постмодернізм відмовляється від "схильності людства створювати для себе усіякі земні Едеми" [Затонський 2000: 42]. Зрештою, для постмодерного світогляду властиве переконання, що "будь-яка спроба сконструювати модель світу <...> – не має сенсу" [ЛЭТП 2001, 766]<sup>46</sup>.

Цікаво, що Затонський у своєму дослідженні без жодних сумнівів відносить бахтінське розуміння раблезіанства, інакшими словами, теорію карнавалізації до сфери постмодерного. А спрямованість карнавалу на утопічне майбутнє та переконання в тому, що карнавалізація літератури

<sup>44</sup> Пор.: «Способами і прийомами зазначеної гри [власна гра постмодернізму – Н.Л.] можуть бути іронія, а ще краще – самоіронія; пародія, а ще краще – самопародія» [Ожеван 2000]

<sup>45</sup> У цьому контексті знову ж зачитуємо працю М.Ожевана: «Бо постмодерн – це насамперед *рух до "Нового Середньовіччя"* [виділення наше – Н.Л.] в розумінні пріоритету духовності над матеріальністю, а культури над економікою.» [Ожеван 2000]

<sup>46</sup> Важливість утопії для постмодерного світогляду підкреслює і М.Ожеван, зазначаючи, що «постмодернізм, який претендує на статус теоретичного обґрунтування епохи постмодерну, зосереджує переважно увагу на чотирьох фундаментальних антиноміях — часу і простору, суб'єкта і об'єкта, природи й людської природи, *утопії та реальності*» [виділення наше — Н.Л.] [Ожеван 2000].

несе в собі заряд народної святкової веселої утопічності ("пир на весь мир"), розглядається тут не як свідчення за соціальний Прогрес людства. Йдеться швидше про кругообіг форм, які постійно повторюються. На думку вченого, "Гаргантюа і Пантагрюель" і цікавив-то Бахтін переважно у цьому, екзистенційно-"постмодерністському" аспекті" [Затонский 2000: 53]. І коли, за Бахтіним, однозначність, непохитність істини була прерогативою "офіційної" культури, а весела амбівалентність – культури карнавалу, то Затонський цими ж характеристиками наділяє відповідно модернізм та постмодернізм. У цьому дослідник і бачає "постмодерне" начало бахтінської концепції.

Як бачимо, зіставлення теорії карнавалізації і меніпеї та літературного постмодернізму демонструє співвідносність цих двох систем. Виникає питання, чи те саме явище, яке Бахтін назвав карнавальним світовідчуттям, не було пізніше окреслене, як "постмодерний погляд на світ", а карнавалізація, що її вчений розумів як альтернативний шлях розвитку літератури, не була потім названа "постмодерністю"? Особливо, якщо розглядати постмодернізм не як те, що прийшло після модернізму<sup>47</sup>, а як явище циклічне. (Така позиція, зрештою, досить поширена серед літературознавців. Так, в "Енциклопедії постмодернізму" зауважується, що "були бурхливі суперечки про літературних експериментаторів, які писали до Другої світової війни, проте працювали у стилі, що сьогодні видається постмодерним *avant la lettre*" і називається, зокрема, Лоренс Стерн [ЕП 2003: 330]. Про це ж явище говорить і С. Руссова, зазначаючи, що "під знаком питання – хронологічні межі цього явища. Різні дослідники зараховують до постмодерністів Пушкіна, Гоголя, Достоевського, Булгакова й Набокова" [Руссова 2000: 17].) З тією лише різницею, що на даний час спостерігаємо глобальний характер цього феномену, тоді як до початку нинішнього "постмодерного відкату", тексти цього типу з'являлися ніби спорадично і часто не були належно зрозумілі сучасниками, оскільки "через особливість світорозуміння нібито взагалі не вписувались у сучасну їм епоху" [Затонский 2000: 124].

**Література;** *Бахтин 1965:* Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит, 1965. – 524 с.; *Гундорова 2005:* Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 263 с.; *ЕП 2003:* Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.; *Затонский 2000:* Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П.С.Рыженко – Харьков: Фолио; М.: ООО "Издательство АСТ", 2000. – 256 с. *Лексикон 2001:* Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, – 2001. – 636 с.; *ЛЭТП 2001:* Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб. *Ожеван 2000:* Ожеван М. Українська національна ідея та культурополітика наздоганяючої модернізації // *І*, 2000. – Число 8. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n18texts/ozevan.htm> (22.04.2012) – Назва з екрану. **Руссова 2000:** Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-трікстер // *Слово і час*, 2000. – №6. – С.17-23.

**Лобас Н. Постмодернізм и карнавалізація: модусы соответствия**

*В статье сделана попытка сопоставить некоторые аспекты постмодернизма и карнавалізації с целью доказать их родство, выражающееся, в частности, в одинаковом восприятии действительности (мироощущении), а также основных характеристиках литературной практики.*

**Ключевые слова:** карнавалізація, меніпея, постмодернізм, иронія, самоиронія, пародія, самопародія, децентралізація, демифологізація, профанія, сакральное, игра, утопия.

Людмила Луценко, викл.(Кривий Пир)

ББК 83. 3 (4УКР)

УДК 821 – 161.2 31.09

**Сучасний філологічний коментар до феміністичного наратологічного проекту**

*У статті висвітлено історію виникнення та становлення феміністичної наратології як одного із провідних напрямків у сучасній теорії літератури.*

Починаючи з 1990-х років наратологія, «теорія розповіді (англ. *narratology*, франц. *narratologie*, від. лат. *narrare*: *розповідати, оповідати* і грец. *logos*: *слово, вчення*), покликана досліджувати його

<sup>47</sup> Таке значення подає, зокрема, Літературознавчий словник-довідник, за яким постмодернізм – "загальна назва окреслених останніми десятиліттями тенденцій у мистецтві, що виникла після модернізму та авангардизму" [Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. — К.: ВЦ "Академія", 1997. — С. 565]

специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів» [*Літературознавча енциклопедія: 94*], відчуває істотних змін, які зумовлені міждисциплінарним змішуванням наукових мов та необхідністю пошуку новітніх підходів до осмислення наративів. У сучасних дослідженнях оповіді з'являється різноманіття гетерогенних підходів, що цілком пояснює вживання терміну «наратологія» деякими літературознавцями, наприклад, Д. Германом, у множині. Один із розділів роботи «Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research» (2009) присвячений виокремленню основних напрямків розвитку постструктуралістської наратології, серед яких Ангар Нюннінг зазначає контекстуалістську (С. Четмен), тематичну (А. МакКензі), компаративну (С. Онега, Г. Ланда), прикладну (С. Онега, Г. Ланда, М. Флудернік), марксистську (Ф. Джеймсон, Дж. Бендер), лесбійську та квір наратології (М. Фарвелл, Дж. Руф, С. Лансер), етнічну (Л. Дойл), міжкультурну (М. Орож, Й. Шонерт, Р. Зоммер), постколоніальну (М. Флудернік, М. Гімніч, Х. Бірк, Б. Ньюмен), соціальну (М. Кері), когнітивну (Дж. Куллер, М. Флудернік, Д. Герман, М. Джан, М. Перрі, М. Стернберг, Р. Шнайдер), натуралістську (М. Флудернік), новітні історичні наратології (М. Кюрі, Н. Армстронг, Дж. Бендер, С. Сулейман), культурологічну та історичну наратології (А. Нюннінг, К. Серкемп, Б. Зервек), діахронічну (М. Флудернік, А. Нюннінг, К. Рейнфендт, В. Вольф, Б. Зервек) та феміністичну наратологію (М. Баль, Е. Бут, Е. Кейс, С. Лансер, К. Мезі, Р. Уорхол, Г. Олрет, А. Гютенберг, М. Гімніч) [*Heinen, Sommer: 54-55*]. Саме остання з наявною установою на феміністську теорію та перспективи, на думку К. Мезі, і змінила загальну спрямованість наратології, розставивши інші акценти в наукових процедурах інтерпретації наратологічних категорій і демонструючи їх нове розуміння [*Ambiguous 1996: 3*].

Постструктуралістський фемінізм, за слушним зауваженням Л. Штохман, «кидає виклик класичній наратології, аргументуючи це категоричним бінаризмом структуралістських моделей, що формують невідповідні зразки мислення про різницю раси, класу, гендеру, національності та статі» [*Штохман 2012: 374*]. Саме гендер як «певний тип ментальності і певної поведінки» [*Анисимова 2010: 17*], виступає новим імпульсом, що зумовлює контамінацію двох окремих напрямків – наратології і феміністської критики, у спільний науковий проект і визначається американською дослідницею Сьюзен Лансер термінологічною одиницею «феміністична наратологія» [*Lanser 1986: 342*]. Генералізований характер поняття «феміністська наратологія» підкреслюється Р. Пейдж, хто вважає останню «зонтичним терміном, що охоплює наукові розвідки з гендерної точки зору» [*Page 2006: 1*], і набуває більш конкретизованого змісту у дефініції феміністської теорії розповіді Робін Уорхол, яка стисло визначає феміністську наратологію як «дослідження наративних структур та стратегій у контексті культурного формування гендеру» [*Warhol 1989: 21*].

На думку більшості спеціалістів літератури, продуктивність звернення до концепцій і дослідного досвіду феміністської критики багато в чому зумовлена відкритістю наукового напрямку іншим стратегіям інтерпретації художнього тексту і неможливістю використовувати її категорії надмірно суб'єктивно і «монологічно». Проте незважаючи на успішне освоєння теоретичних положень фемінізму рядом наукових сфер (психоаналітикою, теорією фільму тощо) довгий час наратологія протистоїть гендерним поглядам. Практично жодне дослідження у сфері наратології не вважало за науковий інтерес обговорення категорії гендеру наративних інстанцій, уникало відкритого теоретизування щодо його критеріїв, вбачаючи фундамент наратології в чоловічих текстах, ігноруючи специфічність жіночого письма і фемінну літературну традицію. Спроби акцентуації окремими спеціалістами літератури значущості врахування соціальних факторів у формуванні наративних стратегій та необхідності дослідження тієї ролі, яку відіграє гендерний статус письменника, носять поодинокий та спорадичний характер.

Однією з перших робіт, що стає впливовою в середовищі сучасних спеціалістів феміністської наратології, є дослідження Ненсі Міллер «The Heroine's Text. Readings in the French and English Novel, 1722-1782» (1980), в якому літературознавець звертає увагу на сюжетну лінію 'феміноцентричної' французької та англійської романної прози XVIII століття, репрезентованої двома можливими моделями досвіду жіночих персонажів, – одруженням або трагічним фіналом. Не менш яскравим прикладом значної уваги до актуалізації гендерної ознаки не тільки на рівні історії, а й оповідного дискурсу є впливові наукові розвідки М. Баль «Sexuality, Semiosis and Binarism: A Narratological Comment on Bergen and Arthur» (1983) та «Femmes imaginaires» (1986), розробка Р. Дуплесіс «Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers» (1985) про порушення традиційної наративної кінцівки («closure») в жіночих романах, а також есе Е. Ейбел, М. Хірш, Е. Ленгленд, М. Хайт (1983), що реконструюють взаємозв'язок між сукупністю знань жінок-письменниць та особливостями їх втілення в розповідних структурах.

Наступним кроком в створенні теоретичних пояснюючих схем, які указують на необхідність появи в гуманітаристиці оновленого, гендерного погляду на наратологічні категорії, є дослідження М.

М. Бруер «A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing» (1984), де репрезентовано ретельний аналіз особливостей позиціонування жіночого нарративу, фокусуючись на теоретичних положеннях дослідження літератури жінок-письменниць таких літературознавців як Е. Сіксу, А. Леклерк, Л. Ірігрей. Бруер стверджує, що деякі критичні дискурси, зокрема жіноче письмо, ідентифікували тісну існуючу мережу взаємостосунків між нарративом і владою, бажанням, знаннями. Література жінок-письменниць та наукові напрямки її дослідження, на її думку, відіграють ключову роль в розрішенні кризи в наратології і становленні оновленого теоретичного фундаменту сфери гуманітарних знань про оповідь [Brewer 1986: 1147].

Проте визначальну роль у формуванні серйозного теоретичного фундаменту феміністської наратології відіграє робота С. Лансер «Toward a Feminist Narratology» (1986), в якій дослідниця відважно декларує свій намір розширити горизонти трактування нарративу і збагатити класичну теорію нарративної площини ідеями феміністської критики, визначаючи новий науковий напрям терміном «феміністська наратологія». Привабливість зазначеного наукового напрямку, на думку Лансер, полягає не лише у можливості дослідження жіночої літературної традиції з позицій наратологічного прочитання. Внаслідок засвоєння концептуальних положень фемінізму наратологія відкриває нові ресурси для розуміння досвіду жіночих літературних текстів [Lanser 1986: 342] і «окреслення впливу гендеру на рівні дискурсу» [Warhol 1989: 6]. Головною перевагою для Лансер, як зазначає Г. Бандальєр, «є те, що вона пропонує відносно незалежну систему поглядів для дослідження груп текстів», яка не витісняє, а в значній мірі доповнює положення класичної науки про наратив [Бандальєр 2007: 51].

Натхнена, з одного боку, міркуваннями про зв'язок техніки та ідеології своїх попередників Ю. Лотмана, Р. Вайманна і Р. Фаулера, а з іншого – елімінацією М. Претт у роботі «Toward a Speech Act of Literary Discourse» (1977) опозиції між «буденною» і «поетичною» мовами та застосуванням теорії мовленнєвих актів у межах літературного твору, С. Лансер вбачає широкі можливості трактування фікціонального тексту як звичайного мовленнєвого акту, де історичний автор незважаючи на його відсутність у письмовому дискурсі спілкується зі своїм читачем засобом кодування в текстуальному просторі одного чи декількох голосів.

Слід зазначити, що наукова пропозиція С. Лансер отримує неоднозначну рецепцію серед гуманітаріїв. Так, дослідниця Н. Дінготт настоює, що абстрагований характер нарративних категорій зумовлює їх «абсолютну індіферентність до гендеру», і застосування гендерних параметрів в наратології приводить до літературної інтерпретації, яка сформована на змішенні теоретичної поетики з історичною або критицизмом [Diengott 1988: 43], на що Лансер успішно парирує зауваженням про можливість наближення до розуміння «структури нарративних текстів» [Lanser 1988: 53] лише при умові всебічного розгляду кожного елементу дискурсу. В жіночих наукових дебатах про вплив гендерного фактору на оформлення нарративу Дж. Принс підтримує Лансер і нагадує, що в контексті однієї із визначених цілей наратології – пояснення функціонального навантаження розповіді, дослідники-нاراتологи повинні не тільки висвітлювати загальні прагматично-контекстуальні принципи, які зумовлюють функціональну спрямованість нарративу, але й розробляти шляхи перевірки можливої взаємодії нарративного процесу з гендером [Prince 1996: 177].

Наприкінці 1989 року феміністична наратологія зазнає нових суттєвих змін у своєму розвитку, про що свідчить трансформація і переведення її теоретичних положень в практичну площину. Звертаючись до латентного періоду визрівання жіночого авторства як соціокультурної інституції, феміністичні критики С. Губар та С. Гілберт у своїй монументальній праці з історії жіночої літератури «Божевільна на горищі: жінка-письменниця та літературна уява XIX століття» намагаються окреслити ідеологічні імплікації структури жіночого нарративу і артикулюють ряд визначальних характеристик, які оформлюють жіночий голос у феномен. Як зауважує К. Мезі, попри певний науковий інтерес окремих спеціалістів (Н.К. Міллер, Р. Блау Дьюплессіс, М. Хірш) до «гендерного забарвлення історії в наративі», «жодний літературознавець до Губарта та Гілберта не досліджував в таких докладних деталях вплив гендеру на рівні дискурсу в художній літературі» [Ambiguous 1996: 6].

Проявляє увагу до практичних аспектів дослідження жіночого письма С. Натсен, яка здійснює спробу окреслити «можливості феміністської наратології щодо ідентифікації гендерно-детермінованих форм у традиційному наративі» у журналі «Тессера», який займається дослідженням феміністського аспекту англо-канадських та квебекських авторів. Дослідниця репрезентує ретельний аналіз «феміністської ревізії нарративної граматики», стверджуючи, що в рамках контекстуального підходу до наратології, феміністська версія науки про розповідь, враховуючи домінуючий культурно детермінований характер історії, уможливило коригування етноцентризму академічної наратології як такої [Knutson 1989: 11].

Своєрідним підсумком жвавих чотирирічних дебатів між Лансер та Дінготт є практичне дослідження Маріанни Кейв «Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination» (1990), в

якому літературознавець погоджується з науковою позицією Сьюзен Лансер щодо важливості врахування гендерного фактору в наративі і започаткування феміністичного напрямку в наратології. Визнаючи плідність парадигми М. Бахтіна (гетероглосія, поліфонія), М. Кейв задіює запропоноване ним поняття хронотопу з метою прочитання художніх текстів К. Шопен «Пробудження («The Awakening») та В. Вулф «На маяк» («To the Lighthouse»). Дослідниця доводить, що в умовах сьогодення феміністичної критики існує рух до оновленої інтерпретації наративу з позицій діалогу, яка, враховуючи ідеологічну напруженість розповіді, збагачує розуміння особливостей останньої [*Cave 1990: 118*].

Не менш значущою в історії практичних досліджень з феміністської наратології є робота С. Робінсон «Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction» (1991). В результаті уважного прочитання прози Д. Лессінг, А. Картер, Г. Джоунз Робінсон не тільки виступає з науковим припущенням про те, що гендерний аспект розповідних моделей найбільш яскравих прикладів феміністичної літератури акцентують мускулінну зорієнтованість наративу та наративної теорії» [*Robinson 1991: 1*], а й розширяє розуміння відношень між гендером і наративом до реконструкції гендерного аспекту як в текстовому полотні, так і на рівні читача.

Наукова традиція осмислення уявлень про феміністичну наратологію в сучасному західному літературознавстві (Б. Ньюмен, Р. Уорхол, С. Уінетт, М.Кадді-Кін, С. Фрідмен, Дж. Гілттроу, К. Мезі, П. Кої та ін.) продовжується в працях вітчизняних дослідників - Віри Агеєвої, Соломії Павличко, Ніли Зборовської, Тамари Гундорової. І хоча в умовах сьогодення українське літературознавство, як зазначає Л. Штохман, «...не оперує терміносполукою 'феміністична наратологія', однак спроби застосування наратологічного інструментарію у його постструктуралістській версії в контексті феміністичних студій активно впроваджуються в літературознавчу практику» [*Штохман 2012:375*].

На відміну від західних літературознавців С Лансер, К. Рейнолдс, Г. Моглен, Е. Ленгленд, К. Макфарлейн та ін., які прокладають шлях до розуміння особливостей наратологічної парадигми з гендерних позицій, базуючись на теоретичних положеннях Ж. Женетта, С. Четмена, М.Баль, Дж. Прінса, вітчизняні спеціалісти у сфері наратології вдаються до опори у вирішенні проблеми співвідношення наративу з гендером на теоретичну концептуалізацію розповіді, що склалася в наукових працях Юлії Кристевої та Ганни Арентд (наративізація життя).

Зазначений міцний науково-методологічний фундамент бездоганно спрацьовує у роботі Т. Гундорової «Femina melancholica» (2002), де введено до літературознавчого обігу поняття жіночого платонічного роману як особливого типу нарації при окресленні спільних особливостей наративу, створеного в епістолярному дискурсі Ольги Кобилянської та Лесі Українки. Власна гіпотеза розуміння оповідних стратегій текстуального простору українського постмодерну з притаманними йому наративними перспективами, інтертекстуальністю, переграванням літературних канонів, свідомим і несвідомим повторенням символів-знаків культурної пам'яті репрезентована у роботах «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005) та «Кітч і література» (2010), при цьому остання є ще одним кроком у напрямку подальшої розробки наратологічних перспектив кітчу як складової частини художньої культури та його можливостей щодо гендерного забарвлення у жіночій белетристиці.

Не менш значущим і вагомим вкладом у розвиток феміністської наратології на вітчизняному ґрунті є робота Соломії Павличко, в якій наголошується на необхідності поєднання ідеологічного підходу феміністичного прочитання із сучасними методиками текстуального аналізу - психоаналітичним, структурним, деконструктивістським, що уможливує не тільки наближення до аргументованого і об'єктивного інтерпретування тексту з гендерних позицій, а й руйнування традиційні уявлення про місце жінки не тільки в українській літературі, а й в суспільстві.

Як бачимо, феміністська наратологія отримує значної уваги та усебічності у розробках західних та вітчизняних дослідників, які причетні до пошуків нових, швидше компромісних поглядів на феномен наративу. Спираючись на класичну теоретичну концептуалізацію оповіді, сучасний феміністично-наратологічний проект не стільки радикально прокладає шлях до розуміння наративу, скільки уточнює і доповнює існуючі наукові традиції його осмислення.

#### Література

1. *Анисимова 2010*: Анисимова А. «Новый историзм» - науковедческий анализ. – Москва: ИНИОН РАН, 2010. – 154 с.
2. *Бандальєр 2007*: Бандальєр Г. На літературознавчому роздоріжжі // Вісник Національної академії наук України. - 2007. - № 1. - С. 48-60
3. *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-упоряд. Ю. І. Ковалів. - К. : Академія, 2007. – 624 с.
4. *Штохман 2012*: Штохман Л. Феміністична наратологія: західний досвід і українські зразки // Наукові записки ТНПУ. Сер: Літературознавство. – Тернопіль, 2012. – Вип. 34. – С. 372–379



5. *Ambiguous 1996*: Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers / Ed. By Kathy Mezei. – London: University of North Carolina Press, 1996. – 286 p.
6. *Cave 1990*: Cave M. Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination // *Women's Studies*. – № 18, 1990. – P. 117-27.
7. *Diengott 1988*: Diengott N. Narratology and feminism // *Style* 22. – №1, 1988. – P. 42 –51
8. *Heinen, Sommer 2009*: Heinen Sandra, Sommer Roy. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research (Narratologia).  
Режим доступу: [http://www.mohamedrabeea.com/books/book1\\_3977.pdf](http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf)
9. *Lanser 1986*: Lanser S. The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. – Princeton: Princeton University Press, 1981. – 308 p.
10. *Lanser 1986*: Susan S. Toward a Feminist Narratology // *Style*. – №20 (3), 1986. – P. 341-63.
11. *Lanser 1988*: Susan S. Shifting the Paradigm. Feminism and Narratology // *Style*. – №1, 1988. – P.52- 60
12. *Knutson 1989*: Knutson S. For Feminist Narratology // *Tessera*. –1989. –P.10-14
13. *Page 2006*: Page R. Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology. – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006. –209 p.
14. *Prince 1996*: Prince G. Narratology, Narratological Criticism, and Gender/ Fiction Updated: The Theory of Fictionality and Contemporary Humanities /Eds. Colin Mihailescu and Walid Harmarneh. – Toronto: University of Toronto Press, 1996. –327p.
15. *Robinson1991*: Robinson S. Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction. – Albany: State University of New York Press, 1991. – 248 p.
16. *Warhol 1989*: Warhol R. Gendered interventions. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1989. – 272 p.

*В статті освічена історія виникнення і становлення феміністическої нарратології як одного з основних підходів в сучасній теорії літератури. The article gives a broad outline of the origin and development of feminist narratology as one of innovative approaches in modern literary criticism.*

**Key words:** *narratology, gender, feminist theory, feminist narratology.*

Любімова О. В., к.філол.н. (Чернівці)

УДК 801.633:821.161.2

ББК 83.011.8

### Ямб у творчості східноукраїнських поетів 80-х років XIX століття

*У статті розглянуто східноукраїнську поезію у зрізі метрики та ритміки. Увагу приділено ямбу. У сегменті силабо-тонічного віршування (75,4% від загальної кількості усіх текстів періоду) превалювали двоскладові твори – 65%. В означене десятиріччя поети апробували великий пласт ямбічних розмірів: ЯЗ, Я4, Я5, Я6 та різностоповики. Серед двоскладових розмірів домінуючим був Я4.*

*Ключові слова:* версифікація, силабо-тоніка, метрика, ритміка, віршовий розмір, зрушення наголосу, понадсхемний наголос, цезура, ямб.

*Oksana Lyubimova. Iamb in Works of East Ukrainian Poets of 1880s.*

*The article explores East Ukrainian poetry in terms of meter and rhythm, with iamb in the focus of attention. The segment of syllabotonic structures (75,4% of total amount of texts of the given time interval) is dominated by two-syllable works (65%). The poets tested a vast array of iambic metres over the mentioned decade, namely I3, I4, I5, I6 and other metric sequences. Among two-syllable structures, I4 was most widely used.*

*Key words:* *versification, syllabotonic, metrics, rhythmics, metre, stress shift, supraschemic accent, caesurae, iamb.*

Українське віршування 80-х років XIX століття вже було об'єктом літературознавчих досліджень. Окремі поетичні форми цього періоду розглянуто в розвідках Г. Сидоренко „Від класичних нормативів до верлібру” (1980) і Н. Костенко „Українське віршування XX століття” (1993, перевид. – 2006). Версифікація низки авторів окресленого десятиріччя досліджена у статтях Б. Бунчука [21; 22; 23; 24; 25]. Спеціальної праці про версифікацію означеного періоду ще немає, що суттєво збіднює наше уявлення про українське віршування загалом. Зосередимося на цьому питанні детальніше, виділивши з контексту українських поетів східноукраїнських авторів (вони, на відміну від західноукраїнських, зазнавали інших літературних впливів, головно – російських).

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.



До другої групи зараховуємо твори О. Кониського: „До М. О. К.” (На пам’ять 10 Січня 1865 р.) – 13%, „Удосвіта” (обидва – 1886) – 15%; М. Чернявського: „Голодні” (1889) – 14,3%; В. Мови-Лиманського: у II-й та III-й картинах інтермедії до драми Куліша „Байда” в трьох картинах (1885) – 12,2%; Я. Щоголіва: „Багато мочі і краси” (1885) – 11%, „Циган” (1882) – 12%, „Поштар” (1881) і „Плац” (1882) – 14%. Різниця у 12,5% властива ритміці віршів М. Чернявського „Каторга” (1888), І. Манжури „Дума” (1886), „Первий сніг” (80-і), „Під час, коли тяжке роздум’я...” (1888), творів В. Самійленка „Сумуєш, ти!...” (80-і). У Самійленковій „Оді індику” (1886) різниця між наголошеністю стіп становить 17,5%.

До третьої групи зараховуємо такі твори: І. Манжури „Діти” (80-і) – 20%, такий відсоток фіксуємо також у віршах О. Кониського „Чого шукали – не знайшли” та „Раз на віки” (обидва – 1886). 25% у творі В. Самійленка „Зорі” (1889), у віршах Олени Пчілки „Забудь мене!” і „Дівчина з незнамого краю” (обидва – 1886) та в поезіях О. Кониського „Сквітованьє” (Е. О. К., 80-і) і „Давнина” (1886). 27,2% у поезії А. Бобенка „В Італії”. 27,8% – „Прийшла зима біловолоса...” (обидва – 1888). У віршах Олени Пчілки різниця між II та I стопами сягає 33,5% – у творі „3 новим роком!” (1885), а в „Скарбах минулого” (1886) – 33,9%.

Найменшу різницю фіксуємо у творі Я. Щоголіва „Климентові млини” (1888) – 2%, найбільшу у вірші І. Манжури „Старий музика” (80-і) – 37,5%. Дані показники дещо відрізняються від даних щодо російського Я4 цього часу. За спостереженнями М. Гаспарова різниця між сильною I і слабкою II стопами у XVIII столітті складала 18%, на межі XVIII і XIX століть – 7 – 8%, у 1814 – 1922 роках вона зменшується до нуля, а згодом сильнішою стає II стопа: у одних поетів різниця становить від 8%, у інших – до 15%. У середині XIX століття ця різниця дещо зменшується і витримується так довгий час [Гаспаров 1984: 135].

Цікавою особливістю чотиристового ямба зазначеного періоду є константний характер, тобто 100% наголошуваності II стопи. Це явище фіксуємо у 40,3% усіх ямбічних чотиристових структур з „традиційним” ритмом, зокрема, у творах Я. Щоголіва, І. Манжури, Б. Грінченка, М. Чернявського, Я. Жарка, О. Кониського та К. Білиловського.

Попри домінування творів з альтернуючим ритмом, 20% усіх поезій все ж зберігають „архаїчну” структуру. Таку форму використовували К. Білиловський, Дніпрова Чайка, В. Самійленко, Б. Грінченко. Чимало цих віршів, за своїми акцентуаційними особливостями досить близькі до рівнонаголошення I та II стоп – 2 – 4% (у поезіях К. Білиловського „До Г...” (1884), Дніпрові Чайки „Посуха” (1887), В. Самійленка „Пііта” (На мотив Лермонтова, 80-і роки). У частині творів спостерігаємо стійкіший „архаїчний” ритм – різниця між стопами складає 7,7 – 11,8% (у поезіях Б. Грінченка „Весілля” (1883), К. Білиловського „Клим Ганеба” (1887), Я. Жарка „Елегія” (1884).

Загальна картина наголошуваності стоп усіх оригінальних творів 80-х років, витриманих у річищі 4-стового ямба, така:

I	II	III	VI
83	88,5	42,6	100

Середня різниця між II та I стопами складає 5,5%.

Отже, панівні позиції „традиційного” ритму Я4 у цей період зберігаються твердо. Відсоток повнонаголошених рядків у віршах з „традиційною” та „архаїчною” структурою становить 18,8 і 22,5 відповідно.

У більшості поетичних творів, позначених ритмом Я4, наші автори дотримувалися „чистоти” розміру, „інометричні” рядки „вплітаються” в канву основного чотиристовика вкрай рідко. Так, у вірші Я. Жарка „Чого вона так плаче гірко?...” (1884) спостерігаємо 3 рядки ЯЗ (18-й, 22-й, 24-й рядки) серед основного метра, що становить 10,7% від загальної кількості рядків поезії. „Вкраплення” одного тристового верса (24-й рядок, 2,7%) характерне для твору Г. Кернеренка „Наче сон” (1883). Два рядки Я5 і один АмфЗ наявні у вірші О. Кониського „Пісня з пісень” (80-і). У творі М. Кононенка „Молода черниця” (1885) відчуваємо ритм Х4 вже у першому і восьмому версах поезії (3,5% від усіх рядків). Несподіваним також стає поява цього метра на тлі чотиристової ямбічної структури М. Чернявського „Ти не загинеш, Україно!...” (1889). Наведемо фрагмент останньої поезії:

[...] Ні, не умре ніколи мова,	└┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4 зр/н
Якою син співає твій,	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4
Якою люд скликав Підкова,	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4
Богдан славетний і Палій	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4
Якою Січ буйна пишала,	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4
Якою наш Кобзар співав,	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4
Яка степи опанувала	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Я4



(1884), так і доволі великою (25% у творах І. Манжури „До Дніпра” і Л. Глібова „Прийшла пора – і ти по-божому умер...” (1889).

Загалом в авторів превалюють шестистоповики з симетричним двочленным ритмом. На такі структури припадає 72% творів, вірші з несиметричним альтернуючим ритмом становлять 28% від усіх Ябц.

Усереднена акцентна схема Ябц зазначеного періоду у східноукраїнських поетів 80-х років має такий вигляд:

I	II	III	VI	V	VI
82,6	74	82,5	88	42	100

Різниця між наголошеністю II і III стопи становить в середньому 8,5%.

Українські автори переважно витримували „правильний” розмір Ябц, лише шестистоповик Олени Пчілки „Посмертна шана” (1886) помережаний рядками п’ятистопового ямба (23,7%). Усереднений процент рядків з понадсхемними наголосами у творах, написаних Ябц, становить 5,7%. 25% усіх ямбічних структур становлять різностоповики. 49,2% від ямбових різностопових поезій припадає на врегульовані різностоповики.

М. Гаспаров так писав про поєднання ямбічних різностоповиків: „...На схрещуванні „німецької” та „французької” традицій в російській поезії з’явилися найрізноманітніші чергування різностопових ямбів” [Гаспаров 1984: 120].

У цей період східноукраїнські поети застосували чимало цікавих та оригінальних за своєю структурою різностопових ямбів. Серед них використовувалася „німецька” традиція, тобто чергування 3 – та 4 – стопових рядків. Так, розміром Я4343 укладено вірші Б. Грінченка „Сопілка” (1886), І. Манжури „Бабина дивовижа” та 2-га строфа поезії Я. Жарка „Опять уквітчані долини...” (1884). Наведемо перший катрен із гумористичного твору І. Манжури:

Козак десь кіньми наздогнав	У1У1У0001	Я4
Стару бабусю пішки;	У1У1У1У	Я3
„Сідайте, бабо, – він сказав, –	У1У1У1У1	Я4
Я підвезу вас трішки” [Манжура 1961: 312]	У000У1У	Я3

Не оминали автори і „французької” традиції – поєднання 4- та 6-стопових рядків. Розміром Я6464 написано твори Б. Грінченка „О дайте сліз!” (1885) та цикл „Ямби” В. Самійленка (1888 – 1889) який вміщує п’ять віршів: I. „Як часто в час сумний...” (1888), II. „О, де набрати слів?...”, III. „Так, смійтеся тепер...”, IV. „Вже годі плакати!...”, V. „Не будемо ми йти...” (усі чотири останні твори – 1889). Для прикладу наведемо першу строфу поезії „Як часто в час сумний...”:

Як часто в час сумний, коли душа зболіла	У1У1У1У  У000У1У	Я6
В давни́ну думкою літа,	У1У1У0001	Я4
Вбачається мені стражденна постать мила –	У1У0001  У1У1У1У	Я6
То постать любая Христа [Самійленко 1990: 62]	У1У1У0001	Я4

Два твори Олени Пчілки характеризуються ритмом Я5454; це вірші „Останні квіти” і „Перед блакитним морем” (обидва – 1886). Поетеса повністю дотримується „правильного” ритму. Наведемо першу строфу другої поезії:

Перед блакитним морем в світлі яснім	У000У1У0  1У1У	Я5
Стоїть дівчина молода.	У1У1У0001	Я4
Між лаврів, олеандр, в гурті прекраснім	У1У0001  У1У1У	Я5
Про що хороша гада?... [Пчілка 1886: 4]	У1У1У0001	Я4

„Прихильником” різностопового ямба був і П. Куліш. За спостереженнями Б. Бунчука, на означений розмір припадає 23% усіх ямбічних поезій автора. 80% від усіх ямбових різностоповиків належить врегульованим. Дослідник виділяє у поета такі ямби: Я44554 – „Яке нам діло до того?” (до 1883 р.); Я5566 – „Троє схотінок” (надр. у 1885); Я5656 властивий для трьох поетичних творів триптиха „Варіація першої Давидової псалми” (1882); Я55556 – „Земляцтво”, (надр. у 1885); Я56665 – „До Тараса на річку Ахерон” (до 1883 р.); Я565655 – „Каверзникам” (II пол. 80-х рр.); Я55555556 – „Лілія” (надр. у 1885); Я6665 – „Абадонна” (до 1884 р.); Я6566 – „Пророк”; Я656566 характерний для шести віршів твору „Рай” (II-га половина 80-х років); Я656565656 укладені дев’ятивірші поеми „Магомет і Хадиза”.

Оригінальними за своєю будовою є твори В. Самійленка „Весняна елегія” (цикл із трьох поезій) і М. Чернявського „Тиша” (всі – 1889). Вони укладені розміром Я224224. Таку своєрідну форму вірша можна трактувати як силабо-тонічну імітацію леоніна, утворену засобами ямбічного розташування наголосів. Ось перший шестирядник „Тиші”:

Як чисте скло,	У1У1	Я2
Блищить Дніпро	У1У1	Я2

У оксамитних берегах.	○○○ ○○○	Я4
Ось парохід	○○○	Я2
На лоні вод	○○○	Я2
З'явивсь і крильми б'є, мов птах	[Чернявський 1959: 79] ○○○ ○○○	Я4

М. Чернявський у творі „Люблю я свій прекрасний край” (1888) апробував рідкісний ямбічний розмір Я4334. Усі чотири катрени вірша з оповитим римуванням, без будь-яких зрушень, „виступають” від початку і до кінця поезії. Наведемо першу строфу:

Люблю я свій прекрасний край,	○○○ ○○○	Я4
Його річки глибокі,	○○○ ○○○	Я3
Його степи широкі,	○○○ ○○○	Я3
Де вітер гне буркун, розмай	[Чернявський 1959: 5] ○○○ ○○○	Я4

О. Кониський також дав цікавий розмір різностоповика – Я4242 у вірші „Пісня” (1886). У поезії фіксуємо „вклинення” двох рядків Я3 (3-й і 12-й рядки) і одного Х4 (1-й рядок, з якого й починається твір). Вони займають 12,5% усіх рядків тексту. Епітафія Л. Глібова „Жив, жив, а все ж таки умер...” (1889) представлена різностоповим Я4344. Я6161. Такий розмір характерний для сатиричної поезії В. Самійленка „Сміливий чоловік” (1886):

Я дуже сміливий: я не боюсь нікого	○○○○ ○○○○ ○○○○	Я6
Слабого;	○○○	Я1
За правду битися готов я до загиби	○○○○ ○○○○ ○○○○	Я6
З-за тину	[Самійленко 1990: 99] ○○○	Я1

Неврегульованими різностоповими ямбами укладено 50,8% від усіх ямбічних структур періоду. Найчастіше така форма вірша була притаманна байкам. До неврегульованих різностоповиків у зазначене десятиліття зверталися Олена Пчілка, Б. Грінченко, Л. Глібов, П. Куліш, Леся Українка, В. Мова-Лиманський. Найбільшими „прихильниками” такої форми були Олена Пчілка (50% від усіх ямбів поетеси) та Б. Грінченко (32,3%).

Отже, у 80 - і роки позаминулого сторіччя українські поети надавали перевагу силабо-тонічному віршуванню (75,4% від загальної кількості усіх текстів періоду). У сегменті силабо-тоніки превалювали двоскладові твори – 65%. Серед двоскладових розмірів домінуючим був Я4. В означене десятиріччя поети апробували більшість існуючих ямбічних розмірів: Я3, Я4, Я5, Я6ц та різностоповики. Поміж ямбічних розмірів домінували чотиристопові твори – 38,7% та різностоповики – 25%. Часто уживаними були також п'ятистоповий ямб (23,6%) та Я6ц (10,2%). Рідше поети Східної України зверталися до тристоповика (2,4%).

Результати нашої розвідки увиразнюють та конкретизують загальну картину особливостей віршованих форм української поезії 80-х років XIX сторіччя, додають чимало нового до оцінки національної версифікації означеного періоду. Одержані дані можуть слугувати зручним матеріалом для зіставлення з подібними віршознавчими дослідженнями інших літературних періодів.

Література: Білиловський 1981: Білиловський Кесар. В чарах кохання: вибрані поезії. – К.: Рад. письменник, 1981. – 158 с.; Бобенко 1913: Бобенко А. Перевесло: зб. віршів Андрія Бобенка. – Одеса: Друк. Акційного Південно-Руського Т-ва Друкарської Справи, 1913. – 82 с.; Глібов 1918: Глібов Л. І. Байки. – Х. : Друк. В. Шепшелевича, 1918. – 160 с.; Грінченко 1903: Грінченко Б. Твори : у 2 т. – К.: 3 друк. П. Барського, 1903. – Т. 1: Писання. – 500 с.; Дніпрова Чайка 1931: Дніпрова Чайка. Твори. – Х. : Рух, 1931. – Т. 2. – 296 с.; Жарко 1884: Жарко Я. В. Перші ліричні твори. – Полтава : Друк. Полтавського Губернського Правління, 1884. – Ч. I. – 124 с.; Кернеренко 1890: Кернеренко Грицько. Невеличкий збірник творів. – Х.: Тип. М. Ф. Зильберберга, 1890. – 49 с.; Кониський 1886: Кониський О. Порвані струни Яковенка: [поезії]. – Житомир: Изданіє Книжного Магазина П. Ф. Панчешникова, 1886. – 64 с.; Кононенко 1885: Кононенко М. С. Ліра: [поезії]. – К.: Тип. Г. Л. Фронцкевича, 1885. – 48 с. Куліш 1998: Куліш Пантелеймон. Твори: у 2 т. – К. : Наук. думка, 1998. – Т. 1: Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади.. – 1998. – 752 с.; Т. 2: Поеми. Драматичні твори. – 1998. – 768 с. : портр.; Манжура 1961: Манжура І. Твори. – К.: Держлітвидав УРСР, 1961. – 429 с.; Мова 1995: Мова (Лиманський) Василь. Куліш, Байда і козаки: інтермедія до драми П. Куліша «Байда». / Укр. вільна акад. наук у США. – Нью-Йорк : Вид - во УВАН, 1995. – 283 с.; Пчілка 1886: Пчілка Олена Думки-Мережанки: [поезії]. – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицького, 1886. – 97 с.; Самійленко 1990: Самійленко Володимир. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогоди. – К.: Наук. думка, 1990. – 602, [5] с.; Старицький 1963: Старицький Михайло. Твори: У 8 т. – К.: Держлітвидав, 1963 – 1965. – Т. 1: Поетичні твори. – 1963. – 630 с.; Українка 1975: Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975 – 1979. – Т. 1: Поезії. – К., 1975. – 448 с.; Франко 1976: Франко Іван. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976 – 1986.; Чернявський 1959: Чернявський М. Ф. Поезії. – К.:

Рад. письменник, 1959. – 477 с.; Щоголів 1883: Щоголів Я. Ворскло: лірна поезія. – Х.: Друк. окр. штаба, 1883. – 154 с.; Щоголів 1898: Щоголів Я. Слобожанщина: лірна поезія. – Х.: Печатня «Печатное дело», 1898. – 143 с.; Бунчук 2000: Бунчук Борис. Віршування Івана Франка: моногр. – Чернівці: Рута, 2000. – 308 с.; Бунчук 2001: Бунчук Борис. Віршування Лесі Українки 80-х років (метрика і ритміка) // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. пр. – Чернівці: Рута, 2001. – Вип. 108: Слов'янська філологія. – С. 3 – 12.; Бунчук 2002: Бунчук Б. І. Еволюція віршування Пантелеймона Куліша: навч. посіб.; Чернів. нац. ун-т. ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2002. – 58 с.; Бунчук 2004: Бунчук Б. І. Віршування Михайла Старицького: навч. посіб.; Чернів. нац. ун - т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2004. – 48 с.; Бунчук 2005: Бунчук Борис. П'ятистоповий ямб у творчості Лесі Українки 80-х – 90-х років // Біблія і культура : зб. наук. ст. – Чернівці: Рута, 2005. – Вип. 7. – С. 44 – 50.; Гаспаров 1984: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. – М. : Наука, 1984. – 314 с.; Гаспаров 1989: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М. : Наука, 1989. – 304 с.; Гнідан 2006: Гнідан О. Д., Семенюк Г. Ф., Гаєвська Н. М. [та ін.]; за ред. проф. О. Д. Гнідан. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: У 2 кн.: підруч. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с.; Качуровський 1994: Качуровський І. Метрика: підруч. – К.: Либідь, 1994. – 120 с.; Костенко 2006: Костенко Н. В. Українське віршування XX століття: навч. посіб. – К.: Київ. нац. ун - т, 2006. – 287 с.; Сидоренко 1980: Сидоренко Г. К. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 182 с.

**Оксана Любимова. Ямб в творчестве восточноукраинских поэтов 80-х годов XIX века.**

*В статье рассмотрена восточноукраинская поэзия с точки зрения метрики и ритмики. Среди силлаботонического стихосложения (75,4% от общего количества всех текстов периода) преобладали двухсложные произведения – 65%. В данном десятилетии поэты апробировали значительный пласт ямбических размеров: ЯЗ, Я4, Я5, Я6 и разносложников. Среди двухсложных размеров преобладал Я4.*

*Ключевые слова: стихосложение, силлабо-тоника, метрика, ритмика, стихотворный размер, сдвиг ударения, внесхемное ударение, цезура, ямб.*

## МОВОЗНАВСТВО

**Г.В. Горох**, доц. (Кам'янець-Подільський)

УДК 811.161 .2'38:821.161.2.Л1/7.08

ББК 81.411.4 - 7

### **Стилістичне використання художніх засобів мови у поетичних та прозових творах Богдана Лепкого**

*У статті розглядається стилістичне використання художніх засобів мови у поетичних та прозових творах Богдана Лепкого: фольклорних епітетів, метафор, усічених прислів'їв та приказок, перифраз, персоніфікації, багатой синоніміки, неологізмів, історизмів, звертань; символіки та ритмомелодики. Особлива увага звертається на вживання Б.Лепким відмінкових форм іменників та вищого ступеня порівняння прикметників, родових архаїчних форм, абстрактних іменників в множині; форм числа іменників, які не відповідають сучасній мовній нормі; конструкцій з родовим відмінком приналежності, застарілих сполучників (заки, поки, щоби), вживання непрямого порядку слів (присудок передує підметові – звичайно форма однини).*

*Ключові слова: стилістичне використання, художні засоби мови, поетичні та прозові твори.*

*The article deals with the stylistic usage of the artistic language figures in the poetic and prose by B. Lepkiy as follows: folk epithets, contracted proverbs, periphrases, personification, abundance of synonyms, neologisms, appeal; symbolism, rhythm and melodics; nouns case forms and superlative degrees of comparison (of adjectives), gender archaic forms, abstract nouns in plural, forms of nouns number incompatible with the modern language standards; constructions with genitive case of gender; archaic conjunctions, indirect syntax.*

*Key words: the stylistic usage, the artistic language figures, the poetic and prose works.*

В умовах формування української державності, національно-культурного відродження українського народу повернуто читачам художню творчість П. Куліша, О. Олесья, В. Винненченка, Б. Хвильового, І. Багряного, М. Зерова, У. Самчука, Б. Лепкого і багатьох-багатьох інших майстрів слова.

Їх твори збереглися чистими не замуленими – навіть за умови, що десятиліттями були відгороджені від українського народу іржавим дротом тоталітарного режиму. Художній досвід українських письменників трагічної долі став активно впливати на сучасний літературний процес в Україні. Безперечно і мовотворчість цих письменників суттєво збагачує сучасну українську літературну мову.

У своїх творах Б. Лепкий розкриває багатющі художньо-зображувальні можливості української мови. Тонкий знавець рідного слова, письменник силою свого таланту продемонстрував його розкіш, розширив поетичні можливості, суттєво збагатив своєю творчістю семантико-стилістичні, лексико-фразеологічні ресурси українського слова.

У великій і різноманітній творчій спадщині Богдана Лепкого (1872 – 1941) значне місце займає поезія, яка найповніше розриває голос душі і серця поета, його внутрішній світ. Написана вона в основному в перший період його творчості. Збірки «Листки пануть» (Львів, 1902), «Осінь» (Коломия, 1902), «На чужині» (Львів, 1904), «З глибини душі» (Львів, 1905), «Над рікою» (Львів, 1905), «Для ідеї» (Львів, 1911), «Знад моря» (Жовква, 1913) тощо.

Книги вийшли вже в незалежній Україні, коли в українську культуру і літературу після довгого замовчування в тодішній радянській системі почали повертатися тисячі імен, серед яких ясною зорею загорілося ім'я українського письменника, поета, перекладача, літературознавця, видавця, художника, професора Ягеллонського університету Богдана Лепкого.

М. Жулинський писав, що Богдан Лепкий поет сповідальної тональності, образного самовизначення, тонкий і чуттєвий лірик, майстерний словесний живописець природи [Жулинський 1990: 81].

*Актуальність дослідження* обумовлена потребою з'ясувати мовностилістичні особливості поетичних та художніх творів Б. Лепкого, висвітлити закономірності внутрішнього членування в художньому творі. Спостереження над стилістичними особливостями у художніх текстах Б. Лепкого може виявити цікаві та важливі факти, якими можна буде скористатися для розуміння всієї різноманітності художнього мовлення, для вивчення авторських мовних систем. Відповідно до мети дослідження нами визначено певне коло *основних завдань*, що їх належало розв'язати, а саме: виявити художні засоби мови в поетичних та прозових творах Б. Лепкого; проаналізувати стилістичні властивості художніх засобів мови в поетичних та прозових творах. *Мета* дослідження: з'ясувати стилістичні особливості художніх засобів мовлення у поетичних та прозових творах Б. Лепкого.

Матеріалом дослідження для нас слугують поетичні та прозові твори Б. Лепкого. Письменник використовував риторичні звертання і власне звертання, яких в його поетичній творчості небагато. Це в основному назви спорідненості, свояцтва і представлені вони у віршах з діалогами.

Звертання виражені формою кличного відмінка, субстантивованим прикметником, особовим займенником другої особи – ти, складнопідрядним реченням, присвійним займенником мій, наш, прикладками, повторами звертань, вигуками, суфіксами суб'єктивної оцінки, вокативними реченнями.

У ролі риторичних звертань виступають персоніфіковані назви неживих предметів і абстрактних понять. Б. Лепкий використовує народнописенні звертання, що засвідчує його зв'язок із народною творчістю.

Поширені в поезії автора епітетні звертання, які мають позитивно-оцінне забарвлення, рідше негативно-оцінне: «О Господи! Скажи, промов! / Провадь, веди!»; «Козаче, козаче! Де твоя рушниця? / Де шабля-дамаска, дівоча ласка, / Де твій спис?»; «Я вас жалую, яблуні, груші, / Вас, берези дрижучі, плачливі, / Що на цвинтарі вирости в глуші, / Гробів сторожі мовчазні» // «Хлопче, хлопче, не барися! / Подивись, які в нас чари!»; «Вий же вовком, пустине, / Вий, звірюко голодна!»; «Незавидна твоя судьба, / Жінко-українко, в неволі» [Лепкий 1990: 157].

Одним із важливих засобів посилення виразності й образності, точнішої передачі психологічного стану особи чи загального фону подій є метафори, які у художньому мовленні збуджують нові уявлення шляхом несподіваної сполучуваності слів із різною валентністю. Індивідуально-авторські метафори по-новому освітлюють ті чи інші явища, психологічний чи фізичний процес, емоційний стан людини. Спостереження над мовним матеріалом показали, що поетичній творчості Б. Лепкого притаманне використання традиційних метафор, так створення нових індивідуально-авторських метафоричних комплексів, що змодельовані на основі традиційного словника поезії.

У поезії Б. Лепкого спостерігаємо метафори, персоніфікації явищ природи та реалій навколишнього світу, перенесення явищ і характеристик одних реалій і процесів на інші, перенесення зовнішніх ознак, фізіологічних процесів тварин на людей: «Небо млою заходить, дримає. / Пусто й тихо довкола. Аж з ліса / Вибіг вітер, голодний гульвіса, / До землі припав і кров спиває. / Страх пішов полями. Задрижали / Ниви, стернями покриті. А дороги Піднялися, глянула – і в ноги. / Як шалені гонять й никнуть вдаль»; «Стежками вітер походить...»; «Ходить вітер очеретом, / На листку осоки грає / То на березі присяде, / То на бистру річку впаде, / То зніметься і над гаєм / Полетить вірлиним летом...»;



«Зашумить в жилах кров, / Як потоки на весну. / Запалають думки, / Мов зірки на блакиті...». «Де ж ти, осінній жовтий листочку, / Гониш з вітрами, розганяєшся?» [Лепкий 1997: 190].

Використовуючи у трилогії «Мазепа» усічені прислів'я і приказки, Б.Лепкий досягає ефекту наростання темпу мовлення з відповідними колоритами (іронія, доброзичливе ставлення, радість, фамільярність, зневага, смуток і под.), робить читача справжнім учасником подій, жвавої бесіди. Опущені судження, як правило, можуть бути уточненням, розвитком основної ідеї або запереченням її. Наприклад: «Раз мати родила» (пор.: Раз мати родила, раз треба вмирати); «Прийде каяття!..» (пор.: «Прийде каяття, то вороття не буде»); «Чеши дідька зрідка» (пор.: «Чеши дідька зрідка, він і так кострубатий»); «Хвали мене, ротику, бо розідру тебе» (пор.: «Хвали мене, роте, бо, як не похвалиш, то я тебе роздеру»).

З арсеналу народної пісні Лепкий черпав естетично шліфовані упродовж багатьох віків структури, наприклад, ритмомелодіку, як-от в оповіданні «Каяли»: «Від світанку до вечора, від вечора до світанку летять стріли каленії, гримлять шаблі об шоломи, тріщать списи гартовані серед землі половицької. Чорна земля поорана чобітьми та копитами, кров'ю була полита, тілом людським засіяна і тугою обвіяна».

Оповідь стилізовано під народне віршування: фрази розміщуються симетрично, подібні будовою, правильним чергуванням пауз. Загальна кількість складів у кожному з періодів однакова (8), наявні ритмічні наголоси. Яскравість, картинність зображуваного посилюють перифрази, що містять авторську оцінку: князі – *вірли, шестикрильці, хоробрі Дажбогові внуки, чотири сонця*. Половці – *бісові сини, бісові діти, чорна птиця, степова сарана* [Лепкий 1991: 237].

Від народної поезії взято символіку, метафорику (уподібнення битви сівбі, молотьбі, бенкету; князі порівнюються з сонцем; Ярославна – із зозулею). Широко застосовуються постійні фольклорні епітети. Синоніміка оповідання дуже багата: стріли – «гострі, їдкі та кусливі, як ті змії», після бою русичі «поколені, порубані, покалічені, обезвічені».

Є в оповіданні й письменницькі неологізми: «молодики *палкоголові*, мужі *досвідні*, *зрілої надуми*, *неошоломлене* чоло, *серце скліщив* біль». Текст «Каяли» помережаний народними і стилізованими під них авторськими прислів'ями та приказками: «Справа не заєць, до ліса не втече», «Мокра весна, деревина ясна», «Ще й сніг не потав, а тобі вже ягід заманулося», «Чим глек накіпів, тим його і чути», «Легко з хати вийти, та не все легко вернути», «У нас що не город, то світ окремиий».

У повісті «Мотря» письменник використовує історизми – назви зброї, наприклад: міздір – це артилерійська гармата; мортира – історизм, гармата з коротким дулом, наприклад: «... заграли дзвони і з валів заревіли моздірі». «... він кріпко притис довгий і важкий кріс до серця». Лексема *корабеля* вживається на позначення холодної зброї, це застаріла назва кривої шаблі, наприклад: «... в гетьманську спальню всунулася маленька персона в контушу, у високій соболіній шапці з чаплиним білим пером і з величезною корабелею». Звання та посади військовиків української і російської армії називаються драгуни, райтари: «Пан-товариш, мабуть, не вписався». Райтари – це наймана німецька кавалерія. Назва старшина (генеральська, полкова, сотенна) вказують на градацію посад: «... сиділи гуртками генеральні старшини, і полковники, і другі гості...»

Письменник вживає історизми: гетьман, писар, полковник, суддя, хорунжий, бунчужний. Історизми сердюки та гайдуки конкретизують ситуацію і відтінюють колорит доби, наприклад: «... на майдані стояв поротний відділ сердюків», «На борозних сиділи гайдуки» [Лепкий 1991: 378].

Окрім того, Б. Лепкий використовує відмінкові форми іменників, які не відповідають сучасним нормам української мови, наприклад: гусяче перо скрипіло по папері. / На узліссю хатина, / Дощ спливає по стрісі, / Крізь віконце дівчина / Блудить оком по лісі. Багато їздив я по світі й чимало всякої краси надивився, але садів таких, як наші київські, і другої такої ріки, як наш Дніпро, я ніде більше не бачив».

В українській мові нормі відповідає вживання вищого ступеня порівняння прикметника з прийменниками від, за, порівняно з, проти або зі сполучниками ніж, як, наприклад: – Ви молодші, ніж я. – А ви сильніші від мене, вас і довбнею не діб'є (Б. Лепкий). У письменників минулого вищий ступінь прикметника поєднувався з прийменником над, наприклад: «Чи може що кращого бути Над небо, задувлене в море?» (Б. Лепкий).

У творах Б. Лепкого трапляються випадки вживання родових форм, які не відповідають сучасним нормам української мови, тобто належать до архаїчних граматичних форм. Деякі іменники чоловічого роду з кінцевим приголосним основи й іменники жіночого роду із закінченням –а відрізняються за значенням, тобто не належать до родових варіантів, наприклад: «Шукає око і ніде блакиту неба не знайде. Кожному з них здається, немов то він у полку своєму якийсь суверен незалежний, і нема між ними такого, котрий би й чортові самому не запродався, щоб тільки булаву вашу гетьманську запопасти в руки та ще синові свому її на даліше передати».

Деякі абстрактні іменники вживаються у множині, якщо позначають вироби з цієї речовини: «Скрині з золотою та срібною посудиною, з хрусталими та дорогоцінним склом поїдуть насамкінець під окремою сильною сторожею людей з першого сердюцького полку». У художньому та розмовному стилях трапляються випадки використання форм числа іменників, які не відповідають сучасній мовній нормі, наприклад: «Забувалися звичайні турботи, забувалися ворожнечі поміж поодинокими родами, всі як один ставали до роботи, щоб скріпити город і зробити його спосібним до оборони. Роса, немов розсипаний алмаз. Дрижить на кожному листі. Трава – як ізмарагд, галуззя – як топаз в казковому наметі. Але челядь все-таки виносила дрібнішу мебель і посуду далеко в сад. На його обличчю появились знаки великого болю. Квартира була далеко, на передмістю. Ти не божевільна, ти своєвільна, розпещена батьківською рукою, а маминою дратована щоднини. «– Буває, в вечірню годину, / Як сонце зійде і як роси / Упадуть на свіжі покоси. / Як склоняться квіти в долину, / як вітром похилиться колос, – / здається, що чую твій голос» [Лепкий 1997: 449].

У науковому, офіційно-діловому, публіцистичному стилях можливі лише конструкції з родовим відмінком приналежності. Присвійний прикметник вживається переважно у фольклорі, розмовному та художньому стилях: «Сотників кінь летів у напрямку Батурина».

Прийменник через (і його просторічний синонім із-за) вказує на причину, що заважає здійсненню чогось: «Із-за такої пустої причини годі нам, пане полковнику, своєї товариської приязні псувати». Як засіб стилізації у художніх творах використовуються застарілі сполучники заки (поки), щоби, наприклад: «Культури насильно не пересадити, її треба виплекати на рідному ґрунті, щоби чужі соки пройшли крізь жили рідної землі. Заки гетьман виліз, суддя обійшов ридван іззаду і подав йому руку».

При непрямому порядку слів (присудок передує підметові) звичайно вживається форма однини: «Коло півночі обгорнула їх така сонливість і втома, що похід треба було зупинити». Присудок перед однорідними членами речення і після них може виступати і в однині, і в множині, наприклад: «Дикий крик і свист тривожив вечірню тишу». При однорідних підметах, вжитих з єднальним сполучником ні...ні присудок може мати форму однини і множини: «ні старий гетьманський мід, ні угорське вино не смакувало так, як та чиста вода» [Лепкий 1997: 554].

Так, творчість Б. Лепкого є органічною і невід'ємною частиною всієї його літературної спадщини. Вона вибрала в себе меланхолійну красу його лірики, рефлексійну споглядальність його прози, їй притаманні психологізм стилю, філософічність і шляхетність думки, витонченість і живописність алегорій [Шумило 1998: 46].

**Література:** *Буркалець 1999:* Буркалець Н.В. Поетика малої прози Б. Лепкого: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. – К., 1999. – 16 с.; *Жулинський 1990:* Жулинський М. Богдан Лепкий (1872-1941) // Із забуття в безсмертя. – К., 1990. – С. 81 – 85.; *Лепкий 1990:* Лепкий Б.С. Поезія. – К.: Рад. письменник, 1990. – 383 с.; *Лепкий 1991:* Лепкий Б.С. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1: Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; *Лепкий 1997:* Лепкий Б.С. Твори в 2 т. Т.1: Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – К.: Наук. думка, 1997. – 845 с.; Шумило 1998. Шумило Н. Богдан Лепкий: на перехресті традиційного і нового // Слово і час. – 1998. – № 9 – 10. – С. 44 – 49.

*В статті розглядається стилістичне використання художественних засобів мови в поетичних і прозаїчних творах Б. Лепкого: фольклорних епітетів, метафор, усечених поговорок і прислів'їв, перифразів і персоніфікацій, багатого синоніміки, неологізмів, історизмів, звертень, символіки і ритмомелодики. Особливу увагу приділяється використанню Б. Лепким падежних форм імен суцільних і висшего ступеня порівняння імен прилагательних, родових архаїчних форм, абстрактних імен суцільних у множині, котрі не відповідають сучасній мовній нормі; конструкцій з родовим падежом приналежності, застарілих союзів (заки, поки, щоби), використання непрямого порядку слів (сказуване передієслівне підлежане – звичайна форма єдиного числа).*

**Ключеві слова:** стилістичне використання, художественні засоби мови, поетичні і прозаїчні твори.

**Марія Заборна**, доцент (Тернопіль)

ББК 81.411.1–22+83.3 (4 Укр)

УДК 81'367.5

### Синтаксичні маркери асоціативного мовомислення Богдана Лепкого

*Визначено синтаксичну конструкцію як засіб репрезентації певного смислу, яким оперує людина в процесі пізнання та відтворення дійсності. Проаналізовано систему реченнєвих структур, що в тексті Богдана Лепкого маніфестують індивідуально-авторське асоціативне бачення світу.*

**Ключові слова:** асоціація, асоціативна діада, асоціат, синтаксична структура, порівняльна конструкція, еталон порівняння, ідіолект, центр системи одиниць, напівпериферія, периферія.

*Mariya Zaoborna. Syntactic markers of Bohdan Lepkyy's associative language mode of thinking. Syntactic construction as a means of representing of a specific meaning by which a man operates in the process of learning and reproduction of reality was defined. The system of sentence structures that manifest individual author's associative vision of the world in the texts of Bohdan Lepkyy was analyzed.*

**Keywords:** *association, associative dyad, associate, syntactic structure, comparative construction, model of comparison, idiolect, center of the system of units, semiperiphery, periphery.*

Антропоцентрична спрямованість сучасного мовознавства виявляється в осмисленні мовних явищ у діаді «мова – людина». Такий аспект передбачає виділення певних типів змісту, які своєрідно експлікують сприйняття й пропускання людиною світу «крізь себе», які народжуються в процесі мисленнєвої та мовленнєвої діяльності людини й співвідносяться з мовними структурами. З іншого боку, теза «людина мислить на основі мови» актуалізує феномен мовомислення. У цьому плані аналіз мовних структур дозволяє виявити смисли, якими оперує людина в процесі пізнання, відтворення та інтерпретації дійсності. Такі міркування узгоджуються з усталеними в лінгвістиці підходами до аналізу мовних одиниць, що визначаються як ономасіологічний та семасіологічний і відповідно протиставляються як шлях «від змісту до форми» та шлях «від форми до змісту» [Вихованець 1992:9].

Зміщення акцентів у бік семасіологічного осмислення мовних одиниць увиразнюється на фоні розуміння природної мови як перетворювача заданих смислів у відповідні тексти [Мельчук 1974: 11]. Функціонування в тексті різнопланових формальних структур передбачає можливість виражати один і той самий смисл різними засобами. Це дає підстави говорити про кореферентність різноструктурних одиниць. Водночас виділення парадигмальних об'єднань таких одиниць актуалізує їх ієрархію з огляду на центр, напівпериферію та периферію інваріантного щодо них смислу. Оперування ж цими одиницями в структурі тексту засвідчує спосіб буття в мові людини, якій притаманний певний спосіб осмислення світу.

Одним із таких способів можна вважати асоціативність. Цей вид психічної діяльності людини визначається як «тимчасовий нервовий зв'язок між двома й більше психічними явищами (відчуттями, уявленнями, почуттями, думками, образами тощо)» [Селіванова 2008: 235]. Тим самим простежується своєрідне перетворення дійсності в суб'єктивну реальність та кристалізація на основі цього асоціативного уявлення про світ. Мову ж можна розглядати як один із засобів формування такого уявлення.

Загалом у колективній свідомості синтагма «асоціативне уявлення про світ» конкретизується як «асоціативно-художнє уявлення про світ». Характер асоціювання митця-письменника репрезентують мовні одиниці, що маніфестують створену ним текстову матерію. З них найбільш релевантними для експлікації асоціативного мислення виступають синтаксичні структури. Їх двочленний характер (група підмета – група присудка в простому реченні чи предикативна частина – предикативна частина в складному реченні) корелює із загальною асоціативною моделлю психічної діяльності суб'єкта, яку можна конкретизувати як асоціативну діаду. В окремій асоціативній діаді, з одного боку, виділяється актуалізатор – фрагмент дійсності, що пізнається суб'єктом, з іншого боку, простежується зумовлений актуалізатором асоціат, що входить в систему фонових знань людини. Його поява суб'єктивно-індивідуальна й засвідчує оригінальність окремого психічного життя. Система асоціатів утворює утворює асоціативну базу конкретного суб'єкта пізнання. Таким чином, спосіб конструювання та характер функціонування синтаксичних структур репрезентує митця як людину, що виступає суб'єктом асоціативного пізнання й творцем асоціативно-художньої картини світу.

Сформульовані теоретичні засади стають фоном, на якому актуалізується система синтаксичних конструкцій, що в історичній повісті Богдана Лепкого «Вадим» виявляють особливості асоціативного осмислення дійсності, притаманного письменнику як мовній особистості. Мета статті – представити синтаксичний лад ідіолекту Богдана Лепкого в площині його функціонування як засобу репрезентації процесів асоціативної інтерпретації дійсності. Відповідно до мети ставляться завдання: 1. Простежити кореляції між компонентами асоціативної діади та реченнєвої структури. 2. Відтворити систему синтаксичних структур, що в тексті Б. Лепкого становлять центр, напівпериферію та периферію засобів вираження асоціативного зв'язку між фрагментами дійсності. 3. Виявити особливості письменника як мовної особистості, котрій притаманний індивідуальний спосіб оперування мовними одиницями в процесі асоціативного мовомислення.

У системі синтаксичних одиниць, побудованих на основі асоціативного відношення, центр посідають порівняльні конструкції. Визначення їх основними засобами вираження асоціювання мотивується такими міркуваннями. Зв'язок між психічними явищами у свідомості людини активує її пізнавальну діяльність. Зокрема, поява асоціата детермінує наступну когніцію, яка зводиться до встановлення подібності між двома об'єктами, явищами чи ситуаціями, що само по собі виступає

основою порівняльного відношення. Тим самим суб'єкт пізнання реалізує когнітивну модель порівняння, де виокремлюються: а) об'єкт пізнання (те, що порівнюють); б) еталон порівняння (те, з чим порівнюють); в) спільна однака порівняння [Девятова 2010: 8]. Модель порівняння узгоджується зі структурою прототипної конструкції, якою є складнопідрядне порівняльне речення, де головна частина репрезентує об'єкт порівняння, а підрядна – еталон порівняння. Подібність порівнюваних величин маніфестує подібність лексико-семантичного оформлення предикатних позицій головної та підрядної частин. Що стосується порівняльного сполучника, то він кваліфікується як показник підрядного зв'язку та виразник порівняльного семантико-синтаксичного відношення [Заборна 2001: 8 – 11]. Інші види порівняльних конструкцій можна осмислити як зредуковані варіанти прототипної, де фіксуються позиції обов'язкові (суб'єкт та еталон) і факультативні (показник та основа порівняння).

Ідіолект Богдана Лепкого представляє систему порівняльних структур, яку утворюють: 1. Сполучникові порівняння, сконструйовані за моделями: а) складнопідрядного речення реального порівняння: *А те, що він [Святослав] ще не високий, так на стремених підвівся, у сідлі заколисався та вхопив свій список і кинув ним, як кидає Перун променем ясним із хмари*; б) складнопідрядного речення ірреального порівняння: *Де який похід, Вадим перший голоситься, перший на заборолі стає, наче смерть визиває*; в) порівняльного звороту: *Кияни, як наполохані птиці, утікали з вулиць, ховалися за ворота, за двері. Пахоці провесни й осені мішалися в ярку, як у казані. [Всі в собі дух заперли. Відчули, що] зараз впаде якесь давке, мов камінь, слово. На її оці блиснула сльоза, мов роса на фіалці*; г) зіставно-порівняльних структур: *[Княгиня хоче всякий мрак від серця свого відігнати, але ж бо думки не дозволяють.] Як колос із землі, так вони з життя прозябають. Як Дніпра навесні втихомирити не можна, так неможливо побороти цього задрісного кохання*. 2. Безсполучникові порівняння, змодельовані як: а) конструкції з орудним порівняльним: *Малуша кленовим листком тремтіла, поки Святослав показував синові, як найлегше обезсилити і покласти під ноги противника. Птахом надлетіла весняна хмара й повисла над яром*; б) речення з модально-порівняльними частками: *[Тиша кругом.] Гора буцім завмерла. Вадима ніби хтось шпигонує шилом. [Посумніла Малуша, почувши оті слова, та супротивитись не сміла.] Князеве слово як скала. [Ще гірше, бо й скалу зрушиши, а його ні]*; в) заперечно-компаративні конструкції: *[Держко з Вадимом переступили поріг і стали, мов зачаровані.] Те, що вони побачили, було таке невимовно гарне, що здавалось чарівною казкою, а не дійсністю*. З огляду на природу представлених у реченнєвій структурі асоціативно пов'язаних фрагментів дійсності в наведеній системі мовних одиниць, з одного боку, виокремлюються складнопідрядні порівняльні речення, що маніфестують зв'язок між двома ситуаціями дійсності, з іншого боку, виділяються порівняльні звороти й безсполучникові порівняння, структура яких експлікує зв'язок між об'єктами та явищами дійсності.

Окреслена система структурних типів порівнянь Богдана Лепкого типова для українського синтаксису. Водночас втілений в них характер асоціювання засвідчує особливості ідіостилі письменника. Насамперед це стосується відображення способів актуалізації асоціатів, що виявляється на фоні представленого в структурі складнопідрядних порівняльних речень зв'язку між двома ситуаціями дійсності. У цьому плані простежується безпосереднє, відтворювальне асоціювання та асоціювання конструктивно-образне. Безпосереднє асоціювання передбачає спонтанне виокремлення асоціата з системи фонових знань суб'єкта й узгоджується з синтаксичним механізмом речення реального порівняння. Відповідно мається на увазі, що позначена в головній частині актуальна ситуація дійсності викликає ті ж асоціації, що й ситуація типова, загальновідома, представлена в підрядній частині. Наприклад: *По смерті покійного князя Ігоря княгиня-вдова передала свого одинака Святослава дружині, як колись цісаревичів римським легіонам під опіку віддавали*. Більш характерним для стилю Лепкого є виражене ірреально-порівняльними конструкціями образне асоціювання, за якого нетипова, екстраординарна чи гіпотетична ситуація-асоціат, що відображена в підрядній частині, перевтілюється у свідомості суб'єкта пізнання засобом актуалізації в ній учасників реальної ситуації, вираженої в головній частині. Наприклад: *[Отрок налив ріг. Товстань вус на вухо повісив, долонею губи обтер і присмоктався до вина.] Тягнув, тягнув, аж у горлі булькало, ніби туди ціле джерело збігало. «Навчи нас, боже, правди твоєї і оправданієм твоїм просвіти очі мислей наших», – прочитав отець Григорій. Кожне слово зокрема пускав, ніби краплями узвару душу кропив. Княгиня стрепенулася, буцім її з твердого сну розбудили*.

Текст Богдана Лепкого позначений активним функціонуванням порівняльних зворотів. У їх системі переважають структури, що актуалізують одну асоціативну діаду. При цьому позиція асоціата-еталона може бути як непоширеною, так поширеною. Наприклад: *Ось з-за церкви Святого Іллі висунулось щось велике, грубе, лабате, як ведмідь. Вадим однією рукою підгорнув вузький, мов шнурочок, вус, а другою підняв угору ріг. Сила і радість, як з вулкана, бурчали з нього. Пахоці провесни й осені мішалися в ярку, як у казані*. Порівняй: *Ніби білий пух, посипався сніжок на траву, бруньки*

ліщини, на княжий шолом. [Побачив перед собою пропасть, глибочезну прірву поміж двома світами.] Ті два світи, **ніби міст золотий, віра Христова** лучила. **Вона** вже виплакала свої сльози, уже перестала кидатись, **мов риба в неводі. В голові шум, як у Дніпрі навесні.** Водночас структура порівняльних зворотів здатна виражати поєднання двох асоціативних діад, що утворюють асоціативні паралелі. Наприклад: **Почерез очка густої мережі чіпця, як листя почерез іней, княгинин волос прозирає – наперекір літам не сивий ще, а тільки попелястий. На її оці блиснула сльоза, мов роса на фіалці. Як блискавки через хмари, мигтіли грізні зіниці бога крізь крила птиць. Вадим бачив, як князь вибіг з терема Малуші, мов Перун зі святого гаю** і – кров у ньому скипіла.

Синтаксичний лад Богдана Лепкого позначений різноманітними модифікаціями порівняльних конструкцій. У цій площині простежуються: 1. Розгортання асоціатив-компараторів підрядними предикативними частинами: **Задумався. Брови зсувалися, і морщилося чоло, як плесо, по яким човен перепливає. Не дитина вона, щоб сорому не знати, і не повія, щоб уже згубити його. Вона як пуп'янок троянди, що завтра розцвіте.** 2. Парцеляція компаративних компонентів: **Цур тобі, який сердитий парубок. Як березневий півник. Наступають болгари, як хмари. Як чорні хмари від заходу до сходу. З церкви Святого Іллі дзвінок несміливо зателенькав. Буцім боявся або соромився чогось.** 3. Градація порівнянь: **[Крик, вереск – радісний чи тривожний, Калокір збагнути не міг. Але чув, що було в тім святі так багато щирого і задушевного – нічого такого у Візантії не зустрічав.] Тут вирувала ще первісна радість, свіжа, як квіти, як весняне сонце, як тутешня природа. Сміявся не лише очима, з яких, мов із гострих мечів, іскри скакали, не лише смачними губами, а й усім тілом, кріпким, здоровим, буйним, як ті гори, що на них стояв його город, як Дніпро, як те весняне небо і радісне сонце.** 4. Синтез порівнянь в одній синтаксичній структурі: – **Ніяке вино на світі не п'янить так, як я упився тоді тобою. Тямиш? Тямиш? – і, щоб пригадати собі, цілував оті вуста червоні, як доспілі вишні, і гарячі, ніби полум'я. Вміє грати на флейті і ткати килими, мов казки, уміє розповідати казки, мов молитви. – Що винен я, що в мені кров бурлить, як Дніпро навесні, а мислі, мов блискавки, літають. А злість, як Перун, б'є! На фоні звірячих шкур принадно відбивалося молоде жіноче тіло, то біле, як слонова кість, то рожеве, як цвіт розжі, то темнаве, мов доспіла вишня. Кращої між смертельними жінками від Києва до Новгороду не побачиш. Уста як спілі вишні, очі як фіалки і палкі, мов полудне в літі; груди хвилюють, як дві хвилі на морі.** 5. Моделювання компаративних ланцюгів за зразком «порівняння в порівнянні»: **Торговиці, купецькі дома, княжі та міські склади були повні різного добра, буцім воно, як навесні вода з гір, спливало до того дивовижного міста.**

Синтаксис Богдана Лепкого представляє атипові порівняльні конструкції – так звані речення асиметричної структури, семантика яких ускладнюється за рахунок формування невербалізованого імпліцитного змісту, що відтворюється при їх інтерпретації [Колосова 1980: 50]. Для прикладу можна розглянути складнопідрядне порівняльне речення, яке завершує поданий далі текстовий відрізок:

*«Яко благ і чоловіколюбець бог прости», – повторюють княгині, але вже не як глухий відгомін у лісі, а щиро, зворушливо, палко. Княгиня чує свої гріхи, але й про добрі вчинки не забуває... Потрудилася. Для добра землі і народу, для пам'яті мужа і для майбутнього сина. Зберегла спадщину для нього, розширила й збагатила її, сім'я племені свого в далекі землі понесла й не осоромила ні себе, ні його. Бога правдивого пізнала, він не оставить її, не оставить держави її сина – її сина поганського князя...*

**Ніби змія вжалила княгиню – кров у жилах скипіла.**

Атиповість такого типу конструкцій у тому, що маркована порівняльним сполучником препозитивна підрядна частина за характером свого лексико-семантичного наповнення не дає підстав для констатації порівняльних відношень між предикативними частинами. Водночас при контекстній інтерпретації речення відтворюється імпліцитний зміст, який асоціативно пов'язується зі змістом порівняльної предикативної частини. У результаті декодується типове складнопідрядне порівняльне речення, а вихідна структура розгортається в семантично адекватну конструкцію на зразок **Палка думка вселилась у мозок, ніби змія вжалила княгиню, – аж кров у жилах закипіла.** При цьому у відновленому багатоконпонентному реченні остання предикативна частина виражає наслідок асоціативно осмисленого стану справ, що виражається порівняльною структурою, яка в тексті зредуквана.

Специфічною з огляду на усічену головну частину виглядає порівняльна конструкція *Добриня з Новгороду для князя – як собака двору для свого господина стереже.* Її інтерпретація дозволяє відновити імпліцитні синтаксичні позиції та пропущені ланки змісту, сформувавши тим самим нормативну реченнєву структуру, де контрастують лексеми в симетричних позиціях. Порівняй: *Добриня з Новгороду пильнує для князя володіння – як собака двору для хазяїна стереже.*

Кореферентність з порівняльними конструкціями й типові для них паралелізм будови та лексико-семантичну організацію виявляють структури, що утворюють напівпериферію синтаксичних маркерів асоціювання Богдана Лепкого. У цій системі насамперед виділяються текстові відрізки, де заключна

предикативна одиниця, що позначає асоціат, вводиться ініціальною вказівною лексемою *так*. Наприклад: *Майдан шумів, гудів, кричав і ридав. Під вечір добре торгувалося. Відривали дитину від матері, мужа від жінки, сестру від брата і, не зважаючи на розпачливі крики та ридання, на дики верески і прокльони, тягнули одних соб, а других – цабе, буцім кіньми роздирали живу людину надвоє. – Так колись Ігоря між двома гілляками розшарпали, – мимохить пригадав собі Вадим*. Еталонність змісту реченнєвої структури, яка позначає подібну до представленої у підрядній частині попереднього речення ситуацію-прецедент, дає підстави для трансформування її в порівняльну одиницю. Для зіставлення: *...Тягнули одних соб, а других – цабе, буцім кіньми роздирали живу людину надвоє, як колись Ігоря між двома гілляками розшарпали*.

Асоціативний зв'язок між двома ситуаціями дійсності може увиразнюватись конструктивним паралелізмом предикативних структур, що виділяються в суміжних текстових фрагментах. Наприклад:

*Влас ременами здригнув і запитливо сині брови звів:*

*– А що тобі дунайські болгари, князю, винні?*

*– Що мені винні? – Святослав розсміявся. – А що був винен Карфаген римлянам? Що завинили перед бурею і градом луги та поля?*

Інтерпретація наведеного мікротексту дозволяє трансформувати виділені структурно однотипні та семантично близькі риторичні питання в порівняльну конструкцію на зразок *Мені нічого не винні дунайські болгари, як нічого не винен був Карфаген римлянам, як нічого не завинили перед бурею і градом луги та поля*.

Асоціативне мовомислення письменника маркують і метафоризовані порівняння, організовані за моделлю речень тотожності. Наприклад: *Русь і Слов'яниця – це був справжній новітній Ханаан, який своїх здорових синів і вродливих дочок цілому світові за гроші продавав. [Мусила помститися, мусила, бо так звичай велів, бо що сказала б дружина, коли б княгиня за смерть князя не помстила?] Дружина – тічка ненаситних вовків! Вона мужа забрала в неї, а тепер забирає сина. [Князь відчув приплив гніву, але не сказав нічого. Зате Влас додав:] – Не ступай батьковими слідами. Кривда ними ходила і кривда кров'ю забагрила. Кривда – дочка лжі. Усталена в мовознавстві думка про те, що «порівняння є основою утворення метафори» [Кучеренко 1959: 77], яку здавна прийнято розглядати як «скорочене порівняння» [Арутюнова 1999: 280], мотивує розгортання метафоризованих конструкцій у порівняльні: *Русь і Слов'яниця нагадували Ханаан. Дружина схожа на тічку ненаситних вовків. Кривда – як дочка лжі*. Водночас такі структури презентують виключно оказіональне, інтуїтивне асоціювання, в якому поєднується непоєднане. Вони увиразнюють ідіолект письменника, виступаючи своєрідними формулами його внутрішнього досвіду. Відповідно метафоризовані порівняння «на відміну від висловлень з буквальним смислом не є повідомленнями, викладом чи констатацією факту. Вони завжди одкровення, оновлення знань про певне явище, тобто виступають інтерпретацією, творчим розвитком відомого явища» [Панина 1978: 38]. Це гармує з висновком Н. Д. Арутюнової: «Порівняння доступне будь-якій спостережливій людині, метафора – тільки майстрові» [Арутюнова 1999: 282].*

Опис периферійних синтаксичних одиниць, пов'язаних з асоціативним осмисленням дійсності, актуалізує в мовному просторі феномен асиметрії. Лінгвальний асиметричний дуалізм виявляється в тому, що форма одного й того самого знака «прагне мати інші функції, ніж його власна», а значення «прагне до того, щоб виразити себе іншими засобами, ніж його власний знак» [Карцевський 1965: 85]. У такому ракурсі осмислюються конструкції, структура яких відмінна від порівняльних, однак характер їх лексико-семантичної організації релевантний для вираження побудованого на асоціації порівняльного відношення.

Так, асоціювання узгоджується зі з'ясувальними складнопідрядними реченнями, де в головній частині позицію опорного слова займає лексема *здаватися* зі значенням ймовірності сприйняття, що єднає її з модально-порівняльними сполучниками *мов, немов, наче, мовби* і под. Наприклад: [– *Знаєш, Малушо, цей хлопець нам удався. – Очима, повними невисловленої радості, глянула на свого мужа і пана. – Ладі хай буде за честь і велика дяка, – відповіла покірно. – А мені ні? –]* засміявся Святослав, а *їй здавалося, що земля і небо, поле і море сміються в оту хвилину*. Порівняй: *Святослав засміявся, немовби земля і небо, поле і море засміялися в оту хвилину*. Подібна тенденція простежується й у тих з'ясувальних структурах, де опорні лексеми зі значенням інтелектуального сприйняття на зразок *думати, гадати, міркувати* тощо вживаються в модальному обрамленні. Наприклад: *Коли б груди, мов два яблука круглі, не дрижали б легенько, то можна було б гадати, що це статуя, привезена з Мілосу. Доторкнешся до неї – вона впаде й розіб'ється. Можна подумати, що це з'ява, викликана чарами. Підступишся – і розіб'ється з димом*. Синтагми зі значенням можливості виявляють семантичну близькість із модально-порівняльними сполучниками, або ж – іншими словами – сполучниками ірреального порівняння. Це мотивується актуалізацією в їх компонентній структурі семи «ірреальність»

[Шмелева 1984: 87]. У зв'язку з цим порівняй: *Дівчина виглядала мов статуя, привезена з Мілосу. Вона була мов з'ява, викликана чарами.*

Асоціативне бачення дійсності дозволяє вирішити ті чи інші пізнавальні завдання, які стоять перед людиною. Зокрема, такий спосіб пізнання може прислужитись у ситуації когнітивного дисонансу, коли суб'єкт не впевнений в адекватному усвідомленні реальності, а заодно й не може знайти єдиної можливої форми для вираження своєї думки. Відповідно когнітивний дисонанс корелює з так званою «ситуацією номінативних труднощів» [Крамских, Шмелева 1985: 120]. У ситуації, де актуалізуються різні асоціати, що зумовлює невпевненість у виборі номіната, мовець знаходить вихід – представити весь ряд номінатів, з яких він не наважується зробити остаточний вибір. Такий результат пізнання вербалізується засобом конструювання складносурядних розділових речень на зразок [*Нараз стрепенулися обос.*] **Чи то далекі громи загоготіли, чи то задрижала земля і розліталися на друзки будівлі.** [*Дивний луск і тріск хвилював тихим ранковим повітрям.*] Пов'язана з розділовими сполучниками сема «невпевненість» наближає марковані ними сурядні структури до конструкцій ірреального порівняння, де мовець через уживання модально-порівняльних сполучників маніфестує приблизність, неадекватність, нестандартність свого бачення представленої в головній частині ситуації дійсності, суб'єктивним образом якої виступає ситуація, змодельована в підрядній [Заборна 1996:57]. Для зіставлення: *Дивний луск і тріск хвилював тихим ранковим повітрям, наче десь далекі громи гоготали, мовби десь дрижала земля і розліталися на друзки будівлі.*

Асоціативність пізнання корелює з загальною семантикою тотожності, яку формує структурна схема займенниково-співвідносних ототожнювальних речень й підтримує вживання в симетричних синтаксичних позиціях головної й підрядної частин лексем одного асоціативного поля. Наприклад: *Де йдуть бої, там є герої. [Це неминуча річ.] – Ти збожеволів! – Хто правду любить, той, по-вашому, божевільний.* Репрезентований у таких конструкціях асоціативний зв'язок між двома фрагментами дійсності може бути як конвенціональним для певної соціальної спільноти, так й індивідуальним, оказіональним, що увиразнюється контекстом (порівняй: *це неминуча річ – по-вашому*).

Таким чином, виступаючи еманациєю національно-мовних характеристик синтаксичної системи, синтаксичний лад Богдана Лепкого вирізняється своєю оригінальністю у плані презентації авторського асоціативного мовомислення. Це виявляється як у способах модифікації порівняльних структур, так у ненормативному конструюванні порівняльних одиниць, а також у пошуках нових одиниць, що кореферентні з порівняльними реченнями й становлять напівпериферію та периферію синтаксичних маркерів асоціювання.

Без сумніву, мовний матеріал, обмежений текстом одного твору, не дозволяє укладеній статті претендувати на вичерпне дослідження. Тому перспективним видається аналіз синтаксичних засобів асоціативної інтерпретації дійсності в ідіолекті Богдана Лепкого загалом і виявлення на цій основі специфіки індивідуально-авторського використання письменником синтаксичних ресурсів української мови.

**Література:** Арутюнова 1999: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – I –XV, 896 с. Девятова 2010: Девятова Н. М. Сравнение в динамической системе языка / Н. М. Девятова. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 320 с.; Вихованець 1992: Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – К.: Наукова думка, 1992. – 224 с.; Заборна 2001: Заборна М. С. Порівняльні конструкції в системі складнопідрядного речення української мови / М. С. Заборна. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2001. – 28 с.; Заборна 1996: Заборна М. С. Складнопідрядні порівняльні речення в сучасній українській мові: дис. ... кандидата філолог. наук: 10.02.01 / Заборна Марія Степанівна. – Тернопіль, 1996. – 167 с.; Карцевский 1965: Карцевский С. О. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев в. А. История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. Часть 2 / Сергей Карцевский. – М.: Просвещение, 1965. – С.85 – 90.; Колосова 1980: Колосова Т. А. Русские сложные предложения асимметричной структуры / Т. А. Колосова. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1980. – 164 с.; Крамских, Шмелева 1985: Крамских С. В.Выражение номинативных затруднений говорящего (в простом и сложном предложении) / С. В. Крамских, Т. В. Шмелева // Синтаксические связи, построение формантов и семантические отношения в сложном предложении. – Калинин, 1985. – С. 119 – 128.; Кучеренко 1959: Кучеренко І. І. Порівняльні конструкції мови в світлі граматики / І. І. Кучеренко. – К.: Вид-во Київ. Ун-ту, 1959. – 107 с.; Лепкий 1992: Лепкий Б. С. Крутіж: Іст. повісті / Богдан Лепкий. – К.: Веселка, 1992. – 390 с. 11. Мельчук 1974: Опыт теории лингвистических моделей «Смысл <=> Текст» / И. А. Мельчук. – М.: Наука, 1974. – 314 с.; Панина 1978: Панина Н. А. Степени иносказательности и уровни ее глубины / Н. А. Панина // Предложение и текст в семантическом аспекте. – Калинин, 1978. – С. 36-48. Селіванова 2008: Селіванова О. О. сучасна лінгвістика: напрями та проблеми / О. О.

Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.; Шмелева 1984: Шмелева Т. В. Смысловая организация предложения и проблема модальности / Т. В. Шмелева // Актуальные проблемы русского синтаксиса. – Москва, 1984. – С. 78 – 100.

*Мария Заоборная. Синтаксические маркеры ассоциативного языкового мышления Богдана Лепкого.*

*Определена синтаксическая конструкция как средство репрезентации того или иного смысла, которым оперирует человек в процессе познания и воспроизведения действительности. Проанализирована система предложений, манифестирующих в тексте Богдана Лепкого индивидуально-авторское ассоциативное видение мира.*

**Ключевые слова:** ассоциация, ассоциативная диада, ассоциат, сравнительная конструкция, эталон сравнения, идиолект, центр системы единицы, полупериферия, периферия.

Лісняк Н.І., доц. (Київ)

УДК 81' 373.7

ББК 81.411.4 – 3

### Символізація назв рослин у поезії Богдана Лепкого

*У статті простежується використання назв рослин у поезії Б. Лепкого і виявляється їх символічне значення. Найповніше аналізуються лексеми «квіти», «цвіт», «рожі», «листя». Визначаються основні семантичні мотиви, символами яких виступають флористичні назви: сум, туга, страждання, любов, кохання, самотність, швидкоплинність, волелюбність. Зазначається, що квіт(у), квіття – це також поезії Богдана Лепкого.*

**Ключові слова:** мотив, семантика, символ, флористичний світ.

*In the article traced the using of the names of plants in the poetry of B. Lepky and detected their symbolic significance. The fullest analyzed the lexemes: «flowers», «bloom», «rose», «leaves». The basic semantic motifs determined symbols which are the floral names: sadness, anguish, suffering, love, amour, solitude, transience, freedom. It is noted that blossom, bloom – it is also the poetry of Bohdan Lepky.*

**Keywords:** motif, semantics, symbol, floral world.

Одне з провідних місць у великій творчій спадщині Б. Лепкого посідає поезія, яка «розкриває голос душі і серця самого поета, його внутрішній світ» [Дирда 2005 : 5]. Літературознавці стверджують, що поезія Б. Лепкого – це перший прояв модернізму в українській літературі [Історія 1993, 1: 39]. У ньому переважає настрій туги, смутку, який, правда, проявляється в різний час по-різному – то голосніше, то тихіше [Погребенник 1997: 13]. Меланхолія особливо відчутна в ліриці Б. Лепкого. Як тонкий лірик, він бачить безмежність всесвіту і обмеженість людського життя. Це й спричинює трагічні переживання. Тому у нього «Життя – як той потік», «Лови життя – воно не жде на тебе», «Листки падуть», «Осінній сірий день», «Паде зів'яле листячко», що свідчить про сум, біль, тривогу поета: «Аж смуток минає / І не вмирає сум / Над світом так літає / Як над рікою шум / смутку дух» [Лепкий 2005: 36].

Світ ліричного героя Б. Лепкого, як зазначає дослідник його віршів М. Ільницький, «виявляється» у найнесподіваніший спосіб, відбивається і на «верхньому», і на підсвідомо-асоціативному рівнях [Ільницький 1990: 2 – 4].

Слушно стверджує М. Ткачук, поетична творчість Б. Лепкого зумовлена прагненням автора до пізнання світу крізь призму суб'єктного начала. Поет творив у параметрах доби модернізму, тому він намагається у ліриці відобразити певні психологічні та емоційні стани ліричного героя [Ткачук 2007: 11].

У поезії Б. Лепкого відчутна символізація явищ природи, рослинного і тваринного світу. Серед них помітно виділяється символізація вітру. У поезії лексема *вітер* належить до найуживаніших і має широкий спектр значень [Пархонюк 2005: 234]. Сама природа супроводжує поета впродовж життя. Вона – то ворожа, то прихильна.

Символізація в українській поезії вивчається відомими мовознавцями, зокрема В. Жайворонком, В. Кононенко, А. Мойсієнком, Л. Пархонюк та ін. Предметом дослідження ми обрали лексеми на позначення назв рослинного світу, оскільки ці назви займають помітне місце у поезії і здатні до символізації. Як зазначає В. Жайворонко, рослинний світ продовжує залишатися об'єктом якщо не поклоніння, то пошанування [Жайворонко 2006: 3]. Матеріал для аналізу почерпнуто зі збірки поезій [Лепкий 2005]. Спираючись на наявні в україністиці дослідження, простежимо символічне значення назв флори у поета-модерніста.

Поезії Б. Лепкого властивий образно-символічний потенціал іменникової лексики. Його поетична творчість дає доволі багатий матеріал для глибокого і всебічного лінгвістичного аналізу, її естетика та поетика ґрунтуються на народній традиції та на модернізмі. Чимало у поетичному тексті



асоціативності, що є надійним шляхом проникнення у психологію творця, у світ його смаків, думок, прагнень.

Поезія Б. Лепкого посідає значне місце в українській поетичній творчості, органічно входить до неї. У ній відбивається спектр почуттів: *туга, журба, нудьга, радість, щастя, прагнення до волі* та ін. Ці почуття зображуються різними мовними засобами, що створює образно-символічний простір поезії Б. Лепкого як підсистеми поетичного тексту серед інших підсистем, як-от: колоративної, сакральної, часової, локальної, зоонімної та ін.

Найбільш регулярно символізація назв створюється за допомогою лексем флористичної семантики. У поезії вжито такі лексеми на позначення рослинного світу: *без, береза, берест, блават, верба, вишня, дуб, дурман, жито, калина, квіт, липа, ліля, люби-мене, льон, мак, мальви, незабудка, пшениця, рожа, рута, слива, смерека, сосна, терен, тополя, трава, троянда, фіалка, хміль, хризантема, хопта, цвіт, цибуля, черемха, чорнобривці, яблуня, ялиця*. Ці рослини – навколишній світ поета, його думки, страждання, поривання, його мрії і побут, його вірші. Як бачимо, назви рослинного світу утворюють багате лексико-семантичне поле. До нього входять лексеми на позначення типових дерев та їх частин, кущів, трав, квітів, зілля. Зауважимо, що не всі вони мають символічне значення. Назви дерев, трав, квітів та їх частин не в усіх контекстах розуміються як символи. Так, у рядках «*А долом **трави**, долом **квіти**, / А в полонинах звук трембіти, / Овець дзвіночки голосні*» («Полудне в горах» [Лепкий 2005: 28]) чи «*Бувайте здорові, / **Квітки** у діброві*» («Бувайте здорові» [Лепкий 2005: 42]) або «***Тополі** по боках, і вітер в них шумить*» («Мій шлях» [Лепкий 2005: 55]) лексеми *трави, квіти, квітки, тополі* виступають у прямому лексичному значенні, оскільки це не що інше як пейзаж. Однак, як зазначають дослідники, саме пейзаж є важливою ознакою світовідчуття письменника, який своєрідно трансформує у своїй творчості мотив «аристократизму духа» [Качмар 2007: 104]. Скажімо, своєрідний пейзаж у поезії «Цить» «*Море пожовклого листя, / Повінь зів'ялих **квіток***» [Лепкий 2005: 58] з використанням лексем *листя, квітки* у сполученні з означенням та квантитативами символізує *смуток, журбу*, навіть *відчай* ліричного героя. Зазначимо, що ці почуття у багатьох віршах передають слова *квіти* («*перецвілі*», «*зів'ялі*» та ін.), частини рослин – *листя* («*пожовкле*»).

Аналіз флористичних назв дозволяє виділити такі, властиві поезіям Б. Лепкого, символічні значення: *журба, життєві труднощі, любов, сум, туга, перешкоди, страждання, відірваність, самотність, оновлення, воля, віра, батьківщина, швидкоплинність*. З-поміж назв флори у контексті віршів поета особливого значення набувають слова *квіт(и), квітки, цвіт*. Пор.: «*Колисав мою колиску / Звук підгірської трембіти, / Що від неї зорі меркнуть / І росою плачуть **квіти***» [Лепкий 2005: 10]; «*Як пахнуть свіжі **квіти**, / Як соловій співає*» [Лепкий 2005: 14]; «***Квіти** на сонці зів'яли, / Трави вода замулила*» [Лепкий 2005: 33].

Слова *цвіт, квітка* символізують мрії поета, його надії, які виразно проступають у порівняннях вірша «Герцина»: «*Летять листочки білі, як у саді пахучий вишні **цвіт**... Отак з забутих літ / Летять на мене незабутні мрії, / Біленькі-білі, мов лелії **цвіт***» [Лепкий 2005: 94] та у вірші «*Не відбирайте надії*»: «*Не відбирайте ви мені надії, / Що прежне, ніби **квітка** навесні, / Підніметься з снігу й зазеленіє...*» [Лепкий 2005: 87].

Слова стають символами, коли, як зазначає А. Мойсієнко, непрямо співвідносяться із конкретним денотатом [Мойсієнко 1993: 40]. Оживлення, одухотворення та олюднення природи – це неперевершені зразки етносимволіки слова й виразу [Жайворонок 2005: 3]. З огляду на це опис зазначених мовних одиниць, семантика яких у поезії Б. Лепкого має символічне значення, дозволить глибше проникнути у його поетичну творчість, у його внутрішній світ. Адже, амінізм, анімізм та антропоморфізм – це те, що довкола живе, народжується і помирає.

*Квіти, цвіт* – це поезії. У вірші «Розвіялися сни мої рожеві» поезії – це «*ранні квіти*», що «*упали проходим під ноги... і зів'яли*», «*А деякі на білий лист паперу / Попалися, як сині незабудки*» [Лепкий 2005: 116]. У порівнянні «як сині незабудки» відчувається віра поета у живучість й потрібність його творчості. Така віра закладена й в іншій назві цієї квітки – *люби-мене*.

У циклі «На чужині» поет свої вірші називає «*чарівними квітами*», що «*росли в могого духа огороді*». Він вірить, що від отих стрічок «*запахнуть смерічки*» [Лепкий 2005: 351].

У вірші «Русалка Дністрова» звучить позитивна оцінка творчості авторів: «***квіт** розвився посеред левади*» [Лепкий 2005: 209], «*Так в хопті іноді чудова / Пахуча **квітка** зацвіте*» [Лепкий 2005: 210]. А в циклі «Під вечір» квітки-поезії, на думку ліричного героя, «*падуть мов у криницю, байдужні най будуть його слова, / І в самоті нехай собі зів'януть, / То ті квітки, що він їх посадив*». На чужині поет стає далеким для своїх співвітчизників, тому він переживає, що між ними з'явилася прірва, яку годі подолати [«Далекий я вам» [Лепкий 2005: 205 – 206].

*Квіти, трави* – це й думки ліричного героя, а цвіт – людські бажання. Пор. з циклу «Intermezzo»: «*Цвітуть бажання наші, мов весною / Вишневим білим **цвітом** вкритий сад*» [Лепкий 2005: 159];

«Цвітуть **квітки**, шумить **трава**, / Бринять мушки в повітря, / Немов якісь сумні слова / Летять на крилах вітру» [Лепкий 2005: 156]. Бажання поета воскресне в піснях як «самосадний **квіт** на позабутім гробі» [Лепкий 2005: 150].

Назви рослин символізують жаль за втраченою молодістю. Пор.: «Молоді літа, / Калиновий **квіт**» [Лепкий 2005: 100]; «І здається мені, / Що, зак місяць засвітить, / Розцвітуться наново в душі / Любові ярі **цвіти**» [Лепкий 2005: 98]; «**Пшениця** спіє, / Зелене **жито** половіє, / Вже й серп готує пильний жнець – / Весні кінець» [Лепкий 2005: 95]. Флористичні назви у поетичній творчості Б. Лепкого передусім символізують батьківщину. Батьківщина, відірваному від України поету, особливо дорога. Вона асоціюється з вітром, а також з різною рослинністю. Так, у поезії «Заспів» рідне Поділля асоціюється з запахом зілля, з росяними **квітами** [Лепкий 2005: 10]. Образно-символічний потенціал батьківщини й туги за нею засвідчений у вірші «Серця мого біль»: автор згадує рідні поля, ліс, дерева і від цього болить його душа. Пор.: «**Лист** летить з **дерев**, / З **дубів** і **беріз**, / **Лист** з **дерев** паде / І тремтить **трава**» [Лепкий 2005: 11].

Образ батьківщини виринає у спогадах Лепкого-поета, який «В думках не раз мандрує полями», де він знав кожну межу, ниву: «І помню корч кожний, кожну **квітку**, / Сусід **пшеницю** жне, / стара бабуся... вибирає / **Лен** синьоокий» («Картинка» [Лепкий 2005: 66]). Доволі промовисті є рядки у поезій «На чужині» однойменного циклу: «Іду я полем... / Аж горить / **Мак** межі збіжжям. **Жито** спіє, / **Пшениця** злегка половіє / І хилить **колос** до землі» [Лепкий 2005: 319]. Образ батьківщини не покидає поета. Йому сниться краса й родючість рідних полів: «Важкий **колос**, хилячись до землі, неначе клониться мені» [Лепкий 2005: 319]. У снах Б. Лепкий бачить рідне село: «**Мальви** при вікнах **цвітуть**, / І **рожі**, й **чорнобривці**,... / А на широких полях **пшениця** колоситься» («Село» [Лепкий 2005 : 287]). Мальви й чорнобривці – це символи українства, української оселі, рідної домівки.

Мотив *суму, журби* особливо яскраво проявився в циклі «Осінь». У багатьох віршах вжито лексеми на означення флори: *цвіт, трави, квіти, верба, тополя, сосна, ялиці, рожі*. Назви рослин поєднуються з означеннями: *останній, зів'ялий, вбогий, сумний* та деякі ін.: «*листок останній, листочок вбогий*» [Лепкий 2005 : 44 – 45], «*обдертий цвіт*» [Лепкий 2005: 44], «*ялиці сумні*» [Лепкий 2005 : 29]. Наприклад: «*Остання **квітка** в'яне, обдертий **цвіт** / Конає на болоті*» [Лепкий 2005: 44], «*листок останній із тривоги / Безнастанно на вітці тремтить... / Аж, невже ж і ти, **листочку** вбогий, / Й ти також бажаєш вічно жити?*», «*Лягають трави. Шелестить / **Пожевкла бацилина***» [Лепкий 2005: 45], «*верба крилата, / Утомлена, схилилася на тин*» [Лепкий 2005 : 48], «*Глухе, бездушне отупіння / Накрило землю. **Квіти мруть***» [Лепкий 2005: 51]. Часто вживані поетом лексеми *квіти, цвіт* означають людське життя, сповнене суму за втраченим, за молодістю: «*А ми в саду, як ті невинні діти, / Весело граючись, **квітки** зривали*» [Лепкий 2005: 55]. Найголовнішим є те, що слова *квіт(и), цвіт* виступають елементами цілої системи символів: *вітер* – руйнівна сила, *листя* – самотність, *квіти* – люди. Вітер відриває листя, нищить його: «*Це ми в тім листі, / Що з вітрами мчало, / І в **квітках** тих, що в'янули в безсиллю*» [Лепкий 2005: 53]. Символом смутку стають дерева *сосна, ялиця*. Пор.: «*На склоні гір, де чорний бір / Думає тиху думу, / Стоїть **сосна, сама одна** / Символ **мійого суму***» [Лепкий 2005: 41].

У ліриці Б. Лепкого відчутний мотив самотності. Поет почуває себе самотнім, як самотня ялиця у поезії «До самотньої ялиці», що «*близька серцю*» поета: «*Гроном розбита **ялице**, / Ген на верху, **одинок**, / Рідна моя ти сестрице, / Горда й висока*» [Лепкий 2005: 34].

Семантика самотності реалізується завдяки поєднанню лексем *квіт(и), лелії, рожі, рута, фіалки, цвіт* та ін. з дієсловами *конає (рожа), сконали (фіалки і лелії), в'януть (левкої), марніє (рута), повсихали (квіти)* у вірші «В городі духа» [Лепкий 2005: 77 – 78]: «*В буйнім городі мого духа / Найкраці **квіти повсихали**... / Городі, що цвіє так різноцвітно, / Тепер так глухо, так самотно*» [Лепкий 2005: 77].

У Лепкого-поета відчутна уся гама мінорно-песимістичної рецепції: *сум, туга, журба, страждання*. З-поміж них, як зазначають дослідники, виразно простежується семантика *страждання* [Пархонюк: 255]. Ця семантика особливо яскраво проявляється у рядках із лексемами *квіт(и), ялиці, листки* у поезії «Буває»: «*Буває* – тужу за тобою / Як тужать **квіти** по весні / Як тужать ті **листки** дрібні... / ллють рясні / Доців потоки; в лютім бою / Падають **ялиці** кремезні / Такою лютотою тугою, / Буває, плачу за тобою» [Лепкий 2005: 109].

Лексема *квітки* промовисто виступає у поетичних рядках Б. Лепкого зі значенням «подолання труднощів, життєвих перешкод»: «*Йдуть осінні дощі, / А я сію **квітки***» (цикл «На чужині» [Лепкий 2005: 328]). Ліричний герой Б. Лепкого прагне, незважаючи на труднощі, йти далі, досягати мети: «*А моя річ невпинно даліше йти / Ще довга ніч, нім ясний день настане, / І не один це **квіт** на цім шляху зів'яне, / Котрим так впевнено ідемо до мети!*» [Лепкий 2005: 207]. *Квіт(и), квіття, сад* – це рідна мова, за розквіт якої так вболівав поет. У багатьох поетичних рядках звучить біль за рідну мову, яка стала сиротою і яку він закликає повернутися назад у «вишневий сад» («Плач рідної мови»

[Лепкий 2005: 216]). Ліричний герой страждає від того, що за п'ятдесят літ рідна мова зазнала утисків, її хочуть похоронити: «*На могили повно квіття, / В квіттю терня много-много...*». Однак він закликає людей піти за неї в бій: «*І двигли б її на руки, / В бій пішли і побідили*» («В 50 літ» [Лепкий 2005: 218]).

Квіти стають символом труднощів, які потрібно подолати. Такий мотив особливо виразно звучить у циклах «Шевченко», «Велетам». Говорячи про «найбільшого сина України», Б. Лепкий нагадує усім, за що і як боровся Тарас Шевченко, «*щоб кругом / Зацвіло радістю, добром, / Як райським квітом*» [Лепкий 2005: 226], щоб у нашій мові відчувався «*квітів запах*» [Лепкий 2005: 227], щоб *рідна хата була веселою, як яблуна крислата* («Хата» [Лепкий 2005: 229]), щоб *черемха пахла під вікном* («Перші твори», [Лепкий 2005: 234]). Проте поет добирає влучну традиційну для того, щоб знищити навіть дух Шевченка, назву дерева – *осику*: «*Його зарання треба вбити, / Як упира; колом осики / До труни кріпко пригвоздити / На вік віків*» [Лепкий 2005: 258].

Символ кохання, розлуки – це *квіт чудовий, рожевий квіт, білий квіт, рожа, рожевий лист, пахуча рожа* – виступають в інтимній ліриці: «*Скільки разів в своєму огороді / Я викохав пахучу білу рожу / І дожидав в тривозі того ранку, / Коли вона розв'ється в квіт чудовий*». Проте кохання було знівечене, оскільки душа якось погано «*відривала пуплях від галузи, / і безсердечно білий квіт кидала / В брудне болото*» [Лепкий 2005: 75]. Семантика «втрата кохання» звучить у поезії «Рожевий квіте»: «*Рожевий квіте, рожевий квіте, / Чого ж ти облитаєш? Дівчино моя, мій милий світе, / Чому мене кидаєш?*» [Лепкий 2005: 119]. Про кохання поетові нагадують сни, у яких «*розцвітаються лелії*», і «*так пахучо*» [Лепкий 2005: 119].

У Б. Лепкого як представника модерністської течії в українській літературі переважає гама мінорно-песимістичної рецепції, тому назви рослин здебільшого символізують руйнацію і звідси – домінують суму, туги, журби, страждання. Однак, на противагу цьому, в поетичній творчості Б. Лепкого відчутні прагнення до оновлення, до волі. Поширеною для флористичних назв є семантика оновлення, яка має народнопісенний характер. Наприклад, у циклі «Велетам» поет вірить, що «*настане день / ...цвастя зацвітуть квітки*» [Лепкий 2005: 244], «*сипте квітки!*» [Лепкий 2005: 248]. Проте найбільшою мірою проявляється символізація свіжості, оновлення в циклі «Поезія 1914–1920 років», у якому поет стверджує, що настав час «*для квіток ясных мрій*» [Лепкий 2005: 252], «*І квіти на шибках вікон / Мороз малює чарівні*» [Лепкий 2005: 260], що з'являється «*листя зелене*» [Лепкий 2005: 269], що вже «*В житті сині зацвіли волошки, / Небо ясне, хмар ніде нітрошки*» [Лепкий 2005: 273], розцвітуть «*рожі і лелії, / Стрепнуться дерева гілками*» [Лепкий 2005: 274].

Квіти у поєднанні зі словами позитивної семантики можуть виступати символом волі, як-от: «*Де цвастя волі – долі квіт цвіте*» [Лепкий 2005: 289], з'явиться «*квітуче квіття*» [Лепкий 2005: 290], «*квіти стрепенуться*» [Лепкий 2005: 297], «*вам, квітки... лет до зір*» [Лепкий 2005: 377]. У вірші «У бою кріпко стій» автор закликає не лише міцно стояти у бою, а й вірити в перемогу, щоб досягти волі, «*щоб рожі розцвілись*» [Лепкий 2005: 431]. Значення волі, волелюбності посилюють дієслова *цвіте, розцвілись*, однокореневі слова *квітуче квіття* та ін.

Здійснений аналіз засвідчує, що лексеми на позначення назв рослин виступають важливим елементом у семантичному коді Б. Лепкого з його мінливим настроєм. Проте найчастіше поет вживає родову назву *квіт(и)* з похідними утвореннями *квітк(и), квіття, квіточк(а)* і з синонімом – *цвіт*. До частотних належить лексема *листя* і його деривати *листячко, листок, листочок*. Демінутиви у поезіях виражають інтимність, душевність, що є особливістю поетичного тексту Б. Лепкого.

Отже, символізація флористичних назв у поетичній творчості Б. Лепкого є одним із важливих засобів вираження різноманітної гами настроїв. Серед них особливо промовистими виявилися лексеми *квіт(и), цвіт, листя, рожа*. Найчастіше саме ці символи передають сум, тугу, страждання, жаль за втраченим, кохання, творчість, патріотизм, прагнення до волі. Дослідження поетичної творчості Б. Лепкого дозволить глибше вникнути у символічний потенціал лексики різної семантики.

**Література:** Дирда Н. 2005: Дирда Н. Виплекані, виспівані поезії Богдана Лепкого // Лепкий Б. Поезії. – Бережани – Тернопіль, 2005. – С. 5 – 8.; Жайворонок 2006: Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.; Ільницький 1990: Ільницький М. М. Настроєний життям, як скрипка // Лепкий Богдан. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 5 – 10; Історія 1993, 1: Історія української літератури ХХ ст.: У 2-ох кн. – Книга 1: 1910-1930-ті роки: Навчальний посібник / за ред. В. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – 784 с.; Качмар 2007: Качмар В. Метадієгитична конструкція повісті Богдана Лепкого «Під тихий вечір» // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 101 – 108.; Лепкий 2005: Лепкий Б. Поезії – Тернопіль: Джура, 2005. – 449 с.; Мойсієнко 1993: Мойсієнко А. К. Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезій Т. Г. Шевченка) // Мовознавство. – 1993. – № 3. – С. 40-45.; Пархонюк 2005: Пархонюк Л. Символізація явищ природи в поезії Б. Лепкого // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 253 – 258.; Погребенник 1997: Погребенник Ф. П. Богдан Лепкий //

Лепкий Б. С. Твори: У 2-ох т. – Т. 1. – С. 5 – 34.; *Ткачук 2007*: Ткачук М. П. Суб'єктна сфера лірики Богдана Лепкого // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 10 - 19.

*В статье прослеживается использование названий растений в поэзии Б. Лепкого и описывается их символическое значение. Более полно анализируются лексемы «квіти», «цвіт», «рожі», «листя». Определяются основные семантические мотивы, символами которых являются флористические названия: печаль, тоска, страдание, любовь, одиночество, свободолюбие, стремительное течение времени. Отмечается, что квіт(и), квіття – это тоже стихи Богдана Лепкого.*

**Ключевые слова:** мотив, семантика, символ, флористический мир.

Лісняк С. Л., доцент, (Тернопіль)

### Семантико-стилістичне навантаження звертань у поетичних творах Богдана Лепкого

*Стаття присвячена аналізу звертань у поетичному мовленні Богдана Лепкого. Ці мовні засоби охарактеризовані за структурно-граматичними ознаками, семантикою, експресивно-стилістичним забарвленням. Значна увага приділена визначенню функціонального навантаження звертань у тексті поезій автора.*

**Ключові слова:** звертання, вокатив, непоширені звертання, поширені звертання, риторичні звертання, позитивно-оцінний зміст, негативно-оцінний зміст.

*Lisnyak S. L. Semantic and stylistic loading of appeals in B. Lepkyi's poetic works*

*The article is devoted to the analysis of appeals in Bohdan Lepkyi's poetic speech. These language features are characterized by structural and grammatical characteristics, semantics, expressive, stylistic coloring. Considerable attention is paid to defining the functional load of appeals in the text of the poems of the author.*

**Key words:** address, vocative, unexpanded address, expanded address, rhetorical address, positive evaluative sense, negative evaluative sense.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Богдан Лепкий, визначний поет і прозаїк, історик і літературознавець, видавець і перекладач, належить до тієї когорти славних синів і дочок України, які все своє життя присвятили розбудові української духовності. До кінця 80-х років минулого століття як поезія автора, так і вся його літературна творчість оцінювалися поверхово і тенденційно, а саме ім'я митця було, по суті, вилучене з історії української літератури. З 90-х років ХХ століття літературознавці об'єктивно підходять до аналізу доробку митця, вважаючи його постаттю “першорядної ваги, непересічного таланту” [Ільницький М. 1989: 5], “найяскравішою зіркою “Молодої музи” [Погребеник Ф. 1988: 14]

Дослідженню творчої спадщини Богдана Лепкого було присвячені студії відомих літературознавців Є. Пеленського, М. Савицького, М. Ільницького, Ф. Погребеника, М. Жулинського, доповіді на Всеукраїнських та Міжнародних конференціях, де розглядалися проблематика та жанрова своєрідність творів письменника, poetика його лірики, мовні засоби творення художніх образів, перекладацька та видавнича діяльність. Семантико-стилістичне навантаження звертальних слів у поезії автора не було предметом спеціального вивчення, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета статті – аналіз структурних та семантико-стилістичних особливостей звертань у поетичній творчості Богдана Лепкого та визначення їх функціонального навантаження в тексті поезій. Досягнення цієї мети передбачає виконання таких завдань:

1. Установити морфологічні форми вираження звертань у поезії автора, їх структурні типи.
2. Виділити основні лексико-семантичні групи звертань.
3. Визначити стилістичне навантаження звертань у поетичній творчості Богдана Лепкого.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

У великій і різноманітній творчій спадщині Богдана Лепкого поезія посідає одне з провідних місць. Лірика автора тематично різноманітна, охоплює широкий спектр життя українського народу: історичне минуле, національно-визвольну боротьбу, духовно-культурний розвиток, звичаї та традиції. Микола Жулинський називає Лепкого “поетом образного самовизначення, тонким і чутливим ліриком, майстерним словесним живописцем природи” [Жулинський: 18]. Важливим стилістичним засобом для емоційно напруженого зображення подій і явищ навколишньої дійсності, для вираження ставлення до зображуваного у поета є звертання, що широко використовуються в його поетичній творчості.

Звертання – це слово або сполучення слів, що називає особу (рідше предмет), до якої безпосередньо звернена мова того, хто говорить або пише [Каранська М. І.: 83]. Загальна синтаксична функція звертання полягає у називанні адресата мовлення. Але ця функція може ускладнюватись функціями характеристичної та номінаційної [Каранська М. І.: 105]. Звертання, особливо риторичні, – виразний стилістичний засіб збільшення експресивності, емоційності мови, вони широко вживаються в

поезії. На думку О. М. Пешковського, звертання в поетичному мовленні “стає естетичним або риторичним центром, вбирає в себе максимум думки і почуття автора” [Пешковский А. М.: 369].).

Номінація адресата мовлення має в поезії Лепкого яскраво виявлену національну специфіку. Здебільшого звертання виражені формою вокатива (кличного відмінка) іменників, що є традиційною ознакою звертань українців, наприклад: сину, друже, керманичу, хмарко, голубонько тощо:

Розповідж мені, легію,  
Хто так гарно спочиває (с. 54).

Форма називного відмінка у функції звертання в ліричних творах автора не порушує норм української літературної мови:

Дивись, сини, за вас він тутки гине (с.195).

Тут і далі цитуємо за виданням Лепкий Богдан. Твори: У 2-х томах. – Т.1. – К.,1997.- 526 с., вказуючи сторінку.

У функції звертань виступають іменники певних семантичних розрядів. Найширше у віршах поета вживаються звертання, що є назвами осіб за родинними стосунками, наприклад: брате, нене, мамо, жінко, сину, батьку, дитино, доню, сини, діти. За допомогою суфіксів суб’єктивної оцінки автор надає цим звертанням різного емоційного забарвлення, наприклад: матінко, дитятко, матусю, ненечко.

Багато звертань в поетичному мовленні автора відбивають загальноприйняті тоді в Західній Україні звертальні формули на зразок друже, товаришу, пані моя, панімачко, добродію, чоловіче, люди добрі, мосьпане тощо. Ці звертання пов’язані з соціальним устроєм галицького суспільства, його традиціями і звичаями:

– Добрий вечір, панімачко!  
– Добрий вечір, чемний пане!(с. 222).

Широко представлені також у віршах Богдана Лепкого традиційні українські звертання: козаче, хлопче, дівчино, соколе, голубе, люба, любий, серденько, милий, мила. З метою відтворення національного колориту Богдан Лепкий

використовує в ролі звертань іменні демінутивні: дівчинонько, голубонько:  
Либонь ми ся, дівчинонько,  
Розійшли навіки (с.230).

Ці звертання фольклорного походження яскраво демонструють зв’язок поезії Лепкого з українською народною піснею.

Представлені у Богдана Лепкого і звертання до тварин і птахів, які здавна визначають побут українського народу: сивий кониченьку, карий, гніда, біла чайко, соловію малий,наприклад:

Ой, заржи, заржи, сивий кониченьку  
На пашу рано йдучи (с.118).

У ролі звертань виступають також персоніфіковані назви:

а) частини людського тіла: серце, руки, ноги, очі:  
Чого ж ти, серце, хочеш?  
Засни! Засни! (с. 95)

б) назви явищ природи, пір року: громе, буре, вітре, осене, Черемоше, хмарко, море, ясне сонце, зорі-вівці.

Ти, громе, бий, ти, буре, вий!-  
Не знаємо тривоги (с. 184).

в) різноманітні назви неживих предметів, вжиті в прямому і переносному значеннях, наприклад: берізка, сосно, ялице, нитко павутини, калино-малино, хатино біла, яблуне крислата тощо.

Веселися, хатко біла,  
І ти, яблуне крислата,  
Бо поклониться вам низько  
І найвищя палата (с.273).

г) назви абстрактних понять: передвічна туга, доле моя, недоспівана пісне, воле, правдо, молодосте, смутку, журбо, моя нездійсненна надіє:

Так ти нас, воле, розігни,  
Веди, веди нас, славо! (с.148)

Богдан Лепкий широко використовує як непоширені, так і поширені звертання: брати, молодосте, осене, голубонько, ялице стара, милий світе, дівчино-рибчино, подруго моя мила тощо. Поширення звертань найчастіше відбувається завдяки додаванню до них прикметникових означень, що

якісно характеризують предмет звертань (гори барвінкові, ялице стара, біла чайко, сивий кониченьку), а також виражають авторське ставлення до співбесідника (милий друже, коханий краю, поете вільнодумний, деспоте тупоумний). Часто в поширених звертаннях в ролі означення виступають присвійні займенники: товаришу мій, матінко моя, моя нездійсненна надіє, рідна наша мово, подруго моя мила і т. п.

До словесного оточення звертань у поезії Богдана Лепкого належать і прикладки: керманичу-соболію; жінко-українко; передвічна туго, вірна подруго; дівчино моя, мій милий квіте тощо.

Автор «Журавлів» часто використовує поширені звертання фольклорного походження із займенниками ти мій, ти моя, ви мої тощо, що вживаються в голосіннях [Шульжук К. Ф.:72]:

Мої ж ви очі, брови, коси,

Вже ми вас більше не видати... (с. 151)

Ці звертання використані автором у вірші про похорон селянина.

Знаходимо у віршах поета часті повтори звертань, що посилює синтаксичну та стилістичну виразність тексту:

Хлопче, хлопче, не барися,

Подивись, які в нас чари! (с.285)

Окрім повторення, автор використовує для підсилення звертань вигук й суфікси суб'єктивної оцінки: гей, ялице стара; дівчинонько, голубонько і т. п.

Поширені в поетичному мовленні Лепкого епітетні звертання, які мають кілька видозмін, наприклад: осінній листочку, листочку вбогий, осінній жовтий листочку; ялице стара, громом розбита ялице; гори мої сині, гори барвінкові; рідний краю, коханий краю, безталанний краю. При цьому одне основне звертання може супроводжуватись ще додатковими. Важливим стилістичним засобом є їх градація, яка використовується автором, щоб сконденсовано дати яскраву характеристику об'єктові звертання:

Громом розбита ялице,

Ген, на верху, одинока,

Рідна моя ти сестрице,

Горда й висока! (с. 55)

Звертання у вірші “До одинокої ялиці” служать основним засобом створення напруженої емоційності. У таких поширених звертаннях епітетні означення-прикметники чи прикладки не тільки дають повну і точну характеристику предметові звертання, але й виражають почуття та емоції автора. Для цих епітетів характерний здебільшого позитивно-оцінний зміст, наприклад:

Возьми мене з собою,

Мій стрільче, мій герою!(с. 143)

Рідше епітети при звертанні мають яскраво виражене емоційно-негативне значення:

Гей, пустине, ворожа пустине,

Та яка ж ти сумна і безплідна!

Вий же вовком, пустине,

Вий, звірюко голодна!(с. 181)

Негативно-оцінний зміст тут досягнутий завдяки використанню лексичного значення слів, що оточують звертання, та суфіксів суб'єктивної оцінки. Підвищує експресивність висловлювання відірваність епітета від основного звертання. Така відірваність у поетичному мовленні митця – досить часте явище, наприклад:

Прийди, весно, прийди, рясна (с. 190).

Характерною рисою поетичного мовлення Богдана Лепкого є широке використання риторичних звертань, у ролі яких виступають персоніфіковані назви неживих предметів і абстрактних понять. Риторичні звертання пов'язані з такими основними об'єктами поетичної думки автора, як рідний край, Бог, Матір Божа, доля, природа, наприклад:

За тебе, мій коханий краю,

Готовий я пролити кров (с.266).

Майже завжди звертання до рідного краю супроводжуються зворушливими епітетами – мій рідний, безталанний, коханий:

О мій рідний безталанний краю,

Чи побачу я тебе? Не знаю? (с. 98)

Серед провідних уявлень, що весь час привертають до себе поетову увагу, є Бог. Авторське ставлення відбите у звертаннях Господи, Боже, Боже в небесах, Христе. Це гарячі заклики про допомогу:

Боже в небесах,

За кров, за муки, за руїну  
Верни, верни нам Україну (с.182).

Частотністю відзначаються у віршах Богдана Лепкого народнописенні звертання, що засвідчує тісний зв'язок його поезії з фольклором. Богдан Лепкий використовував народні пісні як джерело своєї творчості. У нього є цикл під назвою “На позиченій скрипці”, про який сам поет відгукувався так: “Це відгуки народної пісні” [Погребеник 1997: 23 ]. Герої поетичних рядків цього циклу і багатьох інших – стрілець, козак, дівчина, милий, мила. Як і в народних піснях, поет встановлює прямий контакт з читачами, що створюється широким використанням звертань:

– “Здорово, мила! Чи ти чуєш?  
Скажи мені правду, з ким ночуєш?”  
– В полі калина з квітоньками,  
Ночую, милий, з думоньками ( с. 121).

Особливістю народнописених звертань є емоційність їх лексичних значень, що створюється здебільшого за рахунок вживання слів у переносному значенні. Завдяки переносному функціонуванню слів-звертань утворюються ряди контекстуальних синонімів. Як поетичні синоніми до слів козак, хлопець у поезії Богдана Лепкого вживаються слова милий, голуб, сокіл, як синоніми до слова дівчина – мила, зоря, рожевий квіт, рай, пташка, рибчина. Звертання-поетичні синоніми передають авторське ставлення до зображуваного набагато виразніше, ніж звичайні звертання, наприклад:

Моя ти зоре, мій ти раю,  
Моя ти пишна роже в маю,  
Без тебе я життя не маю (с. 240).

Поряд із звертаннями, емоційність яких виявляється у лексичному значенні слова завдяки їх переносному вживанню, в ролі звертань у поетичному мовленні Богдана Лепкого виступають слова, в яких емоційний елемент є належністю їхньої семантики. Такі емоційно забарвлені слова-звертання є назвами абстрактних понять, таких, як журба, туга, смуток, молодість, воля, доля тощо. Наприклад:

Ой, спи, мій смутку, не будися,  
А ти, миленький, хоч приснися!(с. 122)

Звертання туги, смутку, жалю, журби за характером свого значення мінорні, а славо, воле, радосте, молодосте – мажорні. У Богдана Лепкого, основним мотивом якого, “пронизливою “нугою” віршів про гори, про море, про плин часу, про любов є туга” [Погребеник 1988: 19 ], більше звертань мінорного характеру. Тугу він називає своєю вірною подругою:

Передвічна туга,  
Вірная подруго,  
Візьми, візьми серце в жмені,  
Зціпи його туго!(с. 189)

Високого емоційно-експресивного навантаження надають тексту звертання, побудовані за принципом синтаксичного паралелізму, коли ряд персоніфікованих звертань закінчуються звертанням до людей:

Рожевий квіте, рожевий квіте,  
Чого ж ти облитаєш?  
Дівчино моя, мій милий світе,  
Чому мене кидаєш?(с. 116)

Калино – малино, чом листячко клониш  
І линеш на фалю?  
Дівчино-рибчино, чому мене гониш  
Від себе без жалю (с. 258).

Ці звертання прямо почерпнуті з народного джерела.

Найчастіше використовує Богдан Лепкий звертання, які суміщають у собі функції адресації й характеристичності, тобто характеризують адресата мовлення. Характеристика здійснюється за рахунок назв ознак, які є у звертанні:

І до тебе, найкраща, прийду  
На вечірню розраду( с.102).  
Гей, ялице стара, розкажи ти мені,  
Як жилося тобі на високій горі?(с.51)

Крім звертань-характеристик, у поезії Богдана Лепкого знаходимо звертання, в яких відношення характеристичності виражені різноманітними конструкціями з предикативним значенням, зокрема підрядним реченням, наприклад:

Біла чайко, що кружляєш,

Над водою низько, низько,  
Чом же ти так безупинно  
В'єшся й жалібно квилиш?( с. 126)

Друга група звертань представлена звертаннями-номінаціями, які суміщають у собі функції адресації й номінації. Такі звертання використовуються при зверненні до об'єктів навколишньої дійсності, до абстрактних понять та узагальнених категорій, як-от:

О стріхи мої низькі,  
О гори мої сині,  
Які ви серцю близькі  
Я чую що лиш нині (с.67).

Значення адресації в таких прикладах відступає на задній план, а основною стає функція найменування предмета мовлення [15, 112].

Спостереження за поетичною тканиною віршованих творів Богдана Лепкого свідчать, що емоційно наснажені звертання з постпозитивними інверсійними означеннями можуть виступати як своєрідні ритміко-інтонаційні зачини поетичних текстів, наприклад:

Черемоше, брате мій, прискори бігу! (с. 50)  
Гей, ялице стара, розкажи ти мені,  
Як жилося тобі на високій горі?(с. 51)

Частина звертань виступає заголовками віршів: “Соловію малий”, “Передвічна туго, вірная подруго?”, “Рожевий квіте”, “Лодко на голубих крилах”, “Вороне чорний”, “Цить, серце!” і т. п. Вводячи в заголовок звертання, автор переводить висловлювання з нейтрального плану в емоційно-експресивний. Емоційний фон у заголовках увиразнює текст, підвищує його почуттєву насиченість.

Отже, у ролі звертань в ліриці Богдана Лепкого виступають іменники чи субстантивовані частини мови певних семантичних розрядів. Ці розряди оновлено поетом за рахунок поширення звертань, розширено завдяки переносному вживанню. Звертання у поетичній творчості Богдана Лепкого є важливим стилістичним засобом для емоційного напруженого зображення подій і явищ навколишньої дійсності, для вираження авторського ставлення до зображуваного, для інтимізації поетичного мовлення.

### Література

1. Жулинський: Жулинський М. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини ). – К.,1990. – 250с.
2. Ільницький 1989: Ільницький М. “Настроєний життям, як скрипка” (Штрихи до портрета Богдана Лепкого)// Українська мова і література в школі. – 1989. – №10. – С.3-10.
3. Ільницький 1994: Ільницький М. “Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті” // Українське слово. Хрестоматія, – К.,1994. – Т.1. – С.241-250.
4. Каранська: Каранська М.І. Синтаксис сучасної української літературної мови. – К., 1995. – 360с.
5. Лепкий: Лепкий Богдан. Твори: У 2-х томах. – Т.1. – К.,1997. – 526 с.
6. Пешковский: Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1938. – 407с.
7. Погребеник 1997: Погребеник Ф. П. Богдан Лепкий // Богдан Лепкий. Твори: У 2-х томах. – Т.1 – К.,1997. – 300с.
8. Погребеник 1988: Погребеник Ф. Богдан Лепкий – поет, прозаїк, вчений // Жовтень. – 1988. – №1. – С.13-16.
9. Ткаченко: Ткаченко В.А. “Добрий вечір тобі, пане господарю”//Відродження. – 1996. – №4. – С.72 – 73.
10. Шульжук: Шульжук К. Ф. Звертання в українських народних піснях //Мовознавство. – 1968. – № 6. – С.69 – 73.

*Стаття посвячена аналізу звертань в поетическом творчестві Богдана Лепкого. Эти языковые средства охарактеризованы по структурно-грамматическим признакам, семантике, экспрессивно-стилистической окраске. Значительное внимание уделено определению функциональной нагрузки обращений в поэтических текстах автора.*

**Ключевые слова:** *обращение, нераспространенные обращения, распространенные обращения, риторические обращения, положительно-оценочный смысл, отрицательно-оценочный смысл.*



УДК 81' 373.7  
ББК 81.411.4 – 3

Стефанія Панцьо, проф.(Тернопіль)

### Символічний потенціал соматичної лексики в поетичних текстах Богдана Лепкого

*У статті висвітлюється символіка соматичної лексики у контексті поетичної творчості Богдана Лепкого. Досліджуються особливості вживання соматичних одиниць, виявляється їх символічний потенціал. Аналізуються основні семантичні мотиви, пов'язані з лексемами «серце», «душа», зокрема мотиви суму, кохання, страждання, самотності, любові до рідного краю, волелюбності. Зосереджується увага на особливостях вживання лексем «кров», «кості», які разом з іншими соматизмами відображають мовосвіт поета. Соматичні одиниці у поетичному контексті нерідко мають народнопісенне підґрунтя.*

**Ключові слова:** мовосвіт, мотив, семантика, символічний потенціал, соматична лексика.

*In the article elucidated the symbolics of somatic lexical in the context of poetic creation Bohdan Lepky. Peculiarities the using of somatic units investigated, their symbolic potential proved. The basic semantic motives analyzed, related with lexemes «heart», «soul», motives of sadness, love, suffering, solitude, love for native land, love for freedom. Focusing attention on peculiarities the using of lexemes «blood», «bones», which together with other somatisms represent the linguistic world of poet. The somatic units in the poetic context often have a folk-song basis.*

**Keywords:** linguistic world, motive, semantics, symbolic potential, somatic lexical.

В україністиці все частіше з'являються монографічні праці, статті, окремі розвідки про поетичну мовотворчість українських письменників. Дослідники заглиблюються у витoki художнього мислення, адже у мові міститься значний набір вербальних образів, символів, у яких втілено результати пізнавальної діяльності всієї етноспільноти. Відомо, що етномарковані символи є невід'ємною частиною традиційної народної поезики. Вони нерідко стають підґрунтям або й основою поетичної творчості українських письменників. Фольклорні надбання мовностилістичного характеру впливають на індивідуальні образні коди поета, прозаїка, активізуючи традиційне й спонукаючи до оригінального [Маленко 2012: 60].

Аналізу мовосвіту українських письменників присвячено низку праць. Окремі дослідження висвітлюють специфіку використання образних засобів, наслідування фольклорної традиції у створенні символів тощо.

Мовосвіт українських письменників був об'єктом багатьох досліджень. Так, 100-річчю від дня народження М. Стельмаха присвячено окремий випуск збірника «Культура слова», у якому розкривається символіка і естетика словесних образів у контексті історії української літературної мови. [Культура слова 2012].

Символічні значення певних лексем у поетичній творчості описали В. Кононенко, А. Мойсієнко, О. Маленко, Л. Ставицька, Н. Данилюк та ін. Символізацію явищ природи в поезії Б. Лепкого простежила Л. Пархонюк [Пархонюк 2007].

Щодо соматичної лексики у поетичній творчості Богдана Лепкого, то вона не була об'єктом окремого вивчення. Ця лексика, як відомо, становить найдавніший пласт лексичних одиниць, з одного боку, а, з другого – саме за допомогою неї змальовується внутрішній стан людини, її почуття. Хоч соматична лексика має різне функціональне призначення (краса, взаємини між людьми, виразники почуттів, емоцій), проте в поетичній творчості вона найчастіше виражає почуття, емоції.

У поетичному тексті образ людини, ліричного героя подається як цілісна фізична сутність через її складові частини, однак в поезіях спостерігається метонімізація зображення людини, її емоцій, стану, ставлення до оточення тощо, тому частини людського тіла виступають засобом персоніфікації людини. Як зовнішні, так і внутрішні (серце, душа) соматизми у поетичній мові здебільшого слугують засобом відтворення і передачі почуттів, емоцій.

Проникаючи у поетичний мовосвіт Богдана Лепкого, ми зосередили увагу на особливостях художньої свідомості поета, значущості соматичної лексики, на її символізацію. Тема розвідки спрямована на виявлення семантичного потенціалу цієї лексики.

Богдан Лепкий як митець належить до модерністів. Його тексти відповідають добі, в яку він творив, а також його естетичним уподобанням.

У поетичному мовосвіті Б. Лепкого органічними стали фольклорні образні коди. Це, насамперед, властиві народній поезиці образи-символи, створені на основі соматичної лексики. Уведені в емоційно насичений контекст, соматизми нерідко стають символами, містять оцінку конотацію. Лексеми-

соматизми у поетичних контекстах символізують любов, кохання, тугу, страждання, волелюбність, радість, натхнення, наснагу до праці, гордість, гнів. У мовосвіті Богдана Лепкого попри доволі часте вживання соматизмів *очі, руки, ноги, кров, груди, сльози, голова, кості, рідше плечі, рамена, коліна, уста, волосся, мозок, вуха, чоло* і родової назви *тіло*, домінантами виступають лексеми *серце, душа*.

Відомо, що *серце* здавна символізує життя. Водночас, як зазначає В. Жайворонок, символізує також почуття взагалі, може виступати символом гніву, доброти, милосердя та ін. [Жайворонок 2006: 536]. В. Кононенко підкреслює, що народне осмислення слова *серце* дає широкий спектр символічних значень, різного роду уособлень [Кононенко 1996: 172]. У поетичному ідіолекті Богдана Лепкого це слово активно вживається для створення емоційно-почуттєвої тональності – сум, смуток, нудьга, радість, кохання тощо. Універсальним є загальне значення *серця* як елемента чуттєвості. Б. Лепкий-лірик сприймає усе й перепускає через найважливіший орган людського тіла – серце. Поетизація *серця*, вживання лексеми як символу містить нерідко стійке смислове та оцінне наповнення. У мовній картині світу *серце* уособлюється, сприймається як самостійна частина тіла, незалежно від людини. Напр., *серце крається, серце плаче, серце розривається, серце страждає*. Таких сполук із компонентами *серце* багато. *Серце* – це передусім людина, це особа з її почуттями, це символ кохання, у Б. Лепкого частіше невдалого: «*Цить, серце, цить! / Та ж ти кохало, і раювало, й горювало, і настраждалося досить*» [Лепкий 2005: 95]; *Повний ласки, що мов та водиця, через край із серця твого леться*» [Лепкий 2005: 95]; «*Тугою серця квітам краєш*» [Лепкий 2005: 74]. Поєднання слова *серце* з дієсловами створює ілюзію його самостійного функціонування.

Поетичний контекст Б. Лепкого, насичений етномаркованими образами, продукує народнописанні моделі: «*серце тріпочеться, б'є*» засвідчує тривогу, хвилювання: «... *а серце в груді, Як пташечка, тріпочесь, б'є*» [Лепкий 2005: 79]. Використане порівняння «*як пташечка*» підсилює емотивно-оцінну конотацію: хвилюється дівчина. «*Серце хоче*» — це постійне прагнення до чогось («*Чого ж ти, серце, хочеш?*») [Лепкий 2005: 31]. «*Серця стук*» – це спогад про тривожні дні кохання («*Чи тямши?... Крові удар, і серця стук, / І повинь чарів, море мук / Чи тямши?*») [Лепкий 2005: 101]. Серце – уособлення коханої: «*Чому ж то, серце, нам / Не жити в парі?*» [Лепкий 2005: 105]. У поетичному мовосвіті митця за народною пісенною традицією «*серце плаче*»: «*Ви сльози жгучі, / Із серця йдучі, криваві, як кораль*» [Лепкий 2005: 71]. Тут лексема *серце* має значення вмістилища.

Цілий ряд однорідних присудків з емотивно-оцінним потенціалом супроводжує «серце гаряче» у поезії «Так тихо довкола»: «*Так тихо довкола, аж серце гаряче / Холоне від того спокою, / Не рветься, не плаче у груді, лиш тужить*» [Лепкий 2005: 31]. У вказаних рядках серце виокремлене, самостійне, персоналіфікована назва особи.

Мотив туги, суму домінує у віршах Б. Лепкого. Туга за рідним краєм неодноразово озивається у серці поета. Сумуючи за своїм Поділлям, Б. Лепкий згадує: «*Розривалося серце моє, / Як прощавсь я з тобою, мій краю*» [Лепкий 2005: 322]. Підсилює тугу і спільнокореневий прикметник *сердечний*. Пор.: «*Чи на світі що гіршого є, / Коли рвуться сердечні струни?*» [Лепкий 2005: 323]. У поетичних рядках вірша «Село» відчувається туга поета за рідними місцями, де «*серце моє там росло, / Мов квітка між корчами. / Чом же в сні серце скимить / і сльози з ока ллються?*» [Лепкий 2005: 112].

Мотиви суму особливо яскраво звучать з уст поета, який перебуває на чужині. Семантика любові до рідного краю, туга за ним далеко від дому також пов'язана з чуттєвим органом людини – серцем. Для передачі цього стану автор у своєму мовосвіті використовує фольклорні моделі: «*до серця тулити*», «*на серце положити*». Патріотизмом проникнуті поетичні рядки, у яких «*Не відняла у тебе чужина / Ні любові, ні серця в грудях*» [Лепкий 2005: 249]. На чужині ліричний герой плаче серцем: «*Я плакав серцем, не очима / Над вашим горем*» [Лепкий 2005: 320]. «*До серця тулити*» – означає згадувати про щось приємне, близьке: «*Ти ловиш їх (спомини), неначе привид сонний, / До серця тулиш і кричиш їм: Жий!*» [Лепкий 2005: 165].

Фразеологічна сполука «*взяти серце в жменю*» – це спонукання до витримки, терпіння: «*Предвічная туга, / Вірная подруго, / Візьми, візьми серце в жмені, сціпи його туго...*» [Лепкий 2005: 272]. «*На серце положити*» – приймати близько: *І весь мій смуток, весь мій біль / На серце положила*» [Лепкий 2005: 199]. Ці та інші моделі з використанням соматизму *серце* взяті автором з народних витоків.

Розлучення з коханою поселяє смуток, тривожні спогади. Цей стан змальований у поезіях за допомогою соматизму *серце*. У Лепкого серце виступає як окрема істота. «*Серце рветься, бунтується*» – це змушене розлучення з коханою: «*Забудь! Покинь! Іди і не вертайся, / Хоч серце рветься і бунтується грізно*» [Лепкий 2005: 106]. «*Серце ридає*», «*серце утихомирить*» – це розпука від розлучення з коханою: «*Чого ж те серце так розридалося, / Мов дитина маленька?*» [Лепкий 2005: 148]. У поезії «Час рікою пливе» образ серця – це минуле і вже забуте кохання: «*Лиш непривітний час / З серця квіти обтряс / і поніс їх на інші дороги*» [Лепкий 2005: 109]. Поета тривожать одруження з

нелюбові, заради багатства. Пор.: «серце віддати», «серця не чути» – йти за нелюбом: «*Лиш треба віддати / Своє серце за багатство*», «*А серця не чути, / Щоби тільки за нелюбом / Щасливою бути*» [Лепкий 2005: 122].

Із лексемою *серце* пов'язана семантика волелюбності, заклики до боротьби за волю, віра у згуртованість людських сердець у цій боротьбі: *Дзвонів нема? Най дзвонять серця в грудях, / Мов в озері ті потонули дзвони, / Прийде пора, народ з глибин добуде / Батьків своїх зітхання і прокльони*» [Лепкий 2005: 285]. У поезіях Б. Лепкого простежується персоніфікація соматичної лексики у таких моделях, як-от: «*перше в серці слово*», «*глибоко в душу западали... дзвони в рідному селі*» [Лепкий 2005: 351]. Автор, вживаючи слово *серце* в однині – «серце народу», – підсилює семантику одностайності, бо «*На руках наших вирости мозолі, / І серце наше з'їли люті болі*» [Лепкий 2005: 323]. Використані позитивно оцінні фольклорні означення «*серце здорове, незіснує*» підсилюють віру в перемогу. Засвідчені моделі відзначаються значним асоціативним ресурсом: відчувається конкретно-чуттєве унаочнення образів коханої, смутку, туги і любові до рідного краю.

Для поезики Б. Лепкого характерне творення словесних образів на семантичному підґрунті лексем із смисловою та емотивною оцінкою. Емотивно-оцінний потенціал досягається нерідко не самими соматизмами, а в поєднанні їх з іншими лексемами, часто з такими, яким властиве народнописанне звучання. Пор.: «*Щоб перейшли ми потихеньку / Сей чорний шлях / З жаром у душі, з любов'ю в серці / З слізьми в очах*» [Лепкий 2005: 437]. «*Тихне серце, жаль німіє, / Меркнуть зорі, гаснуть очі...*» [Лепкий 2005: 438].

У віршах Б. Лепкого представлений широкий діапазон словосполучень, у яких лексема *серце* поєднується з дієслівними компонентами. Разом з тим у поетичному тексті ця лексема сполучається з оцінними прикметниками: *серце гаряче, серце чисте, серце бідне, серце студене, серце хворе, серце проречисте, серця вірні*. Пор.: «*А серце чисте, як дитини, / Любові повне*» [Лепкий 2005: 188]; «*Куди йдеши, де згинеш / Самотнє / Чи ти серце хворе?*» [Лепкий 2005: 195]; «*Розлучилися два серця вірні*» [Лепкий 2005: 154]. У такому поєднанні лексема *серце* означає людину з її почуттями.

У Лепкого-поета слово *серце* виконує апелятивну функцію: «*О подумай, серце моє, / Чим ти є супроти світу, / Проти горя світового / Чим є твій маленький біль?*» [Лепкий 2005: 143]; «*Чому ж то, серце, нам / Не жити в парі?*» [Лепкий 2005: 105]; «*Не журися, моє серце, / Не журися, бідне*» [Лепкий 2005: 86]. У поетичному дискурсі Б. Лепкого лексема *серце* символізує психічний стан. Це значення підсилюється вживанням просторових прикметників: (в/у), з (із), до, на): *жаль* («*Як мені вас жаль, / Як жаль, / Ви слізи жгучі, / Із серця йдучі*» [Лепкий 2005: 71]); *біль* («*Хотілось би вселенну / До серця пригорнути*» [Лепкий 2005: 31]); *страждання* («*Була для мого серця раєм / Рожевим квітом*» [Лепкий 2005: 111], «*Лиш непривітний час / З серця квіти обтряс / і поніс їх на інші дороги...*» [Лепкий 2005: 108]); *радість* («*Повний ласки, що, мов та водиця, / через край із серця твого летяє*» [Лепкий 2005: 95]); *сум і біль* («*Така ніч сірих наших піль / мене на світ родила, / І весь мій смуток, весь мій біль / на серце положила*» [Лепкий 2005: 199]). З-поміж них виділяється основне – серце-особа.

Образи серця-людини, серця-поверхні, вмістилища для почуттів – це основні значення у контексті поетичної творчості Б. Лепкого. Отже, у мовосвіті поета лексема *серце* реалізує доволі широке коло значень: душевний біль, страждання, жаль, любов, сум, туга, волелюбність. У поетичному дискурсі Б. Лепкого лексема *серце* семантично співвідноситься з лексемами *душа* і *груди*. Семантична близькість цих слів підсилюється вживанням їх в одному контексті: «*Душі радіння, серця стони*» [Лепкий 2005: 329]; «*Так щось душу палить / Так щось серце стиска*» [Лепкий 2005: 357]; «*Не неси, дівчино, / ... Свого серця між люди, / Бо хто-небудь зневаже, / Лише слово скаже, / Остине рана в грудях*» [Лепкий 2005: 133]. Лексема *груди*, окрім прямого значення, містить символічне наповнення у цьому контексті – *доброта*. А в поетичних рядках «*Мабуть, мене потолочать / Копита ворожі, / Зацвітуть мені на груді / Червоної рожі*» [Лепкий 2005: 277] ця лексема символізує могилу. У поетичній мові Лепкого «*стогнуть груді*», «*замкнулися груді*» [Лепкий 2005: 326] – це простий, спрацьований і невільний український народ.

В. Кононенко зазначає, що *душа* як уособлення духовності, вираження життєдайної сили, людської сутності знаходить свої форми втілення в світі українських образів і символів, у національно-мовних категоріях [Кононенко 1996: 195]. Сумуючи за Україною, нудьгуючи у чужині, ліричний герой усі тривоги, надії, сподівання пропускає через своє серце і душу. Живописними замальовками рідної України, рідного краю супроводжуються біль чи радість душі: «*Покалічив серце і душу*» [Лепкий 2005: 105]; «*Гей, чудові наші гори! Гей чудова сторона! / Відживає серце хворе, / Обновляється душа*» [Лепкий 2005: 22]. У вірші «Гірський став» змальовано став «*дрімливий, тихий, вічно сонний, у якому купається місяць*», «*тихо тут і так спокійно / Як у душі, що збулась горя*» [Лепкий 2005: 30]. Порівняння з використанням слова «*душа*» і підсилення сполученням «*позбулась горя*» описує стан ліричного героя, подібний до ставу. У творах Богдан Лепкий не раз повертається до незабутніх місць, до

того краю, де минули його дитинство і юність, до тих часів, коли він вбирав у себе народну мудрість, материнську любов, навколишню красу.

Семантика любові до рідного краю, до рідної землі передається багатьма лексемами, але чи не найвиразніше словом *душа*. Це підтверджують поетичні рядки про місто Бережани, у якому Б. Лепкий запевняє, що «*Де минули юні дні – / Там душа вівек остане!*» [Лепкий 2005: 445]. Наведені рядки перегукуються з народнопісенною творчістю. Пор. у пісні про Довбуша: «*Де родився, най там згину*».

Образ туги, суму ще виразніше постає у віршах з частим вживанням лексеми *душа*. У контекстах поезій відчувається «*мовчазливий наших душ настрій*» [Лепкий 2005: 53]. Це настрої людей, і в поета «*аж душа скимить*»» [Лепкий 2005: 64], бо відпочивають «*душі людські*» [Лепкий 2005: 67]. Душу митця проймає «*дивний сум і туга*», яких йому важко позбутися, позаяк уночі «*ніч, як той крук... Випускає сто кігтів у душу*» [Лепкий 2005: 77].

Семантика суму, туги, тривоги за долю рідного краю та стосовно власних бажань простежується у таких поетичних рядках: «*В душі тепер / Сніги, зима*» [Лепкий 2005: 373], однак «*Душа... морочиться / Хотіннями дитинними*» [Лепкий 2005: 372]. Вислів «*В душі являєсь туга*» зворушливо заперечується іншими поетичними рядками, у яких відчувається обов'язок митця: «*Та я стояти мушу, / Недаром обіцяв колись / За край віддати душу*» [Лепкий 2005: 428]. «Віддати душу» – це означає віддати найдорожче, власне, померти за рідний край. Такий порив Лепкого-лірика засвідчує його небайдуже ставлення до долі України та українців. Із соматизмом *душа* пов'язане й *серце*, яке не втомилося, не впокоїлося.

Семантика тривоги й сумніву про правильно обраний поетом шлях, про вартісність і потрібність його творчості, яка йде від душі, простежується у багатьох поетичних рядках: «*Кожне слово, що я кину / З душі між вас, паде, мов у криницю / Так глибоченьку*» [Лепкий 2005: 127]. Водночас попри це автор певний, що «*не один над книжкою моєю / Замислиться, і задрижить душею*» [Лепкий 2005: 207]. Як бачимо, індивідуально-авторськими інтерпретаціями передається наповнення «Я – поет» у різних контекстах, пов'язаних із соматичними лексемами «*душа*», «*серце*».

Семантика віри проривається крізь сумнів і зневіру. Внутрішня мова відбиває піднесення автора, коли «*Так щось душу палить, / Так щось серце стиска*», коли виникають сумніви: «*Чи живу, чи роздер / Ворог, крук-чорнорук / Мою душу, край мій*; однак закінчується поезія оптимістично: «*Злий судьбі наперекір / Жий і вір!*» («Жий і вір» [Лепкий 2005: 357]).

Душа, як і серце, символізує кохання, любов, віру у повернення коханої: «*Розцвітуться наново в душі / Любові ярі цвіти*» [Лепкий 2005: 90]. У поезії «Снишся мені» митець, використовуючи антитезу, описує стан закоханого, його душу: «*Зиркну в вікно, там – там дощ, погано, / А на душі так любо, красно, / Так запахучо...*» [Лепкий 2005: 119]. Лексема *душа* кладеться автором в основу метафоричних номінацій, порівнянь. Так, авторське асоціативне мислення пов'язує *душу* з пахучими квітами: «*І в душі пахучим квітням вишні / Розцвітають почуття колишні*» [Лепкий 2005: 381]. Душа як людина – «*Душа мандрує в світ за очі*» [Лепкий 2005: 123]. Поєднання лексеми *душа* з фразеологізмом *світ за очі* підсилює самостійність душі (людини). Семантика радості охоплює ліричного героя, коли він «лине думкою до рідних місць, як «*перший промінь сонця... / у його кімнату впаде і сосновий гай очистить душу*» від смутку, туги, болю, надасть творчої наснаги: «*І повіє там на твою душу / Невмирущості могоучий шум*» [Лепкий 2005: 202].

Семантика надії на кращі часи пов'язана з лексемами *серце* і *душа*, які прагнуть, щоб з *рук наших навік впали / Заржавілі окови*. Ліричний герой запитує себе: «*Що серцю ти даси / І що даси душі?*» і відповідає «*Надію*» [Лепкий 2005: 425]. Поетичні рядки: «*Щоб перейшли ми потихеньку / Сей чорний шлях / з жаром у душі*» [Лепкий 2005: 437] вселяють надію Богдана Лепкого на кращі часи для України, однак ця надія здійсниться, як у нас буде «*жар у душі*», тобто здатність боротися.

Соматична лексика у поетичних текстах виступає у словосполученні з означеннями емотивно-оцінного звучання. Зазвичай словосполучення мають народнопісенний характер. Пор.: *невинна кров, злочинні руки, личко ясне, білі руки, рука лукава, тремтяча рука, в'ялі груди, безталанна душа, сльози жгучі, сльози криваві, хрусталеві сльози, душа хвора*. Подібне спостерігаємо у сполуках з дієсловами оцінного характеру, які разом із соматизмом підсилюють семантику смутку, страждання, жалю за минулим, жалю за молодістю: *погаснуть очі, карк зігнеться, серце рву і мозок сушу, забити серце і душу в кайдани, кістки болять, сльози ріками розлились, грізно зиркає очима, дрижить душа, «розпинає людські груди / Воля і любов»* [Лепкий 2005: 100]. Б. Лепкий не знаходить України на карті, проте знаходить її в душі [Лепкий 2005: 342]. І в цьому контексті душа – образ України.

У поетичній мові вжито фразеологізм *віддати душу*, який містить позитивну конотацію, хоч і означає «померти, вчинити самогубство», яке в народній традиції вважається гріхом. Пор., як патріотично звучать рядки: «*Та я стояти мушу. / Недаром обіцяв колись / За край віддати душу*»

[Лепкий 2005: 428]. Отже, тут *душа* – найдорожче у людини, чим вона може пожертвувати заради добра, заради волі.

Використаний поетом фразеологізм з *чобітьми до душі увійти*, безперечно, має негативну конотацію. У циклі «Шевченко» автор описує перебування поета у фортеці, коли наглядач *«Пильно все обзира / З шапки до підшов, / Якби міг – до душі / З чобітьми б увійшов»* [Лепкий 2005: 219]. Стривожений долею Т. Шевченка, Б. Лепкий вживає словосполучення *розбита душа*. Пор.: *«Чим він має потішити очі, / Чим розбиту розважити душу?»* [Лепкий 2005: 240]. «Розбита душа», «розірване серце» властиве й Лепкому-поетові, який на чужині не мав перед ким «облегшити душу». Отже, *душа* – символ людини-поета. Вживання лексеми *душа* у поетичній мові автора збігається із вживанням лексеми *серце*, оскільки останнє також використовується в значенні суму, жалю, страждання, любові, волелюбності, тривоги за долю України.

У поетичному контексті активністю відзначаються соматизми *голова, очі, чоло, лице, зуби, уста, руки, ноги, кості, кров*. Зазначимо, що ці лексеми вживаються здебільшого у прямому значенні й позбавлені символічного наповнення. Ідеал краси створюють *«горда голова», «сині очі», «ясне лице», «високе чоло», «білі руки», «пахучі коси»*. Разом з тим соматизми *руки, ноги* символізують важке життя, тяжку працю народу (*«... скільки мук / На ті поля поплило / З кривавих бідних хлопських рук, / Ним збіжжся уродило»* [Лепкий 2005: 197], *«Немає спочинку їх рукам, / Немає пощади їх ногам, / Земля недаром родить»* [Лепкий 2005: 177]. Часто вживаною у мовосвіті поета є лексема *кров*: вірші – *кров*, *«що з серця лється»* [Лепкий 2005: 213], *твоя земля*, якій *«Ти дав кров і піт»* [Лепкий 2005: 190]; *кров* – означає віддати життя за рідний край (*«За тебе, мій коханий краю, / Готовий я пролити кров»* [Лепкий 2005: 211]); *кров* – духовний зв'язок: *«Клич крові «І, може, внук / Почує кров дідів / З-перед віків?»* [Лепкий 2005: 171].

У поезіях Б. Лепкого особливої символічної значущості набуває лексема *кості (кістки)*. «Простувати кістки» у Лепкого-поета – це підніматися на боротьбу. Пор.: *«Гей же враз! Простуйте кості! / З сонними дрімлюча доля. / Коли нові стогнуть мости. / Чуєте? То іде воля»* [Лепкий 2005: 217]. Кості – це люди: *«Як вдарить нам підземний дзвін / У сурми заголосять, / То йдім туди, де кличе він – / Через кордони гей на Дін... / Нас кості предків просять»* [Лепкий 2005: 168].

Отже, соматична лексема у поетичній мові Б. Лепкого відзначається здатністю метафоризуватися. Соматична образність у поезіях яскраво виражена. У поєднанні з дієсловами, прикметниками соматизми створюють експресивізацію тексту. Народнописенний характер багатьох словосполук актуалізує різні оцінно-експресивні значення.

Здійснений аналіз соматичної лексики показує, що основні мотиви поетичної творчості Б. Лепкого передають найуживаніші соматизми – «серце» і «душа». Підґрунтям часто вживаних компонентів у поєднанні з соматичною лексикою у мові Лепкого-поета є фольклор, його образи і символи.

Поетична творчість Богдана Лепкого насичена соматизмами, які в прямому й переносному значенні характеризують митця як тонкого лірика і водночас борця за волю. Можливість творити власним словом, виражати свої думки, болі, страждання у слові дозволило Б. Лепкому з теплою любов'ю згадувати на чужині про Україну, про українців, про українську мову. У творчості Лепкого-поета гартувалося і шліфувалося художнє слово Лепкого-прозаїка, у котрого помітний індивідуальний стиль, його мовні знахідки, які дозволили митцеві посісти належне місце в українській літературі.

**Література:** Жайворонок 2006: Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.; Кононенко 1996: Кононенко В. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.; Культура слова 2012: Культура слова / Зб. наук. праць, присв. 100-річчю від дня народження М. Стельмаха. – Вип. 76. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 188 с.; Лепкий 2005: Лепкий Б. Поезії – Тернопіль: Джура, 2005. – 449 с.; Маленко 2012: Маленко О. Етнокоди художнього мовосвіту в поетичних текстах М. Стельмаха // Культура слова. – Вип. 76. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – С. 59 – 65.; Пархонюк 2007: Пархонюк Л. Символізація явищ природи в поезії Б. Лепкого // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2007. – С. 253 – 258.;

*В статті аналізується символіка соматическої лексики в контексте поетического творчества Богдана Лепкого. Исследуются особенности употребления соматических единиц, обнаруживаются их символический потенциал. Анализируются основные семантические мотивы, связанные с лексемами «сердце», «душа», а именно мотивы грусти, любви, страдания, одиночества, любви к родным местам, свободолюбие. Сосредоточивается внимание на особенностях употребления лексем «кровь», «кости», которые вместе с другими соматизмами отражают словомир поэта. Соматические единицы в поэтическом контексте нередко имеют народнопесенную основу.*

*Ключевые слова: словомир, мотив, семантика, символический потенциал, соматическая лексика.*

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Павло Смоляк, проф.(Тернопіль)

УДК 111.852: 39 (477) 398.8

ББК ШЗ (45Укр) – 631

### Різдвяні свята в родині Богдана Лепкого (село Поручин Бережанського району Тернопільської області)

*У статті звертається увага на опис Різдвяних свят в с. Поручин Бережанського району 70–80-х років XIX ст, який здійснив Б. Лепкий у своїй повісті «Казка мого життя», подається інформація про традиційні та новаторські складові різдвяних звичаїв та обрядів в родині священика.*

**Ключові слова:** Богдан Лепкий, с. Поручин, священик, звичай, обряд, Святий вечір, дідух, коляда.

*Pavlo Smolyak CHRISTMAS HOLIDAYS IN THE FAMILY OF BOHDAN LEPKYI (THE VILLAGE PORUCHYN OF BEREZHAN AREA THE TERNOPIIL REGION)*

*This article describes Christmas holidays in the village Poruchyn of Berezhan area in the 70-80s of the XIX-th century. In the story «The Fairy-tale of my Life» by B. Lepkyi we get to know about traditional Christmas holidays and some innovations in customs and rituals in the family of the priest.*

**Key words:** Bohdan Lepkyi, the village Poruchyn, priest, ritual, Holly night, didukh, kolyada.

Богдан Лепкий – митець непересічного таланту: поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, публіцист, есеїст, видавець. У кожній із цих галузей він зробив вагомий вклад в історію української національної культури. Досліджували творчу спадщину Богдана Лепкого українські та зарубіжні вчені: Р. Гром'як, М. Ткачук, В. Качкан, Р. Смик, Н. Білик, Н. Гавдида та ін. Але на сьогоднішній день ще недостатньо звернено увагу на народознавчий аспект у його художній творчості, зокрема в есеїстичній.

Мета статті – зацентувати увагу на описі Богданом Лепким Різдвяних свят, поміщеному в мемуарній повісті «Казка мого життя», які відбувалися в родині його батька – священика Сильвестра Лепкого у 70 – 80-х роках XIX століття в с. Поручин Бережанського повіту що на Тернопільщині.

Коли Богдану Лепкому виповнилось шість років, його батьки вирішили переїхати на Бережанщину, щоб їхній син мав можливість навчатися спочатку в початковій нормальній школі, а опісля – в гімназії. Вибір саме міста Бережан для навчання Богдана був не випадковим, адже в цей час його дідусь по маминій лінії отець Богдан Глібовицький мав парафію в цьому місті й міг наглядати та опікуватися своїм онуком під час навчання. У зв'язку з цим його батькові отцю Сильвестрові Лепкому запропонували парафію в с. Поручині, що було віддалене від повітового міста за вісімнадцять кілометрів й розміщене, як казали місцеві жителі, «на краю світа» (у цьому селі закінчувалося дорожнє сполучення і наставав тупик). Таким чином, дитячі роки Богдана Лепкого продовжувалися в с. Поручин на Бережанщині.

В історії української культури Богдан Лепкий залишив вагомий слід не лише як талановитий літератор, а як автор етнографічних описів місцевих звичаїв, обрядів, сільськогосподарської діяльності місцевих жителів, їх світогляду та ментальності. У м. Бережанах і в с. Поручин минала юність Богдана-гімназиста. Там формувався його характер і моральні цінності. Від поручинських селян він почув багато легенд та переказів про давні часи. У цій місцевості юнак вперше усвідомив суть місцевих звичаїв та обрядів, які згодом були описані в його мемуарній повісті «Казка мого життя»<sup>48</sup>.

Навчаючись у Бережанській гімназії, Богдан Лепкий щороку приїздив до батьків у Поручин на великі свята і мав можливість споглядати обрядові дійства, які їх супроводжують. Завдяки спогадам з юних літ у художній спадщині Богдана Лепкого збереглися цінні документи традиційних обрядів, огляд яких зроблений майже з фотографічною точністю і достовірністю. Серед них особливий інтерес викликають описи Різдвяних свят, які безпосередньо відбувалися в його родині й вважалися найвеличними в річному календарному циклі.

Надзвичайно цікаво задокументований Святвечірній обряд, який відбувався в Поручині у 70 – 80-х роках XIX століття власне у родині священика. В етнографічній літературі цього періоду є дуже мало записів, які б висвітлювали традицію святкування Святого вечора у середовищі служителів церкви. Адже в ньому, на відміну від народних традицій, спостерігаються новаторські елементи, пов'язані з християнізацією різдвяних обрядових дійств, а також їхнє входження і злиття з давньою (язичницькою)

<sup>48</sup> Матеріали про Різдвяні свята в с. Поручин Бережанського повіту опубліковані в третій частині спогадів Богдана Лепкого «Казка мого життя», що має назву «Бережани». Ця частина залишилася недовершеною. Автор мав намір розповісти про свою працю в Бережанській гімназії після завершення навчання в університетах Відня і Львова. Третя частина вийшла окремим виданням у Кракові в 1941 р.

звичаєвістю. Описуючи місцеву обрядовість, Богдан Лепкий зауважує, що Святий вечір в Поручині розпочинався із внесення парубком (у священничій родині це був пастух або наймит) до хати житнього снопа (у цій місцевості його до сьогодні називають Дідом [Смоляк 2006, 1: 63]) та околота пшениці – Дідуха. Першого ставили на покуті, а другого стелили по долівці<sup>49</sup>. Якщо Дідо стояв на покуті до старого Нового року, то Дідуха на другий день свят виносили на дорогу або в сад і спалювали, роблячи свого роду жертву дохристиянському божеству Дажьбогу. До речі, у священничих родинях цю функцію, зазвичай, виконувала домашня прислуга чоловічої статі. Крім цього, на стіл під обрус по чотирьох його кутах наймичка ставила по зубцю часнику (в селі казали «чїснику»), «бо він має велику силу, його ароми бояться усякі недуги» [Лепкий 1991: 504]. Поміж розставлені тарілки на столі кидали гілки темно-зеленої сосни. Як бачимо, початок Святого вечора в священничій родині має багато традиційних (дохристиянських) елементів. Хоча спостерігаються й новаторські. Зокрема, Діда і Дідуха вносять до оселі не господар і його старший син, як це заведено в селянських родинях, а прислуга – пастух чи наймит.

У священничих родинях в другій половині XIX століття, як зазначає Богдан Лепкий, обов'язковим атрибутом була ялинка. Її прикрашали кольоровими паперовими іграшками, а найголовніше – засвічували на ній воскові свічки. До речі, за словами Богдана Лепкого, в цей час «тяжко знайти священичу хату, де її не вбирали б» [Лепкий 1991: 504].

У другій половині XIX століття на Бережанщині на Святий вечір культивувався звичай приносити сільськими дітьми священникові коляду<sup>50</sup>. Це зазвичай робили діти й підлітки із заможніших родин. Вони входили до оселі священника й виголошували наступний текст: «просили вас татуньо й мамуня і я вас прошу прийти до нас на коляду» [Лепкий 1991: 504]. Священик дякував посланцеві й запитував його, чий він є і як його прізвище. Усе це він записував на папір, подаючи цим знак згоди. Опісля переказував дітям, щоби їхні батьки прийшли до нього на другий день свят на вечерю. Таких посланців за весь вечір приходило більше десятка. Цей обряд здавна культивувався у Поручині. Адже, діти багатших господарів у селі повинні були в першу чергу принести коляду священнику, а потім – усім іншим: хрещеним батькам, родичам чи сусідам. Дітей, які приносили Святу вечерю, частували, обдаровували гостинцями – пиріжками, горіхами, яблуками, цукерками, грішми. Духовенство пояснює Святу вечерю дарами волхвів, а народ бачить в ньому (цьому звичаї – П.С.) просте свідчення поваги: кого поважаємо або шануємо, тому й вечерю шлемо [Свидницький 1861: 61].

Перед споживанням святвечірніх страв усі члени священничої родини підходять до батька, що тримає в руках тарілку з просфорою<sup>51</sup>, обмащеною медом, беруть її, діляться нею і хрестяться, бажаючи один одному усякого добра (традиція споживання просфори на Святвечір запозичена з Польщі). Аналогічне пригостання просфорою відбувалося й у челядній кімнаті, де святкувала прислуга. Звичай вживати просфору також належить до новаторських (він вперше почав культивуватися в священничих родинях), хоча останнім часом поширений і в селянських родинях, які належать до греко-католицької церкви.

У Поручині, як і по всій Україні, на Святий вечір господині намагалися готувати дванадцять страв: пісний борщ із ушками, студжена та смажена риба, голубці з гречкою і картоплею, гриби, пиріжки з капустою, сушеними сливами, пампушки з варенням, сушеня (подекуди її називають узваром), холодна кутя. Вечеря напередодні Різдва мала сімейний характер і була символом домашнього вогнища [Росінський 1994: 265]. Символіка дванадцяти страв має декілька тлумачень. За язичницькими уявленнями, – це своєрідна жертва дванадцятьом дням свят, протягом яких тривало стародавнє різдво світу (поєднання двох животворчих начал – світлоносного (сонця і місяця) й водяного (богині води Дани). За християнською традицією, – це вшанування дванадцятьох апостолів, які проповідували вчення Ісуса Христа. Хоча символіка святвечірніх страв бере початок з прадавніх часів. Вона переважно пов'язана із своєрідними жертвами двом животворчим началам – світлу й воді. Адже за формою кожна святвечірня страва нагадує то сонце, то місяць, то зірки чи водяну стихію (останню найбільше уособлює риба) [Смоляк 2007, 1 – 2: 125].

<sup>49</sup> У деяких місцевостях Західного Поділля Дідо – це пшеничний або вівсяний сніп, а околїт пшеничної соломи – це Дідух. За віруваннями місцевих жителів Дідо і Дідух уособлювали місце перебування під час Різдва свят духів предків.

<sup>50</sup> Колядою в с. Поручині до сьогодні називають обдарування колядників (малим дітям давали переважно солодощі і фрукти, а старшим – гроші, парубків вгощали переважно міцними напоями. Крім цього термін «коляда» ще має значення колядувати, а також саме свято звать Колядою [7, с. 106].

<sup>51</sup> Просфора (розм. проскурка) – невеликий хлібець, із якого вирізують Агнця та часточки, що їх споживають під час причащення.

Заслугує уваги й поручинський обряд святвечірнього квокання. Його зазвичай відтворювали малі діти. Перед споживанням святвечірніх страв вони залазили під стіл, клякали на соломі (Дідуха) й імітуючи квокання курей, шукали на долівці ласощі – лісові та волоські горіхи, цукерки, копійки. Звичай наслідування голосу курей пов'язаний із контагіозною магією – це віщувало приплід птиці. Як зазначає Богдан Лепкий, цей обряд був найулюбленішим серед дітей, оскільки їх обдаровували різноманітними ласощами, особливо – цукерками.

Богдан Лепкий в епістолярній повісті «Казка мого життя» зробив опис дитячого святвечірнього колядування. У Поручині у 80-х роках ХІХ століття діти розпочинали ходити колядувати зі Святого вечора. Цей обряд здійснювали зазвичай хлопці-підлітки. Вони ходили колядувати з зіркою (в Почурині казали «з зізвздою»<sup>52</sup>). На жаль, Богдан Лепкий не подав назв колядок, але, як зазначають місцеві старожили, це були апокрифічні колядки, бо в священничих родинх традиційних народних (язичницьких) в цей час вже не виконували. Найпоширенішими апокрифічними колядками, які здавна виконуються в с. Поручині були: «Бог предвічний народився», «Нова радість стала», «Во Вифлеємі нині новина», «В глибокій долині»<sup>53</sup> та ін. За свідченням Богдана Лепкого, у священничих родинх колядники отримували винагороду на кухні від розпорядниці господарства їмості (колядницькими подарунками були переважно гроші або фрукти чи солодощі). У Поручині другої половини ХІХ ст. колядницьку винагороду називали колядою (до речі, ця назва в даній місцевості зберігається до сьогодні). Це вказує на язичницьке походження назви, оскільки вона пов'язана із богинею неба Колядою (дружиною бога неба Сварога), яка в ніч з 6 на 7 січня народжувала нове сонце, по імені Дажьбог [Плачинда 1993: 21].

Цікавим є опис обряду, що стосується святвечірньої трапези. Залишки страв, які споживала священницька родина, виносили до іншої кімнати «для духів», «а челядь з кухні недоїджену страву згортає до путні й кладе в саду для вовків» [Лепкий 1991: 505]. Даний опис свідчить, що цей обряд є дуже давнім і перейнятий із селянської традиції. Він бере свій початок з періоду тотемізації тварин, зокрема диких, які робили зло людям і, щоб задобрити їх, приносили святвечірні жертви у вигляді сакральних страв [Килимник 1994: 26].

Цікавим з етнографічного погляду є опис святкування Різдва, що відбувалося на другий день – на Марії. На свято сходилися лише ті сільські жителі, які присилали своїх дітей привітати священнику родину з Колядою й приносили їй подарунки – горіхи, мед й медівники. Трапеза у священника відбувалася одразу після Служби Божої (біля обіду). На прийом сходилися передусім найповажніші люди в селі – війт, коваль, сільський розпорядник, писар, одним словом заможніші мешканці села. Перед тим, як зайти до оселі, вони співали найпоширенішу в селі коляду «Бог предвічний народився». До речі, Богдан Лепкий подає текст лише тих її строф, які найчастіше виконували сільські колядниками: «Бог предвічний нам народився, / прийшов днесь со небес, / щоби вздрів люд свій весь / і утишився. / Ознаймив се ангел Божий, / наперед звідарям, / а вчєра пастирям / і земним звірам. / Слава Богу, – заспіваймо, / честь Сину Божому / і пану нашому / поклін віддаймо» [Лепкий 1991: 506 – 507].

Варто зазначити, що текст цієї колядки до сьогодні зберігся в Поручині майже без змін. Це вказує на його сакральність в обряді колядування та на писемність його походження. Цінним також є той факт, що Богдан Лепкий подає й текст післяколядного віншування, яке до сьогодні зберігається у поручинській різдвяній традиції: «Бажаю вам, славний господарю, господині і вашим дітям щастя, здоров'я і всякого добра, від Різдва до Воскресення, від Воскресення до Вознесення, від Вознесення до ста літ, поки вам пан Біг призначив вік у небі стояти, коруну тримати, всім нам посполу честь і хвала сему дому» [Лепкий 1991: 507]. Христос рождається! – говорив віншувальник, а всі присутні в оселі відповідали: Славимо Його!

Святкова гостина у священничих родинх в Галичині другої половини ХІХ століття була невибагливою, обмежувалася лише декількома скоромними стравами – борщем зі схабом<sup>54</sup>, холодцем (тут їх називають гижками) та холодною кутею. З напиків подавали лише бочкове пиво.

<sup>52</sup> Зірка («ззіззда»)– це давній язичницький атрибут, який уособлював символ Сонця (Дажьбога). У Поручині, як зазначає місцева жителька М. М. Петришин, 1932 р. н., у першій половині ХХ століття була вже повністю християнізованою. Адає вона символізує євангельську вифлеємську зору, яка сповістила про народження Месії. У Поручині її виготовляли з обичайки старого решета й обклеювали різнокольоровим проолієним папером. На папір приклеювали картинки із сюжетами Різдва Христового, а всередину вставляли свічку, яка освічувала нутро і робила картинки яскраво видимими. «Ззіззду» під час колядування крутили навколо осі рукою.

<sup>53</sup> Інформацію про традицію Різдяних свят подала Петришин Марія Миколаївна. 1932 р. н., місцева, буряківниця, освіта початкова з с. Поручин Бережанського району Тернопільської області. Запис зроблений 28. 06. 2006 р

<sup>54</sup> Схаб – шматок свинини або баранини з ребрової частини туші.



Богдан Лепкий також детально описав звичай підкидання куті до стелі на другий день Різдвяних свят. До речі, це дуже давній язичницький звичай, який пов'язаний з контагіозною магією (праукраїнці вірили у велику силу першого річного свята Різдва). Адже в цей день, за стародавніми віруваннями, загадане обов'язково мало здійснитися [Артюх 1994: 310]. У Поручині, за свідченням письменника, цей звичай існував ще в другій половині XIX століття (сьогодні він вже не культивується). Адже, за цим повір'ям, якщо кутя густо поприміпає до стелі, то «і рої будуть добрі, і копи густо будуть стояти» [Лепкий 1991: 509].

Отже, описи фрагментів Різдвяних свят, зокрема Святого Вечора та другого дня, зроблені Богданом Лепким у мемуарній повісті «Казка мого життя» дають повну уяву про відзначення цих свят у священничій родині 70–80-х років XIX століття. Цей матеріал має не лише художню цінність, але й подає детальну інформацію про традиційні та новаторські складові різдвяної обрядовості в родині священника. Якщо традиційна складова є домінуючою й базується на селянській звичаєвості, то новаторська вказує на привнесення, які культивувалися в родині священослужителів другої половини XIX століття.

**Література:** *Артюх 1994:* Артюх Л. Ф. Їжа та харчування // Поділля. Історико-етнографічне дослідження / [Л. Ф. Артюх, В. Г. Балушок, З. Є. Болтарович та ін.]. – К.: Вид-во НКЦ «Доля», 1994. – С. 282 – 322. ; *Килимник 1994:* Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні (зимовий цикл). – Т. 1: (Зимовий цикл). – Кн. 1. – К.: Обереги, 1994. – 148 с.; *Лепкий 1999:* Лепкий Б. Казка мого життя. // Богдан Лепкий. Твори у двох томах. Том другий. Повісті. Спогади. Виступи – К.: Дніпро, 1991. – 720 с.; *Плачинда 1993:* Плачинда С. Словник давньо-української міфології. – К.: Укр. письменник, 1993. – 63 с.; *Росінський 1994:* Росінський О. Традиції народного харчування // Етнографія України. – Львів: Світ, 1994. – С. 255 – 266.; *Свидницький 1861:* Свидницький А. Великдень в подолян // Основа. – 1861. – Ноябрь (Декабрь). – С. 26 – 71.; *Смоляк 2007:* Смоляк П. О. Дідух як основний атрибут різдвяної обрядовості. // Актуальні проблеми гуманітарної освіти. Зб. наук. праць / Випуск 3. – Київ – Кременець, 2007. – С. 105 – 109.; *Смоляк 2007:* Смоляк П. О. Символіка святвечірньої їжі у різдвяній обрядовості Західного Поділля // Народознавчі зошити. Двомісячник Інституту народознавства НАН України. – Зошит 1–2. – Січень-квітень. – Львів, 2007. – С. 123 – 129.; *Смоляк 2006:* Смоляк П. О. Функція господаря у святвечірній обрядовості Західного Поділля / П. О. Смоляк // Наукові записки. Серія : Історія. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2006. – Вип. 1. – С. 62 – 66.

*В статтє обрацаєтєсь вниманіє на описаніє Рождєствєнскіх праздніков в с. Поручин Берєжанского району 70–80-х годов XIX ст, который осуцєствил Б.Лепкий в своей повєсти «Казка могого життєя», подаетєсь інформация о традиционнєх и новаторских составляющих рождєствєнских обычаєв и обрядов в сємьє священника.*

*Ключевые слова:* Богдан Лепкий, с. Поручин, священник, обычай, обряд, Святой вечер, дідух, коляда.

**Олег Смоляк, проф. (Тернопіль)**

### **Музична стилістика гаївок зі села Богдана Лепкого (с. Поручин Березанського району Тернопільської області)**

*У статті зроблено стильову характеристику гаївок, записаних в с. Поручин Березанського району Тернопільської області, де в юні роки проживав видатний український письменник Богдан Лепкий. Проаналізовано тематичний склад пісень весняного календарно-обрядового циклу, ритмічну форму вірша і мелодії, народномузичну форму, ладозвукорядні парадигми та виконавські особливості.*

**Ключові слова:** Богдан Лепкий, музична стилістика, ритмічна форма вірша і мелодії, народнопісенна форма, ладозвукоряд, виконавські особливості.

*The article develops style characteristics of Easter songs (hayivka) recorded in the village of Poruchyn of Berezhany district of Ternopil region, where a prominent Ukrainian writer Bohdan Lepky spent his youth. We have analyzed the thematic composition of the songs of spring calendar ritual cycle, the rhythmical form of verse and melody, a folk music form, mode and scale paradigms and performance peculiarities.*

**Key words:** Bohdan Lepky, musical stylistics, rhythmical form of verse and melody, folk song form, mode and scale, performance peculiarities.

Дослідження традиційної народної музичної культури сіл, у яких народилися видатні українські письменники, привертає все більшу увагу в науковців. Це, в першу чергу, зумовлено тим, що вона (традиційна культура) була тим живильним матеріалом, яким користувалися літератори при написанні художніх творів. Адже народна творчість, зокрема пісенна, останнім часом все більше виходить з ужитку, а це в свою чергу негативно впливає на збереження й передачу культурних традицій молодому поколінню. Народними мотивами багата й творчість видатного українського письменника Богдана Лепкого. У низці його творів (прозових і поетичних) зафіксовані народні звичаї та обряди, велике й шанобливе ставлення до своїх багатовікових народнопісенних джерел.

Дослідження традиційної народнопісенної культури із сіл, де народилися видатні українські письменники, Олександр Потебня, Микола Гоголь, Марко Вовчок, Іван Нечуй-Левицький, Іван Вагилевич, Іван Франко, Осип Маковей, Михайло Яцків, здійснювали українські вчені – літературознавці й фольклористи Микола Дмитренко [5], Олексій Дей [1; 2; 3; 4], Михайло Шалата [8], Володимир Качкан [7], Микола Ільницький [6]. Традиційна народнопісенна творчість із сіл, де проживав Богдан Лепкий, ще недостатньо вивчена.

Мета статті – зробити аналіз музичної стилістики гаївок з с. Поручин Бережанського району що на Тернопільщині, де в юні роки проживав із батьками видатний український письменник Богдан Лепкий.

Гаївкова традиція с. Поручин Бережанського району Тернопільської області, де в юні роки проживав Богдан Лепкий, як і всього Західного Поділля, бере початок з прадавніх часів. Це підтверджується тим, що в цьому селі збереглося біля 27 гаївкових парадигм із незначними (мікроваріантними) відмінками<sup>55</sup>. На сьогодні ця цифра складає середню кількість побутуючих в одній співочій традиції пісень весняного обрядового жанру. До речі, останнім часом у деяких селах збереглося біля 40 різних назв активно діючих гаївок (такі села, в основному, віддалені від міст і містечок й тому значно краще ніж наближені до них зберігають давню традиційну народну пісенність).

Гаївки, що збереглися до сьогодні в с. Поручин Бережанського району Тернопільської області, представляють такі тематичні блоки, як любовний, жартівливий, міфологічний, аграрний, вегетативний, патріотичний, напливовий. Жартівлива тематика гаївок, в основному, присвячена кепкуванню дівчат над парубками і переважно побудована у формі антифонного співу. Зачіпання дівчатами хлопців пов'язане з прадавньою традицією сватання перших до других. Ця традиція бере свій початок із періоду матриархату, в якому жінка мала право вибору чоловіка (партнера) для продовження роду, тому й значна частина жартівливих гаївок побудована на мотивах сватання. Жартівлива тематика в с. Поручині представлена такими гаївками, як «Ой на горі жита много», «Ой продала Катрусенька полумисок проса», «Ой летіла сука ровом», «Ой що ж то ми' за ягілка», «Ой на горі корито».

До любовного блоку поручинських гаївок належать «Ой по горі, по горі» («Писар»), «Ми голубку ізловили», «Ви, дівчата, де йдете?», «Там на горі вільха», «А з суботи на неділю дощик накрапає», «Ой з-за гори з-за крутої, з-за гори», «Посію я руту круту межі гороньками», в яких йдеться про любовні стосунки між хлопцями та дівчатами.

Міфологічну тематику представляють поручинські гаївки «Летіли дикі кози», «Ми кривого танцю йдемо», «Вербовая дощечка», «Ой травице-муравице», «Ходить жучок по жучині». Гаївки такого тематичного наповнення превалюють тими мотивами, в яких земне поєднується із небесним. У них закодована символіка, що пов'язана з вічністю життя («Ми кривого танцю йдемо»), розквіт природи («Ходить жучок по жучині», «Ой травице-муравице»). Співаючи такого змісту пісні, дівчата руховими елементами доповнюють їхній зміст, оспівуючи прихід богині Весни.

Варіанти гаївкової парадигми «Ой в'яжіться огірочки» представляють аграрну тематику. В основу сюжету цієї пісні покладено мотив майбутнього весільного сватання, яке обрамлене описом чудової краси природи.

Гаївки «Ой летіла зозуленька та й стала кувати», «Ой з-за гори з-за крутої, з-за гори», «А на церкві біла бляха» представляють напливову тематику. Їхній зміст переважно розкриває події, пов'язані з періодом національно-визвольних воєн українського народу з іноземними окупантами. Такого змісту пісні не мають нічого спільного з розквітом природи, але вони, будучи співаними на типові молодії гаївок, свого роду, розширюють їхній діапазон актуальними з національної точки зору сюжетами. Вони переважно прославляють українських національних героїв – січових стрільців, що полягли в боях за українську державу.

<sup>55</sup> Записи гаївок були зроблені Смоляком О. С. 28 червня 2006 року від Петришин Марії Миколаївни. 1932 р. н., місцевої, буряківниці, освіта початкова з с. Поручин Бережанського району Тернопільської області.

Гаївки «Сиділа вдова посеред села», «В нашім селі на горбочку» зберігають у собі баладні оповіді, що також є наверстованими із інших народнопісенних жанрів. Найпоширенішою ритмічною формою вірша в поручинських гаївках є 4+4 з різноманітними модифікаціями окремих сегментів, окремих віршів та рефренів. Ця ритмічна форма характерна для 16-ти пісенних парадигм.

Найпростіша серед них – дворядкова строфа ізоритмічної будови 4+4//4+4. Вона властива гаївкам «А на церкві біла бляха», «Ой травице-муравице», «В Поручині на горбочку», «Ой що то ми' за гаївка», «Питалася мати дочки». Силабомелодичний ритм у цих гаївкаї представлений трьома ритмічними фігурами: перша з них – репетиційна, що відтворена як восьмушковими, так і четвертними тривалостями. Такий тип ритмічної організації в сегментах властивий 3-м гаївкам «А на церкві біла бляха», «Ой травице-муравице», «В Поручині на горбочку». А в гаївці «Ой що то ми' за гаївка» силаборитмічна форма вірша розширена за рахунок подовженої тривалості перших складонот. У хорезізованій формі вона виступає і в гаївці «Щось там в лісі зашуміло». У цьому ж зразку дещо модифікованою виступає ритмічна організація в четвертому сегменті. Це, на нашу думку, спричинено способом кадансування: подовженням передостаннього звуку. Для гаївок «Там за гаєм, там за лугом» та «Ходить жучок по жучині» характерна дворядкова восьмикладова строфа з рефреном. Слабомелодичний ритм цих гаївок майже ідентичний, відрізняється лише різночасовою тривалістю перших складонот: сегменти в першій гаївці представлені восьмими, а в другій – четвертними. Деякі силабомелодичні видозміни містять і рефрени. В першій гаївці рефрен представлений складнішими ритмічними модифікаціями. У гаївці «Ходить жучок по жучині» силабомелодична модель простіша і майже не відрізняється від строфи. Для гаївок «Стоїть голуб та й сумує», «Пущу коня я в долину» характерна чотирирядкова строфа. Силабомелодичний ритм у цих піснях представлений репетицією та об'єднанням. Для гаївки «Сумна звістка на Україні» притаманна чотирирядкова строфа з повторенням двох останніх віршів. Тип ритмічного становлення – репетиція і об'єднання. У гаївці «Ми голубку голубили» в передостанній строфі силабомелодична форма віршів укорочена: дві восьмі поєднані в одну четверту. Чотирирядкова строфа типу 4+4//4+4//5+5//4+4 характерна для гаївки «Їхав козак на війноньку».

У поручинських гаївкаї часто зустрічається й ритмічна форма вірша 6+6 з різними модифікаціями окремих віршів та сегментів. Ця форма притаманна 10-м гаївковим парадигмам, а саме: «Котилися вози», «Дівчино Марино», «Попід ліс стеженька», «Червоні ягоди спадають до води», «Чом ти, дівча, ходиш», «Ой там за горою», «Летіла зозуля», «Цвіток до цвіточка, листок до листочка», «Там на церкві хрест, хрест». Однорядкова строфа типу 6+[:6:] притаманна 8-м гаївкам, а саме «Котилися вози», «Дівчино Марино», «Попід ліс стеженька», «Червоні ягоди спадають до води», «Чом ти, дівча, ходиш», «Ой там за горою», «Летіла зозуля», «Там в Шибалині». Такого роду строфа має трисегментну будову: першому сегменту властиве репетиційне ритмічне поєднання, а другому і третьому – потрійне об'єднання.

Для гаївки «Цвіток до цвіточка, листок до листочка» властива форма вірша 6+6//6+6 з типом ритмічного становлення – об'єднанням з дробленням. Гаївка «Там на церкві хрест, хрест» має ритмічну форму вірша 6+6//4+4+7 і тип ритмічного становлення в сегментах – об'єднання і репетиція. Дві гаївки «Маю хустку вишивану», «Закувала зозуленька» мають коломийкову форму 4+4+6//4+4+6. Ритм в перших двох сегментах виступає в репетиційній формі, а в третьому – об'єднання. Дві інші гаївки «Ой летіла зозуленька» та «Посію я руту круту» мають однорядкову строфу з ритмічною формою вірша 4+4+[:6:]. Цим гаївкам властива трисегментна будова: усі три сегменти мають репетиційну форму ритмічного поєднання. Гаївка «Десть тут була подоляночка» має гетероритмічну будову віршів 4+5//4+5//6+6//6+6 із типом ритмічної організації в сегментах – репетиція і об'єднання. Лише гаївці «Ой була, була йа в місті вдова» властива однорядкова строфа з ритмічною формою вірша 5+[:5:], в сегментах якої фігурує об'єднання.

Гаївка «А вже нині третій день» має ритмічну форму вірша 4+[:3:]. У перших сегментах обох строф ритмічний малюнок складає репетиція, а в другому і третьому сегментах – об'єднання.

Гаївки «На великодні свята» і «Попід зелені лози» мають дворядкові строфи з ритмічною формою вірша 7//7. Для них характерний ритмічний малюнок – репетиція та подвійне об'єднання. Таке силаборитмічне поєднання властиве для гаївок зі складними руховими елементами.

Гаївці «Там на ставі, на ставочку» властива дворядкова строфа, де присутні два типи ритмічного становлення – репетиція та подвійне об'єднання. Дворядкова строфа з ритмічною формою вірша 4+6+7//4+6+7 і силабомелодичним ритмом – репетицією та об'єднанням характерна для гаївки «Там за лісом, за лугом».

Однорядкова форма притаманна для 11-ти гаївок. Для гаївок «Котилися вози», «Попід ліс стеженька», «Червоні ягоди спадають до води», «Чом ти, дівча, ходиш», «Ой там за горою», «Летіла зозуля», «В Поручині на горбочку» характерна трисегментна мікроструктура, яка базується на

співпадінні семантичної і мелодичної структур. Контрастною є власне пісенна форма, оскільки в третьому сегменті мелодія має інший інтонаційний розвиток. Для гаївки «Ой була, булла йа в місті вдова» характерна однорядкова варіаційна форма. А для гаївок «Ой летіла зозуленька» та «Посію я руту круту» характерне співпадання пісенної та мелодичної форм; контраст становить і семантична складова (другий рядок автоматично повторюється).

Дворядкова форма характерна для 16-ти поручинських гаївок. У гаївках «На Великодні свята», «Попід зелені лози», «А на церкві біла бляха», «Ой, травице муравице», «В Поручині на горбочку» мелодична та власне пісенна структури відмінні: якщо пісенні вірші варіативно споріднені, то мелодичні вірші інтонаційно відмінні. Для гаївок «Ой що то ми за гаївка», «Питалася мати дочки», «Цвіток до цвіточка», «Там на ставі, на ставочку» характерна співдія на трьох рівнях: семантичному, власне пісенному та мелодичному. У гаївці «А вже нині третій день» характерна співдія семантичної та власне пісенної форм, контрастом є мелодична. Така сама співдія притаманна й гаївкам «Маю хустку вишивану» та «Закувала зозуленька».

Трирядкова форма властива гаївкам «Там за лісом, за лугом» та «Щось там в лісі зашуміло». Для першої гаївки притаманна співдія семантичної та власне пісенної форм (у перших двох сегментах), а в третьому сегменті ці структури відмінні. Контраст становить лише мелодична форма, так як інтонаційний контур при повторі першого речення та третьої строфи є іншим.

Чотирирядкова строфа властива 11 гаївкам, а саме: «Сумна звістка на Україні», «Позір, хлопці, уставайте», «Пушу коня я в долину», «Стоїть голуб та й сумує», «Десть тут була подоляночка», «Ти, мишенько, в поле», «Ми голубку голубили» та ін.

У гаївках «Ми голубку голубили», «Ти, мишенько, в поле», «Десть тут була подоляночка» притаманна співдія власне пісенного та мелодичного рівнів, контраст становить лише семантичне зіставлення (воно відчутне в двох останніх сегментах). У гаївках «Сумна звістка на Україні» та «Стоїть голуб та й сумує» всі три формотворчі рівні зіставлення є іншими.

Гаївкам «Листок до листочка» та «Там за гаєм, там за лугом» властива дворядкова форма із приспівом. Зокрема, гаївці «Листок до листочка» споріднені два перших сегменти, через те вони ідентичні на мелодичному та власне пісенному рівнях. А в гаївці «Там за гаєм, там за лугом» ідентичними є семантичний та мелодичний рівні.

Найпоширенішою ладовою парадигмою в гаївках с. Поручин Бережанського району Тернопільської області виступає іонійський пентахорд із субсекундою. Він властивий таким гаївкам, як «Там за лісом, за лугом», «Ой летіла зозуленька», «Посію я руту круту», «Ходить жучок по жучині», «Ти, мишенько, в поле», «На Великодні свята», «Попід зелені лози», «А на церкві біла бляха», «Ой травице, муравице», «В Поручині на горбочку». В даній співочій традиції зустрічається й іонійський тетрахорд з субсекундою. Він властивий гаївкам «Листок до листочка», «Маю хустку вишивану», «Цвіток до цвіточка». Двом гаївкам характерний іонійський тетрахорд, а гаївкам «Листок до листочка» та «Там за гаєм, там за лугом» властивий іонійський гексахорд з субсекундою та субквартою. Дві гаївки, що представляють поручинську співочу традицію, представлені іонійським гексахордом з субсекундою. Еолійський гексахорд із субсекундою притаманний гаївкам «Ми голубку голубили» та «Вже комуна розпустилась», а іонійський гексахорд із субсекундою та субквартою властивий гаївкам «Позір, хлопці, уставайте» та «Закувала зозуленька». Іонійський тетрахорд із субквартою притаманний гаївці «Стоїть голуб та й сумує», а іонійський пентахорд із субквартою – гаївці «Пушу коня я в долину».

Іонійським пентахордом із субсекундою та субквартою представлена гаївка «Котилися вози з гори на долину», а гаївка «Ой була, була йа в місті вдова» – іонійським гексахордом. Для гаївки «Десть тут була подоляночка» притаманний еолійський пентахорд із субсекундою.

Гаївкам «Сумна звістка на Україні», «Дівчино Марино», «Попід ліс стеженька», «Червоні ягоди», «Чом ти дівча ходиш», «Ой там за горою», «Летіла зозуля», «Ой там в селі на горбочку» властиве плагальне поєднання двох іонійських тетрахордів з приставною секундою, а в гаївках «Щось там в лісі зашуміло» та «Сумна звістка на Україні» присутнє плагальне поєднання іонійського тетрахорда та іонійського пентахорда.

Останнім часом у с. Поручині Бережанського району, що на Тернопільщині, переважає двоголосе виконання, хоча зустрічаються деякі гаївки, яким властива одноголосий модальний спів.

Виконавська традиція поручинських гаївок ще до сьогодні зберігає давню монодійну лексику. Це задекларовано у простих і плавних переходах від однієї ступені до другої. Крім цього у багатьох гаївках, особливо в каденційних зворотах голосоведення часто базується на глісандуючих елементах (така співоча традиція характерна для Західного Поділля в цілому). У гаївці «Ой була булла йа в місті вдова» властиве заповільнення в останній строфі. Цей спосіб, на нашу думку, сформувався під впливом аматорського (хорового) виконання. Воно дещо дисонує з традиційним виконанням гаївок, хоча, як бачимо, має місце.

Отже, мелодика гаївок, записаних в с. Поручин Бережанського району Тернопільської області, де в певний час проживав Богдан Лепкий із своїми батьками, зберігає в собі багато стильових рис, які притаманні всьому Західному Поділлію. Це, в першу чергу, типові ритмічні форми вірша і мелодії, в яких переважає семискладова, восьмискладова, десятискладова та дванадцятискладова форми вірша і мелодії, хоча в меншій кількості фігурують й інші ритмічні поєднання. Крім цього народномузичні форми поручинських гаївок переважно зберігають ідентичність або синонімічність своїх складових – семантичної, власне пісенної та мелодичної. Переважна більшість гаївок із досліджуваної місцевості зберігає типовість ладозвукорядних та виконавських форм. Все вищезазначене дає право констатувати, що гаївкова традиція поручинських гаївок, особливо на рівні мелодики зберігає до сього давню архаїку форм, які є справжнім оберегом весняного обрядового жанру.

**Література:** Дей 1979: Дей О. І. «Двісті українських пісень Марка Вовчка» / О. І. Дей // Народні пісні в записах Марка Вовчка (реставрація за рукописними та друкованими джерелами) / [упоряд., післямова і приміт. О. І. Дея]. – К. : Муз Україна, 1979. – С. 185 – 196.; Дей О. Іван Франко і народна пісня / О. Дей // Народні пісні в записах Івана Франка. [упоряд., вступ. стаття та приміт. О. І. Дея]. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 5 – 21.; Дей 1985: Дей О. Народна пісня в житті і творчості І. Нечуя-Левицького. // Народні пісні в записах Івана Нечуя-Левицького. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 5 – 18.; Дей О. І. Пісенне зібрання М. В. Гоголя. // Народні пісні в записах Миколи Гоголя / [упоряд., післямова і приміт. О. І. Дея]. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 153 – 163.; Дмитренко 1988: Дмитренко М. Олександр Потебня і народна пісня. // Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / [упоряд., вступна стаття і приміт. М. К. Дмитренка]. – К.: Муз. Україна, 1988. – С. 5–18.; Ільницький 1983: Ільницький Микола. «Влюбляюся залюбки в скарбницю усної словесності...» // Народні пісні в записах Михайла Яцкова / [упоряд. О. І. Дея та М. М. Ільницького; Вступ. стаття і приміт. М. М. Ільницького]. – К.: Муз Україна, 1983. – С. 5 – 19.; Качкан 1981: Качкан В. Осип Маковей і народна творчість // Народні пісні в записах Осипа Маковея / [упоряд., вступ. стаття та приміт. В. А. Качкана]. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 5–12. ; Шалата М. Народними піснями зачарований. // Народні пісні в записах Івана Вагилевича / [упоряд., вступна стаття і приміт. М. Й. Шалати]. – К. : Муз Україна, 1983. – С. 5 – 16.

*В статтє сдєлана стилєвая характеристика гаивок, записанных в с. Поручин Бережанского района Тернопольской области, где в юные годы проживал величайший украинский писатель Богдан Лепкий. Проанализирован тематический состав песен весеннего календарно-обрядового цикла, ритмическая форма стиха и мелодии, народномузикальная форма, ладозвукорядные парадигмы и исполнительские особенности.*

**Ключевые слова:** Богдан Лепкий, музыкальная стилистика, ритмичная форма стиха и мелодии, народнопесенная форма, ладозвукоряд, исполнительские особенности.

## ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Володимир Кузьменко, проф.(Київ)

### Особистість (Михасю Ткачу – 75)

Почасти можна почути, що для когось ремесло – звичайна буденна робота, смисл усього існування. Скажімо, є люди, що не можуть жити без моря, для пілота, наприклад, небо – це його справжнє розкрилля, мандрівник не уявляє свого життя без дороги...

Художня література в цьому розумінні не є чимось особливим. Винятковим є хіба те, що письменницький талант, яким природа або наділяє людину, або ж його відсутність компенсує графоманська плодючість, а то й з роками нажите ремісництво. При сучасних інтернет-технологіях перший-ліпший користувач мережі, ймовірно, спроможний зімітувати річ, що нестиме на собі зовнішні ознаки письменницького «виробу».

Але ж ідеться про справжнє ремесло, яке іменується літературою (варто все ж таки підкреслити, що «ремісництво» – аж ніяк не високе «ремесло» у найкращому розумінні цього слова). Сучасний письменник, хоч би як щедро був обдарований природою, не зможе високо тримати планку на рівні часу, коли досконало не володітиме своїм ремеслом. Отже, він мусить бути інтелектуальною, високоосвіченою особою.

Я з уклінним пієтетом ставлюсь до художньої літератури і до письменників. Однак, гадаю, ми надаємо надмірної серйозності чи, сказати б, винятковості письменству, і від цього відсувається кудись убік життєрадісність літературного заняття. А вона, ця справа, життєрадісна й щаслива. Так, є муки народження слова, пошуки гранично точної деталі, кропітка праця прозаїка, прикутого до робочого столу, немов галерник до свого місця у невольницькому човні.

І все ж, незрідка проклинаючи своє виснажливе, важке ремесло, впадаючи у відчай, митець відчуває водночас естетичне задоволення від того, як із нічого народжується дивосвіт: голубоока річечка Снов із численними рукавами, старицями, чорторіями, болотцями, рудками й озерцями, в яких червоні карасі, мов кленові листки восени; а на світанку, не соромлячись своєї голизни, розкриваються білі лілії; батьківська оселя і все те, що навколо хати – город, дуб велетенських розмірів, стара яблуня-антонівка, шовковиця, під вікнами бузок і квіти; а одразу за обійстям – поле на пагорбі з вітряком, з глибокими ярами та лісом, з якого виходять Веселий Штанько зі своїм юним другом Грицьком Селезнем з Качківки, вовк і семеро каченят... Відчувати себе Майстром, Творцем – у цьому, звичайно, і радість, і щастя, і могутність, і нагорода для справжнього письменника.

Нині ж література, яка завжди була основою духовності, витіснена на задвірки. Хаос, ніким і нічим не обмежене свавілля дикого ринку, політика влади стосовно всього українського і насамперед стосовно нашої мови, мистецтва й літератури руйнує останні національні пріоритети. Однак, попри все і всупереч усьому, література існує. І творча діяльність Михася Ткача, на якій лежить карб непересічної особистості й таланту, – яскраве тому підтвердження. Щоправда, за суспільно-історичних умов, які випали на долю його покоління (масові репресії, війна, голод 1947 р., рабське становище людини в умовах колгоспно-казарменного сталінізму та ін. ), талант цей розкрився, на мою думку, не всіма своїми гранями й подосі приховує в собі не реалізовану вповні енергію.

Життєвий і письменницький шлях Михася Ткача багато в чому типовий для людей того покоління, яких ми сьогодні називаємо «шістдесятниками». Принаймні, проза М.Ткача своєю художньо-естетичною концепцією спирається на основні засади цього мистецького руху, які цілком відповідають особливостям світовідчуття й автора «Сонячного полудня» та «Світлого дива» і дають право розглядати його творчість як представника молодшої генерації письменників, що були виплекані «шістдесятництвом». Михася Ткача легко можна собі уявити в університетській аудиторії разом із Григором Тютюнником чи Романом Андріяшиком, Борисом Олійником або Іваном Драчем, Василем Симоненком чи Василем Стусом... Він був би для них цікавим співрозмовником, вірним товаришем, однак ... не судилося. Батько Михайло Веремійович Ткач загинув на фронті, тож довелося Михайликові сповна випити гіркий келих повоєнного напівсирітського дитинства та юності.

Народився Михайло Михайлович Ткач 19 вересня (якраз на «Михайлове чудо») 1937 р. на Чернігівщині, у витоках чарівної річечки Снов, у с. Ленінівці Менського району (колишній Сахнівці, перейменованій у 1924 р. на честь більшовицького вождя) у козацькій родині. По материнській лінії коріння родоводу сягає в глибину XVIII століття, коли далекий прашчур переселився на Придесення із Запорізької Січі. Мати, Ганна Марківна Зубок, *«гордилась своїм козацьким походженням, – читаємо в автобіографічній повісті «Пахне любисток і м'ята...».* – *Казала не раз без будь-якого натяку на жарт: «Вище голову, сину, ти ж козак у мене».* Михайло Веремійович поліг у бою із фашистськими загарбниками, тож солдатська вдова сама ставила на крило трьох синів-соколиків (старша донька померла в п'ятирічному віці). День народження Михайлика, середульшого з братів, збігся з днем визволення рідного села від німецьких окупантів, що сталося 1943 року також 19 вересня. Даремно дітлахи чекали повернення батька, пильно вдивляючись в кожного з вояків, які проходили селом. Чуда не трапились. Батько з'являвся лише у снах, ввижався серед солдатів-визволителів.

То були нужденні та нестерпні роки, а надто – голодний 47-й. І хоча Михась палко мріяв про справжню освіту, щодня бережно клав книжки до полотняної торбинки, до школи так і не доходив, усе частіше змушений був пропускати уроки, пасти худобу, допомогати матері прогудувати родину. Сім'я бідувала, ледве зводила кінці з кінцями. Що то було за животіння, можна собі уявити, прочитавши новели М.Ткача «Вечірній світ», «Дике поле» чи хоча б спогад автора з дитячих літ «Зоряна ніч».

Після закінчення семирічки (1953) Михайло нарівні з дорослими працюватиме в колгоспі орачем і косарем, возитиме сіно, соломі, виконуватиме функції обліковця. А потім буде військова служба в Туркменістані. Відбуватиме її в 1956–1958 рр. в пустелі Кара-Кум: спочатку в танковому батальйоні, а потім у полку механіком-водієм танків. Демобілізувавшись, вчитиметься в Ніжинському технікумі механізації. Отримавши диплом, деякий час працює трактористом, помічником бригадира тракторної бригади. Однак душевний неспокій, потяг до чогось іншого, вагомішого, як зазначатимуть згодом критики, покличуть допитливого юнака на навчання до Московського народного університету мистецтв на факультет малюнка і живопису. Не лише Божа іскра таланту, а й нерозтрачена, плекана роками

синівська любов, високий пієтет до природи, до прекрасного покликали до творчості, спонукали взяти до рук і перо, й пензля, якого не полишає й нині.

Навчання на заочному відділенні університету поєднував з роботою художником у Чернігівському історичному музеї ім. В.В.Тарновського, в будівельному тресті №2. Там він заснував художню студію, в якій опановували ази малярства будівельники, та творче зібрання «Думка». Вечорами після роботи почали збиратися переважно молоді хлопці, інженери з тресту та будівельних управлінь. Обговорювали не стільки виробничі питання та ділились новинами, скільки переймалися літературним і мистецьким життям. Саме тоді Михайло почав писати вірші та новели. Хлопці були вдячними слухачами, часто сперечались, гостро критикували вразливого автора, не прощаючи йому мовних огріхів та стилістичних недоглядів.

Зауважу, що перший вірш М.Ткача «Весна» опублікував Олексій Довгий, на той час кореспондент Борзнянської районної газети «Шляхом перемоги», в одному з її номерів за 1959 рік.

Перше оповідання М.Ткача, яке мало назву «Неспокій», побачило світ у журналі «Вітчизна» (1973. – №10). Підтримав нікому невідомого автора і «прописав» одразу в головному часописі Спілки письменників України прозаїк Микола Олійник, що працював тоді в редакції «Вітчизни». Згодом і журнал «Жовтень», альманах «Вітрила» та інші видання охоче почали друкувати молодого літератора.

1979 року побачила світ перша книжка прозаїка «Сонячний полудень». У видавничій рецензії на її рукопис відомий письменник Володимир Дрозд констатував: «Я не знаю, хто за фахом Михась Ткач, але його умінню висловлюватися «літературно» можуть позаздрити навіть деякі професіонали. Він уміє грамотно і досить точно побудувати фразу, мова його творів справді українська, а не той суржик, яким рясніють рукописи початкуєчих. Більше того, він досить майстерно надає тій мові поліського колориту. І я б сказав ще більше: у декількох своїх новелах – «Гаряче літо», «Дорога на село», «Хочеться грози» – автор піднімається на такий рівень літературної майстерності, що навіть дивуєшся, як це досі за них не вхопилися хоч би часописи».

Зауважу, що видавнича рецензія була написана В.Дроздом 12 березня 1975 р. на рукопис М.Ткача під заголовком «Світло в долонях», а книга вийде чотирма роками потому під іншою назвою – «Сонячний полудень». На жаль, ті оповідання, які В.Дрозд називає кращими, так і не потрапили до першої книги прозаїка. Щоправда, критика зустріла її появу загалом дружелюбно. Скажімо, рецензент О.Олійник основну думку й свіже враження від прочитаного виніс у заголовок – «Коріння – у землі». Морально-етичні проблеми, порушені автором «Сонячного полудня», критик визначив так: радість творчої праці, захоплення звичайною, простою людиною.

Володимир Дрозд одним із перших тоді дав М.Ткачеві й рекомендацію для прийому його в Спілку письменників України. Проте двічі підряд кандидатура прозаїка не витримувала «чистилища» Президії СПУ. Нині, на віддалі часу, можна з впевненістю твердити, що на заваді щоразу ставали «компетентні органи», які так і «не пробачили» М.Ткачеві його активної національно спрямованої діяльності в зрусіфікованому Чернігові.

Уже в перших публікаціях новаторські риси прозописьма Михася Ткача проступали в тому, що реальну дійсність він розкривав крізь людську душу, а це передбачало поглиблений розгляд життя людини, її минулого з погляду сучасності, духовних процесів у суспільстві та у внутрішньому просторі кожної особистості. Так, у центрі уваги прозаїка – або звичайна людина (здебільшого селянин) з багатим духовним потенціалом, внутрішньою красою, жагою до життя в усіх його проявах, колосальною працездатністю, яка є ніби генетично зумовленою, перейнятою від прашурів (таким постає герой у новелах та повістях), або представник підрастаючого покоління із замріяним, по-дитячому чистим поглядом на навколишній світ, посилена увага до, здавалося б, повсякденних речей, живої природи й уміння помічати їхню красу та неповторність. Важливим, з огляду на канони та настанови пануючої тогочасної літератури соцреалізму, вважаю і той факт, що герої більшості художніх творів письменника або подані безвідносно до їхньої соціальної приналежності, або без зайвого пафосу стосовно останньої.

Людина, її характер, особистість на перехресті проблем усього суспільства насамперед цікавить прозаїка і в другій книзі «Світле диво» (1987). День народження автора на «Михайлове чудо» вирішив і його подальшу долю: письменник справді вміє створювати речі незвичайні, чудові, мистецькі твори, що викликають загальне захоплення, вражають своїми художньо-естетичними якостями, дивовижною красою. То справді «світле диво»: від його щирих слів про «невідомих» світу доброзичливих поліщуків, трударів з діда-прадіда, стає світліше на душі.

На початку 90-х років, коли в Україні розпочалися демократичні процеси, Михась Ткач бере найактивнішу участь в усіх заходах, спрямованих на захист українського Слова та утвердження нашої незалежності. Стає членом Товариства Української мови ім. Шевченка (нині «Просвіта»), деякий час працює відповідальним секретарем цього Товариства. Саме завдяки його діяльності, у Чернігові було

створено в серпні 1992 р. незалежне громадське об'єднання – Літературну спілку «Чернігів» та мистецький журнал «Літературний Чернігів». Михась Ткач очолив їх з дня заснування.

Безперечно, найважча частка навантаження в роботі Спілки та випуску часопису лежить на плечах її керівника Михася Ткача. До того ж він активно проводить громадську роботу. Організовує обласні літературні конкурси, як голова журі зустрічається з обдарованою молоддю, виступає в школах, бібліотеках.

Та передусім Михась Ткач – прозаїк. Упродовж 90-х рр. ХХ – на початку ХХІ ст. вийшли його книги новел, оповідань та повістей – «Світанковий ранок» (1993), «Дике поле» (1994), «Гірка ягода калини» (1996), «Веселий Штанько» (1997), «Відлуння душі» (1999), «Багряні громи» (2004), «Осінні акорди» (2006), «На зламі століть» (2008), «Спадок» (2011), «Зерна слова» (2012), а також книги для дітей – «Зимові сюрпризи» (2004), «Ласий ведмідь» (2005), «Анюта» (2007) та ін. Усі вони пахнуть чебрецем, збитим полином, свіжим сіном і молоком корови Маньки, картоплею з салом, що парує на столі, і молодим часником, рідним селом, народженим у праці й пісні на тій споконвічній землі, де живуть і давні, й нинішні земляки письменника. Зрештою, вся його творчість – це пісня вдячності тим людям, які зустрічалися на життєвому шляху прозаїка.

Кращі художні твори Михася Ткача входять до шкільної та вузівської програми, до найвибагливіших літературних антологій, хрестоматій, звучать по радіо. Тож цілком закономірно, що багаторічна культурно-мистецька діяльність Михася Ткача відзначена високими державними й літературними нагородами. Він лауреат літературної премії імені М.Коцюбинського та Міжнародної літературної премії імені Григорія Сковороди «Сад божественних пісень». Заслужений працівник культури України.

Михась Ткач завжди залишається самим собою. Змінювалися часи й література, письменник випробував різні жанри й художні засоби, але і в перших новелах і в книгах «Спадок» та «Зерна слова», оприлюднених нещодавно, автор угадується безпомилково. Він один із небагатьох українських письменників, хто й сьогодні може включати до своїх видань «Вибраного» практично все, що написав за радянських часів. Йому немає за що соромитися. Щоправда, чимало з тих творів, скажімо, таких, як «Покалічена душа», «Позика», «Смерч», «Дике поле» та інші – речі «шухлядні», які й не могли бути надрукованими в умовах радянського тоталітаризму, бо в них біль за спустошену Україну, за розтоптану душу нашого народу, на якій так щедро ростуть бур'яни.

Слова «спадок», «душа» – одні з найулюбленіших у М.Ткача, зустрічаються вони чи не в кожному творі: чи то дають заголовок оповіданням та новелам, чи то ідентифікують серцевину змальованих персонажів. Знайдено не просто слова – епіцентр, до якого тяжіють напружені пошуки письменника в осмисленні сутності нашого перебування на цій землі. *«...Я лишаю вам у спадок цю святу землю, майбутнє...»*

У нових книгах Михась Ткач і новий, і водночас упізнаваний. Нові сюжети новел «Вишиванка для старшого брата», «Святкова феєрія», «Дай серцю волю» та інші обіцяють читачам чимало естетичної насолоди.

Нові книги Михася Ткача просякнуті відчуттям гіркоти й водночас радісного замилювання красою світу. А ще гострим бажанням об'єднати душу з розумом і тим самим зробити життя прекраснішим.

Михась Ткач – поза сумнівом, знакова постать не тільки на теренах культурно-освітнього життя Чернігівщини, але і в процесі державотворення в усій Україні. Якщо оцінювати цей процес не з погляду впливу письменника на електорат під час чергових виборів, а вимірювати його роллю в духовній реабілітації тисяч покалічених душ українців чиновницьким свавіллям, нужденним нашим життям.

Михась Ткач – це непересічна особистість, світло душі, розуму і серця. Він сповнений невідомої пошани й любові до людей. А ще наділений рідкісним даром беззастірності. А тому довго буде і має бути молодим, дарма що вже увійшов у пору свого «третього цвітіння» (М.Рильський).

Ці слова хотілося приберегти для особистих привітань, однак, гадаю, щирі побажання ювілярові мусять звучати не тільки із вуст рідних та близьких, від друзів і колег, а й зі сторінок тих видань, які з'явилися за безпосередньої участі ювіляра.

Я щиро пишаюся дружбою з Михайлом Михайловичем, бо він чесний і справжній в усьому. А ще він – прекрасна й вірна людина, яких сьогодні так мало, і справжній письменник. Література стала його покликанням, справою усього життя, життєвою долею Михася Ткача. І він літературою не легковажить ось уже понад чотири десятиліття, йде дорогою долі, дорогою нелегкою, і несе людям важку й прекрасну ношу правди, співчуття, добра і краси. Його книги наснажують величезною духовною силою, бо в осерді їхнього задуму і талановитого втілення висока мета – Україна.

Благословенних і безобрійних Вам літ і ювілеїв, мій друже!



Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

### З категорії цілісних характерів Слово про Анатолія Нямцу

Важко напевно стверджувати, які категорії мають особливі обмеження. Звісно, якщо спробувати класифікувати їхню понятійну значимість. Проте так звані опорні величини привносять, зокрема, у мистецький дискурс розгорнене розуміння та осмислення змісту, а звідси – й бачення конкретного образу. Йдеться, передусім, про характер, який є знаковим для його носія, заангажованого у простір діянь – від щоденно буденних до святково урочистих на рівні категорії руху. Тому й не дивно, що відома істина гласить: особистість – це стиль. Я переконаний: його стиль – шляхетний. І не хочу, щоб виникали питання. На жаль, вони завжди мають місце. Навіть тоді, коли боввани літають низько й повільно; може, вони гадають, що ніхто їх не побачить. Помиляються: їхнє дзиччання чути тут і там. Інтуїтивно глянеш – ось, де вони, у куточку... Золотисті попливуть вії, вискочать крапельки поту на чолі, короткий зойк – і нема бовванів!

Як не захоплюватися поезією? Шкода тих людей, які розмовляють тільки прозою. Але рятунок – поруч. Це – тексти Ліни Костенко! Хіба лишень вона одна-однісінька могла написати такі розкішні рядки:

Поезія – це завжди неповторність,  
Якийсь безсмертний дотик до душі.

Справді, нерідко хочеться так доторкнутись до чужої/іншої душі! Розплющиш за липневої пори очі, а сонце буквально лупає струменем, – ніхто не витримає. Заплющиш по хвилиці, а в очах, наче мурашки, щось блимає... Така собі констатація покірного терпіння, що містить ідею виміру. Ідея бездонного простору, бо ж він не має дна. Однак простір межує з часом, а останній – з людьми. Як на мене, то вони мусять бути неодмінно добрими. Поміж ними, ні, не може незграбно прошмигнути якийсь лиходій. Мій сусід чомусь завжди згадує Єву й Адама. Для нього на першому місці – Єва, хоч напрошується на те ж місце її перший співрозмовник. Я відвертаю голову, бо знаю: для нього кожний діалог – це гра. Щоб уникнути продовження розмови про «божих дітей», я розганяю правицею повітря. І воно стає чистим, як зойк веселки над Ужем...Словом, поезія, як невимовний знак церемонії божественної коронації!

Хто-хто, а професор Анатолій Нямцу завжди якось аргументовано завважає налаштованість творчої людини на переповідання пережитих, себто особистісних вражень. Він добре розрізняє потребу артикуляції глибинного досвіду, набутого його співрозмовником упродовж певного часового відрізка. Що ж, влучними видаються слова визначної письменниці сучасності Ліни Костенко:

І все на світі треба пережити.  
І кожен фініш – це, по суті, старт.

Скажу одразу: особисто я пізнав професора Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича Анатолія Нямцу не так давно. Це сталося на черговому засіданні спеціалізованої вченої ради, що на початку XXI ст. функціонувала в Тернопільському національному університеті імені Володимира Гнатюка під орудою видатного вченого-літературознавця й громадсько-культурного діяча Романа Гром'яка. Відтак ми зустрічалися періодично на засіданнях спеціалізованої вченої ради у стінах Київського національного університету імені Тараса Шевченка, яку очолює член-кореспондент НАН України Ростислав Радишевський. А до того часу ми успішно обходилися один без одного, як обходиться світ видимий від світу невидимого. Хоч, зрозуміло, окремі праці науковця про значимість фаустівської традиції були мені знані від 70-х років, коли довелося вивчати у столичному місті Буковини архівні матеріали стосовно входження творчості Ольги Кобилянської в німецькомовний культурний простір на зламі XIX – початку XX ст. Власне, цей аспект був одним із складників моєї кандидатської дисертації, яку судилося захистити 15 листопада 1972 року в Берлінському університеті імені Олександра та Вільгельма Гумбольдтів. Поблажливий читач пробачить слабку рефлексію – я мимоволі вихопив із пам'яті отой, щасливий для мене, листопадовий день. Тоді над річкою Шпрее

хлюпали осінні дощі, а міст біля Пергамон-музею нагадував у темному й сірому тумані якогось охоронця дивовижних скарбів із Єгипту...

Легко зізнатися: мені імпонували новаторські нав'язування Анатолія Нямцу, його вичерпний аналіз фактів у компаративному ключі. Впадали в око переконливі суміщення кількох компонентів, у процесі розгляду яких молодший побратим по перу вміло зіставляв неочевидні змістові перегуки, сказати б, з проекцією на просторово-часові виміри, з відповідним художнім нарративом. Усе це слугувало Анатолію Нямцу монолітним джерелом, унаслідок чого та чи інша колізія розв'язувалася ним залежно від чіткого вибору шляху й набуття індивідуальної цілісності на рівні досліджуваної теми. Авжеж, поза всяким сумнівом, характерним і стрімким був його старт, власне, як науковця.

А загалом веселий світ життєвого перегону Анатолія Нямцу розпочався 29 березня 1950 року. Ця новина залишається й досі новою. І не тільки для батьків. Бо ж хто тепер згадає, що в тодішніх умовах штучно розгорілася тяжка війна між Північним і Південним схилами однієї колись Кореї? Комусь (а знаємо добре, кому) було так вигідно, щоб кілька літ брати вбивали братів! Такі бійниці їм потрібні, як ластівці гніздечко...Либонь, про них, отих можновладців-протидисвітів, написала наша ушлявлена авторка роману «Маруся Чурай»:

І приходять якісь безпардонні прогнози.  
Потираючи руки, беруться за все.

Ой, важко спорядженою буває валка возів, що везуть сіль з далекого краю... А чим був наповнений віз Анатолія Нямцу? Одне слово, намаганням вчитися. Де був він, там була й книжка. Студентська пора, що припала на початок 70-х років і розгорнулася на відділенні російської філології Чернівецького університету, принесла йому чимало успіхів. З-поміж них варто згадати особливо примітне перше місце, яке випускник з відзнакою (1977) посів на всесоюзній науковій студентській олімпіаді з російської літератури. В основу кандидатської дисертації лягли дослідницькі пошуки, спрямовані на системне вивчення функціонування традиційних сюжетів у художньому процесі («Закономірності переосмислення традиційних сюжетів у літературі (Сюжет про Фауста в російській радянській драматургії)». Її захист відбувся 1985 року в академічному Інституті літератури імені Тараса Шевченка. Важливо, що молодий вчений вступив у своєрідне змагання з напруженою тогочасною добою. Адже він зробив спробу розкрити (на багатому фактологічному масиві різних національних літературних систем, у тім числі російської та української) тенденції й закономірності переосмислення фаустівського мотиву, еволюцію його освоєння крізь призму перехрещення з іншими традиційними, так званими «вічними» сюжетами. Зрілість була спонукою невпинно прямувати далі. Чому б не вигукнути словами Ліни Костенко:

Лиш храм збудуй, а люди в нього прийдуть.  
Не бий на сполох в невідлтий дзвін...

Зрозуміло, Чернівці як університетське давно набуло слави центру інтелектуального життя. Тут сформувалася справжня філологічна школа, позначена іменами добре знаних її представників. До того ж тут панувала традиція, витоки якої нуртують там, де було слово Юрія Федьковича, Карла-Емілія Францоа, Ольги Кобилянської, Раймунда-Фрідріха Кайндля, Степана Смалья-Стоцького. Тому й закономірно, що Анатолій Нямцу невтомно всотує все те, що його оточує. На багатьох складниках ґрунтується низка ретельно виконаних монографічних студій, опублікованих на сторінках авторитетних журналів і колективних збірників («Традиційні сюжети та образи в літературі ХХ ст.» (1988); «Нравственно-психологические антиномии мифа о Медее в литературе» (1991); «Содержательная функция образа повествования в литературных интерпретациях традиционных сюжетов образов» (1994); «Трансформация евангельского мифа в драме В. Володина» Мать Иисуса» (1995); «Легендарно-міфологічна традиція в літературі (теоретичний аспект)» (1997). Так, справжнє наукове твердження вкорінене, як і добірне пшеничне зерно, в землі. Інакше кажучи, йдеться про чесноти, які інфікують не чванством і верхоглядством, а професійною чистотою – устремлінням демонструвати поступ «ad fontes!»? Це характерно для праць, що побачили світ книжковими виданнями («Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации» (1992); «Новый Завет и мировая литература» (1993); «Евангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – ХХ ст.» (1996; співавтор – В. Антофійчук); «Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів в літературі» (1997; співавтор – В. Антофійчук); «Загальнокультурна традиція в світовій літературі» (1997). Названі позиції – це яскраві свідчення становлення Анатолія Нямцу як дослідника зі своїм неповторним голосом. Неподалік була й вершина, якої прагнув: 1997 року захистив докторську дисертацію зі

стрижневою темою «Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти)». Без сумніву, він робить те, що має на відстані серця. Звідси, як на мій погляд, та констатація, яку узагальнила – у сполучі з акцентуванням «Я-особи» – Ліна Костенко в афоризмі:

Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.  
І може, це і є моя найвища сутність.

У цьому акценті контрастують опорні величини суб'єктного виміру. Завдяки цьому маємо убачання певного способу розв'язання того мотиву, що превалює у художньому витворенні простору легендарно-міфологічної традиції. Що видається спокусливим у дослідницькому вмінні Анатолія Нямцу? На мій погляд, науковець спроможний вишукано розкрити сенс напруги контрастів і суперечностей, які провокують різноманітне функціонування образів, приміром, міфологічного походження у світовому письменстві. Тут і «субстанційне Я», і «функціональне Я», що співвідносяться на засадах опозиції (наприклад, сповідь Іуди в драматичній поемі «На полі крові»Лесі Українки; аналогічне модельно-змістове наповнення у повісті «Іуда з Каріота» Леоніда Андреева; трактування поведінкових детермінант в оповіданні «Прокуратор Іудеї» Анатолія Франса).

Що примітне для наукового доробку Анатолія Нямцу загалом? Відповідь напрошується однозначна: звучання контексту художньої взаємодії, власне, майже у кожній монографії. Заслугують на ширший розголос такі книжки: «Евангельские образы и мотивы в русской литературе» (1998), «Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе» (1999), «Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах» (2001), «Легендарные образы в литературе» (2002), «Поэтика современной фантастики» (2002), «Основы теории традиционных сюжетов» (2003), «Современная фантастика (проблемы теории)» (2004), «Традиции и новаторство в мировой литературе» (2005), «Архетипические модели в современном литературном контексте» (2006), «Русская литература в контексте мировых традиций» (2009), «Русская фаустиана» (2009), «Міф і легенда у загальнокультурному просторі» (2010; співавтор – Г. Фоміна), «Міфопоетика Вільяма Холдінга» (2011; співавтор – О. Литвинюк).

Що є найбільш потужним причинком у процесі формування духовно високих естетичних ідеалів? Таким постає – у розумінні Я.А.Коменського – рідна мова, власне, як ідентифікатор її носія. Адже вона є структурованим за людським світовідчуттям джерелом, головним знаряддям як оригінальної, так і перекладної літератур. У цьому сенсі заслуговують два навчальні посібники Анатолія Нямцу: «Основи перекладознавства» (2008; співавтори – О. Дащенко, М. Гураль, Т. Сорвілова, І. Тарангул, Т. Гермаківська) та «Основи українсько-російського перекладу» (2008; співавтори – О. Дащенко, М. Гураль, Т. Сорвідова).

Навіть поверховий огляд вказує на значний доробок чернівецького вченого, який охоплює біля двадцяти монографічних видань, чотирьох десятків навчальних посібників, трьох сотень опублікованих статей. Він започаткував міжнародні наукові форуми «Біблія і світова література» (1999), «Міф і легенда у світовій літературі» (2000). Широкого розголосу набули видання міжнародного науково-дослідного центру «Біблія і культура», заснованого у 2000 році з ініціативи Анатолія Нямцу. Досі за його редакцією побачили світ чотирнадцять випусків науково-теоретичного журналу «Біблія і культура». Ім'я науковця з Буковини є по праву знаковим у сучасному українському літературознавстві. Його дослідження «закономірностей і своєрідності функціонування евангельського сюжетно-образного матеріалу в ХХ ст.. здійснюється, за твердження Володимира Антофійчука, з урахуванням сучасних філософських, морально-психологічних та культурологічних теорій і концепцій про природу окремої людини і суспільства загалом» («Біблія і культура». – 2010. – Випуск № 13.– С.8).

Не буде перебільшенням, коли б сказати: у кожного автора є праця, яка постає найбільш промовистою для всього набутку вченого. Такою фундаментальною видається монографія Анатолія Нямцу «Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования)» (2007, 519 с.). Вона викликала біля двадцяти розгорнутих рецензій і відгуків, у тім числі з-під пера таких літературознавців, як О. Астаф'єв, О. Кеба, О. Готов, В. Нарівська, Л.Оляндер, Т. Михед, З. Лановик, М. Лановик, О. Ляшенко, О. Турган, Н. Торкут та ін. Відтепер, хто писатиме про міф як вагому модель універсальної чуттєвої дійсності, не обійде цієї докладної, сказати б, базової праці. Її автор дав власне змістове навантаження багатьом образам, нерідко залишаючи незмінними тільки імена з текстів, основу яких творить золота трійця – міф, легенда, література. Ретельно осмислюючи основний сюжетний стрижень з міфу, легенди, літературного письма, дослідник переконливо розкриває глибинну сутність цього велелевного космосу з усіма його трансформаціями й діями, характерними для «вічних» сюжетів, тем і образів (Антигона, Медея, Кассандра, Панелопа, Ариадна, Електра, Понтій Пілат, Агасвер, Фауст, Дон Кіхот, Дон Жуан). Поділяю слухну думку Олександра Астафєва та Олеси Ляшенко про те, що

«наукова цінність монографії А. Нямцу безсумнівна, у ній охоплено таку кількість наукових досліджень та художніх творів, що її можна вважати енциклопедичним виданням про традиційні сюжети та образи і їх інтерпретації у світовій літературі» («Слово і час». – К., 2008, № 8, с. 101).

Наголошу: першосутність визначальних завдань названої праці пов'язана насамперед з російською літературою. Водночас місткі «вкраплення», дібрані із текстів авторів західноєвропейських літератур XIX – XXI ст., додають ефект постійного запровадження на межу дослідження нового матеріалу з відповідними підступами, запозиченнями, естетичними настановами. Звідси – багатоплощинність спостережень з боку науковця, його уніфікаційних представлень і привнесень стосовно ціннісних світоглядних орієнтирів тієї чи іншої доби. Все це надає ґрунтовній студії виправдану зримість об'єктивного видіння аналітизму, справляє враження історичної достовірності. Значимість розглядуваного масиву фактів підкреслена логікою, що органічно поєднує сім розділів («Поетика традиційних сюжетів»; «Традиційні образи легендарно-міфологічних фінок в літературі»; «Легендарні структури у світовому літературному контексті»; «Деї та образи Нового заповіту в літературі»; «Традиційні мотиви в загальнокультурному універсамі»; «Живе життя» російської класики»; «Фантастичні парадокси людського світу») в одну цілісність. При цьому можна й не зважати на недостатню кількість джерел зарубіжних авторів (у першу чергу, німецькою, англійською, польською мовами), хоч така лакуна й має місце. Назву бодай позиції таких авторів, як К. Андерсен, Р. Гамерлінг, С. Гурвіц, Й. Кембелл, Е. Кеніг, Т. Лешнітцер, Г.-П. Екер, О.Фішер, Е. Френцел, М. Яніон. Вони б збільшили вагомість обширів функціонування тієї чи іншої традиційної сюжетної структури як духовного феномена культурної спадщини й ціннісного орієнтира для народу-реципієнта. Це опосередковано проступає також зі сторінок вартісної монографії «Трансформація міфологеми Агасфера у європейській літературі XIX – XX століть» Львів, 2011, 224 с.) Надії Поліщук, яка – у ракурсі літературно-рецептивного узагальнення – активно спирається на роботи Анатолія Нямцу.

Що ж, буває причетність. Таке враження, що Анатолій Нямцу причетний до всього, що марковане колоритом добра. Він ніколи не обмежує, а стимулює поступ, який нагадує ритуальне дійство. Ось його телефонні дзвінки: «Ви ще не подали матеріал»; «Ви давали обітницю»; «Чотиринадцятий випуск журналу «Біблія і культура» у друці». І не знаєш, чи йдеться про риторичні запитання, про імперативні настанови, про благальні пропозиції з проекцією на самоціль сакрального характеру. Звідси спонукка – засукати рукави. Бо ж на тому боці голос, який каже поетичним висловом Ліни Костенко:

Твій біль беру на себе,  
Твоя печаль в мені.

Біль і смуток репрезентують рух. Чи не цікаво, що Іван Франко відзначав цей сенс у розлогій праці «Про євангельські основи поеми Шевченка «Марія», на моє переконання, як сплановану ситуацію навколо мотиву покори. Ось це примітне Франкове спостереження: «Певна річ, велике терпіння, яким наповнила Марію смерть її сина (Ісуса Христа – М.З.), dokonує не раз великого перевороту в людській душі, та змалювати докладно той переворот у душі Марії Шевченко, очевидно, не мав сили. Так само, як не змалював його в душі матері Алкіда в «Неофітах» (Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 39.– К.: Наукова думка, 1983.– С. 318)»

Анатолій Нямцу, як правило, уникає подвійного бачення подібної ситуації. Дослідник віднайшов свій ключ для аргументованого усунення двох фокалізацій, коли висвітлює подію, приховану смисловою міфологеєю. Мабуть, тому він сприймає біль *інакшого/ іншого*, як свій власний. Звідси – його прагнення творити непроминальне і думати про велике...Що ж, добрий знак, бо на калиновому мості він зустрів не так давно свою шістдесятю весну.

## РЕЦЕНЗІЇ

Світлана Бородица, доц. (Тернопіль)

### Літературно-малярський феномен Богдана Лепкого

(Наталія Гавдида. *Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого*. – К.: Смолоскип, 2012. – 228 с.)

Б. Лепкий у статті “Чи українці?” (1924) відзначав: “Письменник виявляє свою національність у своїх творах. Якщо його твори пройняті національним духом, якщо вони не мертві, а роблять враження, впливають на життя нації, будять свідомість, ширять любов до рідного краю, до свого народу, до його минувшини, до його долі й недолі, так він національний письменник”. Багатогранний талант митця свідчить про його пластичне мислення, авторську індивідуальність та національно-патріотичний світогляд. Складні літературно-мистецькі колізії того часу, вплив новітніх філософій та естетик, рефлексивно-споглядальна манера письма Б. Лепкого визначили специфіку його творчого процесу – мистецький синкретизм.

Аналіз літературного твору крізь призму малярства – актуальна проблема для літературознавців. У компаративістиці ХХ ст. окремі аспекти синтезу мистецтв досліджували К. Браун, Н. Дмитрієва, М. Каган, Р. Клементс, Д. Наливайко, Ц. Норвід, В. Силантьєва, В. Сімович, І. Франко, К. Шахова та ін. Безумовно, сучасній українській компаративістиці бракує досліджень щодо взаємодії малярства і літератури. Тому осмислення особливостей синтезу літератури та живопису в доробку Б. Лепкого є актуальним і своєчасним.

Наталія Гавдида у монографії “Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого” зробила цікаву спробу осмислити глибинні засади художнього мислення митця, психологічним підґрунтям якого є синестезія.

Богдан Лепкий – оригінальний лірик-живописець, “художник за світосприйняттям”, у словесних полотнах якого яскраво виявляється синкретична єдність мистецтв. Тому закономірно, що об’єктом свого дослідження Н. Гавдида обрала літературно-малярський дискурс спадщини Б. Лепкого, що довгий час залишався поза увагою науковців.

За останні роки лепкознавство поповнилося низкою праць і розвідок, які знаменують новий етап у вивченні художньої спадщини Б. Лепкого (Н. Білик, Н. Буркалець, Б. Вальнюк, В. Качмар, О. Костецької, Т. Литвиненко, В. Соколової, О. Тарасової та ін.), але жоден із науковців не ставив перед собою завдання дослідити літературно-малярський дискурс творчості митця, тому ця проблема сьогодні залишається актуальною. На часі – відчутна потреба у студіях, які б презентували комплексний підхід до художньої творчості Б. Лепкого, синтетичний і стереоскопічний погляд на його поетичний і прозовий доробок, особливо крізь призму малярських ремінісценцій.

Дослідження Н. Гавдида – цілісне і самобутнє, оскільки в ньому вперше у практиці українського літературознавства актуалізовано проблему трансформації різновидів мистецтва у творчості Б. Лепкого, введено у науковий контекст і проаналізовано мистецтвознавчі праці письменника (“В’їзд Хмельницького до Києва – образ Миколи Івасюка” (1898), “Про артиста-маляра п.Северина” (1908), “Олекса Новаківський” (1911), “Як виглядав гетьман Іван Мазепа?” (1932), “Українські фрески в краківській катедрі” (1940)), визначено форми перекодування невербальних засобів творення художньої образності у вербальні, встановлено внесок Б. Лепкого у розвиток українського літературно-мистецького дискурсу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Важливо, що дослідниця на сторінках газети “Діло” знайшла оповідання “Дивак”, яке не входило до жодної збірки автора, уточнила рік видання “ескізу” “Шумка” (1894), який помилково датувався 1895 роком. Ці знахідки в контексті сучасного лепкознавства мають неабияке наукове значення і є наслідком багаторічних плідних зусиль шановної авторки.

У монографії імпує методологічний підхід дослідниці, який синтезував традиційні парадигми (біографічний, генетичний та порівняльно-історичний методи) з новітніми (структурно-герменевтичний метод і метод інтертекстуального аналізу), забезпечивши реалізацію поставленої мети і розв’язання конкретних завдань у форматі теоретичної моделі. Таким чином, модерністська поезія та проза Богдана Лепкого вперше осмислюються у призмі малярського дискурсу як метатекст, як макроструктура естетичної свідомості західноукраїнського письменника.

Природу багатогранного таланту Б. Лепкого авторка намагається збагнути через вплив на його творчість мистецького генія Яна Матейка. Так, у першому розділі “Постать Богдана Лепкого на тлі українського культурного життя кінця XIX – першої половини XX ст.” Н. Гавдида наголошує на наявності “міжкультурної комунікації, що простежується на рівні знаково-символічних систем” (с. 56). На прикладі полотна “Коронація Данила”, яке є своєрідною малярською ремінісценцією живопису Яна Матейка, вона обґрунтовує думку, що рецепція його полотен ще в дитячому віці сформувала естетичний смак майбутнього письменника, інтерес до історичного малярства.

Погоджуємося з думкою авторки, що історична белетристика Б. Лепкого “проростала” з його малярських візій, мистецтвознавчої ерудиції та образного мислення. У такий спосіб Н. Гавдида відшукує важливі чинники генези епопеї “Мазепа”: у “Скарбчику” (“Словнику Матейка”) Б. Лепкий розшукав портрет Івана Мазепи, що засвідчує синтез мистецтв як іманентну ознаку його творчого процесу. Цю думку підтверджує і розгляд постаті Станіслава Виспянського крізь призму його творчих взаємин з Б. Лепким, близького за світосприйняттям. Таким чином, сугестивна сила художніх полотен Я. Матейка (особливо картини “Блазень Станьчик”), драматичних творів С. Виспянського (драма “Весілля”) виявляється на сторінках пенталогії “Мазепа”, демонструючи тісні генетико-контактні зв’язки між митцями.

Крім детального аналізу творчих контактів Богдана Лепкого з польською культурою, авторка особливу увагу приділяє його активним взаєминам з українськими художниками: Миколою Івасюком, Іваном Северином, Олексою Новаківським, Осипом Куриласом та ін. Важливо, що вона відшукала на сторінках часопису “Діло” невідому сучасним науковцям статтю “В’їзд Хмельницького до Києва”, образ Миколи Івасюка”, підписану криптонімом «Б.Л.». Це мистецтвознавче дослідження яскраво демонструє, що саме “завдяки умовності та гнучкості видових меж між малярством та літературою пластичні візії Б. Лепкого-художника реалізувалися на структурно-семантичному рівні словесного доробку Б. Лепкого-письменника” (с. 66).

Н. Гавдида відслідковує багатоаспектний процес удосконалення техніки творення художнього образу Б. Лепкого засобами малярства через оригінальні спостереження над його студіями “В’їзд Хмельницького до Києва”, образ Миколи Івасюка” (1898), “Про артиста-маляра п. Северина” (1908), “Олекса Новаківський” (1911), “Як виглядав гетьман Іван Мазепа?” (1932), “Українські фрески в краківській катедрі” (1940). Отже, зацікавлення митця образотворчим мистецтвом (монументальним і сакральним живописом, історично-малярською технікою творення фресок) зумовило літературно-малярський дискурс його творчості, вияскравило культурологічну ерудицію (студії “Чи українці?”, “Причинки до біографії Т. Шевченка”).

У другому розділі “Творчість Богдана Лепкого крізь призму літературно-малярської взаємодії” досліджуються синестетичні особливості мислення письменника: яскрава образність, що моделюється завдяки зоровим і слуховим асоціаціям, зворушлива настроєва тональність і музичність, які забезпечують появу з-під пера письменника “глибокого живописно-образного музично-поетичного твору”, як, наприклад, пісні “Чуєш, брате мій”. Н. Гавдида здійснює інтертекстуальний аналіз цього тексту, простежуючи його рецепцію в українському прозовому дискурсі XX ст., зокрема в романах “Реве та стогне Дніпр широкий” Ю. Смолича, “Червоні троянди” М. Івасюка, трилогії “Заметіль” Р. Купчинського, повісті-казці “Пригоди журавлика” В. Нестайка, повісті “Чуєш, брате мій” Ю. Хорунжого. Авторка наголошує, що українські письменники використовували пісню Б. Лепкого як “засіб вираження одвічних мрій українців про соборність” (с. 114), осмислення складних історичних подій в Україні періоду національно-визвольних змагань, трагізму долі митця в тогочасному суспільстві.

Художня рецепція поезії “Чуєш, брате мій” Б. Лепкого в українському прозовому дискурсі XX ст. засвідчує її важливу історіософську, естетичну функцію, зумовлює розкриття основної думки творів чи авторського задуму.

У полі зору Н. Гавдида – генеза епопеї “Мазепа” крізь літературно-малярський синтез, зокрема мистецтвознавчої праці “Як виглядав гетьман Іван Мазепа?”, оповідання “Під портретами предків”, драми “Мотря”, поезій “В Різдва ну ніч”, “Коли б не ті кістки” та ін. Погоджуємося з думкою, що “художній образ, створений засобами малярства, трансформувався у свідомості митця у вербальний і оживав на структурно-семантичному рівні літературного тексту” (с. 127). Це визначає іманентну властивість пластичного мислення Б. Лепкого, його синкретизм: “пластичні візії Лепкого-маляра реалізувалися у творах Лепкого-письменника” (с. 127). На жаль, авторка не розкриває особливостей техніки творення образу за допомогою барв і світлотіней, що увиразнило б естетичну концепцію Богдана Лепкого.

Ряд творів письменника містять рецепцію творчості Т. Шевченка, у першу чергу на рівні живописної образності. У цьому контексті важливими є дослідження наукових студій “Про життя і твори Тараса Шевченка”, “Шевченко про мистецтво”, “Про “Наймичку”, поему Тараса Шевченка”. На

основі їх аналізу Наталія Гавдида обґрунтовує близькість світобачення і світосприйняття обох митців-ліриків, які передавали “враження побаченого, пропущене крізь призму душі”. Це дозволяє їй говорити про спільні ознаки творчої манери поетів-живописців, образного типу їх мислення. Цікавим видається і твердження дослідниці про асоціації Б. Лепкого, які виникали у нього під час читання повістей “Княжна”, “Варнак”, “Наймичка”, “Художник”, поеми “Неофіти”, із жанрами сакрального живопису: прозові – з іконами (станкове малярство), поетичні – з фресками (монументальний живопис) (с. 143).

Особливу увагу авторка рецензованої монографії приділяє аналізу оповідань “Дивак”, “Образ”, “Чорні діаманти”, “Ікона”, які містять автобіографічний елемент, а тому є важливим джерелом вивчення технології творчості Б. Лепкого, своєрідної техніки написання картин, формування його особистості як оригінального митця (“Дивак”), становлення і реалізації художнього задуму маляра, моделювання його внутрішнього світу у момент творчого натхнення (“Образ”), проблеми протистояння митця і маси (“Чорні діаманти”), осмислення символіки творів сакрального живопису і розуміння категорій “прекрасне”, “духовне”, “божественне” (“Ікона”). Літературні твори на малярську тематику демонструють мистецтвознавчі зацікавлення Б. Лепкого, його вміння глибоко розкривати суть ідейно-духовного образу за допомогою малярських технік. Але поза увагою авторки монографії залишився модерністський дискурс цих оповідань, які прочитуються у контексті символізму та імпресіонізму ХХ ст.

Вагомим внеском у лепкознавство стали глибокі роздуми Н. Гавдида з приводу основних ознак художньої манери митця у творах синкретичного характеру: поезіях у прозі “Шумка”, “Ліричне інтермецо”, “Дівчинка з квітками”, “Легенда”, “Вертають”, віршах “Острів смерті” (До образу Бекліна), “Намалюй мені, друже, картину”, у яких органічна єдність музично-літературно-малярського образу розкриває трагізм змодельованих автором ситуацій – смерті, емоційної напруги, ностальгії та ін. Серед них Н. Гавдида відзначає інтертекстуальність та алюзійність (картини “Сільський похорон” О. Куриласа, “Магдалина кається” В. Тиціана), контраст кольорів (білий – чорний, золотий – синій), засоби світлотіні, бінарні опозиції (життя – смерть, любов – ненависть), психологізм, міфологічні ремінісценції та ін. Важливо, як обґрунтовано вважає дослідниця, що основним засобом художнього вираження почуттів, внутрішнього світу героїв, конфлікту між ними став колір. Тому за жанром це переважно ескізи, написані в імпресіоністському (“Шумка”, “Ліричне інтермецо”) чи експресіоністському (“Дівчинка з квітками”) стилі. Таким чином, малярський хист Б. Лепкого зумовив високий тематичний і формотворчий рівень його лірики і прози, а живописні ремінісценції визначили майстерне перекодування знаково-символічних систем, особливо у прозі митця.

Варто зазначити, що рецензована монографія вражає чисельною бібліографією (352 позиції), яка містить невідомі джерела й діаспорні матеріали М. Голубця, С. Гординського, В. Державина, П. Карманського, М. Климишина, В. Лева, Л. Лепкого, О. Луцького, Є.-Ю. Пеленського, В. Сімовича, Р. Смаль-Стоцького, Р. Смика та ін. Авторка широко залучає архівні матеріали фондів Бібліотеки ім. О. Ольжича (м. Київ), Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (м. Львів), Наукової бібліотеки Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (м. Чернівці), Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (м. Київ), Музею Богдана Лепкого (м. Бережани), Ягеллонської бібліотеки (м. Краків). Зокрема, до аналізу долучається велика епістолярна, публіцистична та мистецтвознавча спадщина письменника, що, без сумніву, робить висновки більш виваженими та аргументованими. Завдяки цьому дослідження займає помітне місце серед лепкознавчих студій, стає прикладом плідної і систематичної пошукової роботи, яка вимагає міждисциплінарних підходів і акцентів.

Вважаємо, що монографія Н. Гавдида – новаторське й цілком самобутнє явище в науковому дискурсі сучасного лепкознавства. Вона, залучаючи новітні літературознавчі методики дослідження синкретичної, а тому багатогранної творчості Б. Лепкого, відкриває нові обрії осмислення й рецепції процесу міжкультурної комунікації, мистецького синкретизму, зрештою первинної інкультурації Богдана Лепкого.

**Лариса Горболіс, проф. (Суми)**

### **Дискурсивні виміри «Кавказу» Тараса Шевченка**

*(Ткачук О. М. Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка: прометеїзм в орієнтальному дискурсі. Навчальний посібник. – Тернопіль: Медобори, 2012. – 131 с.)*

Адресований студентам, учителям і старшокласникам навчальний посібник пропонує перевірений багаторічною науковою практикою О.Ткачука алгоритм роботи з текстом, вчить аналізувати твір, застосовувати різноманітні методи, акцентуючи на відкритості тексту для інтерпретатора. У вступній частині праці автор зауважив, що «поема «Кавказ» Тараса Шевченка як твір

є особливо унікальним текстом, тобто метатекстом, що своїм семантичним полем інструментально (у філософському розумінні) та інтертекстуально кореспондує з іншими текстами... Текст Кавказу, структурований у поему, прочитується крізь оптику герменевтичних, структуральних, інтердисциплінарних, етико-моральних, історіософських концепцій... Поема «Кавказ» як текст Тараса Шевченка відкрита для текстуальних та позатекстуальних за характером епох і культур тлумачень, сягаючи своїм семантичним полем в античну, середньовічну, новітню епохи, виявляючи свою зорієнтованість на суспільні, філософські й культурні явища людства» (с. 4). Ці думки стали вихідними й важливим для обраних О.М. Ткачуком шляхів аналізу поеми як цілісної й семантично завершеної структури, «первинної даності гуманітарно-філософського мислення» (за М. Бахтіним).

Автор навчального посібника чітко означив основні й уповні продуктивні напрямки дослідження «Кавказу» Т. Шевченка: антиколоніальні мотиви поеми Т. Шевченка «Кавказ» у контексті суб'єктивного дискурсу романтичної поеми; орієнтальний дискурс Кавказу та однойменна поема Тараса Шевченка; концепт прометеїзму в структурі поеми; семантика образу Прометея в українській літературі.

Досліджуючи антиколоніальні мотиви «Кавказу» Т. Шевченка, О. Ткачук зауважує типологічну спорідненість поеми з творами Дж. Байрона, Персі Біші Шеллі, Вордсворта, Самюела Тейлера Кольриджа, Адама Міцкевича, Шандора Петефі, Генріха Гейне в *жанровій матриці*, а також щодо наявності ліричного начала, своєрідності героїв, структурної організації творів, ліричного формату моделювання картини світу, підкреслюючи спільне, відмінне та своєрідне у творах письменників, позиціонуючи поему «Кавказ» Т. Шевченка як феноменальне мистецьке явище в українській та європейській поезії XIX ст. Унікальність поеми Т. Шевченка в художньому освоєнні східної тематики допомагає досягнути також означений у навчальному посібнику світовий контекст: твори О.Пушкіна, В. Кюхельбекера, Л.Арагона, О. Бестужева-Марлінського, М. Лермонтова, Л. Толстого. Свої думки О.М.Ткачук достатньо аргументує, підтверджує відповідними тезами з праць відомих учених – І.Франка, О.Білецького, М.Зерова, М.Бахтіна, І.Дзюби, Ю. Івакіна, Валерії Смілянської, Ніни Чамати, Є. Нахліка та ін., що по суті конкретизують напрямок досліджень, позаяк зосереджують у собі концептуально важливі позиції, як, скажімо, думка І.Дзюби: «Він (Т. Шевченко. – Л. Г.) не тему розкривав, а себе, стан свого «Я» в ті хвилини високого гніву і болю» (с. 13).

Олександр Ткачук досить повно висвітлив контекст мистецького освоєння теми Кавказу російськими письменниками, апелюючи до творів тих, хто оспівував кавказьку війну (В. Жуковський, Ф. Тютчев, О. Хом'яков, М. Язиков), а також до літературних зразків письменників (наприклад, О. Полежаєва), які ставили під сумнів «цивілізаційні» переваги російської експансії і, як і Т. Шевченко, висміював царистські ілюзії «доброто царя» (с. 23). Важливість цього викладового матеріалу для студентів полягає у тому, що Олександр Миколайович апелює до текстів згаданих письменників, різних фактів, що надає його думкам і висновкам доказовості й переконливості. Дослідник вдало продовжує заявлену й досить повно реалізований у попередній частині праці порівняльний ракурс, виокремлюючи спільне, відмінне і своєрідне у творах письменників на кавказьку тематику й поемі Т. Шевченка «Кавказ», увиразнюючи таким чином самобутність твору українського письменника й відзначаючи протилежні погляди О. Пушкіна і Т. Шевченка на події та долю народів, які захищали себе і свою свободу. «...якщо в Олександра Пушкіна прозвучало гасло: «Скорись, Кавказе!», – висновує дослідник, – то у Тараса Шевченка: «Борітеся – поборете!» (с. 28). Цей матеріал – приклад студентам-філологам, усім, кого цікавлять 1) прийоми й підходи інтерпретації й оперування текстом, 2) процедура добору й аналізу фактів, їх порівняння, аналіз, систематизація й узагальнення. Ці важливі етапи роботи інтерпретатора ефективно працюють на загальну концепцію праці, увиразнюють позицію дослідника.

Місткою для розуміння літературного процесу не лише XIX, але й XX ст. є думка О. Ткачука про те, що «у західноєвропейських літературах доби спостерігалось захоплення східними сюжетами та образами» (с. 31) і чи не найперше тому, що «Схід давав можливість розширити горизонти розуміння людини як неповторної індивідуальності й самобутньої духовної величини» (с. 31). Такі висновки концептуально важливі для дослідження проблемно-тематичного, поетикального діапазону поеми Т. Шевченка.

Власне аналіз поеми «Кавказ» Т. Шевченка став логічним продовженням попереднього викладового матеріалу й характеризується ґрунтовністю та глибиною, що засвідчує, скажімо, зазначений на с. 53 – 54 порядковий аналіз твору, з'ясування ролі монологів та різних форм оповідей у композиційному сегменті. Аналізуючи образ Прометея у поемі «Кавказ», О. Ткачук звертається і до праць відомих дослідників творчості Т. Шевченка (О. Білецького, Ю. Микитенка), і до теоретиків літератури (Г.- І. Гадамера), що сприяє виявленню й розкриттю нових граней поеми українського письменника, її змістового й поетикального наповнення, розуміння ключового образу Прометея, адже «розповісти історію його тлумачення означає розповісти саму історію європейської людності» (Г.- І. Гадамер, с. 59). На цьому етапі дослідження знову домінуючим є компаративний аспект – Прометей у



Шевченка, Гете, Шеллі – й змістовні висновки: «У добу романтизму, коли творив Тарас Шевченко, спостерігається нова інтерпретація образу Прометея, він означається новітньою семантикою, набуваючи неповторних символів» (с. 60). Ця засаднича для книги О.М.Ткачука думка повторюється і на с. 65, очевидно, щоб у такий спосіб зосередити увагу студентів, наголосити на головному й визначальному в аналізі твору, а також підкреслити, що «Кавказ» Т. Шевченка було написано в річищі романтичної концепції прометеїзму, що експлікувалася в тодішніх літературах Європи. Спираючись на традиції європейської культури, в якій митці (наприклад, Байрон, Шеллі) зверталися до алегорії, символів, гіпербол, Т. Шевченко дбав про універсальність образу Прометея, опускає чимало мотивів міфів, зосереджуючись на кардинальних проблемах своєї епохи, надаючи міфології й сюжету максимально сучасного звучання.

У широку аналітичну площину інтерпретації «Кавказу», як засвідчує навчальний посібник, потрапляють прийом градації, часопросторові параметри, особливості наративу, відкрита текстова інтерференція, пародіювання, оксиморон, концепт мовчання, гетеродієгетичний наратор, цитатний дискурс, сатирична тональність, гра слів, алітерація, анафора, деміфологізація російських імперських міфів тощо. Аналіз О.Ткачука системний, змістовний і цілісний.

Своєрідним підсумком, умовним «закриттям» аналізу (адже, як відомо, текст не може бути вповні вивченим і потрактованим) є та частина навчального посібника, у якій тезово представлено семантику образу Прометея в українській літературі, на конкретних літературних фактах засвідчено утривавленість у вітчизняному письменстві традицій освоєння образу Прометея. Цитати й міні-коментарі творів І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, А. Малишка, І. Драча, М. Руденка, О. Бердника, попри їх лаконічність, яскраво ілюструють традиції і новаторство художнього потрактування цього образу в українській літературі, доводять, що прометеїзм – «це система світовідчуження» (Д. Павличко, с. 107), що образ Прометея в українському письменстві 1) антропологізується й індивідуалізується, 2) став невід'ємним у системі вічних образів, 3) увійшов у метатекст української літератури як символ героїзму тощо. Лапідарність О. Ткачука у подачі цього матеріалу має певний сенс, позаяк, як видається, спрямована прихилити молодь до глибшого вивчення цього питання у рефератах, курсових чи дипломних роботах. А як це робити – викладач продемонстрував власним прикладом.

Два визначальні ракурси дослідження «Кавказу» Т. Шевченка – інтертекст поеми й прометеїзм в орієнтальному дискурсі – у рецензованому навчальному посібнику представлені як органічні взаємозв'язані складники, що доводять полісемантичність дискурсивних вимірів художнього тексту поеми українського письменника.

Завершує працю перелік питань для самоконтролю, які слушно було б доповнити завданнями, а також запитаннями із зазначенням цитат із «Кавказу». Навчальний посібник О. Ткачука «Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка: прометеїзм в орієнтальному дискурсі» слушно використовувати на старших і молодших курсах з підготовки майбутніх філологів у процесі читання спецкурсів і спецсеминарів із проблем інтерпретації текстів, а також навчальних дисциплін «Теорія літератури», «Історія української літератури ХІХ ст.», «Культура літературознавчих досліджень» тощо. Своєрідною допомогою посібник стане і для вчителів та учнів загальноосвітніх шкіл.

**Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)**

### **Ще одна грань шевченкознавства (Назустріч 200-річчю Кобзаря)**

*(Олександр Ткачук: Інтертекст поеми «Кавказ» Тараса Шевченка: прометеїзм в орієнтальному дискурсі. – Тернопіль: Тернопільський національний педуніверситет ім. Володимира Гнатюка, 2012. – 132 с.)*

Наближається велика урочистість, і чим ближча вона до нас, тим активніше долучається культурна громада до вшанування її. Ось і молодий дослідник з Тернополя долучився до підготовки національного свята. І хоч В. Чуйко нарікає на деяку пасивність у цьому питанні: «Хоч до цієї дати залишилося менше, ніж півтора року, а, як на мене, ні в державі, ні в суспільстві, ні в письменницькому і, ширше, мистецькому середовищах, ні в засобах масової інформації не створено адекватної атмосфери пошанування, осмислення та переосмислення, прискореного наближення до духовного висвіту Тараса»<sup>56</sup>, – перед нами одна з перших ластівок великого пошанівку і наближення до духовного всесвіту Поета, його 200-ліття, 2014 рік.

Олександр Ткачук звернув свою дослідницьку увагу до, здавалося б, вельми відомого,

<sup>56</sup> Чуйко В. Щире золото в ріднім ґрунті / Володимир Чуйко // Літературна Україна, 22 листопада 2012., № 45. - С. 7.

хрестоматійного тексту поеми «Кавказ» Шевченка. Але, адресуючи власне бачення безсмертного твору студентам, аспірантам, магістрам і взагалі широкому загалу охочих, зумів віднайти і висвітлити нові грані твору і в царині духу, і в царині форми.

У безмежному морі досліджень про Поета О.Ткачук віднайшов ті, що найбільше відповідають його власним магістральним шляхам проникнення в глибини підтексту. Як знавець і дослідник проблеми на рації, він спирається на літературно-теоретичні думки О.Білецького, М.Бахтіна, І.Франка, М.Зерова, І.Дзюби, М. Бердяєва, М. Костомарова, Ю. Івакіна й інших. Але й сам тонко розуміє поетичну неперевершеність шевченкового слова як такого і асоціативність тексту-дискурсу на обширах інтертекстуальності.

Відтак, відштовхнувшись від глибокого, я б сказала, імагогічного теоретичного вступу й обґрунтування, насиченого найновішою і усталеною термінологією (студенти ж бо будуть читати!), автор монографії-посібника переходить до іншого стилю – яскравого, романтично-захоплюючого.

Кавказ як стрижень, як домінанта асоціюється із нестерпним, задушливим повітрям імперії, яке нищило все живе, волелюбне, творче. Й О.М. Ткачук проникливо пише про згубний дух атмосфери, спираючись на яскраві приклади непокори. Кавказ у нього і символ, і амбівалентна домінанта, яка урухомлює сюжет поеми: Кавказ – осередок гніву народу свого і Кавказ – місце, куди цар відправляє на смерть непокірливих. Той же Лермонтов, на якого посилається автор монографії, поет, якого цар відправив на Кавказ згинуть, лишав і вдома нестерпне:

Прощай, немытая Россия,  
Страна рабов, страна господ,  
И вы, мундиры голубые,  
И ты, послушный им народ.  
Быть может, за хребтом Кавказа  
Сокроюсь от твоих пашей,  
От их всевидящего глаза,  
От их всеслышащих ушей.

Дослідник прагне розкрити багатовекторність домінанти Кавказ, багатозаровість смислів її і як символу. Й такі прояви символу, як знак, метафора, образ, алегорія, поняття, одухотворення, міф – це не сурогати символу, як вважає К. Свасьян<sup>57</sup>, а різні його іпостасі. І Т.Шевченко геніально використовував цю гнучкість образу, а О. М.Ткачук відчув це і довів у монографії. Стрижневий образ тут вибудовує потужний ряд сенсів і значень в ореолі одухотворення.

Може, й не слід так категорично підтримувати твердження Івана Дзюби про те, що поема «Кавказ» – «найвищою мірою «інтимний твір... Він не «тему» розкривав, а себе, стан свого «Я» в ті хвилини високого гніву й болю»<sup>58</sup>. «Складна суб'єктна організація поеми» – ширше, ніж самовиявлення поетового «Я» або той суб'єктний синкретизм, що навколо ліричного героя. «Кавказ» – поема революційна, гнівна, нетерпляча до пристосуванців, це злет духу і активний заклик до спротиву на всі часи, до всіх поневолених.

Тут переважає не інтимне, а вселюдське, проте й інтимне, особистісне, емотивне – це потужний фон шевченкової творчої індивідуальності. Це – незмінне. Шалений вибух сарказму, гніву й іронії ніби виснажує поета, знесилений, він завершує поему, як і почав – посланієм другуві Якову де Бальмену, жертві Кавказу, словами неочікувано ніжними, проникливими:

Вітер тихий з України  
Понесе з росою  
Мої думи аж до тебе...<sup>59</sup>

Утворюється своєрідна обрамленість композиції. Ніжність огортає цей твір від присвяти: «Искреннему моему Якову де Бальмену» до щемкого її завершення.

О.М. Ткачук простежив усі випромінювання змісту поеми «Кавказ». А може, й не всі... Підтекст цього твору генія невичерпний до кінця, не все ще декодовано, не вся тайна його розкрила себе.

<sup>57</sup> Свасьян К. Проблемы символу в сучасній філософії / К. Свасьян. - Єреван : АН Вірменської РСР, 1980. - С. 94.

<sup>58</sup> Дзюба І. Т.Г. Шевченко. Життя: творчість. □ К. : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008. - С. 328.

<sup>59</sup> Де Бальмен Яков Петрович (1813-1845), художник, офіцер, загинув на Кавказі.

Приємно, що молодий дослідник охоче цитує поезії різних авторів, долучає до краси поетичного слова не лише своїх вихованців, поєднуючи аналіз форми з глибинним теоретичним його осмисленням, хоча отих термінів (гетеродієгетичний наратор, гомодієгетична парадигма, фокалізація, автодієгетичний оповідач, епістемологічно-когнітивний інструментарій, коваріантні смисли й ін.) трохи забагато. Це – для докторської дисертації, а зараз перед нами посібник для молодих.

Загалом монографія Олександра Ткачука справляє приємне враження завдяки широкій ерудиції дослідника, філологічному професіоналізмові, любові до Шевченка і його творчості, вмінню зацікавити реципієнта.

**Микола Ткачук** (Тернопіль),  
**Микола Зимомря** (Дрогобич)

### **Шлях, освітлений правдою**

*(Дорошенко Ю. О. Без догмату. Релігійні магістралі. –  
Київ: Ярославів Вал, 2012. – 733 с.)*

Рецензована збірка належить до тих видань, на які зацікавлений читач в епоху незалежності Української держави видається особливо спраглим. Чому? Відповідь на це лаконічне запитання дасть не кожний, ба навіть тоді, якщо на нього прагне відповісти тонкий знавець богословської проблематики. Тому й не дивно, що ми з нетерпінням розгортаємо саме цю працю. Скажемо одразу: вона заслуговує на широкий розголос. І не тільки тому, що йдеться про чітко окреслену мету опрацювання цілої низки часом неоднорідних питань; ведемо мову про їхню розмаїтість у панорамному контексті. Варто підкреслити: важливе звучання зібраних у книжці статей. В їхній основі така авторська позиція, яка націлена на конкретику, об'єктивне висвітлення багатьох аспектів релігійного життя в Україні загалом і церкви – зокрема. Перед нами, поза всяким сумнівом, комплексна праця. На її сторінках можна віднайти сенс протистояння різних конфесій, що точиться – в Україні, власне, щонайменше упродовж останніх двох-трьох десятиліть. Так, тут нема так званих фраз-загальників, що зазвичай лишень затуманюють зір; тут – пристрасне прагнення долучити читача до правдивих фактів, подій, а відтак – тенденцій, які розгортаються в різних куточках (ні, не регіонах, бо тут важко вжити це чужоземне поняття) Шевченкової Вітчизни як молодого, але всуціль потужного державного утворення. Кажемо, розгортаються, бо мають місце й далекі від праведності сценарії, де справді Божий промисел так занурений, що його годі й розпізнати. Натомість маємо глибоко замасковані діяння. З них проступають нерідко стереотипні постулати, імперські синдроми крізь призму «потворних контамінацій», позначених орієнтирами передусім Православної церкви Московського патріархату. Що ж, Христове твердження – «За слова свої будеш виправданий і за слова свої будеш осуджений» (Мф. 12, 37) – нині особливо актуальне.

Книжці передують вступне слово «До читачів» Патріарха Української і всієї Руси-України, предстоятеля Української православної церкви Київського патріархату Філарета, а також змістовна передмова «Тернистий шлях Українського православ'я», яку спеціально написав для цього видання академік НАН України Микола Жулинський. Визначний учений наголошує: «Юрій Дорошенко на конкретних фактах доводить, що УПЦ Київського патріархату не є політично ангажованою Церквою, як Російська православна церква. Журналіст пояснює, у чому різняться позиції цих двох конфесій – насамперед у тому, що Московський патріархат служить Російській державі, а Київський – передовсім, українському народові». Поміж рядками згаданої передмови міститься примітний історичний факт, який замовчується. Тому про нього не всі православні знають, хоч він має вагоме тло. Микола Жулинський слушно виокремлює цей акцент, вказуючи, що «в 1686 році лише завдяки хабарам Константинопольському патріарху Діонісію IV Московський патріархат домігся підпорядкування собі Київської митрополії». Звісно, все це спричиняє певні складнощі для непосвяченого, щоб адекватно зрозуміти, збагнути й засвоїти окремі з аналогічних реалій. А все ж кожна з них органічно пов'язана із самоздійсненням української нації, її історичних, суспільно-політичних, культурно-освітніх і, зокрема, духовних можливостей. Адже українському народові судилося упродовж століть перебувати в обставинах, диктованих системою інгібування. А в її межах фактично відсутні первинні умови для природного розвитку організму. Тому церква, якщо вона стоїть на боці народу, відіграє першорядну роль в утвердженні змісту національної свідомості та становленні її самобутності. Видається переконливим ще одне аргументоване судження Миколи Жулинського: «Повернення до віри, заглиблення в історію рідної Церкви, усвідомлення величчя духовних традицій рідного народу і здатності

українців посісти гідне місце в православному світі, засудження новітнього духовного імперіалізму й колоніалізму – усі ці теми широко висвітлені у збірнику Юрія Дорошенка».

Так, справді, в особі автора книжки маємо інтелектуала, який свідомо оминає перегуки з конформізмом; він чітко обґрунтовує свої висловлювання про штучно ускладнений світ міжконфесійних відносин в сучасній Україні. Останнє – це результат історичної зумовленості, яку диктували за попередніх епох українському народові носії інших/інакших культур. Згадати б грамоти, скажімо, Сигізмунда I від 1538 року, царя Федора Олексійовича від 1680 року, зміст якої підтвердив відповідним указом Петро I в 1720 році. Повсюди завуальовані інструменти впливу на долі народу по обох берегах Дніпра...

Треба підкреслити: Юрій Дорошенко, нині Заслужений журналіст України, набував творчого досвіду не тільки на рівні тісної співпраці з багатьма періодичними виданнями («Вечірній Київ», «Україна молода», «Молодь України», «Дзеркало тижня», «День», «Пам'ять століть», «Голос православ'я», «Православний вісник»), але й тоді, коли виконував обов'язки прес-секретаря та радника Патріарха Київського і всієї Руси-України Філарета. Одне слово, він був безпосередньо у горнілі тих перебігів, яких зазнало вітчизняне православ'я після 90-х рр., власне, з проекцією на діяльність УПЦ Київського патріархату, УПЦ Московського патріархату, відродженої Української греко-католицької церкви, відновленої Української автокефальної православної церкви тощо. Часом видається: хтось вміло керує цілою системою дзеркал, що помножують як уявні, так і реальні предмети. Це творить певну небезпеку, оскільки державотворчі інституції ще й досі потребують кореневого зміцнення, а не їхнього розхитування. Чи не цікаво? Іноді уславлення національних героїв Шевченкового народу нерідко ставиться під сумнів можновладцями сусідніх держав (ба навіть, що найбільш боляче, і окремими діячами з прихильною рецепцією фактів з історії України, її культурних традицій, духовних устремлінь).

Отже, значення рецензованої праці годі переоцінити. Воно полягає і в тому, що автор окреслює «сміслові поля» релігійної проблематики, сказати б, «без догмату»; він прагне вивчити й дослідити сутність «міжконфесійних відносин» (перший розділ, с. 15–320), з одного боку, й «державно-церковних відносин» – з іншого (другий розділ, с. 321–374). Щоправда, вони, тобто з огляду на змістове наповнення, нерівномірні. Адже перший розділ містить 75 публіцистичних виступів Юрія Дорошенка, а наступний – 21. І все ж між ними проступає логічний взаємозв'язок: обидва складники творять цілісність. Її доповнюють, у свою чергу, такі розділи, як «Секти» (с. 375–442), «Інтерв'ю» (с. 443–568), «Портрети» (с. 569–692) та «Коментарі» (с. 693 – 725).

Що найбільше привертає увагу, читаючи про поступ Юрія Дорошенка як пристрасного журналіста релігійними магістралями? Це – передусім фактологічний масив, а також глибоко осмислена інтерпретація – вмонтованих у канву розповіді – компонентів. Автор акцентує на новітніх інноваціях, що характерні для розвитку віток українського православ'я наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Він актуалізував той контекст, що охоплює нерідко й морально-етичну зумовленість різних, не в останню чергу, й дискусійних витків з боку ієрархів. І це дуже важливо, оскільки йдеться також як про релігійну, так і про соціальну вмотивованість того чи іншого акту. Звідси випливає доволі вагоме заперечення багатьох безпредметних думок стосовно, приміром, ролі церкви в процесі консолідації нації, відстоювання ідентичності й духовних інтересів українського народу на його ж етнічних землях. Йдеться також про захист з боку церкви суспільної моралі, про боротьбу проти різних негативних явищ, що останнім часом набули сталої тенденції (корупція, несправедливе збагачення тощо). Юрію Дорошенку вдалося загалом добре показати масштабність аналізованої проблематики в контекстах епохи, діяльності багатьох постатей «на крутих віражах Патріархатів» (с. 74). Він шукає свої ходи, щоб унаочнити чи розширити горизонти бачення феномену міжконфесійної ситуації в Україні, а звідси й історичної значимості Української православної церкви Київського патріархату щодо консолідації українського суспільства у взаємодії, наприклад, з УГКЦ. Тренованим оком журналіста він зіставляє факти, розкриває на тлі розрізнених підходів ознаки православного фундаменталізму, шукає відповідь викликам часу випробувань («УАПЦ: випробування єдністю»; «Помісний шлях УПЦ: крізь терни до зірок»; «Чи такі страшні греко-католики, як їх малюють?»; «Києву – Київський патріархат»). Чимало матеріалів мають міждисциплінарний ракурс, що, без сумніву, містить пізнавальний характер для різних категорій читачів. В непоодиноких випадках Юрій Дорошенко зримо підводить реципієнта до думки про «потрібне єднання українства», про «превагу духовних цінностей над матеріальними», про систему образів, скажімо, у світлі «концепції відносин Церкви та держави у поглядах В'ячеслава Липинського» (с. 659 – 665).

А недоліки? Вони мають місце, у першу чергу, там, де Юрій Дорошенко як журналіст радше фіксує факт, аніж його інтерпретує («Канонічна дуля», «Кому свистів Свистун»?; «Грузинський вектор українського православ'я»). Та вони належать до так званого враження від «діалогу з підтекстом». Тут характерними видаються такі статті, як, приміром: «Депутатські ласки для африканських пастирів», «Як

українці колесо винайшли», «Чарівна лампа «Арраїда», «Багатоконфесійний півострів», «Адвокатська практика святого», «Ще раз про соболів і золото»).

Поділяємо думку Дмитра Павличка, який слушно зауважив: «Видатний журналіст, син донецького краю, Юрій Дорошенко у своїй книзі аналізує сучасні складні, суперечні міжконфесійні і державно-церковні взаємини, а при тому аргументовано переконує в тому, що українська національна ідея на свою остаточну перемогу заряджена не лише землею, мовою, історією, а й незалежною, національною Православною церквою України, що існувала за княжих і козацьких часів, живе тепер і житиме доконче в нашій будущині». Отож, щиро очікуємо від автора нових цінних знахідок на його журналістських стежках. Будьмо певні: вони впливуть з-під його пера. Адже Юрій Дорошенко бачить перспективу. А ще – набуває майстерності та зрілого поступу, вміло перебираючи досвід від Михайла Драгоманова, Івана Франка та Дмитра Павличка. Рецензована книжка, за всуціль позитивною оцінкою Михайла Слабошпицького, адресована тим, «хто крізь нігари демагогічного словолитства йде до правди». Вона – «для тих, хто обернений серцем до слова Божого. Для тих, хто прагне, щоб у рідній Україні була його рідна Церква». Таким чином, автор переконливо закликає кожного розуміти істинність Божих начал. І водночас спрямовує своє дослідницьке дзеркало як у минувшину, так і в сьогодення, а також, зрозуміло, в майбутнє.

## ЗМІСТ

БОГДАН ЛЕПКИЙ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНИ, ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ	3
<i>Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик</i> <b>«Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру</b>	3
<i>Микола Ткачук</i> <b>Художній нарратив повісті «З-під Полтави до Бендер» Богдана Лепкого</b>	14
<i>Ольга Куца</i> <b>Казковиті як естетичний код «Казки мого життя» Богдана Лепкого</b>	21
<i>Г. А. Александрова</i> <b>«Начерк історії української літератури» Богдана Лепкого і проблема міжлітературних контактів</b>	25
<i>Володимир Працьовитий</i> <b>Художня інтерпретація постаті Мазепи в однойменному романі Богдана Лепкого</b>	29
<i>Надія Білик</i> <b>Повість Богдана Лепкого «Сотниківна»: історико-культурний аспект</b>	33
<i>Боренко В. Б.</i> <b>Роман-епопея і жанрова своєрідність пенталогії Богдана Лепкого «Мазепа»</b>	39
<i>Оксана Гарачковська</i> <b>Природа сміху у творчості Богдана Лепкого</b>	43
<i>Гаврилюк Х. Ю.</i> <b>До питання про репрезентацію концепту матері-землі у творах Івана Котляревського та Богдана Лепкого</b>	46
<i>Тетяна Гонтар</i> <b>Листування Богдана Лепкого з Іваном Белесем</b>	50
<i>Світлана Джафарова</i> <b>Богдан Лепкий та Іван Франко: історія взаємин</b>	54
<i>Надія Дирда</i> <b>Відзначення 60-річчя ювілею Богдана Лепкого (за матеріалами фондів музею Б.Лепкого)</b>	59
<i>Іван Зуляк</i> <b>Листування Богдана Лепкого з Олександром Барвінським</b>	61
<i>Зушман М.Б.</i> <b>Жанрово-стильовий синкретизм малої прози Богдана Лепкого</b>	65
<i>Віра Качмар</i> <b>Функціональність ретроспекції у повісті Богдана Лепкого «Казка мого життя»</b>	68
<i>О.М. Косінова</i> <b>Проблеми символізму у творчості Богдана Лепкого та Павла Тичини</b>	71
<i>Костюк С. В.</i> <b>Богдан Лепкий у малярстві: фонди тернопільського обласного краєзнавчого музею</b>	76
<i>С.І. Кравченко</i> <b>Видавнича діяльність Богдана Лепкого у Польщі в першій половині ХХ століття</b>	77
<i>Леся Луцан</i> <b>Традиції Богдана Лепкого у творах Бориса Харчука</b>	80

	<i>Віталій Мацько</i>	
	<b>Вплив Тараса Шевченка на формування світогляду та розвиток творчої думки Богдана Лепкого</b>	84
	<i>Миронюк В.М.</i>	
	<b>Семантика колористичних образів у прозі Богдана Лепкого</b>	86
	<i>Михайлевська Г.О.</i>	
	<b>Збірка образотворчих робіт музею Богдана Лепкого у Бережанах</b>	90
	<i>Віталій Назарець</i>	
	<b>Жанрові форми адресованої лірики Богдана Лепкого</b>	93
	<i>Луїза Оляндер</i>	
	<b>Людина і часопростір в історичній прозі Богдана Лепкого</b>	97
	<i>Володимир Погребенник</i>	
	<b>Творча індивідуальність Богдана Лепкого: лейтмотиви негромадянської поезії</b>	101
	<i>М. П. Проців</i>	
	<b>Зустріч друзів в Бережанах</b>	107
	<i>Володимир Мельничайко</i>	
	<b>Прийм протиставлення у повісті Богдана Лепкого «Батурин»</b>	110
	<i>Н. Л. Стрілець</i>	
	<b>Краснопушчанський монастир у творчо-емоційній інтерпретації Богдана Лепкого</b>	117
	<i>Ірина Урман</i>	
	<b>Творчість Богдана Лепкого в інтерпретації Богдана Мельничука</b>	120
	<i>Остан Черемшинський</i>	
	<b>Щира дружба і співпраця Володимира Гнатюка і Богдана Лепкого</b>	123
	<i>Ольга Єфимець</i>	
	<b>Мотиви туги за батьківщиною в ліриці Богдана Лепкого</b>	126
	<b>МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ТА ВИЩІЙ ШКОЛІ</b>	129
	<i>Комінярська І., Пасічник О.</i>	
	<b>Вивчення творчості Богдана Лепкого в загальноосвітній школі</b>	129
	<i>Ступінський В.Я.</i>	
	<b>Виховний потенціал уроків рідного краю (до вивчення повісті Б.Лепкого «Казка мого життя»)</b>	132
	<i>Р. І. Труба</i>	
	<b>Педагогічна діяльність Омеляна Терлецького</b>	135
	<b>УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА</b>	140
	<i>Ольга Бігун</i>	
	<b>Релігійно-філософський зміст проблеми щастя у поетичних творах Тараса Шевченка</b>	140
	<i>Алла Віннічук</i>	
	<b>Художня інтерпретація гайдамаччини у повісті Якова Стецюка «Гонта»</b>	144
	<i>Вікторія Гудзенко</i>	
	<b>Жанрові дифузії малої прози В. Портняка</b>	148
	<i>Руслана Жовтані</i>	
	<b>Питання інтерпретації тексту в оцінках Освальда Бурггардта</b>	152
	<i>Архієпископ Ігор Ісіченко</i>	
	<b>Біблійні архетипи у художньому світі барокової проповіді</b>	156

<i>Іванна Луцишин</i>	
<b>Екзистенціал тривоги в дискурсі роману «Заповіт батьків» Володимира Винниченка</b>	163
<i>Пилипишин С.І., Роман Б.Є.</i>	
<b>Рецепція творчості Івана Франка у літературній критиці кінця XIX – початку XX століть</b>	169
<i>Марія Савка</i>	
<b>Наратологічна проекція «межової ситуації» в українській малій прозі антивоєнної тематики перших десятиліть XX ст.</b>	173
<i>Микола Сулятицький</i>	
<b>Художні особливості лірики Миколи Устияновича</b>	177
<i>А. І. Швець</i>	
<b>Модернізм Наталії Кобринської в літературно-критичному дискурсі fin de siècle (проблеми рецепції)</b>	180
<i>Янкова М.А.</i>	
<b>Парадигма «реконквісти» у прозі Ю. Гудзя</b>	186
<i>Анна Черниш</i>	
<b>Паратекстуальні виміри романів-біографій М. Слабошпицького</b>	189
<b>ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО</b>	194
<b>Rafał Wiktor Kowalczyk</b>	
<b>Ukraina – Polska – Rosja początku XX stulecia Na styku Zachodu i Wschodu</b>	194
<i>Бабій Л. Б.</i>	
<b>Симулякр англійськості: роман Джуліана Барнса «Англія, Англія»</b>	204
<i>Біляшевич Р.З.</i>	
<b>Тлумачення вчення про «соборність» у працях російських символістів початку XX століття</b>	208
<i>Біляшевич Т.М.</i>	
<b>Поетика єдності у п'єсі Поля Клоделя «Атласний черевичок»</b>	212
<i>Олена Бистрова</i>	
<b>Урбаністичний пейзаж у творчості Ф. Достоєвського</b>	217
<i>Іван Зимомря, Людмила Углей</i>	
<b>Психологічний дискурс прози Емми Андієвської та Тоні Моррісон: образ матері як концепт</b>	220
<i>Микола Зимомря, Оксана Бродська</i>	
<b>Творчість Володимира Винниченка та Артура Шніцлера: сутність художніх шукань</b>	225
<i>Комінярський І.Б.</i>	
<b>Ретроспекція у змалюванні героя як важливий прийом у драматургії Джорджа Риги (п'єса «Лист до мого сина»)</b>	229
<i>Останчук В.В.</i>	
<b>Український народний тип очима Б. Лепкого і Ю. Крашевського: компаративний вимір</b>	232
<i>Петриченко Н.Г.</i>	
<b>Трансформація мотивів казковості Е.Т.А.Гофмана у творчості А.Погорелова та О.Сомова</b>	237
<i>Ірина Сенчук</i>	
<b>Реактуалізація міфу в ірландській літературі XX століття: В.Б. Єйтс і Дж. Джойс</b>	242
<i>Людмила Сипко</i>	
<b>Богдан Лепкий і Федір Сологуб: типологічні паралелі</b>	248



*Оксана Філатова*

**Ігрові експерименти в романі М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших»** 254

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

258

*Литвиненко Г.С.*

**Синхронізація парадигми народної художньої пам'яті у контексті нової філософії часу** 258

*Наталя Лобас*

**До проблеми укладання українсько-польського словника літературознавчих термінів** 262

*Наталя Лобас*

**Постмодернізм та карнавалізація: модуси відповідності** 266

*Людмила Луценко*

**Сучасний філологічний коментар до феміністичного наратологічного проекту** 269

*Любімова О. В.*

**Ямб у творчості східноукраїнських поетів 80-х років XIX століття** 273

## МОВОЗНАВСТВО

279

*Г.В. Горох*

**Стилістичне використання художніх засобів мови у поетичних та прозових творах Богдана Лепкого** 279

*Марія Заборна*

**Синтаксичні маркери асоціативного мовомислення Богдана Лепкого** 282

*Лісняк Н.І.*

**Символізація назв рослин у поезії Богдана Лепкого** 288

*Лісняк С. Л.*

**Семантико-стилістичне навантаження звертань у поетичних творах Богдана Лепкого** 292

*Стефанія Панцьо*

**Символічний потенціал соматичної лексики в поетичних текстах Богдана Лепкого** 297

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

302

*Павло Смоляк*

**Різвяні свята в родині Богдана Лепкого (село Поручин Бережанського району Тернопільської області)** 302

*Олег Смоляк*

**Музична стилістика гаївок зі села Богдана Лепкого (с. Поручин Бережанського району Тернопільської області)** 305

## ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

309

*Володимир Кузьменко*

**Особистість (Михасю Ткачу – 75)** 309

*Микола Зимомря*

**З категорії цілісних характерів** 313

РЕЦЕНЗІЇ	317
<i>Світлана Бородіца</i>	
<b>Літературно-малярський феномен Богдана Лепкого</b>	317
<i>Лариса Горболіс</i>	
<b>Дискурсивні виміри «Кавказу» Тараса Шевченка</b>	319
<i>Людмила Краснова</i>	
<b>Ще одна грань шевченкознавства (Назустріч 200-річчю Кобзаря)</b>	321
<i>Микола Ткачук Микола Зимомря</i>	
<b>Шлях, освітлений правдою</b>	323

ББК 83.3

Періодичне видання – виходить двічі на рік

**Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука – Вип. 36. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2012. – 331 с.**

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук

Технічний редактор – Ткачук Олександр

Здано до складання 1.11.2012 Підписано до друку 4.12.2012 Формат 60x90 /8  
Папір офсетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 40. Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2