



НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ
ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ

2(734) • 2024

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р. • КИЇВ

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА

- ПИЛИПЧУК Святослав. Фольклорно-етнографічні основи Франкової повістки
«Як Юра Шикманюк брів Черемош» 3
- ІЛЬНИЦЬКИЙ Микола. Незакінчена полеміка «між своїми» 22

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

- БОРОНЬ Олександр. Спогади Ераста Нудатова як джерело Шевченкової біографії
раймського періоду (1848—1849 рр.) 36

XX СТОЛІТТЯ

- ВАСИЛЕНКО Вадим. Поезія Михайла Ореста: ідейний зміст і образна
структура 51

ДЕБЮТ

- ДРАННІКОВ Антон. Гендер і сексуальність як модули самотності в романі Кріс-
тофера Ішервуда «Світ увечері» 70

ШТРИХИ

- КРАВЕЦЬ Ярема. Максим Рильський і бельгійська французькомовна література 82

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

- Михайль Семенко: футурист і боротьбист. *Переднє слово, підготовка текстів і
примітки* Олесі Омельчук 88

РЕЦЕНЗІЇ

КОВАЛЕЦЬ Лідія. Ольга Кобилянська як героїня літератури нонфікшн [Кирилук С. Кобилянська від А до Я]	98
ПРИЛІПКО Ірина. Екокритика в контексті новітнього гуманітарного дискурсу [Горболіс А. Екокритика: методологічна інтеграція, взаємодія, інтерпретація]	103
ГОЛОВАНЬ Тарас. Літературний персонаж між текстом і контекстом [Anderson A., Felski R., Moi T. Character: Three Inquiries in Literary Studies]	107
РАРИЦЬКИЙ Олег. Шлях істини: роман Івана Чендея «Птахи полишають гнізда...» [Персональна справа Івана Чендея № 18257: Том 1. Історія роману «Птахи полишають гнізда...»]	110

IN MEMORIAM

ФІЛОНЕНКО Наталія. «Та вибір є завжди екзистенційний...» (Присвячується світлій пам'яті Олександра Галича)	113
--	-----

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ДРОЗДА Зоряна. Франківська наукова конференція «До великого моменту...»	116
---	-----

НЕКРОЛОГ

Наталія Василівна Костенко	118
----------------------------------	-----

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Модернізм в українській літературі ХХ — початку ХХІ ст.: пам'ять, коди, практики; Творець нового культурного українства: Михайло Павлик. До 170-річчя від дня народження; Історія української літератури: У 12 т. Т. 6; Історія української літератури: У 12 т. Т. 9, кн. 1	87, 97, 120
---	-------------

До уваги авторів! Редакція не приймає до друку опубліковані в інших виданнях матеріали та застерігає щодо передруку статей, розміщених у журналі «Слово і Час», без належного покликання

Редакція не завжди поділяє погляди авторів

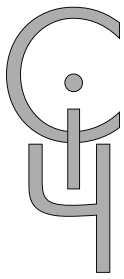
Рекомендувала до друку вчена рада
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
протокол № 2 від 27.02.2024

Комп'ютерна верстка *Ніни Кучеренко*

Підп. до друку 25.04.2024. Формат 70 × 108/16. Гарн. Garamond Premier Pro.
Ум. друк. арк. 11,38. Обл.-вид. арк. 10,08. Тираж 163 прим. Зам. № 7121

Видавець та виготовлювач ВД «Академперіодика» НАН України,
01024, Київ, вул. Терещенківська, 4

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 544 від 27.07.2001



ПИТАННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.3-21>
УДК 821.161.2-32.09"190"І.Франко:801.81

Святослав ПИЛИПЧУК, доктор філологічних наук, професор
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000
e-mail: pylypchuk.sviat@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7445-6233>

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ОСНОВИ ФРАНКОВОЇ ПОВІСТКИ «ЯК ЮРА ШИКМАНЮК БРІВ ЧЕРЕМОШ»

Проаналізовано повістку Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Увагу акцентовано на регіональному фольклорно-етнографічному складнику, який посідає значне місце в розповіді про непросту життєву історію старого гуцула. Зокрема, з'ясовано, що через окреслення важливих фактів біографії головного героя автор докладно описав функціонування інституту «годованців» на Гуцульщині. Відзначено, що кульмінаційний момент майстерно підсилений цитуванням співанки-хроніки про трагічну долю опришка Юри Драгарюка. Також наголошено на Франковому вмінні органічно інтегрувати в насичену текстуру твору колоритні локальні особливості похоронної традиції, окремі образи гуцульської демонології, відшліфовані зразки народної мудрості (понад 50 приповідок).

Ключові слова: фольклорно-літературні зв'язки, гуцульський колорит, фольклор, годованець, демонологічний образ, похорон, співанка-хроніка, опришок, прислів'я та приказки.

Повістку «Як Юра Шикманюк брів Черемош» уперше опубліковано 1906 р. в «Літературно-науковому вістнику», хоч написано її було, як зазначив сам автор, іще у квітні 1903 р. Основним імпульсом до створення цього художнього полотна стали, очевидно, враження, отримані

Цитування: Пилипчук С. Фольклорно-етнографічні основи Франкової повістки «Як Юра Шикманюк брів Черемош» // Слово і Час. 2024. № 2 (734). С. 3—21. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.3-21>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

під час другого літування у Криворівні на Гуцульщині, де письменник сповна відчув місцевий колорит і перейнявся особливим шармом локальної традиції. Щоправда, «уміцєвлення» духу оповідання ніяк не позначилося на широті його проблематики, зорієнтованої на актуалізацію одвічної теми — протистояння доброго і злого начал у людині.

Твір починається описом того, як Юра Шикманюк, 67-річний гуцул, прокидається під оборогом від «глибокого і важкого сну». У контексті Франкової творчості цей локус дії одразу викликає відповідні асоціації. Адже й в іншому оповіданні саме «під оборогом» відбувається складна боротьба головного героя з потужною природно-надприродною силою [див.: 15]. На дуже схожу прю стає і Юра Шикманюк, якого розриває надважке внутрішнє змагання: зважитися на вбивство свого (і не тільки) кривдника чи спустити все на Божу волю. Боротьба ця виснажлива й вимагає від Юри концентрації всіх сил, аби врешті він зміг вийти переможцем з екзистенційного випробування, зберігши високий статус людини. Недаремно Євген Нахлік, мовлячи про героїв Франкової прози (ішлося, звісно, і про Шикманюка), зазначив: «У критичних, стресових ситуаціях вони воліють не мстити, а прощати, зі стихійних язичників перетворюються на християн, хоча й не завжди підкріплюють свою гуманність євангельськими заповідями та церковними настановами. Вони стають християнами своєю суттю, виявляють свій глибинний гуманізм, не деклароване, а реальне братолюбство» [13, 532—533].

Не менш важливим, видається, у повістці є і час дії. Автор свідомо обрав вечірню пору, коли «святее» (за архаїчним народним означенням) сонце ховалося за обрієм і прощалося «червоним, як кров» «шматочком заходового неба» [18:21, 424]. Удаючись до такого порівняння, І. Франко наче налаштує на відповідний ракурс сприйняття, наче натякає на можливу трагедію, яка докорінно змінить долю чесного чоловіка Юри Шикманюка, зробить його вбивцею, душолюбом. Образ кривавого призахідного сонця символізує своєрідне перебування героя на межі, у момент переходу із царства світла в царство тьми, у простір непроглядної ночі, який неодмінно асоціюється зі злим промислом демонічних сил.

Зайнтригувавши читача, змусивши його застановитися над питанням, що ж принесе та ніч, автор раптово повертає в минуле та поволі розгортає подієвий ланцюг усього найважливішого, що передувало «важкому» сну персонажа та привело його до межової ситуації. Суттєвий злам у житті гуцула стався після смерті жінки, коли «все якось урвалося, мов з батога тріснув» [18:21, 425]. Юра важко переживав втрату «газдині», якась невимовна туга запанувала над ним. Ба більше, «кожда найменша річ у хаті й на обійсті “давала йому пуду!”»; хоч не боявся, але вірив, що «небіжка» може «навідуватися вночі». Лаконічною згадкою про прихід покійниці письменник актуалізує цілий пласт народних вірувань про померлих. Зокрема й те, що мрець може приходити, якщо за ним дуже «банувати». У праці «Людові вірування на Підгір'ю» І. Франко подав свідчення, яке потверджує це: «Коли за мерцем дуже плакати, то він у гробі не має спокою» [10, 186].

Шукаючи порятунку від «одинокого і безутішного життя», Юра наважується перебраться до сина. Але його сподівання на тихий побут при дітях і внуках не справилися. Невістка нестерпно допікає старому, майже вимагає передати їм хату і «три пруди» землі. Після тримісячного перебування в синовому домі прикро вражений постійними докорами Василихи (за гуцульською традицією жінку називали не на її хресне ім'я, а за чоловіком) Юра повертається до своєї пустки. Безперечно, «непоштива» агресивна поведінка жінки щодо свекра цілком неприйнятна для традиційного сімейного укладу гуцулів. Таке «завзяття» Василихи автор делікатно пояснює: вона ж бо походить із «багацького “фудульного” роду» [18:21, 427—428], а її батько три роки був в опришках. Цими фактами з біографії Шикманюкової невістки І. Франко наче витлумачує «природу» її пиhi й зарозумілості, а разом уносить важливий штрих до висвітлення феномену опришківства. Принагідна згадка про те, що батько Василихи замолоду був членом опришківської ватаги, виступає своєрідним доказом його високого суспільного статусу. Гуцули, загалом, зі значним пієтетом ставилися до отих бунтівників-одчайдухів, які наважувалися виступити проти системи й, відвертаючи «увагу» влади, вносили певну «полегшу» в життя посполитого мешканця гір.

Варто також згадати, що в історії Гуцульщини був навіть такий період, «коли опришківство набрало розголосу, і виробився між гірським селянством звичай, що кожний майже молодий парубок йшов на якийсь час в опришки, погуляв так, а потім вертав додому, женився і газдував спокійно так, що ніхто не був би навіть підозрівав, що має перед собою колишнього опришка» [6, 3]. Загалом же, ореол Довбушевої слави наклав свій відбиток на всіх представників опришківського руху, тож навіть після повернення до звичайного трибу життя вони зберігали авторитет у громаді.

Хоч у творі письменницьку оптику звернено головню на художнє «споглядання» героя в максимальному наближенні, та все ж І. Франко пропонує цілу низку панорамних кадрів, де висвітлює промовисті картини життя горян. Приміром, згадуючи про загалом «повздержливе» ставлення персонажа до алкоголю («Юра ніколи не пив надміру, навіть загалом рідко вживав горілки» [18:21, 428]), автор не забуває додати: «...рідкий чоловік між гуцулами» [18:21, 428]. Цією побіжною заувагою І. Франко в оригінальний спосіб артикулював серйозну проблему, яка наклала глибокий відбиток на життя гуцульського краю. Мовлячи про байдуже ставлення Шикманюка до горілки, письменник додав важливий штрих до характеристики героя: він був добрим газдою, волів вкласти тяжкою працею зароблену копійку в господарство, а не пустити її за волюю.

Однак після сварки з невісткою Юра зламався психологічно, утратив опірність до спокуси забути в п'яному запамороченні. Поступово із шанованого гуцула він деградує до чужого годованця, за порцію горілки та шмат хліба віддає працю життя, усе, що заробив «кервавицею». Шикманюк уклав публічну угоду з хитрим шинкарем, ставши його утри-

манцем. Такий «гешефт» не був чимось унікальним. На Гуцульщині вважалося прийнятним, коли самотня старша людина з сьаким-таким маєтком (переважно зі шматком землі), не маючи сили і змоги допильнувати себе, домовлялася із євреєм-шинкарем про пожиттєвий догляд і гідний похорон. Платою за це піклування була зазвичай посілість утриманця. Прикметно, що в корпусі «Галицько-руські народні приповідки» І. Франко опублікував народну паремію з Коломиї «То ще жидівський годованець», у якій фольклорна традиція засвідчила існування інституту утриманців. Приповідку дослідник прокоментував так: «...часто допикають таким прозвищем гуцулам, у яких держиться й доси звичай, що старий господар, не маючи дітей або посварившись з ними, записує все своє добро жидови з тим, щоб сей “огодував його до смерті” і похоронив “чесно”. Такий і називається годованцем» [3, 534].

Як справжній майстер малої прози І. Франко у творі «Як Юра Шикманюк брив Черемош» використав прийом максимально сконцентрованого новелістичного письма. У нього кожне слово «працює» на магістральну ідею. Саме цим зумовлене досить інтенсивне залучення фольклорних елементів, адже через уведення уснословесних деталей оприявнюється відповідний культурний контекст, розширюється художній простір. Автор використав чимало дієвих ресурсів для посилення внутрішнього, прихованого змісту твору. Окрім фольклорного складника, роль підтексту в повістці зміцнена й іншими ефективними засобами. Приміром, І. Франко вдався до так званої стилістичної номінації персонажів. Письменник заклав у прізвищах важливі конотації, які сприяють виразнішій характеристиці героїв і водночас указують на життєві позиції головних антагоністів. Якщо прізвище Юри винесене в назву твору, то родове ім'я Мошка наведене у вступній частині повістки («направду Мошко називався Готтесман» [18:21, 424]). Додатково для більш індивідуалізованого означення героїв І. Франко розкрив їхні прізвиська: Мошка всі кличуть Галапас, а Юра після покvapного й необдуманого рішення перейти на утримання до єврея здобув типове для таких недалекоглядних гуцулів прізвисько Годованець. Мошкове прибране ім'я вельми промовисте: Галапас — це дармоїд, паразит. Воно виступає маркером своєрідної громадської opinii про нього, лаконічно узагальнює його спосіб життя. Він справді паразитує на слабкостях гуцулів, підступом і хитрістю привласнює їхні дрібні статки, набуті працею мозолистих рук. Це прізвисько різко контрастує зі справжнім прізвищем шинкаря. Готтесман у перекладі з німецької означає «Божий чоловік». Чи ж виявляється хоч щось «божеське в людськiм дусі» Мошка? Очевидно, так. У момент найвищої емоційної напруги, коли за несприятливого збігу обставин (раптово помирає Олекса Пилип'юк, один із годованців; заноситься на ретельне слідство через здогади Пилип'юкових свояків про отруєння; з Косова несподівано приїжджає судовий ад'юнкт; Шикманюк не повертається додому після програного суду) Мошко доходить до усвідомлення величезної небезпеки, що нависла над ним. Мить раптового Галапасового прозріння передано дуже вимовно: «Сидячи на лаві кінець стола,

Мошко при сих думках мов зомлів, одубів, отетерів із наголого переляку. Щось душило його за горло, тисло в грудях, висаджувало очі з голови, спирало дух» [18:21, 466—467]. Отим фізичним безсиллям, що запановує над шинкарем, унаочнено його внутрішній злам. Він розуміє, радше відчуває, що став віч-на-віч із багатьма загрозами, з яких найбільшою є рішучість Шикманюка, котрий готовий взяти гріх на душу й відіслати кривдника на розмову з Господом. Від потрясіння Мошко мимоволі шукає опори. Його рука простягається до першої-ліпшої книжки, «грубого, в шкіру оправленого», «з заялозеними, пожовклими листками» Псалтиря. «Поява» в руках розтривоженого Галапаса Книги Псалмів, мабуть, не випадковість. Саме 1903 р. на сторінках «Записок Наукового товариства імени Шевченка» І. Франко опублікував низку рецензій на праці про давні писемні пам'ятки. Серед них був також відгук на студію Василя Істріна про так званий гадальний Псалтир. Український учений долучився до когорти дослідників, які заперечували існування спеціального типу цієї книги, призначеної винятково для ворожіння. Для вгадування долі використовували звичайний Псалтир, навмання розгортаючи на певній сторінці й зачитуючи уривок тексту як прогноз на майбутнє. Про актуальну традицію «вчитування долі» зі псалмів І. Франко згадував не раз.

З обсервації живої, досі не вигаслої дійсності, — зазначав учений, — можу додати, що така ворожба... при тім не на пророцьких книгах, а власне на Псалтирі, практикується і досі по многих містах Галичини. <...> Ворожба відбувається таким способом, що ворожит кладе на стіл книгу, бере в праву руку ніж і, зажмуривши очі, або давши їх собі загулити руками того, в чий інтересі робить ворожбу, штуркає вістря ножа між картки книги, потім розкриває книгу там, де попало вістря, і відчитує місце, на якому зупинився кінець ножа, а потім із того місця, при допомозі довільної інтерпретації силкується викомбінувати ворожбу [17, 392].

На важливій ролі цієї овіяної містичним ореолом книги І. Франко наголошував також у праці «Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві».

Особливу увагу на Псалтир, — коментував дослідник, — було спрямовано тому, що він був єдиною біблійною книгою, яка повністю використовувалась у церковному ритуалі. Крім того, на Русі постав звичай, що при трупі померлого протягом цілої ночі, одної або двох, поки труп лежав дома, дяк або якийсь інший письменний чоловік мав читати Псалтир... Отож не дивно, що ця книжка в уяві люду була огорнута павутинням вірувань і забобонів, а спритні дяки підтримували ці вірування, ворожили з «Псалтиря», заклинали духів, прочитуючи уривки з нього, тощо [18:30, 243].

Властиво, за Франковим задумом, у момент найвищої емоційної напруги, утративши душевну рівновагу, Мошко саме зі Псалтиря (у юдаїзмі книгу теж використовували в магічно-сакральній практиці) «виворожує» собі майбутню долю. У хвилю, коли одкровення зі святої книги в чудесний спосіб діє на Галапаса (у його «нутрі оживає щось окреме, незалежне» і,

мов чародійська ліхтарня, освічує найтайніші закутки, найглибші безодні його нутра і показує йому там усяку погань, усякі страховища і всякі кари. Показує йому його самого в образі немилосердного гордяка, то знов у образі збитого, окривавленого та поруганого злодія, зловленого гуцулами на гарячій учинку, то знов у образі отруйника, що ніччю з дрожжю в руках досипає отрути до напою... І знов він бачить себе самотнім на світі, погордженим, випхненим із людської громади... [18:21, 468]),

«запускається» процес його переродження, зміни пріоритетів. Можна навіть сказати, що згаданою авторською «ліхтарнею» навітлено складний внутрішній поворот від Галапаса до Готтесмана. Збагнувши можливі катастрофічні наслідки свого дотеперішнього «поступування», Мошко під впливом пророчих слів із Псалтиря (ідеться про уривок із 22-го псалма, у якому підкреслено нікчемність людської істоти: «А я черв'як, а не чоловік...» [18:21, 467]) вирішив повернутися до чесного життя в мирі з Господом. По суті, на прикладі Галапаса / Готтесмана реалізується концепція «виправдання імен». Від дармоїда, паразита Мошко, хочеться вірити, назавжди повертається до своєї родової характеристики «Божого чоловіка». Принаймні його поведінка стосовно Шикманюка (дарує контракт, дає перевдягнутися в сухий одяг і турботливо проводить до порога із запаленим каганцем) додає певності, що це саме так.

У прізвищі головного героя повістки І. Франко теж заклав відповідний зміст, із допомогою якого підкреслив магістральну ідею твору. Шикманюк — це стилізований під типову гуцульську форму варіант прізвища Шикман. З німецької його можна перекласти як «гарна, порядна людина». Саме таким і є Юра. Увесь твір побудовано на зображенні виснажливого внутрішнього змагання гуцула із самим собою. Цей чесний чоловік, спонукуваний обставинами, наважується на найстрашніший злочин. Він знову і знову переконує себе, що зівши зі світу ненависного шинкаря Галапаса, не тільки помститься за особисту кривду, а й зробить велику послугу громаді, визволить її від підступного здирника, душоуба-отруйника. Попри рішуче налаштування, Юра вагається, не може притлумити переконливий голос сумління. Не допомагає навіть пісня, якою він прагне перебити, «перекричати» промовляння совісті. І все ж він вирушає в ніч, наближається до жахливого вчинку, до глибокого морального падіння, звідки вже немає вороття. Якщо Галапас повертається до родового імені Готтесман, то Шикманюк близький до того, щоби назавжди згубити своє порядне, чесне ім'я і навіки заплямувати його ганьбою вбивці. Але втручається Боже провидіння. У кульмінаційний момент долання бурхливої гірської річки (Микола Легкий, розмірковуючи над знаковістю цього «процесу», зазначив, що «не випадково його опис і винесено в назву» [9, 430]) рішучість злочинного заміру спадає, ота попередня тверда налаштованість до гріха наче змивається чистими водами Черемошу. Течію попередніх злочинних замірів Шикманюка спрямовано в інше русло. Упіймавши аномального розміру головатицю, він уже думає не про криваву помсту (тим більше що під час боротьби з рибою згубив у хвилях ріки плановане знаряддя вбивства —

сокиру, котра «від тридцятьох літ своїм голодовим топорищем мозолила йому руки» [18:21, 425]), а про значну винагороду, яку може отримати за оту несподівану велику здобич. Себто одну слабкість Юри (бажання помсти) поборює інша слабкість (бажання наживи), аби в підсумку перемогло чесне ім'я Шикманюка — гарного, порядного чоловіка.

На прикладі цього героя письменник знову доводить апробовану в багатьох творах концепцію виправдання імен. Слушно зауважив Тарас Пастух, що «Франко свідомо й майстерно впроваджував через поміпа героїв свою авторську інтенційність. Таке кодування свідчить про збільшення семантичного насичення слова у прозі, спонукає до активізації читацького сприйняття» [14, 9]. А за спостереженнями Олесі Сколоздри-Шепітко, «номінації осіб у малій прозі письменника відображають глибину та оригінальність Франкового мислення, широку обізнаність з українською та неукраїнськими антропонімійними системами, показують, як за допомогою номена можна розкрити образ-персонаж, відобразити ставлення автора до іменованого та інших персонажів у контактній та дистантній ситуаціях» [16, 308].

Юра Шикманюк важко й болісно переживає свій новий незavidний статус «жидівського годованця». Дуже скоро він усвідомлює: його незрозумілий, емоційний учинок, зроблений на зло синові та «фудульній» (пихатій) невістці, виявився помилковим. Гуцул щоразу сильніше відчуває докори сумніння, жаль за тим, що працею його життя скористаються не рідні внучата, а «пейсаті жиденята». Прикро Шикманюкові й за себе, бо із шанованого газди перетворився на пересічного утриманця, до якого всім байдуже (селяни, «хоч не показували йому ніякої вороженечі... то все-таки, — і се почував Юра, — зробилися супротив нього холодні, байдужні, рідко заговорювали його... чинилися мов не бачать, не пізнають його» [18:21, 433]), якого воліють сторонитися («...коли кілька неділь по своїм записі Юра уперве появився у церкві, люди відступалися від нього... зробилося довкола нього досить широке колесо, в якому він стояв сам, мов виклятий або заражений» [18:21, 433—434]). Загальне несприйняття того необдуманого вчинку виступає своєрідним каталізатором Шикманюкового падіння. Кинутий в обійми Галапаса, він щоразу більше узалежнюється від жида. Спершу Юра плакає благородні пориви: має намір призбирати трохи грошей (ще чується на силі й годен заробити) і, за давнім звичаєм, «справити до церкви євангеліє за душу небіжки жінки» [18:21, 434]. Тут варто зазначити, що в Галичині загалом була поширена традиція, коли поважніші господарі робили коштовні подарунки на церкву. Найчастіше таким презентом ставало саме Євангеліє. І. Франко під час свого багаторічного «полювання» за давніми писемними пам'ятками не раз натрапляв на старі Євангелія з «дарчими» написами жертводавців. Зрештою, про цю традицію письменник знав іще з дитинства, адже його батько, Яків Франко, офірував нагуєвицькій церкві коштовно оправлене Євангеліє. Книга ця, що «зберігалася при Церкві, а потім у Музеї Івана Франка», як зазначили автори десяти томника «Іван Франко» Роман Горак та Ярослав Гнатів, також

має відповідний запис про дарителя. Отож, «починаючи із сьомої сторінки на кожній сторінці Євангелія, внизу (по декілька слів на сторінку) було виписано такий текст:

Сію книгу зовемую Євангеліон
Справиль рабъ божій
Іаків Франко
Со женою своєю Марію з Тимишиних
И со матерією Єкатериною Кімаковичових
За отпущеніє грѣховъ
И отдал в вічними часи
До церкви парафіяльної Нагуевской долішній
За отпущеніє грѣхові
До храму Воскресенія Христоваго
Рождества чесного и славного
Пророка, Предтечи и Крестителя
І Святителя Христова отца Николая
А ктобы дерзнулъ
Сію книгу
От храму отлучити
Сей отдасть ответъ
На страшном судилищи Христовомъ
Оправа сеи книги
Держить в себѣ ваги Віденской
Сімдесять и п'ять лутив (75)
И коштует со всемъ
Четиредесеть два дукатов (42) или
Сто осемдесять і девять
Ренскихъ Монеты Конверсійної
То есть 189» [7, 24—25].

Очевидно, зважаючи на родинний досвід і відповідні наукові знання з історії давньої книги в Україні, І. Франко використав згадку про благородний намір Шикманюка придбати Євангеліє для місцевої церкви як своєрідну промовисту вказівку на усвідомлення провини і щире прагнення її загладити бодай у такий спосіб. Отож лаконічну згадку про Шикманюків намір придбати для церкви Євангеліє варто сприймати як штрих до характеристики традиційних актів благочинності у громадському житті галицького селянина. На жаль, Юра Шикманюк так і не реалізував свого задуму, бо пута залежності щоразу більше сковували його добру волю.

Прозріває Юра лише після розмови із сином. Він починає розуміти, що сам зголосився стати жертвою підступного шинкаря (той поступово морив своїх утриманців, частуючи їх «затроєною» горілкою). Спершу Шикманюк вирішив правуватися, але після програного суду наважується самостійно вчинити акт найвищого правосуддя — убити ненависника. Рішуче вступивши в ніч із наміром будь-що виконати свій злочинний замір, Юра по-особливому гостро прочуває всі довколишні порухи. Він боїться, що хтось чи щось його зупинить, не дасть звершити вбивство.

Тому-то, долаючи шлях із верху до Галапасового шинку, старий гуцул надслухає, з кожної дрібниці намагається вгадати, «чи вірна, чи хибна дорога». Спершу до його отвореного слуху із села долітає сумовита мелодія трембіти. Шикманюк одразу здогадався, із чийого то двору йде страшна звістка про смерть. Трембіта голосила з обійстя Олексі Пилип'юка, який теж був «жидівським годованцем». Пилип'юк, як знав Юра, згорів якось раптово. «Здоров чоловік був, а нараз ноги під ним почали дилькотіти, голова трястися, пам'ять його покинула, їсти відхотілося» [18:21, 440]. Це була вже друга «нагла» смерть іще не дуже «ветхого деньми» гуцула, якого взяв під свою опіку Мошко. Усвідомлення цього факту додає охоти Шикманюкові до рішучих дій, слугує своєрідним психологічним виправданням заміру (не лише за свою кривду, мовляв, стаю, а й за наругу над односельцями).

Прикметно, що хвилю найвищої емоційної напруги, коли чесна людина намагається переламати себе, автор наче огортає серпанком гуцульської народної традиції, над яким витає «умерла» мелодія трембіти. Отож Шикманюк спершу бреде через густий звук трембіти, яка «загужила» над горами, сповіщаючи про Пилип'юкову смерть. До речі, про цей локальний звичай «оповіщення» про відхід християнської душі І. Франко добре знав. Не раз-бо проводив літні «ферії» у Криворівні (до квітня 1903 р. двічі гостював у цьому мальовничому селі) і мав нагоду спостерігати перебіг похоронного дійства. Зрештою, письменник завжди виявляв значний інтерес до багатой фольклорної спадщини гуцулів: фіксував, публікував і коментував цікаві артефакти, виступав з оцінкою праць колег про духовну та матеріальну культуру «гірського племені».

Попри глибокі знання гуцульської родинної обрядовості, І. Франко у творі не запропонував докладного опису похорону, а обмежився єдиним, але вкрай промовистим образом трембіти, що голосить. Докладніше про роль і значення унікального музичного інструмента (його, до речі, за гуцульськими легендами, придумав не арідник, а Бог [22, 2]) у поховальній обрядовості гуцулів можемо дізнатися із цілої низки фольклористичних студій. Найповніше висвітлено тему в праці Володимира Гнатюка «Похоронні звичаї й обряди», де вміщено автентичні записи Петра Шекерика-Доникова та ін. В описі традиційного сценарію поховання померлого йдеться: «Насамперед посилає си за тримбіташем, а ек хто богачь, то и за двома тримбіташями. Тримбіташі приходе и грают у трембіту, а люде чюют, шо коло хати грає тужно умерскої трембіта и знають, шо там є мертвец, тай одни з одних довідуют си, хто вмєр» [5, 263]. Відомо, що гуцули дуже переймалися тим, як їх буде опроваджено в останню путь. Похорон обов'язково мав бути пишним, із «захованням» усіх пошанувальних ритуалів. Потверджують цю важливу постанову свідчення вже згаданого П. Шекерика-Доникова: «Кождий, ше за свого житя стараєт си, шоби було його за шо поховати. Ни оден, котрий жие в нужді, говори: “Ни біда, Господи, на світі, ни буде навіть за шо грішні кости в землю поховати, а ни то, оту дітвору вигудувати. Ба ци треба шпарувати грейцар на комашню, аби витак ни взели тіло з хати,

ек поліно, та аби ни несли, ек жидівску віру, а дітва най иде служити»» [5, 252]. Як пересвідчуємося, у життєвій філософії гуцулів вельми важливу роль було відведено підготовці до останньої дороги. До похорону «ладилися» задалегідь і дбали, аби обряд відбувався якомога пишніше. Можна навіть припустити, що одним із чинників, який суттєво впливав на складне рішення стати «жидівським годованцем», був пункт із зобов'язанням справити утриманцеві багатий похорон. Цю умову договору опікуни сповняли найточніше, бо знали: про обставини утримання самотніх людей питати ніхто не буде, а от про урядження проводів в останню дорогу знатимуть усі. Тому-то, забезпечуючи себе від будь-яких докорів, підозрінь щодо померлого «годованця», такі «гешефтсмани» завжди якнайповажніше опроваджували поховальний обряд. До речі, саме такий похорон бажає влаштувати Галапас Олексі Пилип'юкові. Хоч у повістці немає опису гойного похорону, але наведено чимало підказок, достатніх для розуміння цього факту. Приміром, про смерть Пилип'юка сповіщає не одна, а дві трембіти: «Нараз із одного верху затужила голосна трембіта, їй відповіла друга» [18:21, 440]. Як було уже зазначено, виявом багатого похорону було запрошення не одного, а двох трембітарів. Так і зробив Галапас. Ба більше, він «пішов до священика, згодив у нього похорон, просив поховати покійника з найбільшою парадом і заплатив, що слід. Додав ще п'ятку на поминки та сорокоусти...» [18:21, 459].

У творі трембіта представлена не тільки як важливий елемент поховального обряду, а і як символ. Звук трембіти пронизує темряву ночі, стає своєрідним тлом, на якому розігрується надскладна життєва драма. Ця особлива мелодія нагадує про біду, котра сталася, і пророчисто попереджає про трагедію, яка може статися. Голос трембіти тричі розпанахує густу тишу ночі. Уперше він долинає до вух збентеженого Шикманюка й підсилює його рішучість до дії. Удруге її виразні звуки прориваються крізь «клекіт» гуцулів, котрі збурені вже не першою смертю невинного й готуються до війни з єврейською громадою. «А над усім тим клекотом, що йшов унизу, на вузькій Черемошевій долині, час від часу пролітав меланхолійний стогін трембіти...» [18:21, 461]. І втретє голосить трембіта, коли Юра, обходячи втопані стежки й ховаючись од можливої зустрічі з людьми за «сивою мрякою і чорною стіною височезної стрімкої гори» [18:21, 450], трохи віддалився від села. Вона наче притягує Шикманюка назад, не дає забутися й загубитися в межовому опівнічному просторі. «Здалека з супротивного боку знову заскигла трембіта; Юрі здалося, що незримий далекий трембітар подає йому просто до вуха вістку про чиюсь смерть» [18:21, 450]. Отож недаремно «тужить», «стогне», «скигить» трембіта, вона тримає в постійній напрузі, делікатно нагадує про всі страчені та стривожені душі.

Хоч І. Франко у творі вельми докладно охарактеризував гуцульський похорон, проте не навів жодного з голосінь, які зазвичай супроводжували цей родинний обряд. Попри позірну неухвагу до жанру, автор усе ж використав елементи народної голосільної традиції в несподіваному контексті. Коли прогнаний із синового дому Юра опинився в

шинку, то не втримав у собі отого чогось «гіркого, важкого та могутого, що клубилося, і вилося, і вертіло в його душі» [18:21, 431], і вибухнув спонтанним голосінням, у якому проговорив усі свої тривоги. Шикманюк «приказує»: «Ой смертонько моя, чому ти за мене забула? Чому мене не забереш із сього світу, аби-сми їм не заваджав...» [18:21, 431]. Укладаючи в уста гуцула щирий плач за втраченою долею, виводячи на передній план звертання до «смертоньки», автор через посередництво усталених голосільних формул увиразнив глибоку внутрішню порожнечу старого, який оплакує самого себе. Цікаво, що згадуваний П. Шекерик-Доників, мовлячи про визначальні імпульси, що спонукають до голосіння, вельми точно означив: «кожде приказує з желю» [5, 26]. Властиво, саме в момент найбільшого смутку, отого нестерпного «желю» Шикманюк наче знімає стримувальну заслону й через слово виливає досі невимовлений біль.

Юра Шикманюк, перед тим як брести Черемош, серед ночі проходить над глибоким проваллям, на дні якого «десь із-під землі шумів потік», він іде «наче кладкою між темним, ще лиш декуди рум'янцем відтініним небом і вузькою далеко темнішою безоднею» [18:21, 441]. Образ кладки між небом і землею тут вельми символічний. Юра стоїть на хиткому життєвому містку, на дорозі від чесного життя до гріхопадіння. Природа лише підсилює градус надскладної внутрішньої боротьби, у своєрідний спосіб візуалізує її.

В одному зі Шикманюкових монологів, що ними відміряно шлях до доленосного броду, Галапаса порівняно з «арідником, луципером». У цій емоційній оцінці підступного шинкаря використано типовий образ гуцульської демонології. Аридник, за віруваннями гуцулів, — нечиста сила («найстарший чорт», «диявол, від якого пішла вся нечисть» [20, 27]), що має значний потенціал, але використовує його на все лихе. У першому томі свого приповідкового корпусу І. Франко подав текст із Довгополя «Аридник го знає», у коментарі до якого вказав: «Аридник у гуцулів у знач. злого духа...» [3, 35]. Ця демонічна істота виступає прямим антагоністом Господа. Аридник намагається будь-що захопити владу над світом та щоразу зазнає невдачі, змушений відступати перед волею і силою Бога. Досить докладно весь комплекс народних уявлень про аридника викладено в Шухевичевій «Гуцульщині» [22]. Можна припустити, що, зважаючи на магістральну лінію гуцульських демонологічних оповідань, які побудовано на виразному протиставленні добра і зла, І. Франко вийшов на ідею розгортання паралельної сюжетної лінії «повістки», що реалізується в напруженому філософському діалозі між Чорним і Білим демонами. Звісно, є й інші підходи до витлумачення цих двох загадкових образів. Приміром, Ярослава Мельник, розмірковуючи над генезою цього важливого мотиву, зазначила: «Текстуальний аналіз засвідчує, що витоки англофанії в повістці І. Франка “Як Юра Шикманюк брів Черемош” сягають “Пастиря” Гермi... цього “першого взірця християнської алегорії”» [11, 218]. А Микола Ільницький висловив здогад, що «білий і чорний велетні в тексті Франка — це іпостасі Білобога і Чорнобога

слов'янської міфології, що вписується в контекст релігійних уявлень багатьох народів Сходу як їх інваріанти» [8, 37].

Фольклорний складник Франкового твору вельми органічний і використаний як ефективний засіб простого осмислення складних тем. Як наголосила Тетяна Бикова: «Повість варта уваги також недослідженим дослідницьким аспектом “гуцульський пісенний домен гуцульської повісті І. Франка”. Маємо на увазі факт “публікації” у творі коломийкової співанки-хроніки про Юру Драгарюка» [1, 373]. Справді, автор для вираження важкої внутрішньої боротьби Шикманюка використав народну співанку-хроніку про трагічну долю опришка Драгарюка. Спершу Юра «муркотить собі під вус» вступну частину пісні:

Ой зазулька прилетіла та й ела кувати;
Збирається тяжка ровта, щось іде шукати,
Кували ми дві зазулі, дві разом завили;
А як війшли до Бордючки, так Николу ймили.
Але в моім огороді та явір зібгався;
Ой ймили Николика, Юрина сховався.
А зазулька прилетіла, зачала кувати;
Але дали від Бордючки до Юрини знати.
Убита ми доріженька в городі на просо;
Ой прибігла та Бордючка до Юрини босо.
Як ся село називає: «Жаб'є чи Ворохта?»
«А ти, Юро, ісховайся, бо йде тяжка ровта!» [18:21, 451].

Згодом, після нетривалої паузи, продовжує:

Але куєт ми зазуля з верби вище плоту;
Але сховався Юрина вечер у суботу.
Ой він добре сокотився, аби не спіймали,
Аби його не в'язали, здоровля не псували.
Ой вирости на горбочку дві березки білі;
Ой той Юра сокотився чотири неділі,
Сокотився й п'ятий тиждень аж у полонині,
А на шестім сам ставився Юра в Коломії [18:21, 454].

Цю співанку письменник заховав у пам'яті ще з 1880 р., коли під час перебування в Коломії випадково почув її уривок від незнайомого виконавця. Саме тому, гадається, у повістці подано лише її початковий фрагмент, обірвано на півслові. Про побутування пісенного новотвору, де колоритно виведено трагічну постать одного з останніх опришків, І. Франко вперше згадав у розвідці «Знадоби до вивчення мови та етнографії українського народу». На зазначений зразок «новини» учений звернув увагу в контексті обговорення ширшої проблеми: які теми передусім потрапляють у фольклорну поетичну творчість, і про які народ «спосібний видобувати чимраз нові тони, відзиватися чимраз новими, а все хорошими, ніжними і характеристичними піснями...» [18:26, 186]. Властиво, історія Юрія Драгарюка належала до широко відрефлектованих у фольклорі.

Як уже було зазначено, Франкові не вдалося зафіксувати повного варіанта співанки-хроніки. Очевидно, саме через це він спонукав свого молодшого колегу В. Гнатюка, «феноменально щасливого збирача усякого етнографічного матеріалу», заповнити прогалину й максимально повно дослідити відгук про нещасливого опришка в народній словесності. Гнатюкові вдалося зробити значний крок уперед щодо представлення образу опришка у фольклорі. Зокрема, у корпусі «Народні оповідання про опришків» дослідник опублікував декілька гуцульських творів про «подвиги» Драгарюка та його ватаги. Найповнішою (до того ж найціннішою в контексті пісні) є історія «Про смерть опришка Юрини Бордюкового Драгарюка» — своєрідне продовження незавершеної співанки. З оповідання дізнаємося про долю опришка після того, як він потрапив до рук влади.

Ще по смерті Довбуша, — ідеться в оповіданні, — було си збирало петь опришків тай ходили... тай грабували богачів та жидив туда... Їх ходило петь. Оден був Юрина Бордюків з Жебя, другий Семен Бандурек, третій Проданюк, четвертий... з Єворова, а петий брат таки Юрини Бордюкового з Жебя. Але їх витак виловили тай тих трьох єворивских засудили на довгий арешт, а Юрину Бордюкового тай єго брата з Жебя засудили на смерть... Юрину Бордюкового трагили там, де суд давно був перед ратушу у тим домі на подвирю... Юрина був убраний у все нове лудине... Очі ни були Юрині завезані. Прийшов кат тай имив гаком під шию. Руки були привезані до тулуба. Юрина ни плакав нічо, вин був собі такий, ек би го навіть ни трагили, ек поклав кат гак під шию тай зачев потегати д горі за колесо. Вин потегав дуже помаленьку, так усе мінутами. Усе підтегне раз тай припочіне, а витак знов так, аж витег під самий гак, а витак зачев помаленьки спускати у долину. И так чьотири рази робив, аж доків ни стратив гет Юрину [12, 290—291].

Про дальші заходи секретаря НТШ щодо вирішення окресленого фольклористичного завдання дізнаємося з його передмови до збірки народної прози про опришків. «Побіч оповідань, — інформував Гнатюк, — задумував я чи то в передмові до книжки, чи в окремім додатку помістити деякі документальні, але не архівні, матеріали і звістки та записки про опришків, про які я призбирав відомости, прим. ...що в коломиїського адвоката д-ра Т. Дембіцького є акти процесу Ю. Драгарюка» [4, V]. На жаль, дослідникові не вдалося отримати пожаданих матеріалів, тож він мусив відмовитися від ідеї історично наświetлити постать Драгарюка, пам'ять про котрого добре зберіг народ.

Дещо докладніші звістки про «жеб'ївського» опришка дав відомий історик Юрій Целевич. У розвідці «Опришки» учений зазначив, що Ю. Драгарюка було засуджено за вбивство ватажка пушкарів Чурика. Самі ж гуцули не мали цього Драгарюкові за зле, бо теж недолюблювали мандаторських прихвоснів. Пушкарі нерідко робили горянам значно більше шкоди, ніж опришки. Ось що про них писав Ю. Целевич:

...сторожа против опришків — се були пушкарі, ровти [ватаги. — С. П.], зложені з самих же гуцулів, нераз бувших опришків та розбишак, що відтак з сяких або таких причин покинули опришківати, та пішли під руку властей... Такі ровти удержувалися при кожній домінії в Гуцульщині, а провід над ними мав місцевий

мандатор. Діло пушкарів було не лише виловлювати опришків та боронити двори від їх нападів, вони мали бути і місцевою поліцією безпеченства. Загалом давалися вони взнаки не лише опришкам, але і всім селянам, навіть супокійним вівчарям. Та заволоч нападала не раз на колиби, немовби шукаючи опришків, виїдала та забиращала всі запаси вівчарські, а часом забирала пушкарі і цілий салаш овець, немовби тому, що вони заражені, і ділилися потому здобиччю межі собою [21, 183].

Глибокий знавець творчої спадщини Франка Іван Денисюк резонно відніс твір «Як Юра Шикманюк брів Черемош» до циклу «гуцульських оповідань». Письменник не перенаситив своє художнє полотно гуцульським колоритом, але все ж дав достатньо, аби читач пізнав його на всіх рівнях: і в описах природи, і в деталях господарського життя, і в культурних реаліях, і навіть у мовленні персонажів. Одним з ефективних засобів надання локального «шарму» текстові стало використання багатьох зразків народної афористики. Упадає у вічі, наскільки густо помережано «повістку» приповідковими формулами. Вони органічно інтегровані в загальний «організм» твору і є своєрідним виявом глибокої народної мудрості. Залучення понад 50 приповідок («Довгий, як гуцульська недоля», «В селі — не в лісі, люди — не звірі», «Віддай, діду, бук, най тебе пси рвуть», «Діти, доки малі — мозола голові, а як доростуть, то й хату рознесуть», «Пальці гризти, а слізьми запивати», «Старість — не радість», «Клин клином вибивають» та ін.) варто сприймати як наслідок глибокої зануреності автора у простір паремійної традиції. Саме в час написання «повістки» І. Франко завершував роботу над укладанням першого тому паремійного корпусу (перша книга вийшла 1901 р., а друга — 1905-го). Поза сумнівом, паралельна активна праця над книгою народної афористики, у якій значну роль було відведено на представлення прислів'їв і приказок із Гуцульщини, наклала значний відбиток на художню текстуру цього твору й підсилила його притчовість.

З неабиякою докладністю автор змалював сцену Юриного нічного полювання за великою («майже на метр довга» [18:21, 456]) головатицею. Гадається, прозаїк зробив це зумисне. По-перше, епізод цей кульмінаційний (тут і зараз вирішується доля героя), а тому так ґрунтовно виписаний. По-друге, особлива точність зображення основана на Франковому досвіді риболовлі в Черемоші. З усіма нюансами полювання на рибу в бистрині гірської річки автор був добре знайомий, бо цим «спортом» неодноразово займався, щоправда не так успішно, як герой його повістки. Письменника теж, як і Шикманюка, не раз опановувало «предвіцьке почуття ловецького задоволення» [18:21, 457]. Про Франкові рибальські походи на Черемоші 1902 р. колоритно у вишуканому гумористичному стилі згадував отець Олекса Волянський. Криворівнянський парох мав нагоду спостерігати за спробами письменника впіймати метких мешканців гірської річки. Ось як майстерно він описував цей досвід:

Пішли ми всі чотири на пструги. Франко з саком, Гнатюк з гупалом, а я з Гарматієм — як дуже цією ловлею заінтересовані глядачі. По двогодиннім безуспішнім бродженні наших обох рибаків, а нашім пригляданні цій їхній ловлі, вернули ми до хати, обіцяючи собі, що коли заночуємо, то завтра рано будуть пструги

чемніші та дозволять наловити себе не то саком, але і жменюю. Однак і ранішня ловля не принесла нам нічого, хіба що обидва наші рибалки змерзли були від бродження в зимній воді, а ноги їх були червоніші, як варені раки [2, 693].

Щоправда, на відміну від Франка та Гнатюка, Юра Шикманюк, «бредучи Черемош», полює не за «нечемним» пстругом, а за головатицею (лососем). І ця деталь не була плодом фантазії автора, а відповідала дійсності. Хоч серед Франкових трофеїв на Черемоші ніколи не було головатиці, але цей вид черемошанської риби він не раз куштував. Про шляхи потрапляння лососів на обідній стіл Франків згадував син Петро: «Гуцули кілька разів приносили батькові головатиці. Одну дуже гарну головатицю прислав був батькові до Львова Мітчук із Криворівні» [19, 651].

Окрім впливу фольклорного контексту на формування художньої тканини «повістки», у творі помітні перегуки із класичними зразками світової літератури. Зокрема, сцену Шикманюкового наближення до броду, себто до його можливого гріхопадіння, автор супроводжує такою характеристикою емоційно-психологічного стану героя:

І нараз стало Юрі якось дивно, якось боязко і сумно, і жалко на душі. Боязно, немовби він отсе з живого світу, з-поміж людських веселих осель входив у величезний, темний, непрозорий ліс, де повно гнилих вивертів, де холодно й воґко, де нема інших стежок, крім тих, що протоптали хижі, дикі звірі, де не чути пташиного співу, лиш сичання гадюк, де замісто зелені й цвітів скрізь видно лише паісень та огидливі гриби, а замісто веселого скрекоту сверщків чути глухе стогнання лісових велетнів та якось іще важче, жалібніше не то стогнання, не то крик нещасних заблуканих людей. І сумно йому на душі, немовби й сам він у тім безмежнім лісі мусив блукати та пропадати до суду-віку [18:21, 445].

У цьому містичному видиві, яке раптово огортає розтерзаного суперечливими почуттями Юру після незримого доторку Білого демона (читаймо: Ангела), проглядається візія його майбутньої пекельної муки, яка невідворотна за умови вчинення вбивства. У такий спосіб «Білий» намагається достукатися до нечерствого серця кинутого в тяжке життєве випробування гуцула й оприявляючи перед його духовним зором жаску картину «передпокою» пекла, звідки лине «не то стогнання, не то крик нещасних заблуканих людей», навернути заблукану душу на шлях праведний. Змальовуючи притвор пекла, І. Франко, гадається, скористався досвідом Данте Аліґ'єрі, який у першій частині славнозвісної «Божественної комедії» докладно описав це місце смутку. Цікаво, що український письменник принаймні двічі перекладав першу пісню поеми Данте. Дебютна спроба припадає на період між 1877—1883 рр., друга — на 1907 р. У пізнішій версії І. Франко так передає уривок:

На середині шляху життєвого
Я опинився десь у темнім лісі,
Від простої відбившися дороги.
Гей, і сказати годі, що за скрута,
Який він був густий, ціпкий, колючий,
Згадать його, то знову жах проймає,

Такий жах, що лиш смерть жакніша трохи,
Та гов, а я добро і там знайшов!
Скажу ж про все, на що там надивився.
Не тямлю вже, як я туди зайшов,
Так сон мене ламав у тую пору,
Коли утратив я правдивий шлях.
Та ось дійшов я до горба крутого,
Де вже кінчилася ота долина,
Що серце в мні тривогою стискала... [18:12, 119].

Справді, упадає у вічі суголосність Дантового вступу із Франковим текстом, яка виявляється й на ідейно-змістовому, і на образному рівнях. Щодо ідейно-змістової спорідненості, то реалізується вона у фокусуванні уваги на людині, котра опинилася на межі та близька до вчинення фатальної помилки. Центральні ж образи цієї частини «Божественної комедії»: «темний ліс, густий, щіпкий, колючий», «згублена дорога», «темна долина», «жах, що проймає», «тривога, що стискає серце», «людина, що втратила правдивий шлях», а далі й «дикі, звірі» (пантера, лев, вовчиця) — повторюються й у Франка: «величезний, темний, непрозорий ліс», «нема стежок», «холодно і вогко», «боязко, сумно і жалко на душі», «мусив блукати та пропадати до суду-віку», «хижі, дикі звірі» та ін. Отож автор як один із засобів стримування Шикманюка від злочинної дії використав страшні видива, що вельми схожі до картин із Дантової «Божественної комедії». Ще більше пересвідчуємося в пов'язаності цих двох текстів на підставі Франкового коментаря до твору «батька італійської літератури». «Поема "Commedia", — наголошував учений, — починається описом грізної життєвої кризи, одної з тих, які інший геніальний поет Шекспір схарактеризував словами: бути чи не бути?» [18:12, 119]. Властиво, герой повістки «Як Юра Шикманюк брів Черемош» теж опиняється в ситуації «грїзної життєвої кризи», він теж розмірковує над питанням «бути чи не бути». Про ймовірне запозичення від геніального італійця може свідчити й той факт, що творчість Данте постійно перебувала в орбіті літературно-наукових зацікавлень І. Франка. Своєрідним підсумком численних спроб наблизитися до зрозуміння феномену автора, що «як граничний камінь, стоїть на переході від середніх до новіших віків» [18:12, 9], стала монографія «Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезій».

Отже, Франків твір «Як Юра Шикманюк брів Черемош» вирізняється глибоким філософським підтекстом і спрямований на пізнання складної людської природи. Повістка з'явилася в період найвищого творчого піднесення письменника, коли з-під його пера вийшли такі майстерні художні зразки, як «Перехресні стежки», «Іван Вишенський», «Мойсей» та ін. У цьому «гуцульському оповіданні» І. Франко поставив у центр уваги старого керманича, який, проживши чесне, сповнене важкої праці життя, наважується на вбивство підступного шинкаря. Автор майстерно наświetлює найтонші порухи збентеженої душі Шикманюка. Щоб увиразнити складну внутрішню боротьбу героя, письменник використав

чимало допоміжних елементів. Вельми ефективним виявився залучений фольклорно-етнографічний матеріал. Приміром, через насичення тексту приповідковою мудрістю підсилено його притчевість. Увівши співанку-хроніку про Драгарюка, автор змодлював невтішну перспективу життя у статусі злочинця. Імпровізоване голосіння вимовно передає тугу й біль самотнього чоловіка. Через посередництво найвиразніших атрибутів гуцульського похоронного обряду (особлива мелодія трембіти — «на вічну пам'ять») умотивовано рішучу налаштованість героя пройти свій шлях до кінця. Загалом, у творі кожна зі зазначених деталей працює на результат та разом переконливо підтверджує високий письменницький статус Івана Франка — справжнього майстра слова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бикова Т. Гуцульщина як текст в українській літературі першої третини ХХ ст.: дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 446 с.
2. Волянський О. Мої спомини про Івана Франка // Спогади про Івана Франка. Львів, 2011. С. 690—701.
3. Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко: У 3 т. Т. І. Львів, 2006. 832 с.
4. Гнатюк В. Передмова // Етнографічний збірник. Т. XXVI. Народні оповідання про опришків. Зібрав Володимир Гнатюк. Львів, 1910. С. I—XVII.
5. Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди // Етнографічний збірник. Львів, 1912. Т. XXXI—XXXII. С. 131—424.
6. Гнатюк В. Словацький опришок Яношік в народній поезії // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. XXXI—XXXII. Кн. 5—6. Львів, 1899. С. 1—50.
7. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. У 10 кн. Книга перша. Рід Якова. Львів: Місіонер, 2000. 232 с.
8. Льницький М. Поруч із ним ішли два велетні — Білий і Чорний (міфологічна основа оповідання Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош») // Слово і Час. 2017. № 7. С. 36—42. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/70/62>
9. Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці. Львів, 2021. 608 с.
10. Людові вірування на Підгір'ю. Зібрав Др. Іван Франко // Етнографічний збірник. Львів, 1898. Т. V. С. 160—218.
11. Мельник Я. Іван Франко й biblia аросгурна. Львів, 2006. 512 с.
12. Народні оповідання про опришків. Зібрав Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. Т. XXVI. Львів, 1910. 354 с.
13. Нахлік Є. Віражі Франкового духу. Світогляд. Ідеологія. Література. Київ: Наукова думка, 2019. 638 с.
14. Пастух Т. Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Івана Франка // Українське літературознавство. 2006. Вип. 68. С. 1—10.
15. Пилипчук С. Що заховано «під оборогом»: фольклорний код Франкового оповідання // Слово і Час. 2023. № 2. С. 51—68. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.02.51-68>
16. Сколоздра-Шенітко О. Номінації осіб у малій прозі Івана Франка // Україноцентризм наукового сумління: Збірник наукових праць на пошану професора Зеновія Терлака. Львів, 2014. С. 294—311.

17. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / рекол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896—1916 / ред. тому Є. К. Нахлік. Київ: Наукова думка, 2010. 1216 с.
18. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976—1986.
19. Франко П. Спогади про батька // Спогади про Івана Франка. Львів, 2011. С. 649—657.
20. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. Львів, 2002. 215 с.
21. Целевич Ю. Опришки // Розвідки про народні рухи на Україні-Руси в XVIII віці. Львів, 1897. С. 155—296.
22. Шухевич В. Гуцульщина: У 5 ч. Часть 5. Львів, 1908. 300 с.

Отримано 17 січня 2024 р.

REFERENCES

1. Вукоча, Т. (2016). *Hutsulshchyna yak tekst v ukrainskii literaturi pershoi tretyni XX st.* [Unpublished doctoral dissertation]. Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M. P. Drahomanova. Kyiv. [in Ukrainian]
2. Volianskyi, O. (2011). Moi spomyny pro Ivana Franka. In *Spohady pro Ivana Franka* (pp. 690—701). Lviv. [in Ukrainian]
3. *Halysko-ruski narodni prypovidky* (I. Franko, Ed.; Vols. 1—3, Vol. 1). (2006). Lviv. [in Ukrainian]
4. Hnatiuk, V. (1910). Peredmova. *Etnohrafichnyi zbirnyk, XXVI*, I—XVII. [in Ukrainian]
5. Hnatiuk, V. (1912). Pokhoronni zvychai y obriady. *Etnohrafichnyi zbirnyk, XXXI—XXXII*, 131—424. [in Ukrainian]
6. Hnatiuk, V. (1899). Slovatskyi opryshok Yanoshik v narodnii poezii. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeny Shevchenka, XXXI—XXXII*(5—6), 1—50. [in Ukrainian]
7. Horak, R., & Hnativ, Ya. (2000). *Ivan Franko* (Vols. 1—10, Vol. 1). Lviv: Misioner. [in Ukrainian]
8. Ilnytskyi, M. (2017). Poruch iz nym ishly dva veletni — Bilyi i Chornyi (mifolohichna osnova opovidannia Ivana Franka “Iak Yura Shykmaniuk briv Cheremosh”). *Slovo i Chas*, 7, 36—42. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/70/62> [in Ukrainian]
9. Lehkyi, M. (2021). *Proza Ivana Franka: poetyka, estetyka, retseptsiiia v krytytsi*. Lviv. [in Ukrainian]
10. Franko, I. (Ed.). (1898). Liudovi viruvannia na Pidhiriu. *Etnohrafichnyi zbirnyk, V*, 160—218. [in Ukrainian]
11. Melnyk, Ya. (2006). *Ivan Franko y biblia apocrypha*. Lviv. [in Ukrainian]
12. Hnatiuk, V. (Ed.). (1910). Narodni opovidannia pro opryshkiv. *Etnohrafichnyi zbirnyk, XXVI*. [in Ukrainian]
13. Nakhlik, Ye. (2019). *Virazhi Frankovoho dukhu. Svitobliad. Ideolohiia. Literatura*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
14. Pastukh, T. (2006). Konotatsii prizvyshch ta imen personazhiv u prozi Ivana Franka. *Ukrainske literaturoznavstvo*, 68, 1—10. [in Ukrainian]
15. Pylypchuk, S. (2023). Shecho zakhovano “pid oborohom”: folklornyi kod Frankovoho opovidannia. *Slovo i Chas*, 2, 51—68. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.02.51-68> [in Ukrainian]
16. Skolozdra-Shepitko, O. (2014). Nominatsii osib u malii prozi Ivana Franka. In *Ukrainotsentryzm naukovoho sumlinnia: Zbirnyk naukovykh prats na poshanu profesora Zenoviia Terlaka* (pp. 294—311). [in Ukrainian]

17. Franko, I. (2010). *Dodatkovy tomy do Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh* (M. H. Zhulynskyi at al., Eds.; Vols. 51—54, Vol. 54). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
18. Franko, I. (1976—1986). *Zibrannia tvoriv* (Vols. 1—50). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
19. Franko, P. (2011). Spohady pro batka. In *Spohady pro Ivana Franka* (pp. 649—657). Lviv. [in Ukrainian]
20. Khobzei, N. (2002). *Hutsulska mifolohiia: etnolinhvistychnyi slovnyk*. Lviv. [in Ukrainian]
21. Tselevych, Yu. (1897). Opryshky. In *Rozvidky pro narodni rukhy na Ukraini-Rusy v XVIII vitsi* (pp. 155—296). Lviv. [in Ukrainian]
22. Shukhevych, V. (1908). *Hutsulshchyna* (Vols. 1—5, Vol. 5). Lviv. [in Ukrainian]

Received 17 January 2024

Sviatoslav Pylypchuk, doctor of philology, professor
Ivan Franko National University of Lviv
1 Universitetska st., Lviv, 79000
e-mail: pylypchuk.sviat@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7445-6233>

FOLKLORE AND ETHNOGRAPHIC ROOTS OF FRANKO'S STORY "ON YURA SHYKMANIUK WADING THE CHEREMOSH"

In the cycle of Ivan Franko's works on Hutsul themes, the story "On Yura Shykmaniuk Wading the Cheremosh" is particularly colorful. This piece of prose arose out of the author's stunning experiences he enjoyed while staying in the village Kryvorivnia, a blessed corner of the Hutsul region. Even though the writer focused on elaborating the eternal theme of "the fight between the evil and the good in a human," he also included numerous details from the local tradition, revealing a unique atmosphere of the Hutsul land. The regional folklore and ethnographic elements play a significant role in the arduous life story of the elderly Hutsul Yura Shykmaniuk. The moment of emotional climax when Yura Shykmaniuk desperately struggles in his heart trying to decide whether "to take the path of crime or not" is skillfully intensified by the writer citing the chronicle songs about the tragic life of an "opryshok" (brigand) Yura Drahariuk. The reference to the popular folklore text essentially explicates the emotional and psychological state of the protagonist, while also presenting a grim prospect of living one's life as a murderer. Apart from direct quotes from the song, the author also pays close attention to unique ethnographic details. He highlighted the most outstanding features of the Hutsul family rituals. In particular, he depicted the local peculiarities of a funeral custom, with the *trembita* being the core of the ritual, tirelessly "bemoaning the eternal memory" of the dead. The story also mentions some spirits from the Hutsul demonology. While writing "On Yura Shykmaniuk Wading the Cheremosh," Franko was still accomplishing his work on the first volume of the series "Galician Ruthenian Folk Proverbs and Sayings." Consequently, it's no surprise that the text of the story abounds in samples of folk wisdom: the story is enriched with more than fifty aphoristic sayings. Numerous folklore and ethnographic elements incorporated into the story not only shape a relevant Hutsul context but also help in delineating its core ideas.

Keywords: bonds of folklore and literature, Hutsul atmosphere, folklore, dependent, demonological character, funeral, chronicle song, opryshok, proverbs and sayings.

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.22-35>
УДК 323.1:821.161.2"18/19"(092)

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, доктор філологічних наук,
професор, член-кореспондент НАН України
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000
e-mail: mykolailnyts@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0593-7997>

НЕЗАКІНЧЕНА ПОЛЕМІКА «МІЖ СВОЇМИ»

У статті розглянуто полемічний діалог із національного питання між двома класиками української літератури — Іваном Франком і Лесею Українкою в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. та його резонанс у виступах письменників і громадсько-політичних діячів. Розбіжність їх позицій пояснюється передусім несинхронністю суспільного розвитку в умовах австро-угорської конституційної держави і російської самодержавної імперії. Простежено еволюцію поглядів Лесі Українки, яка засвідчує тимчасовість непорозуміння, а не ідеологічне протистояння між нею і Франком. Проаналізовано також замовчування в радянські часи цього протистояння, викликане намаганням комуністичного режиму приховувати прояви національних рухів. Полеміка між Іваном Франком і Лесею Українкою залишається актуальною і в сучасних умовах.

Ключові слова: Іван Франко, Леся Українка, Михайло Драгоманов, національна ідея, Кассандра, Сивілла, «публіцистичний контрверс».

Темою статті є полеміка між Іваном Франком і Лесею Українкою, яка стосується національного питання в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. в умовах російської самодержавної монархії і конституційної австрійської імперії. Вона залишається актуальною і досі, оскільки протягом багатьох

Цитування: *Ільницький М.* Незакінчена полеміка «між своїми» // Слово і Час. 2024. № 2 (734). С. 22—35. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.22-35>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

років в умовах комуністичного режиму була закритою для обговорення. Така ж доля спіткала і статті про неї, опубліковані в 1920-ті роки, а також праці тих літературознавців, які опинилися в еміграції. «Обітниця мовчання» була порушена в 1990-ті роки в умовах української державної незалежності. Відкритий доступ до першоджерел викликав кілька цікавих статей, а поява додаткових томів до Зібрання творів І. Франка в 50 томах та 14-томного Повного академічного зібрання творів Лесі Українки дала змогу охопити дискусію в ширшому обсязі. У статті подано трактування цієї полеміки у працях українських літературознавців 1920—1930-х років (Михайло Драй-Хмара, Марія Деркач, Дмитро Донцов), еміграційних дослідників (Юрій Лавріненко, Богдан Романенчук), сучасних українських літературознавців (Іван Денисюк, Василь Горинь, Михайло Нечитайлюк, Галина Левченко, Михайло Гнатюк, Богдан Тихолоз).

Читач, обізнаний з історією української літератури, відразу здогадається, що йдеться про «публіцистичний контроверс» між двома її класиками в останні роки ХІХ ст. з приводу національного питання. Водночас він може здивуватися, чому ця полеміка названа незакінченою, хоч обидва диспутанти вважали її вичерпаною і більше до цього питання не поверталися. Але сама проблема, яка викликала непорозуміння, не зникла, а цікавила й наступні покоління. Тож, змінивши свій вираз відповідно до нових суспільних обставин, вона досі залишається актуальною.

Відновлення інтересу до цієї полеміки зумовлене й тим, що впродовж тривалого періоду комуністичного правління в Україні вона була замовчуваною і передруковувався хіба що виступ Лесі Українки.

І от на початку 1990-х років, в умовах уже незалежної української держави, знову привернули до себе увагу такі грані дискусії, які виходять за межі конкретного літературного факту кінця ХІХ ст. Чи не перший тоді заговорив про цю дискусію професор Львівського університету імені Івана Франка І. Денисюк. Він нагадав, що тема полеміки була небезпечною і дразливою для радянських літературознавців. Кожен, хто добрався до цих матеріалів і намагався піддати сумніву «канонізований» погляд, наражався на небезпеку, ставав проскрибованим, що нерідко закінчувалося відповідними «організаційними» висновками. «Усі ж дослідники, які торкалися цієї дискусії, — пише він, — змушені були визнавати рацію не Франкові, а Лесі Українці, оскільки стаття першого, що вибухнула, наче бомба, поміж двома таборами політичної контроверсії, викликала гнів самого В. Леніна. Лише професор Степан Злупко в одному зі своїх виступів на конференції відважився стати на бік Франка» [3, 314]. За це «вільнодумство» економістові-патріоту довелося тоді попрощатися зі Львівським університетом (йому пощастило дочекатися часу, коли така проскрипція була знята і він зміг повернутися в університет як доктор економічних наук).

Сьогодні, після появи досліджень цієї полеміки, немає потреби докладно зупинятися на її перипетіях. Натомість варто замислитися над тим, що ж спонукує наших сучасників повертатися до неї, хоч і була ця

суперечка епізодичним фактом у тривалих творчих і особистих стосунках і, за визнанням самого І. Франка, не тільки не порушила, а й зміцнила їх.

Отже, усе почалося зі статті І. Франка «З кінцем року», надрукованої 1896 р. в шостій книжці журналу «Жите і слово», який він редагував. Автор висловив у ній докір українській інтелігенції за те, що вона не виховала сильних натур, які б відчували потребу працювати для рідного народу, щоб зробити Україну «політичною силою». А виходить, що такі сильні характери українського роду, як Андрій Желябов, Микола Кибальчич та ін., котрі могли би послужити українській ідеї, на жаль, цим шляхом не пішли і брали участь у загальноросійському політичному русі. І. Франко закликав українську інтелігенцію вчитись обстоювати національні інтереси в таких недержавних народів Росії, як поляки, литовці, латиші, грузини.

Леся Українка із цією позицією не погоджувалася і зреагувала на неї відповіддю в полемічному тоні «Не так тії вороги, як добрії люде», підписаною криптонімом Н. С. Ж. (У радянському літературознавстві він згодом розшифровувався: «Наша спілка жіноча»). Натомість Оксана Забужко вказує, що цей криптонім «за дослідницьким консенсусом» варто відчитувати як «Наша Славна Жірондистка», і посилається на прізвисько Лесі в гуртку «Плеяда» — Шарлотта Корде [8, 551], засвідчене у віршованому листі до Михайла Косача від квітня 1890 р.: «Коли ти жірондистів / Побачиш наших де, / Скажи їм, що усіх їх / Віта Charlotte Corday» [15:11, 107].) Авторка надіслала її Франкові з вимогою опублікувати на сторінках журналу «Жите і слово». Редактор пропонував письменниці забрати статтю назад, а надрукувати погодився за умови, якщо буде змінено її тон і знято частину полеміки. Дискутантка на такий варіант не пристала, обстоюючи свою позицію. «Головна заповідь д. Франка, — писала вона, — це безпосередня пропаганда серед народу (слово “народ” д. Франко уживає не в європейському розумінні, а в народницькому: селяне). Учитись цієї роботи він одсилає українців до латишів, поляків та інших недержавних народностей Росії. Чому ж не до самих росіян?» [16:7, 407].

І. Франко опублікував усі три матеріали в 1910 р. (свою статтю «З кінцем року», полемічну статтю Лесі Українки «Не так тії вороги, як добрії люде» і свою відповідь «Коли не по конях, то хоч по оглоблях») та ще одну статтю («З новим роком») у виданні «Молода Україна (Часть перша. Провідні ідеї й епізоди)», де був розкритий і криптонім Н. С. Ж. Він вирішив відповісти на полемічну статтю Лесі Українки, зосередивши увагу на принциповій позиції щодо національного питання: «Я не без розмислу посилав і посилаю укр[аїнських] радикалів учитися практики агітаційної до поляків, литовців, латишів, грузин і інших недержавних народностей Росії, а не до Дейчів, Стефановичів і тих росіян, що ходили в народ, і дармо мені ш[ановний] полеміст тиче ними в очі. По-моєму, російське ходження в народ, хоч і є героїчне, повне посвячення, було роботою зовсім хибною і безплідною» [17, 816].

Цей «публіцистичний контрверс» (вислів Лесі Українки) не став яблуком розбрату між дискутантами, а проблеми, у ньому порушені, на-

бували із часом усе більшої гостроти й актуальності. Цим значною мірою пояснюється дедалі частіше звертання сучасних дослідників до цієї дискусії, яка відбулася між двома українськими класиками понад сто років тому, з відкриттям нових і щоразу гостріших її граней.

Коли ми кажемо, що безпосередній діалог між Іваном Франком і Леся Українкою завершився швидко взаємним порозумінням, то маємо на увазі не лише діалог як літературний факт. Бо відгомін його поширився, як поширюється у природній атмосфері голос дзвону, коли сам він уже замовк, але його підхоплюють інші дзвони.

Голос цього «публіцистичного контроверсу» чи не вперше підхопив один із представників «п'ятірного грона» українських неокласиків Михайло Драй-Хмара у статті «Іван Франко і Леся Українка (з полеміки 90-х років)» (1926). Дослідник поставив таке основне питання: чи полеміка виникла на ґрунті особистих стосунків, чи має ідеологічний, світоглядний характер? І однозначно віддавав перевагу другому чиннику:

Принаймні Франко у виступі Л. Українки не вбачає нічого такого, що можна було б уважати за особисті якісь рахунки: «Зазначую тільки, — пише він через 3 роки після того, як відбулася ця полеміка, — що стаття, вимірена проти моєї і підписана буквами Н. С. Ж., була писана рукою відомої, талановитої української поетки Лесі Українки, яка перед тим і потім не раз давала мені дуже виразні й цінні для мене докази своєї дружньої прихильності». Так само й про Франка не можна сказати, що він у полемічному запалі хотів комусь зробити прикрість, когось образити, хоча це з ним інколи траплялося: як критик він не завжди був справедливий і безсторонній. <...> Проте ж факти показують, що як у статтях Ів. Франка, так і в статті Л. Українки ні цієї необачності, ні особистих моментів не було, а було принципове розходження, ідеологічна диференціяція, характеристична для української інтелігенції кінця XIX століття [7, 219—220].

М. Драй-Хмара акцентує думку І. Франка про відірваність української інтелігенції від власного народу, її лакейське прислужництво й безхарактерність, байдужість навіть кращих її синів до національних проблем, орієнтацію на ідеологічні засади таких недержавних тоді народів, як поляки, литовці, латиші та ін. З увагою ставиться він і до позиції Лесі Українки, котра переконана, що селянство не є силою, здатною стояти в авангарді боротьби за інтереси всього народу. Вона дорікає Франкові, що він не обізнаний достатньою мірою із ситуацією в Наддніпрянській Україні, відмінною від тієї, яка склалася в Галичині, де основним ґрунтом для радикальної праці були селяни. У Наддніпрянській Україні натомість сприятливішим ґрунтом для пропаганди є робітники, тому потрібно формувати «мізок нації» — інтелігенцію, котра мала би здобути такі права, як у Галичині. Здобуті таким чином права мають служити не панівній нації, а всім народностям, які проживають у державі. М. Драй-Хмара робить із аналізу полеміки висновок: «Коли Франко у своїй статті репрезентує народницькі погляди, то Л. Українка відповідає йому як радикалка і соціалістка» [7, 222].

М. Драй-Хмара не висловлює прямо, чію позицію він підтримує, а чію заперечує, але з його аналізу проглядається більша прихильність

до поглядів Лесі Українки. Найголовнішими моментами полеміки він вважає те, що обидва вони були учнями Драгоманова, однак Леся Українка залишалася на позиціях шанованого дядька-наставника, а її опонент відійшов від них «до аполітичної літературної й наукової діяльності. <...> Засуджуючи Драгоманова, Франко, власне, засуджував самого себе» [7, 224].

Ці твердження дослідника важко беззастережно прийняти стосовно обох диспутантів. Франко не відходив цілком від громадсько-політичної діяльності навіть в останні роки життя, коли був важко хворий, про що переконливо свідчать матеріали додаткових томів, не включені до 50-томного Зібрання творів в основному з ідеологічних причин. А Леся Українка, хоча від ідей М. Драгоманова ніколи не відмовлялася, теж еволюціонувала в напрямі до визнання національної ідеї як перспективи визвольного руху. М. Драй-Хмара вважав доречним навести у статті про цю полеміку уривки з «Листів з України Наддніпрянської» Б. Грінченка, зокрема слова про лінощі української інтелігенції, яка «або нічого не робить, а тільки “заживає життя”, або змосковлює народ, або, в ліпшому випадкові, згорне руки й каже зітхаючи: “Нічого не вдієш, так уже нам судилося: москалями статися”. <...> ...а от галицькі радикали роблять на національному ґрунті, і через те у них є діло. Це якраз та провідна думка, що її розвиває у своїх полемічних статтях Франко» [7, 225]. До того ж варто враховувати, що цитована розвідка М. Драй-Хмари з'явилася в журналі «Життя й революція» 1926 р., в період показної українізації, коли такі думки ще можна було висловлювати усно й оприлюднювати у пресі, бо через кілька років це стало вже неможливим, про що свідчить доля й самого Драй-Хмари.

Цієї проблеми в Галичині торкалася відома дослідниця творчості Лесі Українки Марія Деркач. Вона підкреслила дотримання письменницею високих етичних принципів у дискусіях: «До своїх противників ставилася завжди з об'єктивністю і чемністю, ніколи не міняючи своїх відносин до тих, з якими сперечалася про якісь принципи. І так гостра полемічна стаття проти Франка не змінила її дружніх відносин з Франком» [4].

Проблема дискусії була надто важливою, щоб не знайти свого продовження. І те, що вже не можна було сказати в Україні в умовах радянського режиму, висловлювали в еміграції, особливо після закінчення Другої світової війни. Там, зокрема, з'явилися статті Юрія Лавріненка «Українська соціал-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка» [10], Петра Одарченка «Творчість Лесі Українки в оцінці Івана Франка (до 50-х роковин з дня смерті Лесі Українки)» [13].

Серед цих публікацій варто відзначити студію Юрія Лавріненка «Українська соціал-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка» в «Сучасності». Ім'я цього дослідника української літератури стало відомим ширшому колу читачів після появи антології «Розстріляне відродження» (Париж, 1959), яку він упорядкував і написав до неї ґрунтовну післямову «Література вітаїзму, 1917—1933» та силуетки авторів до творів кожного з них. За задумом укладача, «до збірки добиралося тіль-

ки з того матеріалу, що був друкований (зрідка — тільки писаний) на Україні — головню в УРСР — за період 1917—1933, і що після 1933 року був заборонений і нищений наслідком нового курсу Москви на розгром і колоніяльну провінціалізацію України» [9, 9].

Хоча в антології про полеміку між І. Франком і Лесею Українкою не йдеться, проте вміщені в ній есеї впорядника засвідчують ґрунтовну обізнаність із літературною ситуацією в Україні й те, що його стаття про цю полеміку не була випадковою. І що автор міг сказати в ній те, чого не міг М. Драй-Хмара. Обидва виступи поєднує проблема національної ідеї в умовах гострої ідеологічної боротьби. Але якщо Драй-Хмара вважав своїм завданням проаналізувати позицію полемістів на тлі тогочасних суспільно-політичних обставин, то Лавріненко «проектуює» її на ситуацію, яка склалася вже в умовах більшовицької диктатури.

Дивним чином, — пише він, — цей невеликий, але важливий епізод із нової політичної історії України, хоч і зв'язаний з іменем Лесі Українки, зігноровано в УРСР навіть у час широко й режисурно відзначуваних ювілеїв письменниці. <...> Чому так сталося в УРСР — зрозуміти нетрудно. Під егідою КПРС тільки те з нової політичної історії України дозволено висвітлювати, що попередньо перефабриковано на російську ініціативу та на невід'ємну частку російської історії. Після подібних замахів на Шевченка і Франка прийшла черга на Лесею Українку. До 50-річчя смерті письменниці було висунуто, наприклад, такі інтерпретації Лесі Українки, з яких виходить, що вона була послідовницею Леніна і лєнінізму [10, 68—69].

При неупередженому дослідженні така теза видається необґрунтованою.

Богдан Романенчук у статті «Іван Франко і Леся Українка в літературних і громадських взаєминах» [14] розлого цитує згадану працю Михайла Драй-Хмари й докладно передає позиції обох учасників дискусії, висловлюючи свій погляд на проблеми, порушені в ній. На його думку, східноукраїнська інтелігенція перебувала під впливом ідей соціалізму в його російській інтерпретації із запереченням національної ідеї аж до вимоги відмови від своєї національності. Але залишалось непоміченим, що російська інтелігенція не відмовляється від своєї національності, пропагуючи таким чином не інтернаціоналізм, а русифікацію. Б. Романенчук припускає також, що Леся Українка в окремих питаннях визнавала перевагу аргументації І. Франка, а поодинокі її критичні положення були висловлені під впливом того гуртка, з яким вона співпрацювала. Підставою для такого твердження були художні твори письменниці, що засвідчують її національні позиції, та той факт, що полеміка тривала недовго. Обидва диспутанти були раді її закінченню, а стосунки між ними залишилися дружніми.

Є вагомий підстави твердити про світоглядну еволюцію Лесі Українки. Зокрема, у «Додатку від впорядника до українського перекладу книжечки «Хто з чого жие»» ученого й активного учасника соціалістичного руху в Польщі Шимона Дікштейна вона зазначала, що в Україні виникають гуртки, але

до них належать більше або не українці, або такі, що не тямлять себе українцями (чи, як москалі кажуть «малоросами»), але вже й українці починають ворухитись — воно ж таки й час — і хутко й в російській державі ставатимуть до гурту так, як уже стають галицькі русини (а то вже один народ, що українці), що вже пристають до спілки з іншими товариствами, як рівний з рівним, вільний з вільним, не перевертаючись на чужонародній стрій, та й не ворогуючи з робітниками інших народів [16:7, 433].

Текст «Додатку...» до видання не ввійшов і зберігся без дати й підпису. Упорядники 14-титомного Повного академічного зібрання творів Лесі Українки датують його 1901 р. на підставі її листування з Іваном Франком і Михайлом Павликом.

Думки в «Додатку...» співзвучні з тими, які Леся Українка висловила в листі до Фелікса Волховського від 17 березня 1903 р.: «Бо все-таки ми не бажаємо собі такого стану, що “славянские ручьи сольются в русском море” [рядок із вірша О. Пушкіна “Клеветникам России”. — *М. І.*]» [16:13, 231].

Подібне можна сказати і про «Замітки з по[воду] ст[атті] “Етика і політика” <Ціна поступу>» одного з діячів українського соціал-демократичного руху Миколи Ганкевича, опублікованої в журналі «Молода Україна». Стаття була реакцією на книжку професора Берлінського університету Фрідріха Паульзена «Партійна політика і мораль», видану в українському перекладі 1900 р. М. Ганкевич висловив сумнів у тому, що партійна боротьба може бути гуманною. Леся Українка виступила проти такої позиції та піддала її гострій критиці. Але в «Молодій Україні», куди авторка відіслала статтю, її не було надруковано. Частина тексту згодом уперше опублікувала львівська дослідниця Марія Деркач [4]. Леся Українка не приймає погляду, що етизування партійної боротьби є «заячсердієм», фарисейством безхвостого лиса, бо насправді, на переконання М. Ганкевича, який клас, така і його етика.

Добре, — іронізує авторка, — не треба ні ублагороднювати, ні етизувати, але що ж треба? Коли вороги партії крадуть мандати, чи й вона має красти, купують голоси горілкою, ковбасою, драглями і грошима, чи має партія купувати недумаючих ще пролетарів для збільшення голосової сили? <...> Коли партія, до якої сотворення він закликає, має бути могуча, то тим більше варто знати, які принципи конкретної етики покладе вона в основу своєї боротьби... [16:7, 491—492].

Ідеологічні позиції Лесі Українки розкриваються не лише у статтях і листах письменниці, а й у її художніх текстах. Лідер українського радикального націоналізму Дмитро Донцов у праці «Поетка українського Рисорджименто» писав:

Образи, що пересувалися в її уяві, різнилися від тих, що їх — у півні — снували її сучасники поети, як дантівське пекло від касарняно-солодкавих соціалістичних утопій. Не спокійний краєвид, але криваву візію бачили вони за заслоною, що крила від нас непевну будучину. В непогамованім пориві, що захлиснувся в нестримливім потоці власних слів, караючою мовою старозавітних пророків

відслонила вона перед спокійною і спрагненою спокою громадою сю будучину, яку вона в своїй надлюдській імагінації бачила, як живу [5, 62].

Читачеві, ознайомленому з ідеологічними засадами Д. Донцова, помітно, що положення, які формулює автор, виражають передовсім погляди його самого. Але є в них немало рації. Невипадково українські неокласики Микола Зеров і Павло Филипovich погоджувалися з тим, що індивідуалістичні настрої поетеси співзвучні з ніцшеанськими, хоча до філософської системи Фрідріха Ніцше загалом Леся Українка ставилася негативно.

Драму «Кассандра» Д. Донцов трактує як вияв пророчого дару української Сивіллі, що передбачила не тільки криваві дії в Україні в час революції, а і їх трагічний кінець, як Кассандра бачила в уяві загибель Трої і не могла нічого вдіяти, щоб відвернути її.

Бачила незлічими орди варварів з півночі, що сунули на край, як оспівана нею Кассандра, що надовго до облоги Іліону бачила на гладкім морі, як «на шоломах у вояків ахейських тряслися грізно гриви». В смертельнім страху за націю бачила вона вже цілком близько сю хвилину поруху, і нам, сучасникам огневого хрещення нації, мимоволі пригадуються її вірші про ту «війну страшну і невблаганну»,

...без гасел бойових, без гучної музики,
без грімких виступів [5, 63].

Про україноцентричні переконання Лесі України переконливо свідчить і її драматична поема «Бояриня», яка не була включена за радянського режиму навіть у найповніші видання творів письменниці і тривалий час не згадувалася в монографіях і статтях про неї. Винятком була публікація «Боярині» з передмовою М. Драй-Хмари у восьмому томі 12-томника творів письменниці (1927—1930) видавництва «Книгоспілка». Тоді до таких масштабних проєктів ще могли бути залучені провідні літературознавці того часу, зокрема й неокласики Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Павло Филипovich, Освальд Бургарт та ін.

М. Драй-Хмара у вступній статті до поеми наголошував, що Леся Українка написала не так історичну драму — відображення політичної боротьби в Україні в період Руїни, як алегоричний твір, котрий дає змогу авторці висловити власні політичні погляди:

Герої «Боярині» не є історичні особи: з добою Руїни вони зв'язані постільки, поскільки сама поема зв'язана з нею. Зовсім легко їх можна було б узяти з тієї доби й перенести до будь-якої іншої, хоч би й до нашої. Коли так, то чи не можна вбачати в Оксані й Степанові репрезентантів сучасного життя? Інакше кажучи, чи не перенесла Леся Українка ідей та настроїв, що жили її та її покоління, на постаті минулого України? Ми стоїмо перед питанням, як дешифрувати драматичну поему Лесі Українки, коли дивитися на неї як на твір алегоричний, що таїть у собі приховані риси сучасного життя [6, 210].

Оці «приховані риси сучасного життя», а саме українсько-російських національних відносин, не зникли, а скоріше загострилися пізні-

ше, в умовах комуністичного режиму. Тому недивно, що інтерес до полемічного діалогу між Іваном Франком і Лесею Українкою не лише став одним з епізодів українського літературного процесу, а зберігає актуальність і привертає увагу сучасних дослідників. Вони розширюють його діапазон, охоплюють нові аспекти цієї проблеми.

Першим помітним фактом її осмислення в умовах незалежної української держави була цитована вже стаття Івана Денисюка «Національне питання у полеміці “між своїми”». Автор сформулював у ній кілька важливих тез і відкрив нові можливості для її обговорення й дискусії з приводу проблем полеміки. І. Денисюк переконаний у правоті позиції І. Франка, оскільки соціал-демократична ідеологія ігнорувала національне питання; до цього висновку письменник дійшов на основі власного досвіду. На думку дослідника, протистояння між інтелігенцією Наддніпрянщини і Галичини еволюціонувало в бік зближення, що позначилося й на поглядах Лесі Українки та, варто додати, і її духовного вчителя М. Драгоманова в останні роки його життя.

Думку про світоглядну еволюцію Лесі Українки поділяв також історик Василь Горинь. Характеризуючи «перехресні стежки» між Іваном Франком і Лесею Українкою, автор заперечує ідеологічне протистояння між ними, а певні розходження в поглядах пояснює передусім несинхронністю суспільного розвитку на східноукраїнських землях, які входили до Російської імперії, де панувала імперська монархічна система, і в Галичині, що перебувала у складі конституційно-демократичної держави. Учений переконаний у тому, що «І. Франко і Леся Українка в результаті полеміки дійшли майже до однакових висновків, звичайно, зі становища дещо відмінного політичного, з погляду світоглядно-психологічних мотивацій кожного. В одному — головному — їх погляди були співзвучні: вони закликали до однієї мети, щоб Україну зробити вже тепер політичною силою» [2, 765].

М. Нечиталюк, розширюючи діапазон проблематики «публіцистичного контрверсу», упевнений, що його замало обмежувати статтею І. Франка «З кінцем року» і відгуком на неї «Не так тії вороги, як добрії люде», а слід охоплювати журналістський аспект полеміки, проблему авторства Лесиної реакції на статтю Франка, ураховувати умови функціонування журналістики в Галичині тощо.

Відштовхуючись від слів Лесі Українки до І. Франка, що вона не погоджується «по власній волі» взяти свою полемічну статтю назад, а також на те, що рукопис її не знайдено, М. Нечиталюк висловлює здогад, що стаття, підписана криптонімом Н. С. Ж., могла бути колективною відповіддю гуртка Миколи Ковалевського або навіть писаною кимось «під диктування цього політичного діяча» [12, 768]. Чому саме його персонально? Бо М. Ковалевський підтримував фінансово журнал «Жите і слово» та інші галицькі видання. Леся Українка була у дружніх стосунках із М. Ковалевським, належала до гуртка радикалів-соціалістів, керівником якого він був, і цілком можливо, що відповідь І. Франку виражала їхню спільну позицію. Та все ж важко повірити, що відповідь була

написана «під диктування» М. Ковалевського, якщо розуміти цей вислів у буквальному значенні. Леся Українка — письменниця з яскравим індивідуальним стилем, який би затерся в колективному тексті, не кажучи вже про «диктування». Тим часом стиль статті «Не так ті вороги, як добрії люде» — це стиль поетеси Лесі Українки, він не відрізняється від стилю інших її статей і навіть листів, де авторська мова пересипана афоризмами, прислів'ями, іноземними словами і фразами.

Треба віддати належне М. Нечиталюку в тому, що він не відмовляється від своєї колишньої формули «національного ідеалу Івана Франка»:

Національний ідеал Івана Франка — не самостійна буржуазно-поміщицька Україна, а соціалістична «вільна, автономна Україна в складі вільної федеративної Росії». Попри тодішні умови не знімаю і з себе вини, бо це визначення неправильне <...>. У статті «Свобода і автономія», що побачила світ у 1906 р., І. Франко не висував вимог ні автономії, ні федерації з Росією, а писав чітко і ясно про здобуття Україною передусім «повної політичної волі, тобто політичної незалежності, самостійності...» [12, 770].

Щодо поглядів Лесі Українки, то дослідник теж відзначає їх еволюцію, погоджуючись із думкою І. Денисюка й Тамари Борисюк [див.: 1], що полеміка між ними все більше схилила письменницю до позиції І. Франка.

Існує і дещо інший погляд на це непросте питання. Галина Левченко оприлюднила працю «“Між своїми”: Іван Франко та Леся Українка в полеміці 1896—1897 рр.» [11], яка є частиною циклу статей «Приятелі святої поезії: Іван Франко та Леся Українка» на сайті «Франко: наживо / Franko: Live». Вона не говорить про еволюцію ні Івана Франка, ні Лесі Українки.

Відтворюючи перипетії полеміки між ними, авторка мовби залишається поза «лаштунками дійства», даючи висловитись обом опонентам. Водночас тонкими нюансами вказує на свою прихильність до позиції Лесі Українки. Вона наголошує на тому, що І. Франку був неприємний уже сам факт виникнення дискусії, а його слова про те, що він «з радістю» опублікував Лесин відгук, слід сприймати з певною дозою іронії. У листі до Франка з Ялти від 19 грудня 1897 р. Леся Українка писала, що в його статті її особисто вразило тільки слово «недобросовісно», і вона спершу хотіла протестувати, але передумала й рада, що не зробила цього. А в листі до матері від 25—26 грудня повідомляє, що Франко пропонує їй прислати до журналу кілька віршів, і тут тон був інший:

...читаючи лист Ф[ранка], я не могла не подумати: «Прийшла коза до воза». Тим часом я відповіла йому в дуже гречному тоні, без жадних натяків на козу, і послала два вірша. Властиве, я рада такому закінченню нашого «конфлікту», бо толку з нього не було жадного, а Ф[ранка] яко писателя і діяча я ніколи не переставала поважати. Хоч в його листі до мене нема ніякого формального перепрошування, але я його вважаю за перший крок до згоди [16:12, 92—93].

Треба віддати належне Г. Левченко за скрупульозне охоплення фактів і документів, які стосуються полеміки. Та все ж, ознайомившись із ними, не можеш позбутися враження про дещо тенденційний їх добір, зосередження уваги на особистісних моментах, які свого часу заперечу-

вав іще М. Драй-Хмара. Певна односторонність такого підходу не стримує авторку навіть від оприлюднення листа брата Лесі Українки до неї з образливими виразами про Франка. Обидва диспутанти вели полеміку на рівні свого таланту і своєї гідності, які мають бути для нас орієнтиром.

Проблему еволюції письменників Г. Левченко не оминає, вона розглядає її у творчості І. Франка, щоправда, у літературознавчому, а не ідеологічному аспекті, виокремлюючи «несподіваний образний і тематичний поворот у його ліриці» [11] й пов'язуючи його з виходом 1896 р. «ліричної драми» «Зів'яле листя» як одного з перших виявів модернізму в українській літературі. Цей аспект, без сумніву, важливий, хоча дещо віддалений від основної теми.

Процес еволюції суспільної орієнтації Лесі Українки засвідчують листи й художні тексти письменниці. Зокрема, вона різко засудила намір В. Винниченка перейти у своїй творчості на російську мову, назвавши «двоязыччє» принципово шкідливим для національної справи. У листі до матері від 19 лютого 1913 р. вона заявляє: «Я не буду загрожувати переходом в чужу літературу, як то роблять інші, бо то “себе дороже стоить”, але я можу зробитись учителькою європейських мов і прожити без тих “гонорарів”, за які треба стільки зневаги приймати» [16:14, 366].

Трансформовані автобіографічні коди особливо виразно проглядаються у драматичній поемі «Оргія», тож їх помітили дослідники різних поколінь (Борис Якубський, Володимир Панченко). Перший пропонував навіть «тлумачення твору як однопланової алегорії: подолана Еллада — це Україна, а її гнобитель і ворог — Москва» [16:4, 368].

Така одноплановість трактування спрощує багатогранність художнього тексту. Завважмо в цьому контексті, що «Оргія» — один із завершених драматичних творів Лесі Українки останніх років її життя, а із семи незавершених п'ять — на українську національну тематику. Попри те, що неможливо вгадати, в якому напрямку розвивався б задум кожного з них, слід погодитися з автором (чи авторами) приміток до них, що незавершені в сукупності творять цілісний надконтекст.

Повертаючись до полеміки між І. Франком і Лесею Українкою, варто зазначити, що вона не перестає цікавити дослідників. Торкнувся цієї теми, зокрема, Михайло Гнатюк у статті «Лєся Українка (Лариса Косач (1871—1913))», що ввійшла до книжки «“Твоїми говоритиму устами...”. Іван Франко в контексті свого часу» (Київ, 2021). Учений зосередився на дотичності до полеміки Миколи Ковалевського — діяча київської громади соціал-демократів. Не оминув її і франкознавець молодшого покоління Богдан Тихолоз у багатоплановій книзі «Франко як текст. Досліди і досвіди». Він підкреслює, зокрема, що в дискусії «Франко твердо стояв на національних позиціях, застерігаючи свою опонентку перед небезпекою “розчинення” української справи в “общерусском” морі та шкідливістю соціал-демократичних ідей для національного поступу» [15, 97]. Автор доходить висновку, що проблема, яка викликала тимчасове непорозуміння, має історичне коріння й залишається актуальною досі, змінивши свій вираз відповідно до нових суспільно-політичних обставин.

Немає сумніву, що перипетії цього «публіцистичного контрверсу» стануть поштовхом до поглибленого вивчення як процесів українського суспільно-політичного й культурного життя кінця XIX — початку XX ст., так і творчих взаємин найвидатніших постатей української літератури цього історичного періоду. Водночас вони допомагають глибше зрозуміти проблеми нашого часу й уникати помилок минулого.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борисюк Т., Денисюк І.* Невідома брошура Лесі Українки // Слово і Час. 1990. № 5. С. 3—10.
2. *Горинь В.* Іван Франко і Леся Українка: відомий епізод «непорозуміння між своїми» // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 760—765.
3. *Денисюк І.* Національні питання в полеміці «між своїми» // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. Т. 2: Франкознавчі дослідження. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 313—327.
4. *Деркач М.* Світогляд Лесі Українки на основі її публіцистичних праць // Жінка. 1937. Ч. 4. С. 2.
5. *Донцов Д.* Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка) // *Донцов Д.* Літературна есеїстика. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2010. С. 59—96.
6. *Драй-Хмара М.* Бояриня // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. Київ: Наукова думка, 2002. С. 203—218.
7. *Драй-Хмара М.* Іван Франко і Леся Українка (3 полеміки 90-х років) // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. Київ: Наукова думка, 2002. С. 219—226.
8. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 2-ге вид., виправл. Київ: Факт, 2007. 640 с.
9. *Лаврінченко Ю.* Від упорядника // *Лаврінченко Ю.* Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933: Поезія — проза — драма — есей. Париж: Institut literaski, 1959. С. 7—12.
10. *Лаврінченко Ю.* Українська соціал-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка // Сучасність. 1971. Ч. 5. С. 68—86.
11. *Левченко Г.* Приятелі святої поезії: Іван Франко та Леся Українка. Студія 4: «Між своїми»: Іван Франко та Леся Українка в полеміці 1896—1897 рр. URL: <https://frankolive.wordpress.com/2019/02/21/>
12. *Нечиталюк М.* «Публіцистичний контрверс» Івана Франка і Лесі Українки (спроба нової інтерпретації) // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 вересня 1996 р.). Львів: Світ, 1998. С. 766—771.
13. *Одарченко П.* Творчість Лесі Українки в оцінці Івана Франка (до 50-х роковин з дня смерті Лесі Українки) // Сучасність. 1963. Ч. 8. С. 52—56.
14. *Романенчук Б.* Іван Франко і Леся Українка в літературних і громадських взаєминах // Іван Франко — мистець і мислитель. Збірник доповідей для відзначення 125-річчя народин і 65-річчя смерті Івана Франка. Записки НТШ. Філологічна секція. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1981. Т. СХСVIII. С. 16—35.
15. *Тихолоз Б.* Франко як текст: досліди і досвіди. Львів: Простір М, 2021. 990 с. (Серія «Бібліотека Дому Франка»; Вип. 10).

16. *Українка Леся*. Повне академічне зібрання творів: У 14 т. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021.
17. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 54. Київ: Наукова думка, 2010. 1216 с.

Отримано 19 грудня 2023 р.

REFERENCES

1. Borysiuk, T., & Denysiuk, I. (1990). Nevidoma broshura Lesi Ukrainky. *Slovo i Chas*, 5, 3—10. [in Ukrainian]
2. Horyn, V. (1998). Ivan Franko i Lesia Ukrainka: vidomyi epizod “neporozuminnia mizh svoimy”. In *Ivan Franko — pismennyk, myslytel, hromadianyn: Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25—27 veresnia 1996 r.)* (pp. 760—765). Lviv: Svit. [in Ukrainian]
3. Denysiuk, I. (2005). Natsionalni pytannia v polemitsi “mizh svoimy”. In I. Denysiuk, *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi* (Vols. 1—3, Vol. 2; pp. 313—327). Lviv: Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
4. Derkach, M. (1937). Svitohliad Lesi Ukrainky na osnovi yii publitsystychnykh prats. *Zhinka*, 4, 2. [in Ukrainian]
5. Dontsov, D. (2010). Poetka ukraïnskoho Rysordzhymento (Lesia Ukrainka). In D. Dontsov, *Literaturna eseistyka* (pp. 59—96). Drohobych: Vydavnycha firma “Vidrodzhennia”. [in Ukrainian]
6. Draï-Khmara, M. (2002). Boiarynia. In M. Draï-Khmara, *Literaturno-naukova spadshchyna* (pp. 203—218). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
7. Draï-Khmara, M. (2002). Ivan Franko i Lesia Ukrainka (Z polemiky 90-kh rokiv). In M. Draï-Khmara, *Literaturno-naukova spadshchyna* (pp. 219—226). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
8. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* (2nd ed). Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
9. Lavrinenko, Yu. (1959). Vid uporiadnyka. In Yu. Lavrinenko, *Rozstriliane vidrodzhennia: Antolohiia 1917—1933: Poeziia — proza — drama — esei* (pp. 7—12). Paris: Instytut literacki. [in Ukrainian]
10. Lavrinenko, Yu. (1971). Ukraïnska sotsial-demokratii (hrupa USD) i yii lider Lesia Ukrainka. *Suchasnist*, 5, 68—86. [in Ukrainian]
11. Levchenko, H. (2019). Pryiateli sviatoi poezii: Ivan Franko ta Lesia Ukrainka. *Studiia 4: “Mizh svoimy”: Ivan Franko ta Lesia Ukrainka v polemitsi 1896—1897 rr.* <https://frankolive.wordpress.com/2019/02/21/> [in Ukrainian]
12. Nechtaliuk, M. (1998). “Publitsystychni kontrovers” Ivana Franka i Lesi Ukrainky (sproba novoi interpretatsii). In *Ivan Franko — pismennyk, myslytel, hromadianyn: Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25—27 veresnia 1996 r.)* (pp. 766—771). Lviv: Svit. [in Ukrainian]
13. Odarchenko, P. (1963). Tvorchist Lesi Ukrainky v otsyntsi Ivana Franka (do 50-kh rokovyn z dnia smerty Lesi Ukrainky). *Suchasnist*, 8, 52—56. [in Ukrainian]
14. Romanenchuk, B. (1981). Ivan Franko i Lesia Ukrainka v literaturnykh i hromadskykh vzaiemynakh. In *Ivan Franko — mystets i myslytel. Zbirnyk dopovidei dlia vidznachennia 125-richchia narodyn i 65-richchia smerty Ivana Franka. Zapysky NTSb. Filolohichna sektsiia* (Vol. CXC VIII; pp. 16—35). New York; Paris; Sydney; Toronto. [in Ukrainian]
15. Tykholoz, B. (2021). *Franko yak tekst: doslidy i dosvidy*. Lviv: Prostir M. [in Ukrainian]
16. Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vols. 1—14). Lutsk: Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian]

17. Franko, I. (2010). *Dodatkovy tomy do Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh* (Vols. 51—54, Vol. 54). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

Received 19 December 2023

Mykola Ilnytskyi, doctor of philology,
professor, corresponding member of the NAS of Ukraine
Ivan Franko National University of Lviv
1 Universytetska st., Lviv, 79000
e-mail: mykolailnyts@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0593-7997>

AN UNFINISHED POLEMICS “AMONG OURSELVES”

The paper examines the polemical dialogue on the national question between two Ukrainian literary classics, Ivan Franko and Lesia Ukrainka, which took place in the late 19th and early 20th century, as well as its impact on other writers, social, and political figures. There was a noticeable divergence in the positions of two prominent writers, with Ivan Franko criticizing the trans-Dnieper Ukrainian intellectuals for distancing themselves from the people, while Lesia Ukrainka justified their participation in the statewide all-Russian movement. This is primarily explained by the asynchrony of social development in the conditions of the Russian autocratic empire and the Austro-Hungarian constitutional state, but there was still another factor. The views of both Ivan Franko and Lesia Ukrainka were formed under the influence of the social-democratic ideas of Mykhailo Drahomanov. However, by that time, Ivan Franko had already shifted towards national positions, while Lesia Ukrainka continued to share Drahomanov's principles. The evolution of Lesia Ukrainka's views suggests that it was rather a temporary misunderstanding than an ideological confrontation with Ivan Franko.

During the Soviet period, this opposition articulated by Ivan Franko as the one “among ourselves” and temporary “polemical controversy” (Lesia Ukrainka) was intentionally ignored, as the communist regime in the USSR made efforts to silence the presence of national movements. Interest in this polemic appeared already in the first post-revolutionary years in Ukraine (Mykhailo Drai-Khmara) and remained vivid within the Ukrainian emigration (Dmytro Dontsov, Yurii Lavrinenko). Subsequently, it was revived in literary works during the period of Ukrainian state independence, with contributions from Ivan Denysiuk, Mykhailo Nechytaliuk, Vasyl Horyn, Halyna Levchenko, Mykhailo Hnatiuk, and Bohdan Tykholoz. The polemic between Ivan Franko and Lesia Ukrainka proves its relevance in current circumstances as well.

Keywords: Ivan Franko, Lesia Ukrainka, Mykhailo Drahomanov, national idea, Cassandra, Sibylla, “journalistic controversy”.



ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.36-50>
УДК 82-94Нудатов:929Шевч.:1848/49”

Олександр БОРОНЬ, доктор філологічних наук,
старший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: ovboron@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1014-2219>

СПОГАДИ ЕРАСТА НУДАТОВА ЯК ДЖЕРЕЛО ШЕВЧЕНКОВОЇ БІОГРАФІЇ РАЇМСЬКОГО ПЕРІОДУ (1848—1849 рр.)

Розглянуто питання міри достовірності спогадів Ераста Нудатова (на час знайомства із Шевченком — прапорицька четвертого лінійного батальйону Окремого Оренбурзького корпусу) в записі російського журналіста і письменника Дмитра Клеменсова (справжнє прізвище — Монтьвід). Здійснено перехресну перевірку відомостей Е. Нудатова за документами, вірогідними спогадами тощо. У підсумку з'ясовано, які саме свідчення можна враховувати під час написання Шевченкової біографії, а які, зокрема численні анекдоти, слід використовувати з великою обережністю, пам'ятаючи про загалом невисоку вірогідність цих мемуарів.

Ключові слова: біографія, мемуари, достовірність, перевірка, незнайдені твори.

Створення нової наукової біографії Тараса Шевченка передбачає системний перегляд усіх її джерел, зокрема мемуарних, під кутом зору їх достовірності. Тільки після ретельної перехресної перевірки за іншими надійними дже-

Цитування: Боронь О. Спогади Ераста Нудатова як джерело Шевченкової біографії раїмського періоду (1848—1849 рр.) // Слово і Час. 2024. № 2 (734). С. 36—50. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.36-50>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

релами (документами, вірогідними спогадами тощо) ті чи ті відомості можна враховувати під час опису Шевченкового життя.

Про обставини поетового перебування в укріпленні Раїм на березі Сирдар'ї (тепер поблизу цього місця — однойменне село Аральського району Кизилординської області Казахстану) у 1848—1849 рр. існує вкрай мало свідчень: короткий опис побутових умов у книжці штабс-капітана Генерального штабу, представника військового міністерства в Аральській описовій експедиції Олексія Макшеева «Путешествия по киргизским степям и Туркестанскому краю» (1896) та спогади Ераста Нудатова, на той час — прапорщика четвертого лінійного батальйону Окремого Оренбурзького корпусу, в записі російського журналіста і письменника Дмитра Клеменсова (справжнє прізвище — Монтвід).

Шевченкові біографи у висвітленні раїмських реалій спиралися переважно на варті абсолютної довіри свідчення О. Макшеева. Чимало місця у своїй книжці він відвів спогадам про Шевченкове перебування в укріпленні:

В Раиме в ожидании окончания сбора шкуны мне пришлось прожить более месяца. Постройки в укреплении, такие же, как и в Уральском, далеко еще не были сделаны все, и потому я поместился среди площади в кибитке, обращенной дверьми к полуразрушенной могиле батыря Раима, от которой получили названия урочище и самое укрепление. <...> В кибитке жил со мною Т. Г. Шевченко. По утрам он рисовал с меня портрет акварелью, но сходство ему не удалось и потому он его не кончил. Руки и отчасти платье доделал потом казак Чернышев, родной брат известного художника, и в таком виде портрет сохранился у меня. Я дорожу им как прекрасною картинкою и как памятью о Шевченке.

Общество в Раиме было небольшое, но дружное. В это время существовал еще общий стол, который спасал офицеров от скуки одиночества и пьянства и давал им возможность иметь прекрасный обед за дешевую цену. Конечно, все привозное было страшно дорого и недоступно для бедных офицеров, но они получали даром мясо от казны и зелень с огородов около пристани и могли приобретать дешево рыбу. При мне купили раз живого осетра в пуд весу за 50 копеек. <...> После обеда я часто отправлялся на пристань, где Бутаков с своими матросами деятельно собирал шкуну «Константин». Сделав поход от Каспия до Арала, матросы бодро работали с раннего утра до позднего вечера, несмотря ни на палящий зной, ни на мириады комаров. Только купанье днем и полога ночью спасали их несколько от этих невзгод [10, 45—46].

Згаданий портрет пензля Шевченка не знайдено.

Через брак інших джерел для реконструкції умов перебування учасників Аральської експедиції в Раїмі публікація Д. Клеменсова не раз привертала пильну увагу дослідників. Утім, як видається, вони надто довірливо поставилися до викладених у ній відомостей. Про особу мемуариста відомо небагато: військову освіту Е. Нудатов здобув в Оренбурзькому Неплюєвському кадетському корпусі, після отримання офіцерського звання почав службу в Оренбурзі; під час епідемії холери 1848 р. за втечу арештантів, які перебували під його командою, відправлений до гарнізону Раїма; у 1880-х роках — голова Самарської губернської зем-



Т. Шевченко. Укріплення Раїм. Внутрішній вигляд. Папір, сепія. 1848

ської управи, керівник відділення Дворянського й селянського банку в Пензі [2, 250]. Д. Клеменсова за розповсюдження заборонених книг 1878 р. віддали на військову службу. У 1870—1880-х роках він співпрацював у кількох періодичних виданнях як журналіст («Петербургский листок», «Свет») [11, 63], згодом видав збірку оповідань «По волнам. Рассказы и сценки» (СПб., 1887).

Спершу Д. Клеменсов спробував опублікувати матеріал «Кое-что из жизни Т. Г. Шевченко в Раиме. По воспоминаниям сотоварища по службе» у часописі «Киевская старина», звернувшись до редактора у листі від 30 березня 1889 р.:

Живя по несчастью в таком труппном городе, каким по всей справедливости может быть названа Пенза, я, к сожалению, только на днях совершенно случайно узнал, что в «Киевской старине» помещены воспоминания о Т. Г. Шевченко¹. Не имея возможности достать эти воспоминания для руководства немедленно, я все-таки решаюсь послать вам прилагаемую рукопись, написанную мною со слов бывшего председателя Самарской губ[ернской] земской управы, ныне управляющего отделением дворянства и крестьянского банка в Пензе Эраста Васильевича Нудатова — человека, заслуживающего полного доверия, — рукопись, касающуюся пребывания нашего поэта в Раимском укреплении. Я надеюсь, что если моя статья после статей Усковой и Н. Д. Н. и не даст чего-либо нового, то все же послужит дополнением к этим статьям. Ввиду этого я, конечно, не стану сетовать, если Вам угодно будет сделать сокращения или исправления в моей статье [16, 112—113].

Статтю, однак, у журналі вміщено не було. В іншій редакції вона вийшла друком 31 грудня наступного року в харківській газеті «Южный край» [8]. За автографом [9] матеріал 1957 р. опублікував Данило Іофанов [7, 50—69] (відтоді передруковували в усіх шевченківських збірниках мемуарів). Д. Іофанов високо оцінював його достовірність:

¹ Мова про публікації: [6; 12].

Спогади Е. В. Нудатова, записані Д. Клеменсовим, справляють враження правдивого літературного документа. В них подано ряд нових цікавих фактів про життя Шевченка в Раїмському укріпленні, [що] характеризують його зовнішність, його настрої у той час, дають уявлення про деякі намальовані Шевченком портрети і карикатури, які не дійшли до нас [7, 50].

Якщо про цікавість наведеної у спогадах інформації сперечатись не випадає, то їх правдивість слід перевірити.

Відтворенню спогадів Е. Нудатова передують власні розмірковування Д. Клеменсова про причини тяжкого покарання Шевченка. Частина припущень журналіста насправді не мала фактичних підстав, але спричинилася до розповсюдження деяких легенд у шевченкознавстві. Сказане стосується передовсім згадок про Шевченкові мистецькі твори (незнайдені): «...сам же Тарас Григорьевич на месте своей ссылки рассказывал товарищам по службе о двух карикатурах, изображавших — одна толпу лаццарони, щедро одеяемых червонцами из блестящей кареты с русским гербом, а другая — толпу русских нищих, получающих из той же кареты эгоистическое “Бог подаст”»². Нині ані свідчення такі невідомі, ані карикатури, зокрема з прошаками в Південній Італії. Далі Д. Клеменсов висуває сміливу гіпотезу:

Что перо Тараса Григоровича не было безгрешным, это давно известно, и в печати неоднократно встречались указания на поэму «Сон» и другие, но, кажется, еще нигде и никто не говорил о «кисти» Шевченка, а между тем категорическое запрещение брать кисть в руки не может не натолкнуть на мысль о ее шалостях. Что запрещение рисовать не было простой опиской в приговоре по делу поэта-художника, доказывает нам следующий ответ тогдашнего шефа жандармов графа Орлова на соответствующий запрос генерала Обручева, командира Оренбургского Корпуса:

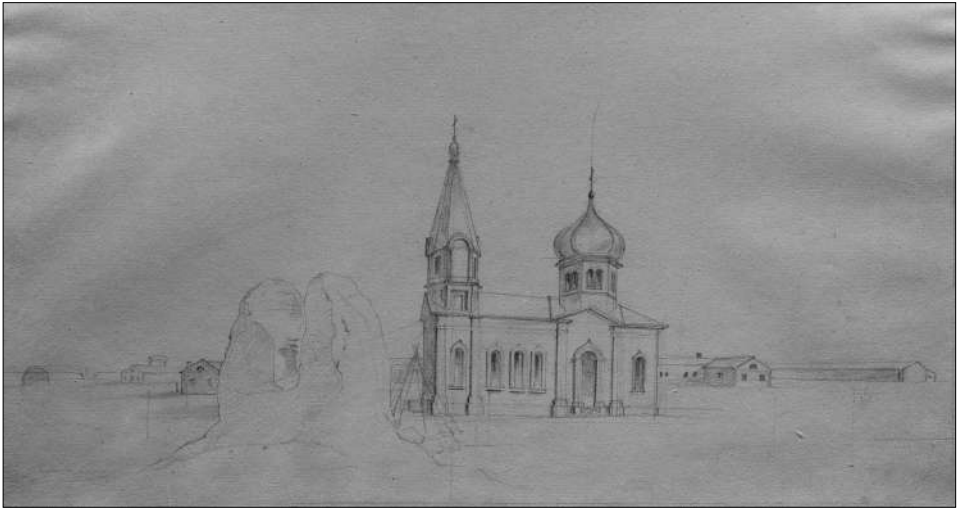
«Вследствие отношения Вашего Превосходительства за № 55, я входил со *всеподданнейшим докладом к Государю Императору* о дозволении рядовому Шевченке заниматься рисованием, но высочайшего соизволения на таковое мое представление не последовало»³.

Если бы кисть Шевченка была безупречна, то запрещение рисовать являлось бы просто жалкой мстью согрешившему человеку, чего, безусловно, нельзя допустить, зная высокий рыцарский характер Императора Николая, но у нас, кроме этого косвенного намека, есть еще категорическое указание на неразборчивость Тараса Григорьевича в выборе сюжетов для своих картин: официальное отношение графа Игнатьева по делу Шевченка гласит: «Стихи и рисунки, помещенные в отобранных (в 1850 г.) от него двух альбомах, не заключают в себе ничего преступного, кроме того только, что на некоторых рисунках изображены *непристойные* сцены».

Журналіст неточно навів уривок із рапорту чергового генерала головного штабу військового міністерства Павла Ігнат'єва Володимирі Обручову про розпорядження Миколи І покарати винних у тому, що Шевченко ходив у цивільному одязі: в оригіналі — «неблагопристойные

² Тут і далі статтю Д. Клеменсова цитую за автографом [9].

³ Лист від 12 грудня 1849 р. [15, 175, № 324].



Т. Шевченко. Укріплення Раїм. Кольоровий папір, олівець. 1849

сцени» [15, 211, № 372]. Обидва вилучені під час арешту в ніч із 22 на 23 квітня 1850 р. альбоми збереглися, жодних непристойних композицій у них немає, якщо не вважати такою Шевченків жартівливий автопортрет в альбомі 1848—1850 рр. [17:9, № 160]. Шеф жандармів і начальник Третього відділу Олексій Орлов, доповідаючи 9 грудня 1849 р. царю прохання оренбурзького губернатора В. Обручова про можливість дозволити Шевченкові малювати під наглядом, визнавав, що «рядовой сей и в прежнее время неблагонамеренность свою обнаруживал в сочинении стихов, рисунков же подобного содержания не было между его бумагами...» [15, 175, № 323]. Д. Клеменсов самовпевнено стверджував: «Итак, нам кажется вполне доказанным, что тяжкая кара, постигшая поэта, вызвана, во-первых, сочинением возмутительных стихов, а во-вторых, рисованием политических карикатур или скорее “неблагопристойных картинок”». Перша частина його висновку не підлягає сумніву, а от друга — цілком голослівна: жодних політичних карикатур Шевченко не малював, не кажучи вже про «непристойні картинки».

Загальне враження про Шевченкове перебування в Раїмі журналіст зі слів Е. Нудатова передає так:

Жил он отдельно от солдат в особой калмыцкой юламейке, ходил и ездил когда и куда угодно, посещал даже соседних мирных киргизских старшин; его переписка с друзьями была свободна от контроля, местное начальство не возбраняло ему даже носить традиционную опушковую шапку и партикулярное платье, — в таком положении, по крайней мере, застал его в Раиме девятнадцатилетний прапорщик, ныне уважаемый земский деятель Э. В. Н[удатов], со слов которого мы пишем настоящие строки.

Як знаємо зі спогадів О. Макшеева, Шевченко справді жив в окремій джуламейці (невелика похідна юрта без решіткових складаних стінок). Втім їздити в пустельному краї особливо не було куди, тим паче що на

протилежному, лівому, березі Сирдар'ї починалися володіння ворожого Хівинського ханства. Друзям в Україну, наскільки відомо, Шевченко з Раїма не писав. Зберігся лише лист Арсентія Лаврова з Раїма до О. Макшеєва від 26 березня 1849 р. із Шевченковою припискою [17:6, 47].

В іншому місці спогадів Е. Нудатов уточнює своє твердження про Шевченкове мешкання: «Квартируя в особой от солдат юламейке, вместе с таким же безденежным солдатом, из поляков (Н. не припомнил его фамилии), Тарас Григорьевич, поочередно с соквартирантом, приносил себе туда же пищу из общего солдатского котла». Ймовірно, йдеться про рядового четвертого Оренбурзького лінійного батальйону Томаша Вернера, з 1849-го — унтерофіцера. Після завершення першого плавання Аральським морем О. Макшеєв у кінці жовтня — на початку листопада 1848 р. повернувся в Оренбург, участі в експедиції наступного року він не брав [2, 218—219]. З цього непрямо випливає, що Е. Нудатов познайомився із Шевченком саме 1849 р., а не 1848-го.

Е. Нудатов сповіщав про свій портрет роботи Шевченка, нині невідомий [17:9, № 209]. Д. Клеменсов, очевидно, той портрет бачив:

Понятно, что о запрете на рисование не было и помину, и хотя у Тараса Григорьевича не было красок, — он невозбранно рисовал тушью и пером. Делалось это не только с ведома, но часто и по просьбе начальства, так у нас имеется портрет Э. Н., нарисованный Шевченком тушью по просьбе этого офицера.

З подальшого викладу стає зрозуміло, що журналіст мав у своєму розпорядженні небагато свідчень Е. Нудатова, а тому компенсував їх обмеженість дотичними відомостями, яким намагався надати цікавої для читача форми. Приміром, він наводить анекдотичну історію про заснування Раїма, коли, введений в оману донесенням штабскапітана відділення Генерального штабу при Окремому Оренбурзькому корпусі Льва Шульца, В. Обручов був змушений закласти укріплення. Однак ця розповідь підтверджується свідченням О. Макшеєва (див.: [10, 9—10]).

Велику цінність нині має опис першого враження Е. Нудатова від зустрічі з Шевченком:

Первая встреча г. Н. с поэтом, находившимся в укреплении уже около полугода, произошла на параде у церковной палатки в день прибытия г. Н. во главе большого транспорта, доставившего в Раим жалованье, провиант и оружие. Передаем словами рассказчика о впечатлении встречи.

«Меня поразила, — говорит г. Н., — какая-то странная неуклюжая фигура, разгуливавшая по церковной площади. Кругом все военный народ, — солдаты, офицеры, а он в мерлушковой шапке, в широких шароварах, в какой-то странной поддевке (свитка?) и с бородой. Он так вольно похаживал, заговаривал с офицерами, смеялся».

На вопрос г. Н. один из офицеров укрепления ответил, что это знаменитый хохлацкий поэт Шевченко, сданный в солдаты по какому-то политическому делу.

— В солдаты? Почему же он не в форме? И с бородой?

— Ну, что вы, ему и без того горько!

Вот как смотрели на Шевченка сотоварищи по службе.

Начальником укрепления в то время был уже казачий полковник Ефим

Матвеевич Матвеев, построивший свои отношения к поэту-солдату на той же мерке участия и сожаления.

Близько пів року від 19 червня 1848 р., коли Шевченко вперше прибув до Раїма, виповнилось орієнтовно в січні 1849-го: тоді поет уже мешкав в укріпленні, а раніше зимував на Косаралі, іноді навідуючись до Раїма (див. докладно: [3, 88]). У публікації газети «Южный край» історію першої зустрічі Нудатова із Шевченком викладено трохи інакше:

Меня удивила, — говорит Н., — какая-то странная фигура, и не русская, и не калмыцкая, а Бог знает, никогда мною не виданная. Большая мерлушковая шапка, какого-то особенного покроя платье — и не бешмет и не поддевка — резко выделяли эту фигуру среди окружавшего ее военного люда. Господин этот свободно гулял по площади, подходил к офицерам, шутил, заметно было вообще, что он чувствует себя как дома. Грешный человек, я подумал, не поп ли это какой-нибудь армянский, а пожалуй и караимской церкви (таких попов я видел на картинках), и спросил об этом, не помню, какого-то офицера. Тот захохотал, взял меня под руку и почти насильно подвел к Шевченко.

— Вот прапорщик принял вас за попа, Тарас Григорьевич.

Шевченко засмеялся и сказал:

— Хиба по бороде. Я такой же пип, як вин паламарь! — и тут же, вытянувшись в струнку, прибавил: «Здравия желаю, ваше благородие!»

Н. сконфузился; но офицер объяснил ему, что Тарас Григорьевич действительно рядовой, если же носит бороду, то это дозволяется ему в силу «поэтической вольности», так как Шевченко «хохлацкий поэт, сосланный за какое-то политическое преступление» [8, 1].

Порівняння наведених уривків доводить, що Е. Нудатов міг пригадати першу зустріч із поетом лише в загальних рисах. Її художнє опрацювання, ймовірно зі згоди мемуариста, належало публікатору, який додав чимало колоритних деталей від себе.

Д. Клеменсов намагався прикрасити туманні спогади Е. Нудатова. До Шевченкового «репертуару» журналіст відніс анекдот про бочки з горілкою, який набув неабиякого поширення навіть у науковій літературі:

Уже по приезде Бутакова, в распоряжение которого поступил Шевченко как рисовальщик, произошел такой казус: новый начальник Раима Дамис (кстати сказать: неуживчивый, требовательный и всеми нелюбимый человек; при нем, собственно, и начались для Шевченка тяжелые дни), Дамис послал Бутакову водку в бочонках для надобностей экспедиции. Капитан-лейтенант сейчас же разделил всю получку на свою команду, а через несколько дней, протрезвившись, послал новое требование, мотивируя его тем, что бочонки разбились при перевозке от непрерывного прыганья по кочкам (которых, кстати, по дороге вовсе нет).

— Удивительна резвость бочонков! — заметил Дамис, посылая новый транспорт.

— І то скажені! — прибавляв Шевченко, любивший розказувати цей анекдот.

Яків Даміс, прибувши до Раїма як командир батальйону в листопаді — грудні 1848 р., почав виконувати обов'язки начальника укріплення у травні 1849-го [2, 107], тому не міг суттєво вплинути на умови служби

Шевченка, який уже 6 травня у складі експедиції вирушив з Косаралу у друге плавання [5, 203]. Цей епізод, як і взагалі спогади Е. Нудатова, із застереженнями використав Станіслав Росовецький у своїй книжці «Шевченко. Сучасна біографія» [13, 222]. Втім, викладене погано узгоджується з тим, що ми знаємо про особу Олексія Бутакова. Можливо, в основі наведеного анекдоту справді лежить реальна подія, трохи видозмінена відповідно до особливостей фольклорного жанру, проте навряд чи виправдано цілком покладатися на Д. Клеменсова і Е. Нудатова в цьому та аналогічних випадках.

Ступінь видозмін можна визначити за відмінностями у текстах автографа і публікації в газеті «Южный край». Анекдот про Олександра Богомоллова у призначеному для редакції «Киевской старины» матеріалі мав такий вигляд:

Однажды, сильно подгулявши на именинах Н. в юламейке последнего, Шевченко зло рассказал в присутствии офицеров и своего ротного командира Богомоллова следующий анекдот о том же Богомоллове.

«Помните, Э. В., как вы строили дамбу на берегу? Присылали вы в роту унтера взять три топора. Унтер взял топор, а вечером пришел в роту и говорит: «Вот умный у нас командир! Я ему говорю: ‘Прислали господин подпоручик спросить три топора’, а он взял бумагу и давай писать (требование). Раз написал — порвал, другой раз написал — порвал, третий написал — и опять порвал. ‘Вот поди ж ты, говорит, чертово письмо какое хитрое! Да я ж тебя перехитрю!’ Да взял четвертый лист и написал: ‘Отпустить три топора.’ — Вот, говорит, умный у нас командир, какое хитрое письмо, а и то написал»».

Однак, за публікацією «Южного края», Шевченко розповів цей анекдот за інших обставин:

После парада Н. был приглашен на обед к начальнику укрепления казачьему полковнику Ефиму Матвееву (отчество его Н. забыл, но, кажется, Матвеевич), у которого он застал и Тараса Григорьевича. Последний держал себя и здесь, как свой человек, ничуть не стеснясь; он рассказывал что-то очень веселое супруге местного священника, сидевшей в обществе двух или трех молодых офицеров.

Г-н Н. сидел довольно далеко от Тараса Григорьевича и за обедом, в разговоре с Матвеевым, интересовавшимся оренбургскими, а стало быть и всероссийскими новостями (Раим сносился со всем миром только через Оренбург), — упустил поэта из виду, но в конце обеда, когда все гости были уже в достаточном градусе подпития, Шевченко обратил на себя общее внимание.

Н. услышал громкий хохот на том конце стола, где сидел Тарас Григорьевич.

— Что у вас там? Опять чудит Тарас? — спросил Матвеев, сидевший рядом с Н.

— Де вже там чудасі! — отозвался изрядно подгулявший Шевченко. — Я похвалив хорошаго чоловіка, а вони регочуться!

— А ну, ну, расскажи, кого похвалил?

— Та нашого ротного.

Этот ротный командир был Богомоллов.

По просьбе Матвеева Тарас Григорьевич повторил свою похвалу в следующем виде...

Далі вже цитований анекдот про три сокири переказано детальніше.

Общий хохот встретил этот рассказ, и сам присутствовавший тут Богомоллов хохотал чуть ли не больше всех.

Из этого видно, что Тарас Григорьевич жил в крепости вовсе не на положении солдата [8, 2].

Не цурається записувач і вульгарних оповідок, достовірність яких з'ясувати неможливо: «В другой раз обещанием бутылки рому и насмешками Шевченко заставил полкового священника⁴ взобраться “за делом” на крепостной бруствер. Подгулявший попик исполнил эту миссию при общем хохоте всего укрепления».

У газетній публікації виразніше простежується намагання представити Шевченкове життя в гумористичному антуражі. Проте загалом Д. Клеменсов не шкодував темних фарб для змалювання обставин перебування поета в Раїмі:

Вообще вся жизнь поэта в Раимском укреплении рисуется нам, со слов г. Н., крайне печальными красками; почти вся она проходила в ничегонеделании и разгуле! Редко Шевченко увлекался рисованием какого-нибудь портрета, еще реже стихами, которые он тут же, прочтя кому-либо из приятелей, уничтожал. Чтения у него почти не было, если не считать двух-трех книжонок, имевшихся у крепостных офицеров.

Денежные средства Тараса Григорьевича были крайне скудны; не получая помощи решительно ниоткуда, он крайне нуждался в деньгах. Единственным денежным ресурсом его были портреты с сотоварищей, за которые он получал обыкновенно по червонцу за каждый, но так как офицеров в укреплении было очень немного⁵, то и весь годовой бюджет Тараса Григорьевича был крайне скуден. Положим, что казна давала ему все необходимое для поддержания существования, но ведь не единым хлебом, сказано, жив будет человек, и Тарас Григорьевич должен был строго ограничивать свои потребности.

Слова Е. Нудатова про Шевченків «річний бюджет» у Раїмі не відповідають дійсності вже хоча б тому, що поет перебував в укріпленні лише кілька місяців. Зрозуміло, ніхто не ставить під сумнів його бідування через гострий брак грошей, однак у читача цих спогадів мимоволі виникає хибне враження, ніби молодий прапорщик спілкувався із поетом понад рік. Нагадаю відому хронологію. Уперше Шевченко прибув у Раїм у складі експедиції 19 червня 1848 р. і залишався до 25 липня в очікуванні,

⁴ Захарій Семихатов, священник військово-похідної Воскресенської церкви в Раїмському укріпленні.

⁵ До цих слів Д. Клеменсов зробив примітку: «Кроме упомянутых в настоящей статье и кроме казачьих офицеров, в Раиме были: Ковальский, начальник артиллерии, Васильев — инженер, Салецкий — штаб-офицер, Шкупь — ротный командир и Богданович — субалтерн». З раїмського періоду вцілів, очевидно, лише портрет невідомого з гітарою, однак в академічному виданні часом його створення вважають не 1848 р. (див.: [4, 413—432]), а 1856—1857 рр. (Новопетровське укріплення) [17:10, № 139], та ще портрет Т. Вернера, написаний у Раїмі чи Оренбурзі 1849 р. [17:9, № 82].



Т. Шевченко. Тигр. Тонований папір, акварель, олівець. 1848

поки шхуни підготують до плавання. Друге перебування орієнтовно від кінця січня до травня 1849-го підтверджується його словами з приписки у згаданому листі А. Лаврова до О. Макшеева від 26 березня 1849-го з Раїма: «Я уже два місяця как оставил свою резиденцию Косарал...» [17:6, 47]. Очевидно, тоді й відбулося знайомство Е. Нудатова з Т. Шевченком. 6 травня, як уже йшлося, експедиція вирушила у плавання. Втретє поет був в укріпленні з кінця вересня [1, 421—422] по 9 жовтня 1849-го [2, 64—65, 457], коли учасники експедиції виїхали до Оренбурга. Тож загалом він провів у Раїмі не більше чотирьох місяців, а його знайомство з Е. Нудатовим, вірогідно, тривало менше трьох місяців.

За спогадами, Шевченко не любив полювання і не ходив на нього, але Е. Нудатов пригадав випадок, коли поет брав діяльну участь у вбивстві тигра. Вже було висловлено обґрунтовані сумніви у достовірності цього епізоду (див. докладно: [4, 399—405]), тому немає потреби знову його розглядати.

Д. Клеменсов зі слів Е. Нудатова також відтворив обставини появи портрета прапорщика та його розмову з поетом. Ясна річ, навряд чи мемуарист міг дослівно запам'ятати діалог. Він тоді нібито дорікнув Шевченкові, що той проп'є і цей виручений за роботу червінець:

Тарас Григорьевич опустил голову.

— Что об этом толковать! — через минуту сказал он. — Вы вот тоже, как и я, за вину сюда попали, да знаете, что скоро выйдете и опять станете вольной птицей, а я? Я не только не знаю, когда и куда, а не знаю даже, выйду ли из этой каторги... — Портрет все-таки был снят.

Далі в автографі закреслено: «и г. Н. изображен на нем в полулежачем положении, облокотившимся на левый локоть». У публікації «Южного края» читаємо:

Портрет все-таки был написан, но взять за него обычный червонец Тарас Григорьевич наотрез отказался. Весь этот день он был очень скучен, уныл и, оставшись ночевать в юламейке Н., целую ночь рассказывал ему о своей прошлой жизни, о былых надеждах, о горьком настоящем и неизвестном, безотрадном по виду будущем.

К сожалению, из этой ночи и этих рассказов в памяти г. Н. не осталось ровно ничего [8, 3].

Через півтора року після пропозиції «Киевской старине» журналіст істотно «удосконалив» свій текст, додавши життєвих подробиць. От тільки в реальності, як це засвідчив не один мемуарист, Шевченко послідовно уникав розмов про своє минуле, тим більше із ледь знайомим випадковим молодим офіцером, тому не міг «цілу ніч» розповідати йому про попереднє життя. Д. Клеменсов, щоправда, і не став детально фантазувати про зміст цієї вигаданої розповіді. Приміром, такий сумлінний мемуарист, як Микита Савичев писав: «От вопросов о прошлой жизни Шевченко бесцеремонно отмалчивался, как будто не слышал вопроса» [14, № 54, 1].

Не викликає заперечень твердження про те, що Шевченко, крім портретів, «делал иногда снимки местностей». Як відомо, саме в Раїмі Шевченко створив малюнки «Пристань на Сирдар'ї 1848 року», «Шхуни "Константин" та "Николай"», «Спорядження шхун» (два твори), «Укріплення Раїм. Вид з верфі на Сирдар'ї», «Урочище Раїм із заходу», «Укріплення Раїм. Внутрішній вигляд» [17:9, № 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18].

Помітні ознаки художнього домислу має розповідь про залицяння офіцерів укріплення до Анастасії Цибісової, із чим Д. Клеменсов пов'язав появу Шевченкової карикатури на місцеве товариство:

Женское общество укрепления состояло, если не считать попады, из одного только семейства провиантского чиновника Цыбисова (Дамис, новый начальник Раима, сменивший Матвеева, прибыл в укрепление с женою (кажется, морганитической) и дочерью несколько позже). Дочь Цыбисова, хорошенькая девятнадцатилетняя брюнетка, влекла к себе все сердца укрепления. Наиболее сильно такая любовная горячка сказывалась в первых числах каждого месяца, когда головы офицеров еще не успевали прийти в норму после непрерывных возлияний Бахусу. Бедная девушка в эти числа выслушивала по десятку предложений, забывавшихся, однако, виновниками на другой же день по вытрезвлении. Вот на этот-то наплыв матримониальных чувств в пьяные сердца Шевченко нарисовал карикатуру. Он изобразил всех ухаживателей направляющимися к дому Цыбисова прямо из палатки маркитанта. Тут среди других офицеров Тарас Григорьевич изобразил и четырех наиболее близких своих приятелей — поручиков Эйсмонта и Нудатова и двух докторов — Лаврова и Килькевича. Виновница демонстрации сидела в объятиях матери у входа в юламейку, а над ними в позе боксера высилась фигура негодующего отца семейства, лопатою угрожающего наступающим женихам.

Эта большая, около аршина в длину карикатура была набросана пером на большой чистой доске обыкновенного деревянного некрашеного стола, стоявшего в палатке.

Згідно з документами, у вересні 1850 р. А. Цибісовій, коли вона вийшла заміж за Густава Ейсмонта, було 17 років [2, 357], тобто 1849 р. їй виповнилося 16. Звернення до карикатури не властиве Шевченкові, жодної



Т. Шевченко. Урочище Раїм із заходу. Папір, акварель. 1848

немає у віцілюму його доробку. Мені здається, надто мало підстав вважати, що така карикатура коли-небудь існувала, і захищувати її до незнайомих творів, як це зроблено в академічному виданні [17:9, № 207].

Зрештою, сам публікатор визнає складність для Е. Нудатова пригадати реалії короткочасного спілкування з Шевченком:

...многое даже из виденного и слышанного им, за долгий 40-летний промежуток с [18]48 по [18]89 год, улетучилось из его памяти. И немудрено. Слава Тараса Григорьевича, эта прихотливая любовница, венчающая своих избранников обыкновенно после конца всех их житейских треволнений, слава поэта сверкнула много позже описываемого нами времени, и тогда только Н. узнал, с кем сталкивала его судьба. И теперь в воспоминаниях его, уже подернувшихся туманом былого, симпатичный образ изгнанника-поэта рисуется далеко неясными штрихами. Время пощадило только отдельные эпизоды, да и то выдающиеся, детальная же сторона столкновений Н. с поэтом закрылась непроницаемым флером минувшего.

Саме на зацитоване зізнання й повинні орієнтуватися науковці, звертаючись до матеріалу Д. Клеменсова. Схоже, що й «окремі епізоди» журналісту довелося великою мірою домислювати, припасовувати до Шевченка різноманітні випадки, які траплялися в Раїмському укріпленні або про які чув Е. Нудатов під час своєї служби.

Узгоджується з іншими свідченнями сучасників спогад про Шевченкове читання своїх віршових творів:

Шевченко часто читал нам свои стихи, — говорит Н., — и я как теперь помню его мягкий, певучий, ласкающий голос. Помню, как однажды ранней весной мы вышли с ним на солнечный припек и расположились на глинобитных скамейках у южной стены солдатских казарм. Мы были одни и сидели молча. Долго смот-

рел Тарас Григорьевич на ярко блестящие желтовато-белые пески голой степи и начал читать мне на память какие-то отрывки на своем родном наречии.

Я не помню уже их содержания, но у меня осталось в памяти одно слово, как будто заглавие поэмы — «Наймычка».

Мова, очевидно, про написану в Переяславі в листопаді 1845 р. поему. Аналогічний епізод знаходимо у спогадах Микити Савичева про його відвідини Новопетровського укріплення 1852 р.:

В это время веял легкий западный ветерок, и приятные звуки от прибоя волн на отлогий песчаный берег доносились к нам издалека; двурогий месяц скромно светил с синего неба; были сумерки прекрасного майского вечера, под влиянием которого мы могли только молчать. Шевченко после долгого безмолвия продекламировал, как бы про себя, стихотворение на малороссийском языке, вероятно своего произведения. Содержания теперь не упомяну, но поминалось море, «хвилі і хмари» [14, № 53, 3].

Ймовірно, поет зачитав вірш 1848 р. «І небо невмите, і заспані хвилі...».

Рукопис Д. Клеменсова закінчується промовистою авторською допискою, що частково проливає світло на мотиви журналіста, які спонукали його до створення матеріалу: «Дмитрий Григорьевич Клеменсов-Монтвид, Пенза, Московская улица, дом Нижегородско-Самарского банка. Условия [закреслено: «50 руб. за лист»] существующий [sic] у редакции». Зрозуміло, будь-яка праця має винагороджуватися, але не можна відкидати того, що опрацювання розповіді Е. Нудатова виявилось під пером журналіста занадто белетризованим не в останню чергу через матеріальну зацікавленість публікатора. Показово, що редакція журналу «Киевская старина», яка дбайливо ставилася до збереження пам'яті про поета, не надрукувала запропонований матеріал. Можливо, перепоною цьому стали сумніви в його достовірності або незгода щодо умов публікації.

З матеріалу Д. Клеменсова варто залучати тільки ті відомості, що підтверджуються в інших джерелах, решту розповідей, зокрема про Шевченкові витівки, яких забагато як на три місяці спільного перебування засланця і прапорщика в Раїмі, використовувати з великою обережністю, пам'ятаючи про невисоку достовірність цих мемуарів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Большаков Л.* Быль о Тарасе. В 3 кн. Кн. 2. На Арале. Москва; Оренбург: Кора, 1993. 448 с.
2. *Большаков Л.* Оренбургская шевченковская энциклопедия. Тюрьма. Солдатчина. Ссылка: Энциклопедия одиннадцати лет. 1847—1858. Оренбург: Димур, 1997. 513 с.
3. *Боронь О.* Коли Шевченко отримав листи від А. Лизогуба та М. Александрійського за 1848 рік? // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. Т. 32 (71). № 2. Ч. 2. С. 85—89.
4. *Боронь О.* Ніже тії коми... Студії над Шевченковою творчістю. Київ: Критика, 2022. 624 с.
5. *Жур П.* Труди і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка / вст. стаття М. Павлюка. Київ: Дніпро, 2003. 520 с.

6. Заряно Н. Воспоминания Н. И. Усковой о Т. Г. Шевченке. С примечаниями М. К. Чалого // Киевская старина. 1889. Т. XXIV. Февраль. С. 297—313.
7. Іофанов Д. Матеріали про життя і творчість Тараса Шевченка. Київ: Держ. вид-во худож. м-ри, 1957. 237 с.
8. Клеменсов Д. Кое-что из жизни Т. Г. Шевченко в Раиме. Записано со слов Э. В. Н. // Южный край. 1890. 31 декабря (12 января 1891). № 3435. С. 1—3.
9. Клеменсов Д. Кое-что из жизни Т. Г. Шевченко в Раиме. По воспоминаниям со-товарища по службе // Институт рукопису НБУВ. Ф. 1. Од. зб. 316. 20 арк.
10. Макшеев А. Путешествия по киргизским степям и Туркестанскому краю. С.-Петербург: Военная типография, 1896. 257 с.
11. Масанов И. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 2. Москва: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1957. 388 с.
12. [Новицкий Н.] На Сыр-Дарье у ротного командира. (Из путевой книжки) // Киевская старина. 1889. Т. XXIV. Март. С. 561—581. Підпис: Н. Д. Н.
13. Росовецький С. Шевченко. Сучасна біографія. Київ: Дух і літера, 2020. 472 с.
14. Савичев Н. Кратковременное знакомство с Тарасом Григорьевичем Шевченко // Казачий вестник. 1884. 24 мая. № 53. С. 1—3; 27 мая. № 54. С. 1—3.
15. Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії. 1814—1861 / за ред. Є. Кирилюка. Київ: Вища школа, 1982. 432 с.
16. Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів [ЦНБ АН УРСР] / відп. ред. Ф. Сарана. Київ: Наукова думка, 1966. 492 с.
17. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 2001—2014.

Отримано 4 січня 2024 р.

REFERENCES

1. Bolshakov, L. (1993). *Byl o Tarase* (Vols. 1—3, Vol. 2). Moscow; Orenburg: Kora. [in Russian]
2. Bolshakov, L. (1997). *Orenburgskaia shevchenkovskaia entsiklopediia. Tiurma. Soldatchina. Ssylka: Entsiklopediia odinnadtsati let. 1847—1858*. Orenburg: Dimur. [in Russian]
3. Boron, O. (2021). Koly Shevchenko otrymav lysty vid A. Lyzohuba ta M. Aleksandriiskoho za 1848 rik? *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 32(71)(2, 2), 85—89. [in Ukrainian]
4. Boron, O. (2022). *Nizhe tii komu... Studii nad Shevchenkovoiiu tvorchistiu*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
5. Zhur, P. (with Pavliuk, M.). (2003). *Trudy i dni Kobzaria: Litopys zhyttia i tvorchosti T. H. Shevchenka*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
6. Zarianko, N. (1889). Vospominaniia N. I. Uskovoï o T. G. Shevchenke. S primechaniiami M. K. Chalogo. *Kievskaiia starina*, XXIV(2), 297—313. [in Russian]
7. Iofanov, D. (1957). *Materialy pro zhyttia i tvorchist Tarasa Shevchenka*. Kyiv: Derzh. vyd-vo khudozh. l-ry. [in Ukrainian]
8. Klemensov, D. (1890 / 1891, December 31 / January 12). Koe-chto iz zhizni T. G. Shevchenko v Raime. Zapisano so slov E. V. N. *Yuzhnyi krai*, 3435, 1—3. [in Russian]
9. Klemensov, D. (1889). Koe-chto iz zhizni T. G. Shevchenko v Raime. Po vospominaniiam sotovarishha po sluzhbe. The Institute of Manuscript of VNLU (Fund 1, Folder 316). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
10. Maksheev, A. (1896). *Puteshestviia po kirgizskim stepiam i Turkestanskomu kraiu*. St. Petersburg: Voennaia tipografiia. [in Russian]
11. Masanov, I. (1957). *Slovar psevdonimov russkikh pisatelei, uchenykh i obshchestvennykh deiatelei* (Vols. 1—4, Vol. 2). Moscow: Izd-vo Vsesoiuz. kn. palaty. [in Russian]

12. [Novitskii, N.] (1889). Na Syr-Dare u rotnogo komandira. (Iz putevoi knizhki). *Kievskaiia starina*, XXIV(3), 561—581. [in Russian]
13. Rosovetskyi, S. (2020). *Shevchenko. Suchasna biohrafiia*. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
14. Savichev, N. (1884, May 24, 27). Kratkovremennoe znakomstvo s Tarasom Grigorovichem Shevchenko. *Kazachii vestnik*, 53, 1—3; 54, 1—3. [in Russian]
15. Kyryliuk, Ye. (Ed.). (1982). *Taras Shevchenko. Dokumenty ta materialy do biohrafiu. 1814—1861*. Kyiv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian]
16. Sarana, F. (Ed.). (1966). *T. H. Shevchenko v epistoliarii viddilu rukopysiv [TsNB AN URSR]*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
17. Shevchenko, T. (2001—2014). *Povne zibrannia tvoriv* (Vols. 1—12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

Received 4 January 2024

Oleksandr Boron, doctor of philology, senior researcher
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: ovboron@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1014-2219>

THE MEMOIRS OF ERAST NUDATOV AS A SOURCE OF SHEVCHENKO'S BIOGRAPHY OF RAIM PERIOD (1848—1849)

The paper aims to evaluate the reliability of Erast Nudatov's memoirs who was an ensign of the fourth linear battalion of the Separate Orenburg Corps at the time of his acquaintance with Shevchenko. The memoirs were recorded by the Russian journalist and writer Dmitry Klemensov, whose real surname was Montvid. Due to the lack of other sources for reconstructing the conditions of the Aral Sea Expedition's stay in Raim in 1848—1849, D. Klemensov's publication repeatedly attracted close attention from researchers. However, many of them have been overly credulous toward the information it contains. Some of Klemensov's assumptions had no factual basis and led to the spread of several legends in Shevchenko studies, primarily concerning references to Shevchenko's artistic works (now unknown). Shevchenko did not draw any political caricatures, let alone "obscene pictures." It seems that due to the limited memories of E. Nudatov, D. Klemensov had to largely speculate on a number of episodes, depicting Shevchenko as involved in various incidents occurring in the Raim fortress or those heard by the ensign during his service.

The information provided by E. Nudatov has been cross-checked with documents, reliable memoirs, etc. The journalist's treatment of his story turned out to be too fictionalized, not least because of the publisher's financial interest. It is indicative that the editorial board of the "Kievskaiia Starina" journal, known for its commitment to preserving the poet's memory, did not publish the proposed material. Perhaps this was due to doubts about its authenticity or disagreement about the terms of publication.

In conclusion, it is advisable to only use an information from D. Klemensov's material, confirmed by other sources. The rest of the stories, in particular those about Shevchenko's antics, which are definitely too many for the three months of the exile's and the ensign's joint stay in Raim, should be used with great caution, bearing in mind the low reliability of these memoirs.

Keywords: biography, memoirs, authenticity, verification, undiscovered works.



XX СТОЛІТТЯ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.51-69>
УДК 821.161.2-1 Орест

Вадим ВАСИЛЕНКО, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: vadym.s.vasylenko@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>

ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ОРЕСТА: ІДЕЙНИЙ ЗМІСТ І ОБРАЗНА СТРУКТУРА

У статті досліджується ідейний зміст і образна структура поезії Михайла Ореста: зокрема, розглядаються мотиви есхатологізму й реінкарнації; аналізується ідейно-естетична своєрідність Орестової поезії, його погляди на природу мови і суть мистецтва. Зазначається, що метафорика часу відображає філософські сенси, одним із яких є есхатологічне розуміння часу як «світу ночі», доби «відходу Бога», «кінця Речей», протиставленого «Вічному Дню». Есхатологічна поетика Михайла Ореста закорінена в середньовічну образність і біблійну метафорику. Стверджується, що Орестів пантеїзм виростає з романтичної естетики й відображається у культурі лісу, символіці дерев, міфі про народження і смерть, мотиві метаморфози. Особливу роль у поетичному світі автора посідає середньовічна міфологія (переосмислення міфів про Грааль, Парсифаля, Лоенгріна, Тангейзера та ін.).

Ключові слова: поезія, міф, символ, пантеїзм, есхатологізм.

Поезія Михайла Ореста увійшла в український материковий простір після здобуття Україною незалежності, однак, попри загальне визнання його таланту (свідченням чого стало, зокрема, включення його в історію й канон літера-

Цитування: Василенко В. Поезія Михайла Ореста: ідейний зміст і образна структура // Слово і Час. 2024. № 2 (734). С. 51—69. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.51-69>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

тури¹), за деякими, іноді небезуспішними, винятками² не спричинила глибокої дискусії про зміст і значення його доробку. Недостатньо вивченими залишаються джерела поетичного мислення, ідейні переконання й світоглядні установки Михайла Ореста, недосліджена образна структура його поезії, зв'язок його творчості з традиціями «київських неокласиків» (поетичною і перекладацькою)³.

Нині майже нічого не відомо про творчі починання Михайла Ореста (крім кількох здогадок, залишених ним у листах), хоч, безперечно, його становлення як поета (і перекладача) сягає 1920-х років. Дебютувавши в середині 1940-х, Михайло Орест здавався сучасникам людиною з установленим світоглядом і сформованою поетичною манерою. «Всі п'ять збірок Михайла Ореста появляють одну цілість. Серед них нема кращих і гірших, сильніших і слабших» [6, 6], — писав у передмові до Орестових «Пізнєх врун» (1965) Ігор Качуровський, а Яр Славутич, зі свого боку, додавав: «...поетична творчість М. Ореста, зібрана в п'ятьох книжках», сприймається як один «чітко окреслений поетичний образ» [20, 291]. Під «однією цілістю» і «чітко окресленим поетичним образом», очевидно, обом поетам-критикам ішлося про певну стильову єдність, яка — з більшими чи меншими відмінностями — творить естетичну систему Михайла Ореста, і саме так, охопивши його творчість як одну книгу чи поетичний образ (що, зрештою, заледве чи можливо), здавалося їм, можна осягнути його як «мислителя в поезії». Хоча поетичні збірки Михайла Ореста й не демонструють чітких демаркаційних ліній — моменту, коли можна зауважити виразний стильовий розрив або світоглядну лакуну, вони не приховують поетичної еволюції автора — процесів

¹ Див.: Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1998. С. 57—61.

² Бібліографія досліджень життєпису і поетичної спадщини Михайла Ореста в матеріковому літературознавстві загалом невелика: йдеться про різні за обсягом і змістом розвідки Соломії Павличко, Олени Бросаліної, Михайла Слабошпицького та ін. Зокрема: Павличко С. Михайло Орест // Слово і Час. 1991. № 11. С. 29—34; Бросаліна О. «Світлі» й «вельможні» слова: естетичні засади молодших неокласиків Михайла Ореста й Ігоря Качуровського // Українська мова та література. 2002. № 36. С. 12—16; Бросаліна О. Михайло Орест, слуга високостей // Літературна Україна. 2012. 26 квітня. С. 7; Слабошпицький М. Молодший брат (Михайло Орест) // Київ. 2006. № 12. С. 97—109. Спробу цілісного аналізу поетичного світу митця (природи образу ліричного героя, змісту художнього часопростору, стильових засобів та ін.) запропоновано в монографії: Кириєнко Н. «Я вернувся до тебе, Отчизно моя...». Естетична система Михайла Ореста. Чернівці: Букрек, 2008. 192 с.

³ Про рецепцію Орестової поезії у повоєнній еміграційній критиці (працях Володимира Державина, Святослава Гординського, Юрія Шереха, Ігоря Костецького, Миколи Глобенка та ін., які й понині залишаються авторитетними джерелами) і про її зв'язки зі стильовими системами неокласицизму, символізму й неоромантизму див. у моїй статті: Василенко В. Поезія Михайла Ореста: питання стилю (з історії літературно-критичної рецепції) // «На чужинних бруках»: поети української діаспори. Збірник матеріалів наукової конференції пам'яті Михайла Слабошпицького. Київ: Ярославів Вал, 2022. С. 157—180.

осягання світу й вибудовування складної системи взаємозв'язків із ним. Хронологічна непослідовність, зумовлена тим, що написані раніше, в період мовчання, поезії Михайло Орест розміщував у кожній із наступних книг, не заважає простежити динаміку його думки і творчості. Кожна книга, як і кожен його вірш, мала свою модель і, розвиваючи здобутки попередньої, відображала інший, дещо відмінний тип поетики (з дистанціюванням від неокласицизму й наближенням до символізму й романтизму), а також демонструвала переходи настроїв і станів (од відчаю до, хай і зболеного, спокою).

Видрукувані в середині 1940-х років поезії зі збірки «Луни літ» (1944) хронологічно й емоційно належать до 1930-х. Прикметними ознаками цієї, як і інших збірок, є споглядальність і самозаглиблення: поет стежить за змінами, що відбуваються в природі, вдивляючись водночас у себе самого. Мотиви відмирання дерев, старіння тіла, безпліддя землі, безпросвітність майбутнього, приреченість і очікування кінця, настання апокаліпсису як «Кінця Речей», зображення дійсності, зануреної у пільму і порожнечу, основні в «Лунах літ», властиві однаково і ранній, і зрілій творчості Михайла Ореста. Світ об'єктивних, матеріальних речей тут майже не існує або поет бачить його як хаос і руїну, а світ уяви, у якому він перебуває, складений із уламків минулого й позначений трагічністю. Хоча «Луни літ» повною мірою (чи навіть понад міру) відображають переживання катастрофи, Михайло Орест оспівує не минуше й земне, а вічне: природу, дерева, ліси; він проголошує осанну творенню, а не руйнуванню. Видана через два роки «Душа і доля» (1946) виказує деякі зміни в жанрах, образах, інтонаціях, зокрема трансформацію авторського голосу — його роздвоєння між неминучістю катастрофи і ствердженням життя, передріканням апокаліпсису й пафосом віри, жахом реальності й дедалі глибшим зануренням у надреальне. Третя книга — «Гість і господа» (1952) — відображає пошуки гармонії, умиротворення, спокою і, можливо, є вершиною творчої еволюції Михайла Ореста-філософа. Указуючи на властивий попереднім збіркам поета «вербалізм», польський критик-емігрант Юзеф Лободовський уважав її «доказом цілковитої артистичної самосвідомості і повного згармонізування переживання з його поетичним виразом» [10, 10]. У поезіях «Держави слова» (1952) зміна пов'язана з прагненням поета, зокрема в циклі «Ars poetica», дати формулу своєї естетики: міркування про природу слів, сутність поезії, поетичну мову і її джерела, новаторство й традицію, періодизацію історії та культури, технізацію мистецтва та ін. У виданих посмертно «Пізніх врунах» простежуються пошуки нових засобів і форм вислову: використовуючи вільний вірш нарівні з конвенційними жанровими формами, Михайло Орест прагне досягнути нового, вищого ступеня художньої виразності й демонструє взірць поетичного професіоналізму. Органічна сумісність вільного й регулярного вірша, асиметричності й гнучкої римованої строфи увиразнює єдність, здавалось би, непокінчених речей. Прагнення поета до виразності передбачає максимальну вичерпність, точність і конкретність у називанні речей,

а естетична самодостатність вислову досягається через єдність ліричного (музичності строфи) й епічного (розгалуженості її внутрішньої системи).

Есхатологія

Подібно до того як Мартін Гайдеггер визначав Гельдерлінове сприймання сучасності як «часу ночі світу», доби «відходу Бога», свій час Михайло Орест описує як «темний» і «мізерний», такий, що хилиться до ночі, а його суть позначена станом богопокинутості. Гельдерлінів мотив «відходу Бога», вмонтований у Гайдеггерову критику сучасності, дає розуміння Орестового потрактування «часу ночі», протиставленого «Вічному Дню», змісту його поетичного есхатологізму загалом. У відсутності Бога, пише М. Гайдеггер, «дає про себе знати і ще щось гірше. Не лише боги і Бог відлинули, а й згас блиск божества у світовій історії. Час ночі світу є убогий час, оскільки він все зубожіє. Він вже став таким вбогим, що не спроможний з'ясувати брак Бога як брак...» [3, 230]. Орестова концепція «часу ночі» як завершення буття — «кінця історії», «кінця Речей» [15, 16], коли «земля погне / Людьми їй визначений, лютий жереб, / І упаде буття» [12, 39], а «постаріла світу споруда» розсиплється, — становить зміст найважливішої частини його «апокаліптичного символізму»: катастрофічний, кінцесвітній характер доби, в якій смерть панує над життям, а «владарем світу є зло», Михайло Орест відчув, осмислив і відобразив у своїй творчості.

Есхатологічна поезія митця, попри свої універсальність і символізм, містить усі риси антиутопії і є в певному сенсі наслідком «апокаліптичного синдрому» — переживання катастрофи, лиха, терору, торжества Зла. Джерела есхатологічної образності Орестових творів І. Качуровський виводив із «увічнених на полотні кошмарних видив» Франсіска де Гої, зізнаючись, що «від деяких Орестових поезій виникає таке почуття, як від споглядання приголомшливо-жахливих “Акілярів” чи “Велетня”» [7, 152] іспанського художника. Загалом, Орестова есхатологічна образність закорінена в біблійну метафорику, в поезію християнських теологів, середньовічних містиків, барокових поетів, яких він перекладав, а джерела образного втілення в його поезії мають аналогії в апокаліптичній реальності.

Зразком есхатологічного сприйняття світу, поглиненого нищенням і смертю, є поезія «У книзі старовинній я знайшов...»: вона сприймається як одкровення, прочитане з віднайденого древнього рукопису, де йдеться про загибель світу (позицію розповідача автор прибирає і в поезії «Бринять слова несписаної притчі...»). Чи це оповідь про минуле, чи віщування майбутнього — «Грізна пересторога? / Легенда стародавня? Темна провість / Незнаного нікому прозорливця?» [15, 16] — невідомо. Рукопис починається з провіщення лиха, картин запустіння землі та відмирання всього живого: «Дерева не цвіли, зникали квіти / З лица землі...» [15, 15] (тут, як і в інших Орестових поезіях, небезпека апокаліпсиса сприймається передусім як знищення природи) — і (суголосно

з біблійними пророцтвами) супроводжуються приходом лжепророків, що «славили Безсутнє», запаленням «жертвників війни», голодом, чумою і мором. Кульмінаційним моментом, за яким, однак, не настає розв'язки (а вірогідніше, вона відкрита, риторична), є осквернення святинь і вбивство «останніх мудреців», «обранців мудрості».

Апокаліптичні видіння, які звучать як застереження, дедалі поглиблюються, мотиви відмирання природи, загибелі людства, завершення історії, навіяні передчуттям «кінця Речей», розростаються, а їхня семантика ускладнюється: нанизуючись одне на одне, есхатологічні образи творять страшну картину приречення, безвиході, краху цивілізації, яка зійшла з наміченого провидінням шляху і зрадила ідеали гармонії як співбуття людини і природи. Поезії «Як чорний корабель, у місто ніч впливає...», «Загине світ! Безумством і війною...», «Нічний ураган», «Видіння», «В нуртах загибельних, у свистах хуртовинних...» та ін., написані в періоди терору і репресій, розвивають теми передбачення подальшого зростання лиха, його неунікненності, страху перед майбутнім, яке постає в образі темної, німої пущі. Безплідність, марність, спустошеність стають домінантами Орестового поетичного дискурсу, який виказує чимало спільного із внутрішнім світом митця. «Що ж несемо ми в глибинах своїх, що видовищем смерті / Тяжко понижене в нас?» [13, 48], — жахається поет духовної руйнації людини, хоча в нього вистачає сил не спіткнутися в пільмі, не втратити основу буття — «дух не смертельний» [13, 48]. Митець виступає як передвісник апокаліпсиса, висловлюючи пересторогу, що хаотичний світ рано чи пізно загине, а його пророкування: «Нещасний той, хто світ земний одвідав / В його фатальні демонічні дні» [14, 52] — перегукується зі словами дельфійського оракула.

Деякі з есхатологічних поезій Михайла Ореста актуалізують урбаністичну тематику; нерідко в них звучать слова про місто як умістилище людської скверни, з'являються відсилання до образу міста-блудниці з Одкровення Івана Богослова як антитези до «святого», «Божого» міста. У «Книзі днів» ідеться про осквернене і сплюндроване місто, доля якого уподібнюється долі поета — ізгоя і вигнанця; у циклі «Східна мудрість» місто порівнюється з тілом людини: «Містом є тіло твоє, де добро і де зло повеніє...» [13, 50]. Пов'язуючи мотиви зла з міською тематикою, поезія «Як чорний корабель, у місто ніч впливає...» передає стани очікування кінця й усвідомлення його незворотності: «Уже недовго ждати!»; «Ніхто не віджене неситу пільму пріч...» [14, 49]. Ніч, що впливає у місто, подібна до чорного корабля, має глобальний вимір і уособлює час, коли перемагає вселенське зло, а владу захоплює Антихрист — Отець Убивства, і все чиниться з його волі. Коментуючи цю поезію в листі до І. Качуровського, Михайло Орест указував на її автобіографічну основу:

...річ «Як чорний корабель» виникла з атмосфери передчування арешту мого в 1938 р., за яким прийшли найчорніші факти і переживання в плані мого особистого життя. Я написав цю річ за місяць-два перед катастрофою і більше не міг нічого сказати, він був останнім віршем. Я розглядаю його тепер як річ віщу в повному розумінні того слова [5, 154].

Символіка ночі / тьми в поезії Михайла Ореста не має нічого спільного з романтичним захопленням ніччю як силою, яка вкриває все містичною таємничістю або пробуджує її: протиставлена образу дня, ніч має есхатологічне значення, як уособлення стану доби, світу, позбавленого Божої присутності.

Епізод зустрічі з Антихристом — Отцем Убивства — у поезії «Видіння» відтворює есхатологічну напруженість моменту, коли панує царство тьми, зла воля. Подібно до середньовічних містиків, поет уві сні бачить видіння: він блукає кам'яною пустелею, а піднявшись на високу гору, зустрічає диявола в людській подобі:

Сидів, по-східному поклавши руки,
На жовті і сухі коліна, голий,
Безбровий, лисий чоловік [14, 84].

Діалог з Антихристом безмовний, переданий через «важкий і владний погляд» диявола, який вселяє жах: «У мене / Він очі втупив, скошені і гострі, — / І я спинився, я не міг іти...» [14, 84—85]. Присутність Антихриста у світі змушує поета тікати, відчуваючи свою безсилість перед ним.

Якби потуга світла і добра
Була прихильно надана мені,
Мій пильний погляд переміг би очі
Отця Убивства, я б убив його —
Але не мав такої сили я... [14, 85]

— зізнається він.

Це відчуття всеохопного панування зла, нездатності відвернути неминуче («Владарем світу є зло» [16, 58]) звучить у різних Орестових віршах. Поет пізнав світове зло, зазирнувши йому, як Отцеві Убивства, у вічі, й відвернувся від зла. Це «відвернення від зла у світі не є втечею від світу, але є саме тим, чим є: неспівучастю зі злом. <...> Зло не знайшло доступу до його душі. Воно його не заторкнуло» [2, 28]. Протистояти злу, доводить Михайло Орест, важко, але можливо, і мотив пошуку засобу боротьби з Отцем Убивства — один із основних у його творчості. Щоб подолати віковичне Зло, потрібне втручання вищих сил, твердить поет, — так постає питання про богопокинутість чи присутність у світі Бога, сенс існування світу без Божої присутності.

Культ лісу

Для Михайла Ореста-пантеїста велике значення мали романтичні впливи, зокрема творчість перекладених ним німецьких романтиків і, звісно, українських модерністів. Проблеми взаємозв'язку людини і природи, цивілізації і природи, творчості і природи, наскрізні для поетів українського модернізму, набувають у Михайла Ореста визначального значення, хоча він розуміє їх інакше. За словами Володимира Державина, поет

шукає «чистого — і чужого всякій релігійній догматиці — спіритуалізму», шлях до якого — «не в злитті з природою, а в злитті з духом природи й надприроди» [4, 27]. Світогляд Михайла Ореста спрямований на онтологічне: він прагне «зняти з загадки одвічні шати / І сяючих оман спізнати зміст» [12,11] і, проникнувши в сутність природи та людини, явищ і процесів буття, відкрити первісні основи існування. Орестів пантеїзм виростає з його філософського та релігійного досвідів, з поетичного відчуття світу: «Природа є повніша, ніж людина, а те, що в нашій мові зветься станами радості і суму, є відламком того самого, що існує поза нами» [див.: 7, 155], — писав Михайло Орест в одному з листів до Олексія Ізарського, пояснюючи власне — пантеїстичне — розуміння природи. «Його природа — не сама лише чуттєва реальність, а та реальність, крізь яку мистець прозирає в реальніше за природу», — розмірковував про Орестів пантеїзм В. Державин і додавав: «Це не природа як сьогосвітнє земне життя, не природа як організм (хай навіть космічний), а природа як естетична синтеза духу й матерії. Вона “снить невимовне” — те невимовне, що остаточно розкривається лише в екстазі релігійно фундованої мистецької творчості» [4, 27—28]. Із парадоксальним поєднанням духовного й матеріального пов'язував специфіку Орестового сприймання природи й Петро Одарченко:

У М. Ореста природа виступає як естетична синтеза духу і матерії, як джерело духового просвітлення, як цілющий бальзам його душі, як ґрунт, на якому повно виявляється душа поета, на якому можливий зліт цієї душі в найвищій сфері. Тільки на тлі одуховленої природи можливе для Ореста самопізнання, можлива реалізація сократівського і сквородинського гасла: «Nosce te ipsum», можливе самознайдіння людини як духової істоти, а також її духове удосконалення [11, 3].

Світ, у якому живе душа поета, уособлює ліс — своєрідний поетично-філософський концепт, що розкривається через систему знаків, а також онтологічно вагоме суще, яке лежить в основі поетової віри в сакральне. Порівнюючи Орестів концепт лісу з аналогічним образом у перекладених ним творах останнього класициста Фрідріха Гельдерліна, неокласициста Леконта де Ліля і символіста Шарля Бодлера, Соломія Павличко писала: «...якщо ліс у Гельдерліна — трагічний, у Леконта де Ліля — картинно-статичний, то в Ореста він передовсім символічний» і близький до Бодлерового «лісу символів» [18, 7]. Цілоком імовірно, що Бодлерів «ліс символів» — предтеча «лісу символів» Михайла Ореста, до того ж різні рівні символічності Орестового лісу відображають і загальну еволюцію його поезії. Орестів ліс, продовжувала С. Павличко, — «знак цілоком послідовної та всеохопної філософії. І Орест поступово розкриває її перед читачами-неофітами. Він виробив цю філософію в тридцятих роках і сповідував до смерті. Тема лісу пройшла наскрізно через усі його книги» [18, 6].

Орестів ліс — частина й водночас центр його розлогої пантеїстичної символіки, складної світоглядної системи, що увібрала в себе філософські та релігійні уявлення (загалом його пантеїстичне світосприймання

живиться з різних джерел: християнських і язичницьких, індуїстських і буддистських). Орестів пантеїзм, як і в ранніх українських модерністів, глибокий і послідовний, нагадує певну форму релігії, яку поет визначає як «дерев апостольство» [13, 55]. «О люди, прийдіть, поклоніться лісам! Блаженство вони подарують вам!» [15, 41] — закликає він. Ритуал поклоніння лісам звучить у різних Орестових поезіях: «Чолом, чолом тобі, о величавий лісе!»; «Вітаю вас, о благосні бори!» [14, 22, 24] та ін. Він не втомлюється стежити за лісом, «відкривати» його, до того ж йому йдеться не про споглядальне замилювання лісом, а про безпосереднє духовне споріднення з ним. Краса і велич лісу протиставляються зіпсутому соціуму, цивілізації, світу міста. Ліс — «мудрий отець»; храм, у якому поет молиться; величний дух, якому він складає гімни; неприступна твердиня, що вберігає його від світового зла і від людей; утілення любові («Любови геній / Живе в деревах...», «Ліс... любови тихий дім» [15, 56, 46]); цілитель душ. «Поля і ліс — душі моєї дім», — проголошує Михайло Орест; або: «Душі дерев близька душа моя» [15, 35, 46], і для прославлення «дерев святих» шукає слова «найурочистіші і найсвітліші». Його єдність із лісом позначена відчуттям не скороминущої, а тривкої присутності. Ліс для поета — це «свята скінія», в якій він чує «шуми серафічні»; покидаючи похмуру келію, він, анахорет, оселяється в зеленому лісовому храмі, де «в серці кожного травневого куща — / Він знав — для нього теж іскрилася свіча» [12, 31]; завдяки лісові поетова «душа, пробивши суєту життя, / В собі відчує ніжне колосіння — / Знак невмирущого буття!» [14, 21], отже, долучиться до вічності. Орестів ліс персоніфікується: поет бачить «лісів обличчя добрі і владичні», дерева у нього стоять «на премудрім вічі», «в лісі шепче юне листя» тощо.

Стан вилученості з природи, коли «від'єдналися ліси від мене / І відійшли за місто, в безмір ночі», рівнозначний богопокинутості, «браку Бога». «Глибока, невимовна самота / На мене налягла» [15, 49], — так визначає він цей стан. Видіння лісів, що покидають осквернену війною і хворобами землю, викликає в душі «страх самоти, задихану тривогу, / Жаль розтинаючий, благання ревне» [13, 44]. Буття лісу розгорнуте, мов книга, і водночас закрите, його суть трансцендентна і недоступна смертному. Поет просить у лісу поділитися своєю величчю й розкрити істину свого буття, однак цю істину не можна пізнати, допоки вона сама не оприявниться: «знання є дар високої опіки» [12, 11] і приходиться лише через посередників, посланців Бога. До речі, образи посланців, посередників між світами, з'являються в різних контекстах: із посланцем, явленим у формі білого оболока, на землю сходять «преображення»; посланці смерті — білі олені — з'являються, щоб провести душу до інших світів тощо.

В Орестовій символіці дерев виражені різні значення: поет сакралізує дерева, порівнюючи їх із янголами («Свідки»); подібні до херувимів («як херувимів рать»), вони асоціюються з воїнами світла, які при храмі Соломона захищали скрижалі Заповіту. Вони — «діти Хорса», величній й мудрі, носії знання — древньої мудрості, яку забули люди; «праотці»,

що виконують «лагідні обряди»; «речей не явлених послі»; дерева просвітляють землю як простір людського існування; «втіленням вони є мрії / Великого, хто ущедрив світи» [14, 62]; з усіх істот земних лише їм «дано говорити з Богом / І знати мудрість янголиних книг» [13, 56]; в них оселяються душі предків; вони розуміють людську мову, читають помисли і сни. «Вони зглибили нашу мову й мислі, / Зглибили наші чин і сни» [12, 41], — пише поет. Лише святість і праведність дерев уберігає людей «від кар без огляду і без пощади / За злом кипучі, за страшні діла» [13, 56]. Дереву знають, яке зло чинять люди, але як поведуть себе, коли людство буде судиме за законами правди, «як настане Суд, чи слово змовлять, / Щоб захистити нас, вони — дерева?» [12, 41] — питання відкрите. Не випадково до однієї з поезій Михайло Орест бере за епіграф слова з «індійської мудрості»: «Дерево — найстарша людина» [12, 55]. Історія про походження людини від дерева трапляється в міфах різних народів, і одним із її відгомонів є переказаний у «Старшій Едді» давньоскандинавський міф про те, як боги знайшли на березі бездиханні тіла перших людей у вигляді шматків дерева і вдихнули в них життя. Дереву, жителі лісу, творять спільноту вищу, ніж людська, — вони є одухотвореними силами, що обдаровують людей прозрінням.

Реінкарнація

Мотив реінкарнації — один із принципових для розуміння поетичного світогляду Михайла Ореста, взаємозв'язку його філософських і естетичних поглядів, міфологічної основи його творчості. «В єдинім пориві моє єство злинуло / І розпустилось тіло», — уявляє поет свою метаморфозу:

Я ріс корою, я соком верховіття був співучим
І в міріадах листу я тремтів,
Блаженства сповнений [15, 48].

Стан єдності з деревом як із абсолютним, якого прагне поет, є моментом своєрідної ініціації — злиття «із природою як понадреальною єдністю фізичної краси й метафізичної сутності — світової душі» [4, 30], переживання інтимної посвяти і прозріння, пізнання в собі нової, вищої істоти. До того ж цей стан можливий поза часом, коли рух, змінність форм і сутностей здаються непотрібними, бо повнота буття відчувається досягнутою: «...не стало / Моєї плоті, знову я витав, / Блаженний духом, у житті деревеснім...» [15, 49]. Мотив перевтілення, який звучить і в інших Орестових поезіях, усвідомлений і пережитий: він, за словами В. Державина, не нагадує «пасивне саморозчинення у макрокосмі чи поворот до глибин підсвідомого, що, прозираючи, стає причетним до втілених у природі й символізованих її красою вічних первнів добра та істини». Трактуючи цей мотив, критик далі зазначає: «Не гльорифікація суб'єктивних ідей та емоцій людських через увічнення їх у макрокосмі, а навпаки — самознайдення людини як духової істоти через вільний і гармонійний вступ її до макрокосму одуховленої природи» [4, 32]. Прого-

лошуючи власну інакшість, Михайло Орест стверджує: «...чуття я маю, що не треба / Було людиною родитися мені»; згодом це «чуття» переростає у знання про те, що він ніколи вже не житиме в образі людини: «Ніколи більше в образі людини / Не буду я: почнеться інший круг / Мого життя...» [14, 64, 67]. Своє життя в людському світі й у людському тілі поет сприймає як трагічне. Посмертне перевтілення як ствердження вічного існування, яке, продовжуючись, переходить в інші форми, звучить у поезії «До вас, ліси, в побожному мовчанні...», де поет «передбачає» своє посмертне перетворення в частину дерева. Ствердження життя і смерті стає єдністю: «Я стану листям, міцно окує / Кора, як панцер, голову і груди / І в дубі серце скриється моє» [14, 67]. Це перевтілення означає не кінець, а початок, бо після нього «почнеться інший круг», нове життя, що є частиною великої містерії переістотнення, яка своїм корінням сягає індуїзму — системи віровчення, яка, за зізнанням поета, справила значний вплив на його погляди і творчість. Об'єкти зовнішнього світу в Орестовій поезії мають здатність до трансформації та переходу в іншобуття, а рушієм цих переходів є сили природи. Тому Орестові риби перетворюються у птахів, «летять мотилями квіти / Над луками, а мотилі / Квітками врастають у віти» [12, 52], гілля перетворюється в руки, листя — у волосся, дуби — у велетів тощо. Ці трансформації, взаємопереходи одного образу в інший зумовлюють і зміни текстової реальності — мінливої й багатозначної.

Мотив прощання з лісом, виписаний у поезії «Сьогодні знов я думав про ліси...», подібний до розриву з пуповиною життя, повторюється (він, як і більшість Орестових мотивів, циклічний) у поезії «Відхід лісів». У цьому творі, написаному як спогад про «три роки велетенського убивства», що лютувало на землі, відобразились есхатологічні уявлення поета, міркування про долю світу і людини, протистояння хаосу війни, руйнації людської особистості. «Відхід лісів» є символічним утіленням ціннісних уявлень Михайла Ореста, реалізованих на двох — первинному та вторинному — рівнях: до первинного належить ідея спокутування провини людства; до вторинного — центральне для всієї Орестової творчості прагнення до гармонії людини і природи. Спогади про пережиті поневіряння та наругу нашаровуються на почуття, викликані видінням — образом лісів, що покидають землю, осквернену війною і хворобами, пронизану смертю і страхом: «Ліси величні, дародавці добрі, / Учителі душі, лишали землю...» [13, 43]. Образ лісів як надземних істот, які здіймаються в повітря і зникають у безвісті, — знак того, що «була порушена тканина світу», а «споконвічний лад» зруйновано. Знелюднення людини провіщає безплідну, спорожнілу землю, перетворення всього (світу, людини, землі) в порожнечу.

Найважливіша ідея Орестової поезії — очікування ідеальної (природної) людини, яка досягне стану повноти єдності з природою, уміння керуватися її внутрішніми законами, розвиватися в «обіймах природи», не протиставляючи себе їй і не пориваючи з нею, — чистої, досконалої душі, сповненої любові та співпереживання (тут зауважимо і руссо-

їстську, і сковородинську філософські традиції з їх антицивілізаційним пафосом, і значно глибшу, античну, з її одухотворенням природи). Михайло Орест шукає сутності людини у природі й, заперечуючи сенс і значення цивілізації, говорить про відсутність автентичності буття і неможливість досягти гармонії в охопленому злобою людському світі: існування серед людей, «в людському вузькому рівнозвуччі», притуплює «первинний строгий слух», здатність «зиви чути, тихі і могуті, / Від Одности» [12, 30], уміння бачити й відчувати. У світі людей він живе не своєю волею і не своїми прагненнями, його буття неавтентичне. Світ лісів протистоїть світу цивілізації, світ дерев («зелених народів») — світу людей, і це протиставлення дедалі поглиблюється, а поет не шкодує докорів і звинувачень людині як «проказі землі» й людському роду як «згубному і підступному», «душевбивчому». У поезії «Шляхами битими не хочу я ходити...» він стверджує: «На роді людському лежить здавен несити / Рокованість і знак нерадісних проклять» [14, 64], а у «Відході лісів» говорить про частку «вин найтяжчих, / Що спричинили сколих світотвору» [13, 45]. Поет переконаний: взаєморозуміння між світом дерев і світом людей неможливе, допоки не спаде прокляття і не відбудеться спокута.

Сакрум і міф

Орестовій поезії властивий особливий міфологізм, що виявляється в різних — образних, жанрових — структурах, які повторюються. Автор використовує міфологеми Апокаліпсиса, перевтілення людини в дерево, Слова як першооснови творення, середньовічні міфи та легенди. Взаємодіючи між собою, різні структурні елементи поетового міфу творять простір, у якому кожен знак (словообраз) сприймається як частина цілого; повторюваність образів, ідей, мотивів у різних поезіях і книгах постає як діалог між текстами, як їх взаємопродовження. Наприклад, згадка про «бога білих годин» актуалізує міф про двобожжя, в контексті якого гість, що приходить у темному одязі, з темним обличчям і «темним» сміхом, асоціюється з чорнобогом; звернення до «многoprивітної, велелюбної Лади», богині весни, і Хорса, бога сонця, відсилає до давньослов'янської міфології, а образ Помони, богині плодів, — до римської. Міфологія в Михайла Ореста тотожна природі, у ній він бачить органічне вираження «живих стихій» природи, її могутніх невичерпних сил. Орестів діалог зі Середньовіччям розкивається через серію «вічних» образів, почерпнутих із європейських міфів (ідеться, зокрема, про міфообрази Грааля, Парсифаля, Лоенгріна, Нібелунгів, Трістана й Ізольди, Франциска Ассизького та ін.), містично-релігійні стани (сни, видіння тощо).

«Тематика Орестова скрізь просякнена онтологічним комплексом Граля — ідеєю обраности та осяяння...» [4, 28] — писав В. Державин, визначаючи Орестів «комплекс Граля» як свідомість власного покликання. Прикметно, що в поезії Михайла Ореста Грааль не набуває конкретних форм (чаші, каменя тощо) — це своєрідний духовний символ,

утілення універсальної та позачасової істини, ідеалу (мудрості, пізнання, духовного очищення, освячення душі), якого прагне поет. Як принцип, що відображає ідеалістичне сприйняття світу, розумів «комплекс Грааля» і Юрій Клен, говорячи про «храм Грааля, що зноситься в неглинному царстві духа», як про реальність більшу, «аніж матеріальний довкільний світ з його мінливим обличчям». «Ми маємо в даному разі платонівський реалізм, який протиставляємо реалізму матеріалістичному» [8, 63], — уточнював Юрій Клен. «Платонівський реалізм», який передбачає існування невидимого змісту за видимою річчю і розгортається навколо «світу ідей», співзвучний із Орестовим уявленням про співіснування світів — явного і прихованого; для нього, як і для Юрія Клена, «дійсним є не цей, “для ока зримий світ”, але інший, не матеріальний, не зміслово, емпірично сприймальний, але вічний світ ідей...» [9, 6].

Згадки про «замок невимовний / В краю спасеннім» і пошуки Грааля як символу знання та істини відсилають до міфу про Парсифаля (ідеального лицаря, наділеного всіма чеснотами, якому судилося знайти Грааля у неприступнім замку та зняти закляття, що тяжіло над його володарем) і його сина Лоенгріна. Почерпнуті зі середньовічних легенд, ці образи поглиблюють оригінальну поетичну концепцію Михайла Ореста й відображають важливі філософські й етичні проблеми його часу. Порівнюючи Орестів мотив пошуку Грааля з подібним мотивом у поезії Томаса Стернза Еліота, С. Павличко зазначала, що дорога до ідеалу в М. Ореста не виходить за сферу «чистих помислів» і через це здається «наївно простою», тоді як «для Еліота “Безплідної землі”, герой якої так само шукає священний Грааль, а знаходить лише уламки цивілізації і культури, і навіть для Еліота врівноважених “Чотирьох квартетів” — “чистих помислів” надто мало» [18, 9]. Цю відмінність дослідниця пояснювала, з одного боку, оптимістичним налаштуванням Михайла Ореста, який «значно більше за Еліота вірить у несхитну цілісність духу. Він оптиміст тому, що задовольняється безсмертям душі і природи, яка бачиться йому “лісом вічності”, куди білим голубом по смерті тіла полетить його дух», а з другого, — тим, що «естетично і навіть світоглядно епоха найближчих і найславніших сучасників — Еліота і Павнда... — не його епоха; Орест живе десь ближче до Вільяма Батлера Єйтса, у хронологічно паралельному, але іншому світі» [18, 9—10].

У творенні образу Грааля Михайло Орест актуалізує насамперед ідею пошуку власного «Я», що співвідноситься з універсальним значенням священного символу. Хоча поетова «дорога без міри», отже — нескінченна, він не відшукав «до храму нехибний слід», а Грааль так і не було знайдено, тобто йому ідеться не так про знахідку, як про пошук, який приносить мудрість пізнання.

З'ясовуючи генезу середньовічної образності у творах Михайла Ореста, І. Качуровський стверджував, що образи Парсифаля та Лоенгріна прийшли в його поезію не так із літературних першоджерел, як із творів Ріхарда Вагнера, маючи на увазі, ймовірно, своєрідність вагнерівської інтерпретації цих образів: якщо в середньовічних джерелах образ

Парсифаля демонстрував перемогу християнської релігії і силу християнських святинь, то в «Парсифалі» Р. Вагнера є елементи східних вірувань — буддійське умиротворення, переселення душ, близькі та зрозумілі М. Оресту. Зокрема, його «Лоенгрін» — це творче опрацювання кінцівки з опери-містерії Р. Вагнера. Однак, як зауважила сучасна дослідниця, в Орестовому «Лоенгріні» від оригінального сюжету «залишається тільки останній мотив — крах надії на щасливе подружнє життя», окрім того, в поєтовій інтерпретації мотиву служіння Граалю «немає жодних приписів та обмежень, необхідність повернутись до найсвятішого — це вищий поклик, він є внутрішньою потребою, потягом до самовдосконалення і не залежить від зовнішніх чинників; це шлях, ступивши на який, не матимеш можливості повернутися» [19, 280]. Згадка про Лоенгріна як про гостя, якого очікує вся країна, звучить і в Орестовій поезії «Святковий люд сповняє храми...». Сюжетно й тематично вона пов'язана з попередньою і містить алюзії на Христове пришествя: якщо в «Лоенгріні» йдеться про прощання лицаря з нареченою, то тут оспівується його прихід, який нагадує прихід Месії. Ідейно й тематично з цими поезіями пов'язаний і «Мандрівний лицар», де хоч і не називається жодного імені, але зі змісту зрозуміло, що образ лицаря, який

від города, в яким нуртує лють,
Ненависть і одчай, він від'їждає
В ясну, цілющу і бездумну путь [14, 43],

— це алюзія на Лоенгріна. Образ розквітлого посоха, який провіщає час, коли «на землю прийде Парсифалів син», відсилає до легенди про Тангейзера, де він символізує спокуту, що досягається через любов:

І буде день: розквітне всохлий посох,
Засяє провість у блакитних росах —
І в сьайві рос і неземних тишин
На землю прийде Парсифалів син [15, 26].

Указуючи на християнське походження цього мотиву, сучасна дослідниця пише, що в Орестовій поезії він пов'язаний «не тільки і не стільки з темою оновлення чи нового життя, як із ідеєю богообраності», й пояснює:

Лоенгрін, прихід якого на землю в Михайла Ореста означає початок благоденства, є очевидно «богообраним»: він лицар Граалю, до того ж походить із роду, якому Богом призначено бути «королями» Граалю. Якщо пригадати, що він, до того ж, останній із цього роду, про кого є згадки в епосі, стає зрозумілим, чому саме цьому персонажеві Михайло Орест відводить таку високу, месіанську роль. Вочевидь для поета Лоенгрін є символом одвічного людського потягу до гармонії, святості, спокою і єднання зі світом [19, 281].

Подібне значення має і образ святого Франциска Ассизького, який з'являється в поезії «Розкрийтеся, замкнені житла!» й асоціюється з осягненням мудрості, дорогою пізнання, доступом до святості. Поет за-

кликає людей відкрити свої серця і впустити в них життєдайне світло, зректися темряви, яка збиває на манівці, відчутти благовоління, що походить від Вищої Небесної Сили: «Святий із Ассізі в наметі дібров / Повз вас, невидимий, пройшов» [14, 7]. Мотив незримості святого як гостя, який сходить на землю, звучить і в поезії «Гість», основою якої є вхід Христа в Єрусалим. Поет звертається до філософів і пророків, щоб вони навчили його життю й відкрили глибини мудрості, аби йому було дано пізнати щось тотожне святості.

Естетична концепція

Бачення Слова як Логосу, першоеlementу творення, основи суті, «знаку душі» Михайло Орест розкриває в циклі «Ars poetica», що увійшов до «Держави слова». За змістом цей цикл — своєрідна квінтесенція естетичних поглядів, ідейних переконань поета, його відповідь на низку мистецьких проблем, озвучених під час літературно-критичних дискусій кінця 1940-х років. Торкаючись тих або тих інтелектуальних ідей і проблем, Михайло Орест уводить читача в культурний клімат повоєнного часу, показуючи усвідомлення поезією власних ролі та значення в системі національних і духовних вартостей. Естетико-художні погляди, оцінки й судження поета в їхній індивідуальній і водночас типовій для його середовища формі становлять важливий коментар до історії розвитку української літературознавчої думки того часу. Своєю програмовістю і полемічною спрямованістю Орестова «Ars poetica» нагадує аналогічний цикл Миколи Зерова, написаний у період літературної дискусії 1925—1928 рр. Подібність позицій обох Зерових, попри відмінність їхніх характерів і біографій, прикметна й тим, що власні світоглядні та естетичні концепції вони висловили не так через літературознавчі категорії, як засобами поетичної мови. Водночас Орестова «Ars poetica» — це також дискусія (ідейна й естетична) з аналогічним циклом Євгена Маланюка 1924 р. Метафора «держави слова» ввібрала в себе політичні, цивілізаційні, мовні, культурні сенси: інституцією, що зберігала вітчизну в «ніч бездержавності», для Михайла Ореста стала література («держава слова»), а власна творчість — своєрідним способом утвердження в ній.

Творення поезії для Михайла Ореста подібне до процесу зведення храму, встановлення колони, праці з каменем:

Камені сильні немов, вправлені хистом чітким,
В цілості вірша, в високій і гордій стіні, непідхильній
Часові, будуть повік владно лежати слова [13, 83].

Поет — ремісник, що знає вагу і міру слова, уміє працювати з ним як із каменем, рудою, металом — вони асоціюються з матеріалом, із якого він зводить «архітектурну форму» своїх віршів. «Слів пізнавати єство — майстра повинність тверда» [13, 83], — проголошує Михайло Орест. Мотив праці зі словом, технології словесного мистецтва він роз-

виває в поезії «Українська мова», закликаючи поетів-ратаїв покинути оранку чорнозему й навчитися інших, складніших ремесел:

Оранку киньте, навчіться тесати, різьбити, кувати:
Тішити у камені грань, радує дзвоном металь! [16, 62].

Указуючи на необхідність розширити виражальні можливості мови й поглибити її філософську значущість, Михайло Орест звертається до метафори дому, поділеного на різні поверхи, найвищим із яких є мова поезії, і закликає оберігати її і від «мови поточної, з побуту зресої», і від народнопоетичних елементів («Але з народних пісень форм і окрас не вживай»), не дослухатися «голосів, / Що закликають нещадно ламати у мовних палатах / Стіни і перекриття». «Дім потерпілий здаля зберігатиме, правда, на око / Цілість свою, а проте жити негоже у нім» [13, 85], — констатує поет. Переконалий, що не існує слів значеннево чистих, а добір слова, як і каменя при закладанні фундаменту, є справою техніки, Михайло Орест говорить про ієрархію слів — буденних і тих, які «створять опору, обличчя і тон поетичної мови» [13, 84]. Слово в його уявленні є не лише носієм історико-культурних сенсів, а й може віщувати майбутнє, бо такою є природа поезії. Функцію поезії Михайло Орест убачає не в її суспільності, а в поетичності, обов'язок поета — не в служінні масам, а в розвитку культури.

Поезія «Contra machinam» — це протест проти технізації мистецтва. Протиставлення людини й машини, живого й неживого, природи й техніки, розуму й почуття — її основні мотиви. «...машина є винахід розуму: як же / Дух запаліднити співців може, бездушна, вона?» [13, 88] — запитує поет. Світ речей — витвір рук і розуму — не позначений «прозріваючим духом»; гіпнотичне зачарування технікою загрожує знеособленням людини, механізацією її життя, ізолюванням її в порожнечі. «Швидко літає літак, а проте красоті, що живе в нас, / Крила від того, бігме, ширші не стали» [13, 88], — стверджує Михайло Орест. «Contra machinam» — це своєрідна відповідь на «Засади поетики» Віктора Петрова, зокрема його спробу розглянути зміну форми і суті поезії «від “Ars poetica” Є. Маланюка до “Ars poetica” доби розкладеного атома»: через низку риторичних питань Михайло Орест підважує узагальнення В. Петрова про мистецтво «не як дар природи і не як ліричну стихію або порив надхнення, а як число, вагу й міру, як рацію, як експериментальну конструкцію світу, витвореного в лабораторії» [1, 7], зразок якої В. Петров убачав, зокрема, в поезії Є. Маланюка.

Орестові «Джерела і дороги» стосуються проблеми зв'язку національного й універсального. Ця поезія — виклик «темним, приземним теоріям», зокрема теорії «національно-органічного стилю» Юрія Шереха, скерованої на відрубність національного.

Людство єдине — говорить нам голос найвищої правди;
Ти є людина — і все, що сотворили в віках
Нації всі і племена, чужим хай не буде для тебе,

— проголошує Михайло Орест, обґрунтовуючи цю єдність тим, що

дух

Віє, де схоче, бо світ обпливають ідеї ті самі
Згідно з законом, який не від людини пішов [13, 89].

У цій, як і в інших поезіях із циклу «*Arg poetica*», Михайло Орест озвучує примат сталих, універсальних цінностей, а також прагне дати визначення таких понять, як національне (для нього «це значить: велике, духово достойне, / Вічне, значне») і світове (це «твори, яким прислухатися будуть народи»), з'ясувати, що є запорукою універсальності твору (для поета це

мудрість

В світоглядівім кругу, смак — в естетичних речах;
Смак має бути найтонший, а мудрість — найглибша [13, 90]).

Національне для Михайла Ореста не має інших ознак, окрім мови, і вона, за його твердженням, «є ознакою абсолютною, застосовною у всіх випадках, чого не можна сказати про інші дефініційні моменти цього роду: тематика твору, формальні його компоненти, світоглядіві позиції письменника, навіть його національне походження тощо» [17, 138].

У поезії «Мистецтво, добі сучасне» він розмірковує про зв'язок новаторства і традиції, проблему періодизації в історії й культурі. Попри те що поетам «повною змістів нових здавалася власна епоха, / Втілити значність її порив плакали вони», світ, за Михайлом Орестом, «є безнастанна — на жаль — часто немила повторність». Не загубитися серед повторювань, прикметних кожній епосі, допоможе «істини знання тверде, що історична доба / Не рівнозначна добі у мистецтві»; мистецтво випереджає історію, розвивається й занепадає за власними, не підвладними їй законами.

Але що пишеш ти в першій столітті чи то у двадцятім,
В суті і з себе само важить найменше, повір! [13, 91]

— підсумовує Михайло Орест, наголошуючи на незмінності основних критеріїв і чинників мистецтва. Проблему взаємозв'язку історії й мистецтва він продовжує у «Похвалі мистецтву доби»: плід мудрості дано пізнати обраним, бо «найнепреступнішим є щонайвище» [13, 92]; ніщо нове на світі не народжується з порожнечі; людська історія циклічна, кожна епоха в своїх основах повторює попередні; світ наближається до загибелі й відновлюється з руїн; мистецтво покликане утверджувати добро. Проте, що таке добро, яка його природа, Михайло Орест розмірковує в поезії «Осіяння добром». Мотив Добра як сили, яка тримає світ, як «ключа до існування усього живого та мертвого» він розвиває і в інших поезіях («Добро безумне»), протиставляючи його злотворчим інтенціям людини — руїні та вбивству. Символіка Добра і Зла прочитується на різних — від філософсько-теологічного до соціополітичного — рівнях.

Цикл «*Arg poetica*» Михайло Орест завершує зверненням до Орфея, закликаючи його вивести душі митців із мороку й навчити їх «словом ма-

гічним» «на отяжілій землі світлі творити дива» [13, 94]. З Орфеєм у Михайла Ореста асоціюється ліричне «Я» поета есхатологічної доби, який прагне уберегти цілісність культури, що відходить, і привнести її вартості в нову, ще не окультурену (позбавлену ладу, стихійну й хаотичну) реальність. Тому Орфей для нього — символ високої місії мистецтва, яке виводить «з неласки відрубности» і вказує «путі неподільности» [13, 94], а отже, відкриває речі в їх цілісності й усеохопності.

Загалом, Орестова світоглядна система зіткана з різних (на перший погляд несполучних) елементів: християнства у його містично-есхатологічній іпостасі, язичництва з його культом дерев, індуїстського вірування в переселення душ згідно із законом карми, буддизму — в тій його частині, яка не суперечить постулатам «Упанішад». Неважко відшукати в цій системі й відбитки християнського пантеїзму Франциска Ассизького, сквородинства з його самозаглибленням і самопізнанням та ін. Грунтована на міфологічних (здебільшого середньовічних) алюзіях, метафізичних і апокаліптичних візіях, культурологічних ремінісценціях, Орестова поезія відображає індивідуальний досвід осягання природи і культури. Структурно (на рівні чільних образів та ідей) це цілісна, завершена система, в якій один елемент нерозривно пов'язаний з іншим. Час, смерть, ліс, дерево, слово, міф — ці й інші змістотвірні концепти формують своєрідне коло. До того ж, суголосно з платонівською концепцією реалізму, за кожним Орестовим образом приховано складний духовний вимір, а трактування підтексту не є безмежним, а можливе лише у траєкторії відповідних сенсів (християнсько-містичних, індуїстських, буддистських) і авторських світоглядних та біографічних колізій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бер В. Засади поетики (Від «Ars poetica» Є. Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома) // МУР [—] Мистецький Український Рух. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник І. Мюнхен — Карльсфельд, 1946. С. 7—23.
2. Володимир. На шляху до Граля (Поезія Михайла Ореста) // Орден: орган релігійно-філософської думки. 1946. Ч. 8. С. 24—32.
3. Гайдерер М. Навіщо поети? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької; 2-ге вид., допов. Львів: Літопис, 2001. С. 230—249.
4. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Науково-літературознавчий збірник «Світання». 1946. Ч. 2. С. 17—42.
5. [Качуровський І., Орест М.] Із листування: Ігор Качуровський, Михайло Орест // Березіль. 2018. № 10—12. С. 145—189.
6. Качуровський І. Про поезію Михайла Ореста // Орест М. Пізні вруна. Книга поезій п'ята. Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1965. С. 5—10.
7. Качуровський І. Творчість Михайла Ореста // Науковий збірник Українського Вільного Університету. Мюнхен, 1992. С. 147—166.
8. Клен Ю. Бій може початися: З нагоди появи: МУР [—] Мистецький Український Рух. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник І // Звено. 1946. Ч. 3—4. С. 55—64.
9. Кримський В. Храм Граля (До проблеми світогляду Юрія Клена). Зальцбург — Інсбрук: Звено, 1948. 20 с.

10. Лободовський Ю. Сцілли і харібди української поезії (IV). Михайло Орест // *Сучасна Україна*. 1954. Ч. 14 (91). С. 10.
11. Оксаненко П. Михайло Орест. До 35-ліття поетичної творчості // *Пороги*. 1953. Ч. 40—41. С. 2—4.
12. Орест М. Гість і господа. Б. м.: Накладом прихильників творчості автора, 1952. 68 с.
13. Орест М. Держава слова. Філядельфія: Накладом прихильників творчості автора, 1952. 96 с.
14. Орест М. Душа і доля. Авґсбург: Видавництво «Брама Софії», 1946. 111 с.
15. Орест М. Луни літ / літ. ред. С. Гординський. Краків — Львів: Українське видавництво, 1944. 96 с.
16. Орест М. Пізні вруна. Книга поезій п'ята. Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1965. 78 с.
17. Орест М. Післямова // *Море і мушля*. Антологія європейської поезії / переклади М. Ореста. Мюнхен: Інститут літератури, 1959. С. 137—142.
18. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // *Орест М. Держава слова: вірші та переклади*. Київ: Видавництво «Основи», 1995. С. 3—12.
19. Пасько І. «Артурівські» мотиви у збірках Михайла Ореста «Луни літ» та «Душа і доля» // *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 15. С. 278—283.
20. *Славутич Я.* Мислитель у поезії: Михайло Орест // *Славутич Я.* Меч і перо: Вибрані дослідження, статті та огляди. Київ: Дніпро, 1992. С. 290—303.

Отримано 18 січня 2024 р.

REFERENCES

1. Ver, V. (1946). Zasadnyy poetyky (Vid "Ars poetica" Ye. Malaniuka do "Ars poetica" doby rozkladenooho atoma). *MUR* [—] *Mystetskyi Ukrainyky Rukh. Zbirnyky literaturno-mystetskoii problematyky. Zbirnyk I*, 7—23. [in Ukrainian]
2. Volodymyr. (1946). Na shliakhu do Gralia (Poeziia Mykhaila Oresta). *Orden: organ religiino-filosofskoi dumky*, 8, 24—32. [in Ukrainian]
3. Heidegger, M. (2001). Navishcho poety? In M. Zubrytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (2nd ed., pp. 230—249). Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
4. Derzhavyn, V. (1946). Poeziia Mykhaila Oresta i neokliasytyzm. *Naukovo-literaturoznavchyy zbirnyk "Svitannia"*, 2, 17—42. [in Ukrainian]
5. [Kachurovskyy I., & Orest M.] (2018). Iz lystuvannia: Ihor Kachurovskyy, Mykhailo Orest. *Berezil*, 10—12, 145—189. [in Ukrainian]
6. Kachurovskyy, I. (1965). Pro poeziuu Mykhaila Oresta. In M. Orest, *Pizni vruna. knyha poezii piata* (pp. 5—10). Munich: Instytut literatury im. Mykhaila Oresta. [in Ukrainian]
7. Kachurovskyy, I. (1992). Tvorchist Mykhaila Oresta. *Naukovyy zbirnyk Ukrainskoho Vilnoho Universytetu*, 147—166. [in Ukrainian]
8. Klen, Yu. (1946). Bii mozhe pochatysia: Z nahody poiavy: *MUR* [—] *Mystetskyi Ukrainyky Rukh. Zbirnyky literaturno-mystetskoii problematyky. Zbirnyk I. Zveno*, 3—4, 55—64. [in Ukrainian]
9. Krymskyy, V. (1948). *Hram Graalia (Do problemy svitohliadu Yuriia Klena)*. Salzburg — Innsbruck: Zveno. [in Ukrainian]
10. Lobodovskyy, Yu. (1954). Stsilly i haribdy ukrainskoi poezii (IV). Mykhailo Orest. *Suchasna Ukraina*, 14(91), 10. [in Ukrainian]
11. Oksaneneko, P. (1953). Mykhailo Orest. Do 35-littia poetychnoi tvorchosty. *Porohy*, 40—41, 2—4. [in Ukrainian]

12. Orest, M. (1952). *Hist i hospoda*. N. p.: Nakladom prykhylnykiv tvorchosty avtora. [in Ukrainian]
13. Orest, M. (1952). *Derzhava slova*. Philadelphia: Nakladom prykhylnykiv tvorchosty avtora. [in Ukrainian]
14. Orest, M. (1946). *Dusha i dolia*. Augsburg: Vydavnytstvo "Brama Sofii". [in Ukrainian]
15. Orest, M. (1944). *Luny lit* (S. Hordynskyi, Ed.). Kraków — Lviv: Ukrainske vydavnytstvo. [in Ukrainian]
16. Orest, M. (1965). *Pizni vruna. Knyha poezii piata*. Munich: Instytut literatury im. Mykhaila Oresta. [in Ukrainian]
17. Orest, M. (1959). Pisliamova. In *More i mushlia. Antolohiia evropeiskoi poezii* (M. Orest, Trans.; pp. 137—142). Munich: Instytut literatury. [in Ukrainian]
18. Pavlychko, S. (1995). Mykhailo Orest, poet lisu. In M. Orest, *Derzhava slova: virshi ta perekłady* (pp. 3—12). Kyiv: Vydavnytstvo "Osnovy". [in Ukrainian]
19. Pasko, I. (2010). "Arturivski" motyvy u zbirkakh Mykhaila Oresta "Luny lit" ta "Dusha i dolia". *Aktualni problemy ukrainskoi literatury i folkloru*, 15, 278—283. [in Ukrainian]
20. Slavutych, Ya. (1992). Myslytel u poezii: Mykhailo Orest. In Ya. Slavutych, *Mech i pero: Vybrani doslidzhennia, statii ta obliady* (pp. 290—303). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]

Received 18 January 2024

Vadym Vasylenko, PhD

Shevchenko Institute of Literature

4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001

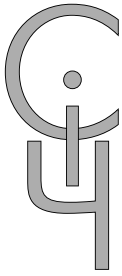
e-mail: vadym.s.vasylenko@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>

THE POETRY BY MYKHAILO OREST: IDEAS AND FIGURATIVE STRUCTURE

The paper explores the structure of Mykhailo Orest's poetry, delving into its main elements such as concepts of time, forest, silence, and word, as well as the motives of eschatologism and reincarnation. It focuses on the ideological and aesthetic originality of Orest's poetry, examining his views on the nature of language and the essence of art. The distinctive feature of Orest's poetry is a metaphor of time that comprises various philosophical meanings, including the eschatological understanding of time as "the world of the night," the era of "the departure of God," and "the end of things" as opposed to the concept of "the eternal day." Orest's eschatological poetics is rooted in medieval imagery and biblical metaphors. His poetic vision of the Apocalypse combines motives and images of diverse meanings and origins. Orest's pantheism is seen as growing from romantic aesthetics, primarily the works of German romantics. The poet's pantheistic ideas find expressive reflection through the cult of the forest, the symbolism of trees, particularly the archetype of the world tree. They are also related to the myth of birth and death, interpreted in Orest's poetry, and the motive of metamorphosis. Medieval mythology takes a special place in Orest's poetic world. In particular, the poet reinterprets the myths of Grail, Parsifal, Lohengrin, and Tannhäuser. The creative thought of Mykhailo Orest was constantly in search — a romantic inclination towards the irrational to a conscious interest in the world of things and the establishment of a complex system of relationship with it.

Keywords: poetry, myth, symbol, pantheism, eschatologism.



ДЕБЮТ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.70-81>
УДК 821-31.09(410+73):305:316.367Ішервуд К.

Антон ДРАННИКОВ, аспірант
Навчально-науковий інститут філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601
e-mail: drannikov1998@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0099-7360>

ГЕНДЕР І СЕКСУАЛЬНІСТЬ ЯК МОДУСИ САМОТНОСТІ В РОМАНІ КРІСТОФЕРА ІШЕРВУДА «СВІТ УВЕЧЕРІ»

У статті проаналізовано феномен самотності на гендерно-сексуальному рівні ідентичності в романі К. Ішервуда «Світ увечері». З'ясовано, що гендерний дискурс у творі набуває значення формування, трансформації, адаптації ідентичності протагоніста-чоловіка під впливом жіночих образів. Розглянуті поведінкові патерни персонажів К. Ішервуда дозволяють характеризувати гендер як перформативну категорію, оскільки маскуліність героя позиціонується як певна гра, виконання ролі, що призводить до екзистенційної кризи та самотності. Визначено, що сексуальний вимір ідентичності в тексті реалізується як переосмислення бінарної опозиції «нормальне / девіантне»: репресивній і травматичній гетеронормативності протиставляється гармонійний досвід квір-сексуальності.

Ключові слова: самотність, ідентичність, маскуліність, американський роман, наратор-протагоніст, квір-дискурс.

Коли наприкінці 1930-х років, напередодні Другої світової війни, Крістофер Ішервуд (1904—1986) емігрував до США, багато британців природно побачили в цьому певну зраду національних інтересів, тому колишні схвальні

Цитування: Дранніков А. Гендер і сексуальність як модуси самотності в романі Крістофера Ішервуда «Світ увечері» // Слово і Час. 2024. № 2 (734). С. 70—81. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.70-81>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

відгуки про його творчість змінилися гострою критикою, радше соціально-політичною, ніж літературною. Знайшлися й ті, хто вважав, що разом із батьківщиною він покинув і свій талантизм [див.: 7, 3—4]. Подекуди й сьогодні британські літературознавці скептично ставляться до американського доробку письменника [див.: 8, 2]. Дійсно, із приїздом в Америку К. Ішервуд дещо відійшов від творчої діяльності. Хоча в цей час він активно шукає себе (зокрема, захоплюється ведантизмом і працює над перекладами деяких сакральних текстів), його перший американський роман «Фіалка Пратера» з'явився лише 1945 р. Якщо не брати до уваги кількох творів релігійно-просвітницького плану, для того щоб відійти від набутих в Європі мистецьких технік і сформуванати себе як американського письменника, К. Ішервуду знадобилося ще майже десятиліття. Роман «Світ увечері» вийшов друком 1954 р. і отримав досить стримані читачські відгуки. Прикметно, що сам К. Ішервуд у листі до Едварда Апворда характеризує його як «провал», утім, додає: «Але, сподіваюся, цікавий, і, я впевнений, необхідний для мене» [цит. за: 7, 25]¹.

«Цікавий та необхідний провал» виявився важливою віхою в розвитку Ішервуда-письменника і справді став його першим ґрунтовним американським романом. На відміну від «Фіалки Пратера», обмеженої географією та хронологією передвоєнного Лондона, «Світ увечері» змальовує просторово й темпорально масштабнішу картину, актуалізуючи не лише Сполучені Штати як художній топос, але й властиву письменнику дихотомію американського та англійського світів.

Незважаючи на прохолодну читачську рецепцію та критичне ставлення до твору самого автора, дослідники звертають увагу на його новаторство в плані зображення сексуальності. Так, Джошуа Едейр наголошує на важливості «розуміти його [роман. — А. Д.] як частину літературної традиції, присвяченої дослідженню одностатевого потягу та спільноти, але також і визнати розробку цих тем і проблем у ньому унікальним (можливо, навіть винятковим) внеском у цю традицію» [2, 274]. Оскільки стать, гендер і сексуальна орієнтація є ідентичнісними характеристиками, що, з-поміж інших, достоту часто згадуються як фактори переживання самотності, видається продуктивним простежити, як саме ці явища реалізуються та функціонують в тексті в гендерно-сексуальному вимірі.

Розуміння феномену ідентичності, який опинився у фокусі пильної уваги науковців з другої половини минулого століття, пройшло динамічний шлях численних трансформацій: від бачення ідентичності як статичного, монолітного утворення до її повної деконструкції як мозаїчної та фрагментованої. Як зауважує Ентоні Елліотт у передмові до «Рутледжського посібника зі студій ідентичності», «останніми роками ідентичність постає в соціальних та гуманітарних науках в усіх формах: від реконструйованої та переосмисленої, до витісненої та заперечуваної, а також до позбавленої любові та розмитої» [13, xiii]. Дедалі частіше

¹ Тут і далі переклад мій.

йдеться навіть не про цілісну ідентичність, а численні ідентичності як реалізацію ідеї множинності. Зокрема, використовують такі терміни, як національна, культурна, расова, релігійна, етнічна, гендерна, вікова ідентичність тощо [див.: 13].

Можна простежити певну кореляцію між цими варіативними формами ідентичності та проблемою самотності. Так, Дженні де Джонг-Гірвельд визначає такі групи факторів, що сприяють виникненню самотності: особисті характеристики (*personal background characteristics*), зосібна стать, вік, освіта, подружній статус тощо, та суспільні й особисті цінності, норми, установки, очікування щодо соціальних зв'язків [6, 209—210]. Подібно до цього, модель причин самотності, запропонована Емі Рокач і Гізер Брок, містить п'ять узагальнених груп параметрів, серед яких — особисті недоліки (*personal inadequacies*): низька самооцінка, страх близькості тощо та соціальна маргінальність (відторгнення з боку суспільства, яке часто переживають злочинці, безробітні або хронічно хворі) [12, 1068]. Прикметно, що в іншій розвідці Е. Рокач розширює перелік груп населення, які піддаються стигматизації та маргіналізуються, додаючи до нього «людей без постійного місця проживання, осіб із інвалідністю або з психічними порушеннями, представників ЛГБТ-спільноти [курсив мій. — А. Д.] та хворих на ВІЛ чи СНІД» [11, 147]. Показовим у контексті теми цієї статті є зізнання К. Ішервуда в одному з інтерв'ю про те, що він пише «принципово про іноземців, вигнанців, диваків, неприкаяних і так далі...» [цит. за: 10, 212]. Така естетична настанова письменника дозволяє поглянути на досвід самотності, що виникає на перетині індивідуального та соціального, саме крізь призму студій ідентичності.

Зауважимо, що вектори досліджень українського літературознавства суголосні сучасним тенденціям звернення до проблемного поля ідентичності в художньому тексті, зосібна до його гендерно-сексуального виміру. Так, у монографії «Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману» (2014) Ольга Бандровська розглядає модерністське розуміння феномену людини крізь призму концептів тілесності й технології. Саме в аспекті тілесного науковиця досліджує поетику статі, гендеру та сексуальності. З-поміж іншого, вона інтерпретує трансформації тіла в романі Вірджинії Вулф «Орландо» і зауважує, що один із можливих варіантів прочитання твору полягає в актуалізації «гендерних меж та проблем людської сексуальності» [1, 198]. Вона також звертається до романного доробку Девіда Герберта Лоуренса, у якому ревізуються зміни гендерних ролей «на індивідуальному (гендерна ідентичність), на структурному (соціальне становище статей), на символічному (культурно-історичні уявлення про маскуліність та жіночість) рівнях» [1, 214]. Однак, попри розробленість теми ідентичності в модерністському дискурсі, постать К. Ішервуда все ще залишається малопомітною для вітчизняної англістики. Це спонукає до переосмислення творчості письменника в контексті літературної традиції модернізму саме в ракурсі актуальної в його творах гендерно-сексуальної проблема-

тики. Поставлена мета передбачає залучення комплексного методологічного інструментарію, а оскільки у розвідці йтиметься про взаємозв'язок ідентичності (в її гендерно-сексуальному аспекті) та самотності, видається логічним вдатися до поєднання герменевтичного методу і техніки *close reading* із базовими концепціями наратології, студій ідентичності й самотності, гендерної критики та квір-теорії. Доречно розглянути зазначений дискурс у двох аспектах: власне гендерному, який стосується актуалізації парадигми «чоловіче / жіноче», та сексуальному, що охоплює спектр варіацій сексуальності, які виходять за межі гетеронормативності.

У романі К. Ішервуда «Світ увечері» проблематика ідентичності викристалізовується вже на рівні організації наративу. Як зауважує Лайза Швердт, з точки зору стилістики та поезики «Світ увечері» цілком можна вважати «поворотною точкою» в становленні К. Ішервуда як особистості та митця: «...ранні протагоністи [романів Ішервуда. — А. Д.] намагалися знайти відповідь на питання “Хто я?”. Однак “Світ увечері” ставить інше, більш зріле запитання — “Хто я поруч із кимось іншим?”» [14, 120]. Тут бачимо відмову письменника від концепції «егоїстичного» протагоніста-тезки, що подекуди з мемуарною точністю відбиває життєвий досвід свого автора. Натомість у фокусі оповіді опиняється персонаж на ім'я Стівен Монк, усе ще в чомусь схожий на самого К. Ішервуда, втім, уже значно незалежніший. Питання, відповідь на яке, на думку Л. Швердт, шукає герой, присутньо є питанням ідентичності, якщо не у власне екзистенційному, то принаймні в комунікативному ключі. При цьому, як вважає Дж. Едейр, «із усіх персонажів “[Світу. — А. Д.] увечері” Стівен постає як найменш стабільний в плані особистої ідентичності, ідентичності спільноти та сексуальної орієнтації» [2, 283]. Можна провести чітку паралель між нестабільною ідентичністю та самотністю, яку постійно відчуває протагоніст: за словами Дж. Едейра, він — «людина, яка не має і, вочевидь, ніколи не мала власного місця у світі» [2, 275]. Увесь сюжет роману побудовано довкола спроб Стівена визначити це місце, віднайти та зрозуміти своє «Я» у запутаному мозаїчному світі численних Інших.

Хоча нарація від першої особи робить «Світ увечері» твором суто андроцентричним, Стівен є абсолютно залежним від жінок, адже саме відносно них, крізь призму їхнього світогляду він постійно створює, перебудовує, адаптує свою ідентичність. За влучним висловом Лізи Коллетти, «Монка визначають та конструюють його дружини» [5, 239], однак у творі присутня ширша галерея потужних та розмаїтих жіночих образів, що структурують всесвіт героя.

Суттєвим сюжетним чинником розвитку подій є зрада другої дружини Стівена, Джейн, яку він знаходить на вечірці в обіймах коханця. При цьому чоловік відчуває складну суміш емоцій: гнів, певне мазохістське задоволення від свого тріумфу викривача, навіть своєрідне полегшення. Кульмінацією вечора стає повернення додому, де Стівен пише образливі слова про Джейн її ж помадою на дзеркалах і стінах їхньої спальні та кидається з бритвою на її сукню. Він поспіхом збирає речі та їде, розуміючи

необхідність радикальних змін у житті. При цьому Стівен покладає на Джейн абсолютну провину за свою поведінку та почуття, немовби не має власної волі:

О Джейн, чому ти змусила мене зробити це з тобою? Я ненавиджу тебе за це. Я ненавиджу тебе за те, що ти змушуєш мене тебе ненавидіти. <...> Я ненавиджу тебе за те, що не зміг зробити тобі боляче. <...> Я ненавиджу тебе за те, що ти змушуєш мене ненавидіти себе [9].

Як зауважує Дж. Едейр, Джейн «домінує над його життям і відчуттям [власного. — А. Д.] “Я”» [2, 283]. Героїня визначає особистість Монка, і тому одразу після цього розриву в нього починається криза самоідентифікації. Так, заселяючись у готель, Стівен змушений ледь не переконувати себе: «Зрештою, гадаю, я все ж насправді існую» [9]. Для того щоб остаточно втекти від дружини та (пере)віднайти самого себе, він вирішує повернутися у будинок свого дитинства в Пенсильванії.

Там він знову опиняється в середовищі жінок: своєї колишньої опікунки тітки Сарі та її підопічної біженки-німкені Герди. Ставлення Стівена до Сарі марковане певною амбівалентністю. Якщо його внутрішній монолог про Джейн сповнений ненависті, то емоція, з якою він думає про опікунку, — це роздратування:

Як ти можеш і виглядати, і насправді *бути* такою... і все ж таки бути такою мелодраматичною, зухвалою старою буркотункою? Як можеш ти бути такою безстрашною, і такою дурною, і такою сильною? Яке у тебе є право любити мене, і не розуміти, і змушувати мене почуватися таким брудним? [9].

Подібно до випадку з Джейн, Стівен намагається перекласти відповідальність за власні емоції на іншу людину. З одного боку, він зневажає Сарину непідробну простодушність та квакерський альтруїзм, на тлі яких доволі чітко прочитується його власний комплекс меншовартості. З іншого, — відчуває безумовну прив'язаність до жінки, яка виховала його після смерті батьків, і характеризує її як «єдиний приголомшливий маленький символ захищеності мого дитинства: розрадниця, годувальниця, оповідачка, слухачка, та, що вклала в ліжечко, та, яку так часто відкидав, не слухався, ігнорував, але на яку завжди покладався, яка завжди була поруч» [9]. Зрештою, в останній частині роману, яка символічно називається «Початок», Стівен, потамувавши гнів і роздратування, зізнається, що насправді хотів би навчитися жити так, як Сара.

Дещо в іншій тональності розвиваються стосунки героя з Гердою. Їм вдається знайти спільну мову, адже обидва є чужинцями в маленькому містечку, обом болісно через відсутність зв'язку з близькою людиною («Є люди, вони *ніби країни*» [9]). Якщо Стівен подумки постійно повертається до образу першої дружини, яка померла за кілька років до того, то Герда повсякчас переймається долею свого чоловіка, що залишився в Європі та, цілком можливо, потрапив у полон до нацистів. Саме мотиви інакшості та відсутності, особистісної нестачі та роз'єднаності дозволяють їм зблизитися.

Утім, почуття невдоволення Стівена забарвлює й це спілкування. Так, його майже драгує стоїчна самодисципліна жінки, йому хочеться, аби вона хоч раз проявила слабкість: «Герда завжди була такою охайною, виглядала такою свіжою в будь-яку пору. <...> Мені хотілося, щоб вона зламалася, і пожаліла себе, і ввійшла у кімнату з почервонілими очима й розкуйовдженим волоссям. Ця охайність була частиною бар'єру між нами» [9]. Знову і знову на поверхню виринає потреба Стівена самостверджуватися, будувати свою ідентичність якщо не під чиеюсь опікою, то чийось коштом. Слід зауважити, що Герда подекуди напрочуд проникливо бачить у Стівені маленького хлопчика, маніфестацію його по-дитячому егоїстичних вчинків (діти, застерігає вона, часто бувають жорстокими).

Мабуть, з усіх жінок найбільший вплив мала на Стівена його перша дружина, письменниця Елізабет Райдел (частковим прототипом для неї була Вірджинія Вулф [4, 53] чи Кетрін Менсфілд [7, 35]). За його власними словами, вона «вибудувала» його ідентичність: «Так, визнаю, ти вигадала мене. До того як ти розповіла мені, хто я, мене не існувало. Я був найреалістичнішим з усіх твоїх персонажів» [9]. Навіть після смерті дружини він продовжує розмовляти з нею, немовби вона все ще знаходиться поруч, тому місцями твір набуває форми своєрідного одностороннього діалогу з постійно мовчазною Елізабет. Значна частина другого розділу роману під назвою «Листи та життя» представлена у вигляді кореспонденції героїні, яку перечитує прикутий до ліжка після аварії Стівен. Така наративна техніка дозволила К. Ішервуду надати чіткого самостійного голосу персонажу, який хронологічно знаходиться поза основною сюжетною лінією, а також побачити протагоніста в іншій перспективі, осторонь. На думку Л. Швердт, ця ретроспективна подорож є для героя формою самоаналізу та спробою усвідомити своє ставлення до інших, можливістю «відкритися правді свого минулого життя, побудованого на дитячій залежності та самозакоханості, незрілій відсутності чесності в особистих стосунках» [14, 124]. Цей діалог з померлою дружиною відбиває психологічну несамостійність протагоніста, його невротичну потребу в Іншому для ствердження власного «Я». Поведінковий патерн імпульсивного, інфантильного перекладання відповідальності спрацьовує для Стівена і в цьому випадку, адже саме до авторитету пам'яті Елізабет він звертається за порадою — і її ж звинувачує у власному невтішному становищі: «О, звісно, ти б попередила мене. Ти завжди мене про щось попереджала. І завжди мала рацію. Але чому ж ти ніколи не дозволяла мені робити мої власні помилки?» [9]. Подекуди його монологи сповнюються злістю:

То ось чого ти хочеш — аби я був самотнім відтепер і назавжди? <...> Чого ти чекаєш від мене? Щоб я пішов у монастир? Чи провів решту свого життя, підтримуючи цей дорогоцінний культ Тебе — редагуючи, анотуючи, пояснюючи тебе, допоки людей не знудить від звучання твого імені? [9].

Утім, гнів, спрямований на Елізабет, відмінний від люті, націленої на Джейн, він віддзеркалює кризу ідентичності, яку переживає герой, —

його самотність, розгубленість, фрустрацію, неспроможність самому будувати власне життя.

Зрештою, почуття самотності стає домінуючим мотивом твору. У всіх згаданих стосунках: романтичних, родинних, соціальних, дружніх — Стівен так чи інакше відчувається самотнім. За життя Елізабет він був зайвим в інтелектуальних колах, звичних для дружини, потім — відокремленим від світу її хворобою, а після її смерті — бодем втрати та підсвідомим почуттям провини. Він не відчуває інтимної прив'язаності у своєму шлюбі з Джейн, гостро усвідомлює свою інакшість на голлівудських вечірках, які вона відвідує, а після розриву не знаходить собі місця. Чужинцем він відчувається і в тісній спільноті квакерів, де так гармонійно живе його тітка Сара, і навіть у начебто довірливому приятельському спілкуванні з Гердою існує певний бар'єр, який він не в змозі подолати.

Сексуальний аспект ідентичності у творі визначається двома ключовими сюжетними фрагментами. Перший стосується безпосередньо протагоніста, який, незважаючи на два традиційні шлюби, у певний момент зізнається, що свого часу мав стосунки з чоловіком на ім'я Майкл Драммонд. Причому цей камінаут відбувається цілком органічно й буденно, що, на думку Джеймі Гаркер, вирізняє роман К. Ішервуда в плані зображення сексуальності. Водночас, як зауважує дослідниця, за гетеросексуальним фасадом приховуються якості героя, асоційовані на той час із гомосексуальністю: «Стівен — це просто контрольний список гомосексуальних патологій: нерозбірливий у стосунках, невірний, самозакоханий, інфантильний, нечутливий, нечесний та жорстокий» [7, 27—28]. Можливо, саме ці риси характеру зумовлюють дисфункціональність різноманітних стосунків Монка, а отже, і його самотність.

У цьому контексті варто акцентувати перформативність ідентичності назагал і гендеру зокрема. За Джудіт Батлер, гендер — «тілесний стиль, так би мовити, “акт”, що одночасно є інтенціональним і перформативним, при цьому “перформативність” означає драматичне та умовне конструювання значення» [3, 177]. Оскільки у формуванні власної ідентичності Стівен залежить переважно від жінок, які його оточують, його власна маскуліність певною мірою проблематизується. У героя дійсно немає стандартно чоловічих рольових моделей для наслідування та й загалом він дещо випадає з позитивного виміру того концептуального утворення, яке Єва Кософскі Седжвік називає «гомосоціальним континуумом» [15, 1—5], тобто у нього немає майже жодних неромантичних і водночас неконфліктних стосунків із представниками своєї статі. Чоловічі постаті згадуються доволі побіжно і найчастіше розглядаються як конкуренти у боротьбі за увагу важливих для Стівена жінок. Так, сповнений ревнощів до інтелектуалів, знайомих Елізабет, він хоче тріумфувати над ними у своїй ролі чоловіка: «Я стану абсолютно незамінним для неї. Я буду справжнім, мужнім чоловіком, що забезпечує її усім» [9]. Коли ж він дізнається про вагітність дружини, потенційне батьківство також уявляється йому своєрідною роллю: «“Батько. Батько,” — повторював я, намагаючись пристосувати це слово до себе. І поки що не міг.

“Батько” було для мене тим, чим було “Чоловік” під час нашого медового місяця — лише назвою для дивовижної нової гри» [9]. Те, що герою доводиться свідомо «налаштувати» свою поведінку як маскулінну, аби відповідати певним соціальним нормам, як і неспроможність асоціювати ці модули існування з собою вказують на його невпевненість в означеному аспекті власної ідентичності.

У зв'язку з цим комплексом Стівен переносить внутрішню гомофобію на інших чоловіків. Наприклад, Роя Гріффіна, коханця Джейн, він уїдливо характеризує як «гомосексуальну пародію на чоловіка» (*pansy male-impersonator*) [9], використовуючи слова зниженого стилю на позначення гомосексуальності. Навіть після свідомого інтимного зв'язку з Майклом він намагається максимально дистанціюватися від гомоеротичного бажання: «Я не такий і ніколи таким не буду. А якщо ти такий, то мені тебе шкода. Мені шкода всіх цих покручів і збоченців» [9]. Сприймаючи гомосексуальність як щось «викривлене» (*twisted and warped*), заперечуючи власні схильності та свідомо відштовхуючи закоханого в нього чоловіка, завдаючи йому болю, герой знову знімає з себе відповідальність за свої рішення та вчинки.

Гомосексуальність у творі часто асоціюється з самотністю. Так, подружжя Монків зауважує, наскільки самотнім є Майкл. Стівен бачить у ньому дещо молодшого за себе максималіста, який відважився на самотійну подорож за кордон, самовпевнено вважаючи, що йому ніхто не потрібен, тобто своєрідного байронічного героя, який зневажає суспільні умовності. Старша й мудріша за них обох Елізабет розуміє всю глибину самотності Майкла: «Мені просто нестерпно думати, що він залишається один. Він така болісно самотня людина, правда ж? Це розриває мені серце» [9]. Вона також проникливо здогадується і про Майклову закоханість, і про приховані сексуальні зацікавлення Стівена. Напрочуд чутлива до страждання інших, Елізабет щиро жаліє Майкла, закидаючи чоловікові необґрунтовану жорстокість: «Знаєш, що він [Майкл. — А. Д.] сказав мені, перед тим як піти? Він сказав: “Не впевнений, що зможу коли-небудь знову комусь повірити”. Жахливо змушувати когось казати таке» [9]. Так само як і Герда, Елізабет дуже добре «читає» Стівена, розуміючи справжні мотиви його поведінки: «...ти все ще якимось загадковим чином почувашся упослідженим — і це робить тебе жорстоким» [9]. Отже, комплекс меншовартості протагоніста корелює як із гендерним, так і з сексуальним аспектом його ідентичності. Не в змозі розібратися в самому собі, він імпульсивно намагається завдати болю іншим, для того щоб потамувати власний.

Сексуальний вимір дискурсу ідентичності в романі можна простежити і на рівні другорядних персонажів — Боба і Чарльза. Дж. Едсйр вважає, що в романі «Світ увечері» чи не вперше в літературі зображено одностатеву пару, якій вдалося побудувати щасливе спільне життя: «Роман досліджує незвідану територію: геї в успішних стосунках» [2, 282]. К. Ішервуд деконструє стереотипний образ гомосексуала, що превалював у культурі того часу: девіантної, нестабільної, невротичної

особистості, майже завжди підкреслено фемінізованої зовнішності та поведінки, і, звісно, приреченої на самотність. Боб і Чарльз виглядають цілком мужньо, мають певний соціальний статус, є частиною спільноти. Особливо репрезентативний у цьому плані Боб — колишній військовий, який вдруге збирається служити (у суспільній уяві така поведінка є несумісною з образом гомосексуального чоловіка). Він абсолютно природно сприймає власну орієнтацію та готовий боротися за своє право на повноцінне існування в гетеронормативному світі: «Можливо, нам варто налаштувати людей проти себе. Можливо, ми занадто, чорт забирай, тактовні. Люди просто ігнорують нас більшу частину часу, а ми їм це дозволяємо. Ми захочуємо їх. Тому все це ніколи не обговорюється, а закони ніколи не змінюються» [9].

Слід зауважити, що Майкл Драммонд теж представлений як боєць: у спогадах Стівена він спочатку сходить на гору, аби зірвати нацистський прапор, а згодом у складі інтернаціональної бригади воює в Іспанії на боці республіканського уряду проти повстанців-націоналістів. У постатях Боба і Майкла втілюється нетиповий образ, який Дж. Гаркер називає «патріотичним гомосексуалістом» [7, 30]. Утім, у випадку Боба патріотизм є лише однією зі складових героїзму, адже він одночасно виступає і буквально — як американський солдат на фронті Другої світової війни, і у ширшому сенсі — як представник однієї з «ниючих войовничих меншин» (*whining militant minorities*), квір-спільноти, що веде боротьбу за рівноправ'я.

Однак і позитивні репрезентації сексуальності не позбавлені відтінку комплексу самотності. Наприкінці роману Боб змушений повернутися на військову службу й залишити Чарльза самого. Місцеві жителі, утім, не виявляють до чоловіків ані розуміння, ані співчуття, про що з сумом та гіркотою говорить тітка Сара:

...усі ми так легко стаємо жорстокими та дурними в присутності того, до чого не звикли. Боюся, Чарльз зараз почуватиметься відрізнаним від нас, гірко самотнім, а ми відмовляємо йому в словах підтримки. Ми відмовляємося визнавати те, що вони мали з Бобом спільного. Господи, більшість із нас такі жахливо самовдоволені та зарозумілі, такі впевнені, що знаємо, що правильно, а що ні. Інколи, Стівене, цей брак милосердя... жахає мене [9].

На думку Дж. Гаркер, така відкрита апеляція до прийняття й толерантності нехарактерна для специфічної жанрової форми, до якої належить твір К. Ішервуда і яку дослідниця визначає як «роман гей-протесту часів Холодної війни» [7, 32]. Через показ стосунків Боба й Чарльза як фактично єдиних успішних та гармонійних у всьому творі К. Ішервуд піддає сумніву усталену парадигму «нормальності», зображуючи щасливу «перверзивну» пару, яка контрастує з самотністю протагоніста і водночас увиразнює її.

Отже, як показали спостереження, «Світ увечері» вирізняється певним новаторством у межах квір-літературної традиції. К. Ішервуд приділяє особливу увагу проблемі ідентичності, зосібна концептуалізації маскулінності та пов'язаній із нею перформативності гендеру. Самот-

ність протагоніста зумовлюється його залежністю від інших у пошуках власного «Я», комплексом меншовартості та інфантильністю, що проявляються як у гетеро-, так і в гомосексуальних стосунках. Квір-бачення сексуальності в тексті реалізується через деконструкцію образу чоловіка-гомосексуала як девіантного, соціально та індивідуально маргіналізованого. К. Ішервуд формує контрнарратив, протиставляючи травматичній гетеронормативності (або невротичній бісексуальності) протагоніста позитивний досвід одностатевих стосунків. Усі вони, втім, тією чи іншою мірою забарвлені відчуттям самотності. Дискурс ідентичності в романі, вочевидь, не обмежується лише гендерно-сексуальною складовою. Адаже можна говорити про зв'язок самотності та національно-культурної ідентичності (наприклад, специфіка впливу Європи та Америки як то-посів самотності), вікової ідентичності (зокрема, контраст бачення світу Стівеном у молодому та зрілому віці або ж із перспективи старшої від нього Елізабет), духовно-релігійної ідентичності (зосібна, континуум від квакерської віри до сумнівів і, зрештою, атеїзму) тощо. Однак саме проблематика статі, гендеру, сексуальності видається ключовою для розуміння як ідейного змісту твору, так і концептуальних змін у траєкторії творчості К. Ішервуда, для якого «Світ увечері» став початком відкритого, глибокого та плідного дослідження цих тем.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бандровська О.* Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
2. *Adair J.* Not Satisfied with the Ending: Connecting “The World in the Evening” to “Maurice” // *The American Isherwood* / ed. by James J. Berg and Chris Freeman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. P. 273—289.
3. *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1999. 221 p.
4. *Carr J.* Writing the Unspeakable in “A Single Man” and “Mrs. Dalloway” // *The American Isherwood* / ed. by James J. Berg and Chris Freeman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. P. 49—62.
5. *Colletta L.* The Celebrity Effect: Isherwood, Hollywood, and the Performance of Self // *The American Isherwood* / ed. by James J. Berg and Chris Freeman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. P. 227—242.
6. *de Jong-Gierveld J.* Personal Relationships, Social Support, and Loneliness // *Journal of Social and Personal Relationships*. 1989. Vol. 6. Issue 2. P. 197—221. <https://doi.org/10.1177/026540758900600204>.
7. *Harker J.* Middlebrow Queer: Christopher Isherwood in America. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 203 p.
8. *Isherwood C.* Isherwood on Writing / ed. by James J. Berg, foreword by Claude J. Summers. University of Minnesota Press, 2007. 274 p.
9. *Isherwood C.* The World in the Evening. URL: https://books.google.com.ua/books?id=pckeAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (22.12.2023).
10. *Page N.* Auden and Isherwood: The Berlin Years. London: Palgrave Macmillan UK, 1998. 220 p.

11. Rokach A. Loneliness of the Marginalized // *Open Journal of Depression*. 2014. Vol. 3. No. 4. P. 147—153. <http://dx.doi.org/10.4236/ojd.2014.34018>.
12. Rokach A. Relations of Perceived Causes and the Experience of Loneliness // *Psychological Reports*. 1997. Vol. 80. Issue 3. P. 1067—1074. <https://doi.org/10.2466/pr0.1997.80.3c.1067>
13. *Routledge Handbook of Identity Studies* / ed. by Anthony Elliott. London and New York: Routledge, 2011. 407 p.
14. Schwerdt L. *Isherwood's Fiction: The Self and Technique*. New York: Palgrave Macmillan, 1989. 214 p.
15. Sedgwick E. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985. 244 p.

Отримано 31 січня 2024 р.

REFERENCES

1. Bandrovskya, O. (2014). *Modernizm mizh mynulym i maibutnim: antropolohichnyi dyskurs anhliskoho romanu*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
2. Adair, J. (2015). Not Satisfied with the Ending: Connecting “The World in the Evening” to “Maurice”. In James J. Berg, & Chris Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 273—289). Minneapolis: University of Minnesota Press.
3. Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
4. Carr, J. (2015). Writing the Unspeakable in “A Single Man” and “Mrs. Dalloway”. In James J. Berg, & Chris Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 49—62). Minneapolis: University of Minnesota Press.
5. Colletta, L. (2015). The Celebrity Effect: Isherwood, Hollywood, and the Performance of Self. In James J. Berg, & Chris Freeman (Eds.), *The American Isherwood* (pp. 227—242). Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. de Jong-Gierveld, J. (1989). Personal Relationships, Social Support, and Loneliness. *Journal of Social and Personal Relationships*, 6(2), 197—221. <https://doi.org/10.1177/026540758900600204>.
7. Harker, J. (2013). *Middlebrow Queer: Christopher Isherwood in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
8. Isherwood, C. (with Summers, Claude J.). (2007). *Isherwood on Writing* (James J. Berg, Ed.). University of Minnesota Press.
9. Isherwood, C. *The World in the Evening*. https://books.google.com.ua/books?id=pckeAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
10. Page, N. (1998). *Auden and Isherwood: The Berlin Years*. London: Palgrave Macmillan UK.
11. Rokach, A. (2014). Loneliness of the Marginalized. *Open Journal of Depression*, 3(4), 147—153. <http://dx.doi.org/10.4236/ojd.2014.34018>.
12. Rokach, A. (1997). Relations of Perceived Causes and the Experience of Loneliness. *Psychological Reports*, 80(3), 1067—1074. <https://doi.org/10.2466/pr0.1997.80.3c.1067>.
13. Elliott, A. (Ed.). (2011). *Routledge Handbook of Identity Studies*. London and New York: Routledge.
14. Schwerdt, L. (1989). *Isherwood's Fiction: The Self and Technique*. New York: Palgrave Macmillan.
15. Sedgwick, E. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Received 31 January 2024

Anton Drannikov, graduate student
Educational and Scientific Institute of Philology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
14 Tarasa Shevchenka Blvd., Kyiv, 01601
e-mail: drannikov1998@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0099-7360>

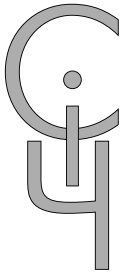
GENDER AND SEXUALITY AS MODI
OF LONELINESS IN CHRISTOPHER ISHERWOOD'S
"THE WORLD IN THE EVENING"

The paper offers an insight into the functioning of the phenomenon of loneliness in Christopher Isherwood's "The World in the Evening". Despite the text being dismissed as a failure by the writer himself, some scholars note its innovative treatment of gender and sexuality. The fact that psychological and sociological research often lists sex, gender, and sexual orientation as most frequent causes for loneliness, as well as the author's peculiar interest in the depiction of the marginalised and alienated allow for a reading of the novel through the lens of identity studies.

The paper's focus is on understanding of gender as a social construct and a performative category. The protagonist's self is developed, transformed, and readjusted under the influence of female characters, and this situation contrasts with the androcentric homodiegetic narration. With his very masculinity questioned, under the pressure of societal expectations to perform a certain gendered role, the protagonist experiences an identity crisis and feels lonely in all of his relationships. He avoids taking responsibility for his own life, constantly seeking some sort of validation or guidance from the women around him and becoming childish and deliberately cruel towards others when he gets none.

The sexual aspect of identity is analysed within the framework of queer theory. The protagonist's bisexuality is treated by Isherwood as a somewhat neurotic condition arising from the clash between heteronormativity and 'perverse' homosexual desire. It is opposed to another part of the queer sexuality spectrum represented by two gay male characters successfully building a harmonious relationship. This image of the homosexual not as a deviation but rather an integral part of society is further reinforced by the alternative models of masculinity, those of gay men not only accepting their sexuality but willing to fight both for their country in the Second World War and their right to existence in the heteronormative world.

Keywords: loneliness, identity, masculinity, American novel, narrator-protagonist, queer discourse.



ШТРИХИ

Ярема КРАВЕЦЬ

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І БЕЛЬГІЙСЬКА ФРАНЦУЗЬКОМОВНА ЛІТЕРАТУРА

Бельгійська французькомовна література не посідає в літературознавчій критиці та перекладацькій практиці корифея українського письменства Максима Рильського (1895—1964) такого вагомого місця, як французька чи польська. Та все ж прочитання ним окремих творів провідних бельгійських французькомовних письменників, як-от Моріс Метерлінк, Шарль ван Лерберг, Еміль Вергарн та Шарль де Костер, вартує уваги, так само як і його літературознавчі висловлювання про цих авторів. М. Рильському була близькою французькомовна бельгійська література, яку він пізнавав, читав і перекладав, безперечно, в руслі зацікавлення французькою літературою.

Найбільш раннє звернення до бельгійської французькомовної літератури датується 1918 р., коли двадцятитрирічний М. Рильський у співдружності з Михайлом Мухіним¹ переклав комедію у трьох діях бельгійського французькомовного поета Шарля ван Лерберга (1861—1907) «Пан» (вийшла друком у київському видавництві «Шлях»). Петро Новохацький, автор статті «Французька поезія в перекладах М. Рильського», висловлює припущення, що Рильському належить переклад лише двох пісеньок героїні Паніски [2, 54].

Відомо про перекладені М. Рильським три вірші Моріса Метерлінка (1862—1949) з добірки «Теплиця», а також про «Синього птаха» того ж письменника на замовлення Київського театру юного глядача (цей переклад супроводжується короткими роздумами про чужомовне прочитання твору). Прем'єра вистави відбулася 16 вересня 1936 р., а напередодні, 11 вересня, М. Рильський виступив із невеликою статтею «Слово перекладача» в «Літературній газеті», де виклав своє розуміння цього шедевра світової літератури. Він писав:

¹ Михайло Мухін (1894—1974) — український літературознавець, критик, публіцист, гімназійний товариш М. Рильського, учасник національно-визвольних змагань 1917—1921 рр.

Метерлінк один із найвидатніших драматургів початку нашого сторіччя. «Синій птах», по суті, не так п'єса для дітей, як п'єса про дітей. В цьому інтерес її поставити в ТЮГ. На цьому творі безперечно лежить печать ідеалістичного мислення Метерлінка. Отже, зрозуміло, що ставити п'єсу без купюрів для наших дітей не варт. З другого боку, ще більше не варт переробляти цей високохудожній твір. З творами такого масштабу можливий єдиний спосіб — це спосіб скорочень. На цей шлях ТЮГ і став. <...> Основне, до чого прагнув перекладач, — це дати максимальну простоту вислову. Для цього сам текст Метерлінка дає якнайбільші можливості. Деякої солодкуватості окремих місць перекладач всіляко намагався уникнути. Переклад зроблено з оригіналу, причім текст скорегований тим матеріалом, що має у своєму розпорядженні МХАТ, переклад якого, так би мовити, освячений традиціями [3:15, 62].

З історії українсько-бельгійських літературних взаємин відомо, що «Синій птах» М. Метерлінка вперше українською мовою звучав 1918 р. у перекладі Євгена Тимченка (через одинадцять років після сценічного втілення п'єси-феєрії). Переклад Є. Тимченка, однодумця Лесі Українки, був уміщений у 2000—2005 рр. у шкільних хрестоматіях. Скорочене сценічне прочитання «Синього птаха» здійснила Надія Андріанова у 1965 р. Ще один переклад — Степана Грицюка — друкувався у шкільних хрестоматіях у 2002—2004 рр. Найновіше прочитання п'єси-феєрії М. Метерлінка, зроблене Дмитром Чистяком, український читач одержав 2007 р. у виданні: *Метерлінк М. П'єси*. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2007. С. 119—222.

Окремою сторінкою зацікавлення М. Рильського французькомовною бельгійською поезією є його прочитання низки віршів М. Метерлінка. Це не була перша інтерпретація поетичної спадщини видатного бельгійця. М. Метерлінк став відомим в Україні вже 1899 р. завдяки перекладацькій діяльності Павла Грабовського. Вірш «Що се чути? — О, се мрії...» зі збірки «Теплиці» містився у другій добірці перекладів та переспівів тобольського в'язня «Хвилі». Про її мету поет говорив у передньому слові, зауважуючи, що до неї увійшли також твори авторів, «сучасному читачеві, особливо українському, мало ще відомі. Про добір перекладів я не дбав, маючи на думці подавати нашій громаді все, що може бути для неї цікавим з того або іншого погляду» [1:2, 7]. Мабуть, вірш М. Метерлінка був близький П. Грабовському-в'язневі своїм закликком пробудити юнацькі мрії та сни, спрямуванням у майбутнє: «...Всіх мана якась приспала... / Де ти, зоре, де? / Швидше б крига ся розтала... / День чомусь не йде» [1:2, 39]. В одному з листів із Якутська до свого приятеля Бориса Грінченка він зазначав: «Недавнечко розшукав у Якутську Метерлінка, Верлена та польського Тетмаєра, — може, що-небудь переложу» [1:2, 383].

Другим українським перекладачем поезій М. Метерлінка був Микола Вороний, який 1917 р. здійснив інтерпретацією віршів із циклу «П'ятнадцять пісень»: «Я тридцять літ шукала...» та «Пісня Мадонни» (згодом вони передруковувалися в поетичних добірках М. Вороного другої половини ХХ ст.). Є також переклад вірша бельгійського поета «Як прийде він, що мушу...» на сторінках журналу «Маяк» 1913 р., здійснений Олесем Жихаренком².

М. Рильський вперше звернувся до поетичної спадщини М. Метерлінка інтерпретаціями віршів «Тридцять літ ішла я, сестри...», «Нудьга» (вміщені в його

² Олесь Жихаренко (1871—?) — автор кількох поетичних збірок. Вірші почав писати 1900 р.; 1918-го надіслав видавничому товариству «Час» свою автобіографію. Подальша його доля невідома.

поетичній збірці «Гомін і відгомін», 1929). Третій вірш — «Теплиця», — яким молодий український поет зацікавився ще 1923 р., вперше надруковано в газеті «Літературна Україна» 1 жовтня 1968 р. Згодом ці три українські прочитання віршів М. Метерлінка увійшли до десятого тому двадцятитомника М. Рильського; 2006 р. вірші «Теплиця» і «Тридцять літ ішла я, сестри...» були вміщені у другому томі двотомника вибраних творів поета. Переклад вірша «Теплиця» передруковувався у виданні «Тисячоліття: Поетичний переклад України-Русі: Антологія» (1995), упорядкованому перекладачем і критиком перекладу Михайлом Москаленком. Знову цей переклад прозвучав 2006 р. під назвою «Спинилось літо на порозі» у виданні з серії «Хрестоматія школяра»: *Рильський М.* Спинилось літо на порозі. Київ: Школа, 2006. С. 143—144.

Бельгійського поета М. Рильський згадував у своїх статтях 50-х років («Поезія Олександра Олесь», «Українська поезія дожовтневої пори»), пов'язуючи його творчість із маніфестом «Молодої музи», в якому звучали заклики відійти від загальноновизнаного реалізму та «орієнтуватися на новочасну (і не дуже новочасну) західноєвропейську літературу — на “Ніцше, Ібсена, Метерлінка і давнішого Бодлера...”» [3:12, 282—283]. Проте перша оцінка М. Метерлінка, очевидно, містилася у відгуку поета на нариси Андрія Бабюка, надрукованому 1918 р. на сторінках журналу «Шлях», у якому він писав: «Воно б і хотілось нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Малларме, Верленів, Блоків..., але чи не замало у нас для такої рафінованої культури ґрунту під ногами? Або — чи не замало поки що талантів? Сумним шляхом іде модернізація нашої літератури!» [3:13, 9—10]. Ставлення до творчості М. Метерлінка М. Рильський висловив й у своєму відгуку на докторську дисертацію Леоніда Новиченка «Поезія і революція (творчість Павла Тичини в перші пожовтневі роки)»:

Справедливо добачаючи в молодого Тичини елементи символізму і часом не зовсім чітко відмежовуючи їх від елементів символіки, яка ніколи, певне, не може бути викоренена із поезії, автор ніби схильний розглядати символізм тільки як негативне явище. <...> Я говорю про символізм як літературну школу. На мою гадку, не треба викреслювати з пам'яті людства не тільки Верлена чи Метерлінка, але навіть Малларме [3:13, 331].

Цікаві доповнення до історії перекладу Метерлінкових віршів знаходимо в листуванні М. Рильського, яке дозволяє точніше датувати його зацікавлення поезією бельгійського автора, а також і працю над перекладами. В листі до Миколи Зерова від 14 червня 1925 р. він зазначав: «Додаю переклад із Метерлінка» [3:19, 143] (про який переклад ішлося, коментатори до тому не з'ясували). 1 серпня того ж року знову писав до М. Зерова:

Я б дуже просив тебе відшукати для мене рос[ійський] переклад «Теплиці» Метерлінка «O serge au milieu des forêts!». Здається, є у Брюсова: «O теплица среди лесов». Я, признатись, переклав, але боюсь, що подекуди дав не те, що треба: вірш дуже капризний і темний (і прекрасний) [3:19, 144—145].

Ще одна вартісна оцінка настроєвості віршів бельгійського поета міститься у листі до М. Зерова від 4 квітня 1923 р. Зауважуючи про «безграмотне фіглярство» в літературі, М. Рильський писав:

Це таке все дешево, що мене нудить — не як од сараджевського коньяку, а як од найпаганшого самогону. Що може бути «страннее» деяких молодих поезій

Метерлінка (знаю їх тільки в рос[ійських] переклад[ах]), — а між іншим, яка краса! Бо там є дві речі, що даються лише природою: щирість і талант [3:19, 139].

Із творчого доробку Еміля Вергарна (1855—1916) український корифей нічого не перекладав, однак маємо його цікавий роздум про бельгійського поета. 1937 р. М. Рильський надрукував на сторінках журналу «Советская литература» невелику статтю «Слово переводчиков», у якій писав, що перекладач повинен насамперед з'ясувати для себе, що є найважливішим серед елементів оригіналу. Й тоді саме цій, як зазначає автор, «першій скрипці» віддати найбільшу увагу. Цитую мовою оригіналу: «Зыбкая певучесть Верлена, гневный пафос Верхарна или Шевченко, стальная энергия Лермонтова должны быть прежде всего и во что бы то ни стало переданы переводчиком» [3:16, 208]. «Гнівний пафос» Вергарна — це той настрій, який разом із артистизмом вірша, епічністю думки та енергетизмом життя визначає поетичне слово двох великих національних поетів. Про цей «життєвий настрій», що випростовує, не розслаблює душу, «інтенсифікує життя», писав Дмитро Донцов у статті 1922 р. «Поетка українського Рісорджіmenta (Леся Українка)».

Ще одна згадка про Е. Вергарна міститься у тексті доповіді «Советская Украина и ее культура», яку М. Рильський виголосив 1957 р. у Парижі в товаристві «Франція — СРСР». Доповідач назвав бельгійського поета серед великої кількості класиків світової літератури, які прозвучали українською мовою [3:15, 47]. На той час український читач вже знав і читав три видання поезії Е. Вергарна в перекладі Миколи Терещенка (1922, 1927 та 1946 рр.; останнє, четверте, з'явилося 1966 р.). 31 березня 1961 р. М. Рильський помістив у «Літературній газеті» відгук на добірку «3 антології французької поезії в перекладах і переспівах Миколи Терещенка» (опубліковано в журналі «Всесвіт» 1961, № 3), назвавши її «гідним пошани трудом». Рецензент, зокрема, писав:

І ось тепер 3-й номер журналу «Всесвіт» приніс мені — і, думаю, зовсім-таки не лише мені — велику радість. Там надруковано добірку «3 антології французької поезії в перекладах і переспівах Миколи Терещенка...». «Переспіви» — це, мабуть, данина скромності, бо Микола Іванович, загалом кажучи, має схильність до максимально близького віддавання тексту первотвору. Це ми бачили в його перекладах із Верхарна, Беранже, Гюго, Потье, Арагона, про які він згадує у своїй короткій, але схвильовано і продумано написаній вступній замітці [3:16, 336—337].

Згадує про Е. Вергарна М. Рильський і в офіційному відгуку на докторську дисертацію Леоніда Новиченка (1958):

Вартий уваги пильний аналіз «наскрізних» образів Тичини, як-от образ вітру, образ повітряного флоту, що їм приділяє у своїй праці тов. Новиченко дуже переконливі й свіжі сторінки. <...> Має певні підстави і паралель деяких творчих рис Павла Тичини з творчими рисами Еміля Верхарна, — хоч, беручи в цілому, що поети дуже далекі один від одного [3:13, 331—332].

У вищезгаданій статті «Слово переводчиков» (1937) М. Рильський дав цікавий приклад однієї зі складностей, з якими зіштовхується перекладач художнього твору, проілюструвавши це «чудовим» [3:16, 209] віршем Шарля ван Лерберга «Дош». У статті «Пушкін українською мовою», що вперше була надрукована під назвою «Пушкін в українських перекладах» у газеті «Комуніст» 6 берез-

ня 1937 р., а також у журналі «Літературна критика» (1937. № 1. С. 82—89), М. Рильський писав:

Взяти хоч би ті труднощі, що створює для перекладачів рід речівників. У поета Шарля ван Лерберга є твір «Дощ», у якому дощ дається в образі прекрасної жінки в струмистій одезі, осипаній перлами й смарагдами. Чому жінки? Тому що по-французьки слово «дощ» жіночого роду. Що ж мав робити російський перекладач цієї речі Валерій Брюсов або що мав робити я, перекладаючи свого часу цей вірш українською мовою? Ясна річ, що довелося замінити образ, дати замість прекрасної жінки прекрасного юнака, бо «дощ» і «дождь» — чоловічого роду [3:16, 219].

До цієї ж теми М. Рильський звернувся повторно у розлогіій студії «Проблеми художнього перекладу» (1962) [3:16, 269]; ця перекладацька проблема осмислювалася і в інших його статтях.

Таким чином, український читач одержав один із небагатьох українських перекладів вірша Шарля ван Лерберга, який М. Рильський вперше надрукував 1929 р. у постичній добірці «Гомін і відгомін» (с. 64—65):

Дощ голубий,
Легесенький, теплавий,
Ступив на квіти, на гриби,
На трави.
У самоцвітах він горить —
Мій брат блакитноокий... [3:10, 309].

Ще один цікавий штрих, дотичний до теми цієї статті, — згадка про образ Тіля Уленшпігеля з книги Шарля де Костера (1827—1879) у розвідці М. Рильського «Кость Герасименко» (1957). Автор пише, що українського поета Костя Герасименка (1907—1942) привабив образ «веселого, одчайдушного, героїчного Тіля Уленшпігеля»:

Улюбленим літературним образом Герасименка був веселий, одчайдушний, героїчний Тіль Уленшпігель. Це зрозуміло. Син народу, месник за народні кривди, життєлюб, що переміг (у кінці повісті Шарля де Костера) саму смерть, невтомний мандрівник, Тіль Уленшпігель не міг не привабити уяви Костя... Саме його уяви. Тут мимоволі пригадується Едуард Багрицький, але ні про яке наслідування чи то вплив не може бути мови [3:13, 320].

Раніше, у доповіді «Українська радянська поезія за 25 років» (була виголошена на ювілейному пленумі Спілки радянських письменників України й надрукована 20 січня 1943 р. в газеті «Література і мистецтво»), М. Рильський зазначав про «Герасименкове перекликання з Тілем Уленшпігелем» [3:13, 75]. Микола Ігнатенко, автор приміток до тринадцятого тому, зазначив, що «Тіль Уленшпігель фігурує в поезіях Костя Герасименка: “Прощання з лісником (3 нових легенд про Уленшпігеля)”, “Прощання над Кубанню (3 нових легенд про Уленшпігеля)” та “Ствердження” (з присвятою М. Т. Рильському)» [3:13, 516].

Викладений у цій статті матеріал свідчить про багатогранність зацікавлень М. Рильського — поета, перекладача, літературознавця. Особливий інтерес викликає майстерність корифея українського перекладу в його інтерпретації поезії М. Метерлінка, зокрема вірша «Тридцять літ ішла я, сестри...», що прозвучав у вітчизняному красному письменстві чотирма різними українськими прочитан-

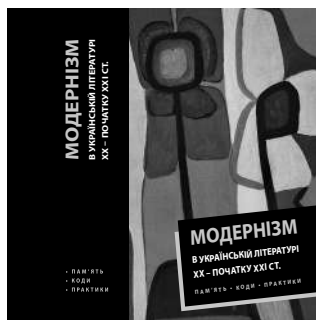
нями. Порівняльне дослідження цих чотирьох перекладів може бути особливо цікавим як одна з ланок у царині українського художнього перекладу. Трагування М. Рильським поетичної творчості класиків бельгійської літератури є однією з вагомих сторінок понад півторастолітнього діалогу української та бельгійської французькомовної літератур. Кожна, навіть найменша, критична згадка або україномовний переклад зі спадщини літераторів Бельгії доповнюють історію взаємин двох національних літератур.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грбовський П.* Твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1964.
2. *Новохацький П.* Французька поезія в перекладах М. Рильського // Радянське літературознавство. 1971. № 8. С. 54—59.
3. *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. Київ: Наукова думка, 1983—1990.

Отримано 24 січня 2024 р.

м. Львів



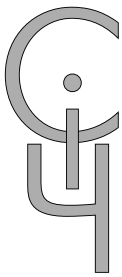
Модернізм в українській літературі XX — початку XXI ст.: пам'ять, коди, практики: монографія / відп. ред. Тарас Пастух; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича.

Львів, 2023. 758 с.

Монографія присвячена дослідженню практик модернізму в українській літературі XX — початку XXI ст. Ці практики розглянуто в контексті репрезентованих у них культурних кодів, які засвідчують важливу екзистенційно-філософську та мистецьку проблематику. Також простежено значення пам'яті в постанні модерних літературно-мистецьких пропозицій.

Означена тема і праця над нею зумовлювалися низкою актуальних та сутнісних питань, які зроджувалися на початку 20-х років XXI ст. Цей час витворює відповідну перспективу, даючи змогу подивитися на початок та розвиток українського модернізму в XX ст. із урахуванням того, що вже було висловлено літературознавцями раніше, а також пропонуючи можливість поглянути на пізній український модернізм якщо не в першому наближенні, то в одному із перших. Ідеться про осмислення та переосмислення текстів українського модернізму, що є закономірним процесом розвитку історії літератури як галузі літературознавства. Відтак у колективній праці постала можливість, з одного боку, краще зрозуміти сутність такого складного, багатовимірного, динамічного явища, як модернізм, а з іншого, — у вже наявному модерному каноні підтвердити одні позиції, спростувати другі й докластися до створення третіх.

Наші _____
_____ презентації



НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.02.88-97>

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО: ФУТУРИСТ І БОРотьБИСТ

«Боротьбизм»¹ супроводжував Михайля Семенка більшу частину життя. Арешт письменника 1937 р. не лише мав на меті поставити крапку в його фізичному існуванні. Йшлося про вилучення з української історії всього, що не відповідало російсько-радянській системі координат. «Петлюрівщина», «скоропадщина» і «боротьбизм» автоматично означали антирадянську діяльність, і це стосувалося всіх митців і науковців, які потрапляли під репресії.

Один із епізодів активної співпраці М. Семенка з боротьбистами стосувався семимісячної присутності російсько-більшовицьких військ у Києві (лютий — серпень 1919 р.). У цей час на шпальтах газети «Боротьба» (гол. ред. — Василь Елланський) з'являються Семенкові тексти.

Із березня 1919 р. боротьбисти стали союзниками більшовиків та підтримували боротьбу проти УНР. Проте протиріччя між ними таки виникають: боротьбисти наголошують на важливості національного питання, докоряючи КП(б)У і РКП(б)² у подекуди провокаційно-нетактовній політиці, зокрема в ігноруванні місцевих комуністичних кадрів, економічному визиску, реінкарнації «Малоросії» тощо³. Згадані докори, утім, губилися серед загальної підтримки: на сторінках «Боротьби» розміщувалися постанови та розпорядження радянських органів влади, скеровані на політичний та економічний терор, націоналізацію й насильницьку реорганізацію громадського і культурного життя.

¹ Боротьбисти — члени Української комуністичної партії (боротьбистів). До березня 1919 р. мала назву «Українська партія соціалістів-революціонерів (комуністів)». У березні 1920 р. оголосила про саморозпуск та злиття з КП(б)У.

² КП(б)У — Комуністична партія більшовиків України. РКП(б) — Російська комуністична партія більшовиків, повністю контролювала КП(б)У.

³ Про важливість української мови та протидію російському шовінізму: М. Т. [Семенко М.] Хто шовіністи // Боротьба. 1920. № 25. С. 1. Див. також: Гарт В. [Елланський В.] До роковин великої Росії // Боротьба. 1919. № 88. С. 1; На шляху до розв'язання «національного питання» // Боротьба. 1919 № 139. С. 1; Валер Блакитний [Елланський В.] «Веселий товариш» // Боротьба. 1919. № 140. С. 2.

На тлі перспектив т. зв. соціалістичного будівництва М. Семенко виступає з кількома статтями, де висловлює та підтримує різні ініціативи щодо розвою української культури, зарекомендувавши себе не стільки як критик національної культурної спадщини, а як її шанувальник, лобіст та інтерпретатор⁴. У статті «Пролетарське мистецтво» він обґрунтовує пролетарське мистецтво і футуризм через їх зв'язок із українською народною творчістю, продовжуючи авангардну тенденцію переосмислення традиційних культурних форм. Семенко наголошує на важливості наукового та фахового підходу до проблеми організації художньо-промислових шкіл, а що стосується малярства, то окремо нагадує про потребу творчої свободи й незалежності. Прикметно, що русифіковану і загалом кітчеву тенденцію в українській народній культурі він протиставляє природній, національній естетиці.

Заява М. Семенка про вступ до УКП(б) і його стаття «Україна як революційна школа» мають важливий контекст: вони були написані в період значної напруги між керівництвом боротьбистів і КП(б)У. Останні з початку 1920 р. розпочали публічну кампанію тиску на боротьбистів, звинувачуючи їх у гуртуванні «петлюрівських» сил і партизанщині. Боротьбисти, з одного боку, намагалися відстояти своє окреме місце в структурі Комуністичного інтернаціоналу, а з другого, — мусили доводити відданість радянській владі та висунули ідею злиття всіх українських комуністичних партій⁵. Запропоновані публікації Семенка 1920 р. якраз і показують намагання боротьбистського активу поставити під сумнів здатність КП(б)У виконувати роль об'єднавчого центру, тоді як остання проголошувала себе єдиним гегемоном українських революційних сил. Частина Семенкових статей була відгуком на конкретні суспільно-політичні події⁶, а от «Україна як революційна школа» стала відповіддю на тогочасну міжпартійну полеміку, яка, проте, виходила далеко за межі внутрішньопартійних дискусій і стосувалася глибинних суспільних явищ. Хоч і супроводжувана ідеологічною казуїстикою, основна думка М. Семенка полягала в тому, що в українських масах нуртує революційна енергія, яка не суміщається із власне російськими революційними проявами, яку не розуміють радянські «організатори» і яка часто є опозиційною до комуністичного руху.

⁴ Ідеться, зокрема, про такі публікації: *Юх. Мих. [Семенко М.] Золоті ворота // Боротьба. 1919. № 83. С. 1; Юх. Мих. [Семенко М.] Фаянсова фабрика в Межигір'ї (Екскурс в минуле) // Боротьба. 1919. № 117. С. 1.*

⁵ Інформацію про те, що партії боротьбистів, яка виступила з пропозицією злиття комуністичних партій, було відмовлено у вступі в Комуністичний інтернаціонал, див. у тексті звернення Київського губкомітету КП(б)У до своїх партійних організацій від 15.01.1920 р.: *Наше отношение к «боротьбистам» // Коммунист. 1920. № 26. С. 1.*

⁶ Про перший з'їзд Комуністичної юнацької спілки: *М. Т. [Семенко М.] До праці, юнаки // Боротьба. 1920. № 35. С. 2. Про проведення «селянського тижня»: М. Т. [Семенко М.] Селянський тиждень // Боротьба. № 50. С. 1. З нагоди радянського «жіночого дня» та жіночої конференції: *М. Тр. [Семенко М.] Жінчина й революція // Боротьба. 1920. № 54. С. 1. Про суд над членами-меншовиками Київської організації РСДРП: Трирог М. [Семенко М.] Меншовики й горожанська війна // Боротьба. 1920. № 65. С. 1. Див. також: *М. Трирог [Семенко М.] Меншовики і вибори до Рад // Боротьба. 1920. № 67. С. 1.***

Пролетарське мистецтво

Зараз так багато, по всіх усядах, говорять про пролетарське мистецтво, згадують по різних журналах різні фахівці штуки, навіть в поемах нові поети, але по суті ніхто ніде й словом не зачепив дійсно пролетарського мистецтва. Я маю на увазі тут художню кустарну промисловість.

Що може бути більш пролетарським в мистецтві від кустарства? А про нього забули, а може, й просто ігнорують, тоді як воно більш ніж яка інша галузь мистецтва потребує до себе уважливого і обережного відношення й серйозного студіювання.

При цараті художня кустарна промисловість була занедбана. На неї до останнього часу дивились крізь пальці і на підтримання її відпускались зовсім зебрацькі кошти.

Тільки нечисленна купка ідейних робітників, цілком закоханих в цю галузь промисловості, не покладаючи рук будувала підвалини для майбутнього палацу художнього кустарного мистецтва. Вони боролись з запісним консерватизмом Петербурга і, уперто прямуючи до мети, здобували необхідні кошти від уряду.

Тепер же, коли владою України є самі українські робітники й селяни, можна сподіватись, що художня кустарна промисловість не буде пасинком у неї, і займе цілком відповідне місце в державному бюджеті, і матиме справжнього опікуна в особі Відділа Худож. Промисловості при ВУКОПИСі¹.

Умілого достойного опікунства художня промисловість дуже й дуже потребує, особливо тепер в часи футуристичної гарячки, цього наслідку зіпсованого смаку буржуазії.

Правда, коли говорити про футуризм, то він як такий єсть у народі, але він не носить в собі тих знівчених форм блазеньського кривляння, які рекламуються по всіх майданах і вулицях на плакатах новітніми аргонавтами в мистецтві, людьми побільшості безталанними й безбарвними.

Згадаймо паперові квіти, які продає і купує народ під Вербну неділю. Ви пильно придивлялись до них, до цих зелених троянд, червоних ромашок, рожевих соняшників? Чи не дурниця все це?

Але я з замилюванням щороку купую ці витвори народної фантазії і зберігаю в себе, як фрагменти чарівних казок, як дивні моменти пісень.

А що з себе уявляють всі ті коники, півники, рибки, котрих народ так залюбки ліпить з глини і ще більше залюбки купує! Яка це краса. Яким далеким і разом рідним віє од кожної глиняної забавки! Хіба це не той примітивізм, за яким, так шалено спотикаючись, ганяються новітні митці і лишаються з розбитими носами.

Ці форми виховались у глибинах колективної творчості, виношені як казка, як пісня, ніхто не надумував їх, а безпосередньо брались вони людиною з природи. Ці форми людина спостерегла в далекі від нас часи, заховала їх в своїй пам'яті, як квітка ховає в собі пахоць і несе через довгі віки з сивої давнини обережно, не розпорошуючи, для нових і нових поколінь. Вони для людства стають кращими підручниками і навчителями і являються тим безкінечним джерелом натхнення, яке ніколи не покидає

його. Ми повинні дякувати Долі, що вона так щедро наділила наш народ здібностями до мистецтва. Їх треба використати в найліпшому розумінні, а не залишати десь за лаштунками напризволяще. Наш обов'язок культивувати ці здібності, підходячи обережно, з розумінням, відігнавши геть всяких авантюристів і дилетантів. Наслідки втручання останніх надто гіркі і не відрізняються від впливу «славетного» Брокера і Ко², що розповсюджує з милом всякі «малоросійські узори».

Приймаючи на увагу, що художня промисловість ґрунтується виключно на народному мистецтві, необхідно провадити обслідування народної творчості, без якого неможливе надання напрямку художньо-промисловій освіті і збиранню колекцій.

Як головніше джерело навчання при кожній художньо-промисловій школі повинен існувати музей — збірка різноманітних зразків художньої творчості і шкільних виробів, а тому необхідно мати центральний керуючий орган, без якого неможливе нормальне функціонування шкільних музеїв. Таким об'єднуючим центром мусить бути при Відділі Художньої Промисловості Центральний музей — збірка шкільного знаряддя і різних зразків художньої народної творчості.

Кустарна художня промисловість розвинеться і вийде з зачарованого кола повторювань лише тоді, коли в ній візьмуть участь не тільки звичайні кустарі робітники, що мільйони разів повторюють чужі мотиви, а люди з художньою освітою, розуміючи одночасно і практичний бік виконання. Тільки майстер-художник при виконанні розуміє чужий малюнок і тільки знаючий техніку художник зуміє керувати робітниками і досягнути при виконанні бажаних результатів.

Завдяки відсутності освічених художників-виконавців наші кустарні ринки дають широкий простір для розповсюдження чужоземних по більшості банальних виробів.

Виходячи з сказаного, ми повинні обороняти наші художньо-промислові і кустарні школи від впливу новітнього футуризму, не маючи нічого спільного з футуризмом, захованим в самій людині.

Художньо-промислові школи не повинні бути без керівників, як це думається допустити в школах образотворчого мистецтва живопису, різьбарства. Коли можна сказати, що школі малювання необхідна повна незалежність і свобода в її напрямкові і тоді з школи вийдуть істинні майстри, то ні в якому разі цього не можна сказати відносно художньо-промислової школи. Структура останньої настільки складна і разом з тим тендітна, що невеличкі ухилення в той чи інший бік приносили гіркі наслідки.

Для прикладу візьмемо школу керамічну. Вона цілком залежить від законів фізики, хімії, а також і від технічного виконання речей. Той неосяжний діапазон фарб (тонів), яким користується живопис станковий, не може бути використаним в кераміці. Хімія допускає для вживання при випалюванні речей невелику шкалу фарб.

Тепер далі, коли пластичне мистецтво являється виразником ідей і почувань прекрасного своєрідного колективу — певної нації, то прикладне — цілком зв'язане з національним естетичним смаком і розумін-

ням форм і потребами країни. І тут доводиться обережно розв'язувати питання щодо інструктування кустарів і виховання самих інструкторів, щоб не знищити тих прекрасних гармонійних форм і не розвести банальної рапетовщини³ — сурогату різних стилів.

II

Для розвитку і вдосконалення художньої промисловості, а також підвищення рівня кустарних промислів необхідно закласти цілий ряд художньо-промислових та інструкторських шкіл і учебно-показових майстерень по головних галузях промисловості в краю, а властиво: кераміки, ткацтва з килимарством, художньої обробки дерева (різьба) й металу, виробів зі скла, каменя, шпалер і вибіжок.

Згадані промисли, крім звичайної утилітарної мети, криють в собі культурно-просвітні елементи, але їх народ недобачає і не розуміє, як не розуміє ваги і краси власної пісні, на це треба звернути його увагу, треба, щоб він являвся свідомо творцем своїх виробів, а не тільки копіював старі зразки. Звичайно, цьому допоможе тільки школа, вона оберне очі кустаря на внутрішній зміст його праці і викличе ініціативу до проявлення нових форм і мотивів.

Художня кустарна промисловість, як я вже зазначав в попередній статті (див. «Боротьба» ч. 81 (138)), завжди була пасинком керуючих кіл і їй ніколи не надавалось в повній мірі культурно-просвітнього значення. В ній бачили різноманітні цілі, і кожне відомство використовувало її, як того бажало. Тут була і комерційна мета, і меліоративні завдання, як висушка боліт, закріплення пісків шляхом розведення лози, яка потім йшла для плетення всіляких кошиків і т. д., художній же бік і культурно-просвітне значення були на задньому плані.

Треба зауважити, що старі художньо-промислові школи уявляли з себе, дякуючи мертвим законоположенням, цілком нікчемні установи, вони були відірвані від справжніх джерел народної творчості і культивували в собі єгипетський, вавилонський та інші стилі, цілком ігноруючи своє рідне, місцеве.

З школи робили як не фабричку, то крамничку, мотивуючи це потребою життя і ніби характером художньо-промислової освіти.

Всі школи і установи, що відали цими школами, наперебій гналися за модою, стежили за ринком і таким робом підпадали під впливи закордонного міщанського буржуазного смаку.

Що могла дати школа народу, яка залежала від різних настроїв в відомствах, яким вона підлягала? Впливаючих факторів було досить, починаючи від члена земської управи, фабричного інспектора, земського агронома і кінчаючи працедавцем (заказчиком).

Утворюючи нові школи, необхідно додержуватись того принципу, аби вони не мали ніяких перегородок від народного мистецтва. Воно повинно увійти в них, зайняти всі закутки, не лишаючи місця для сторонніх елементів, і там культивуватись.

Крім того, не повинно заводити того універсалізму, який панував в старій школі. Художньо-промислова школа мусить одкинути всі загальноосвітні і педагогічні дисципліни, котрі тільки одбиратимуть в учнів необхідні часи для студіювання художньо-технічних предметів.

В першу ж чергу необхідно звернути увагу на існуючі уже школи і реконструювати їх відповідно потребам сучасного менту.

Ніколи, може, кустарна промисловість не вимагала до себе більш серйозного відношення, як зараз, коли майже вся фабрична і заводська продукція або припинилась, або впала до мінімуму.

І на кустарну промисловість тепер зазіхають різні приватні підприємства і поодинокі «дельці».

Вони хочуть скористати її як комерсанти, економісти, фінансисти і т. ін. Зважаючи на це, необхідно мати добру кількість свідомих інструкторів, художників і техніків, котрі б повели народне мистецтво по своєрідному для нього шляху і захистили б його від цих небажаних претендентів, котрі вимагатимуть від кустарів єдиної тільки продукції, але що то буде за продукція, не важко наперед сказати.

Кустар обтяжений замовленнями, завалений працею занедбає зразу художній бік виконання і випускатиме безбарвні і бездушні речі, по смаку замовляючи, аби швидше та більше.

Така обстановка може повести до загального занепаду художньої промисловості.

Нам відомо, як в багатьох місцях гончарі вже забули прекрасні форми куманчиків, глечиків і фігурних ковшів, а деякі загубили смак в декорванні й орнаменталії.

Треба все це мати на увазі і по можливості бути на сторожі коло цього єдиного, поки ще не пожованого народного мистецтва. Художньо-промисловий відділ при ВУКОПИСі повинен негайно приступити до збирання матеріалів народної творчості, видавши їх окремими альбомами по різних галузях для розповсюдження серед кустарів і шкіл.

Велику послугу для закріплення в пам'яті кустарів художніх форм народного мистецтва могли б зробити пересувні або мандрівні музеї-виставки.

Наші великі музеї в Києві, Полтаві, Катеринославі хоронять в собі ліпші утвори народного кустарного мистецтва, але вони доступні лише для тих кустарів і взагалі населення, які випадково перебувають в цих містах або мешкають поблизу їх. Більшість же не бачила і не знає про існування цих дивовижних збірок.

Тому було б раціональним скласти в кожному музеї невеличкі колекції по окремих галузях для мандрівних музеїв-виставок і направити останні під опікою усвідомленого лектора-популяризатора мистецтва.

Тут же бажана присутність і техника-фахівця, який би демонстрував всякі хімічні аналізи.

Все це бажано зробити в недалекому часі, не odkладаючи кудись на потім, бо надходять звістки про брак свідомості кустарів в сфері оброблення матеріалів і про втрату своєрідних художніх форм. Загубивши їх, кустар топчеться на одному місці, шукаючи собі зразків і нарешті зупи-

няється на фабричних виробках Кузнецова⁴, роблячи з них убогі, нікому не потрібні копії.

Швидше треба подати руку спасіння загибаючому пролетарському кустарному мистецтву!

Подається за: Юх. Мих. [Семенко М.] Пролетарське мистецтво // Боротьба. 1919. № 81. С. 3; № 92. С. 1.

¹ ВУКОПИС — аббревіатура, утворена з російської мови. Йдеться про ВУКОПМІС — Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини, заснований на початку 1919 р. в системі Народного комісаріату освіти УСРР.

² Брокер і К^о — фірма на території Російської імперії, власниками якої були Генріх і Шарлота Брокер. Підприємство продавало бруски мила в прикрашених квітчастими узорами обгортках, видавало брошурки зі схемами вишивок тощо. Від поширення саме цих, невластивих українцям узорів застерігала Олена Пчілка в передмові до свого видання «Українські узори» (1912).

³ Рапетовщина — слово, утворене від прізвища архітектора Івана Ропета (1845—1908), творця «російського стилю».

⁴ Кузнецов Матвій (1846—1911) — засновник одного з порцеляно-фаянсових виробництв Російської імперії.

Лист до редакції

Являючись членом РСДРП (більшовиків) з 1917 року, в році 1918 я належав до КП(б)У (нелегальний період гетьманщини й перша половина радянської влади в Києві)¹, після чого працював в осередку т. т. боротьбистів у літературному напрямку. Під час денікінської реакції я не поривав зв'язку з боротьбистами в напрямку провадження перерваної роботи в Літкомі Наркомосвіти². Тепер, визнаючи за даним моментом рішучий час з'єднання комуністичних сил і визнаючи за Україн[ською] Комуністич[ною] партією (боротьбистів) здоровий в своєму єстві організм, який має з'єднати в собі всі паралельні комуністичні угруповання на Україні, приймаючи також на увагу похід проти боротьбистів з лагерь моїх колишніх товаришів з метою дискредитування партії, я вважаю необхідним для себе запропонувати свої невеликі сили для активної дисциплінованої роботи в партії, бажаючи допомогти по мірі здібностей справі дальшого змагання партії боротьбистів до упорядкування комуністичного ладу на Україні й прохаю УКП(б) зарахувати мене в число дійсних її членів.

Михайло Семенко

6 січня 1920 року, м. Київ

Подається за: Семенко М. Лист до редакції // Боротьба. 1920. № 6. С. 2.

¹ Під час арешту 1937 р. М. Семенко свідчив, що на момент подачі заяви в УКП(б) він не був членом КП(б)У. Він пояснив, що написав так «зумисне», з наміром дискредитувати партію більшовиків в Україні та підкреслити особливу роль боротьбистів у вивільненні з-під московського впливу. Слід додати, що за березень — травень 1919 р. в двомовній газеті «Коммунист» (м. Київ), яка була органом Центрально-

го і Київського комітетів КП(б)У, вийшло кілька текстів Семенка, і це могло дати йому підстави зачислити себе до її активістів (йдеться про такі його поезії, як «Сучасне», «Нічна містерія», «1-V-919», «Сонце нечутними набоями...», а також про відгук на інсценізації «Молодим театром» творів Т. Шевченка).

² Всеукрлітком, Літком — Всеукраїнський літературний комітет (1919—1922). Існував при Всеукраїнському відділі мистецтв Народного комісаріату освіти УСРР. У лютому 1919 р. переїхав із Харкова в Київ. Основна мета полягала в пропаганді пролетарської культури. Під егідою Всеукрліткому виходили періодичні та книжкові видання. Члени Всеукрліткому та Літературного комітету УКП(б) тісно співпрацювали.

Україна як революційна школа

Революція на Україні протікає своєрідним руслом і має своєрідний характер. Хвилі одна за одною пропливають по всій країні, руйнують здобуте перед тим, знову напружуються й міцніють в революційному підйомі — й знову блукає стихія, що не має окреслених і виразних форм з точки погляду класової боротьби й прибирає характер хронічного «повстанчества», що набирає значення непостійного, несталого в використанні цих сил в революційнім завданні — перетворення форм капіталістичного укладу на комуністичний в одноцільно-світовому масштабі.

Україна — кип'ячий казан, зміст якого ніяк не може перейти до стану рівноваги. Безідеологжя, безгруповність, мішанина дотикаючих стихій, неорганізованість — ось тому причина. Країна, що характеризується відсталістю в капіталістичному розумінні, країна без диференціації суспільних шарів¹ — можливо, це є наслідок імперіалістичного поневолення методами буржуазної колоніальності, і в цьому розумінні вона може бути зразком і першим пробним каменем для всіх аналогічних країн, які ще мають зайнятися вогнем світової революції, — така країна безперечно провадить процес революційного блукання в невиразних, несталих, недисциплінованих формах.

Цей процес набирає особливо болючого змісту на Україні в даний момент ще й тому, що комуністична революція, спалахнувши в межах бувшої Російської держави, палаючи рівним і сильним вогнем, — локалізована в штучних кордонах колишнього розподілу, і доти, доки гаряча революційна лава не проб'є собі дороги до сусідньої країни з більш розвиненим соціологічно ґрунтом, доки Україна не буде зупиняти на собі революційної уваги, посідаючи визначне місце в межах локалізованої «російської» революції, — доти весь хід революції буде шкандибати на всілякі «екстренні» й «надзвичайні» міри спеціально щодо нашого краю.

І з цього боку Україна може відіграти цікаву роль корисної й повчальної революційної школи.

Нас, близьких до сучасності в розумінні сьогоденного дня, з його нагальними потребами — стратегічними, військовими, тактичними, цікавлять місцеві обставини й завдання, але найголовніше, що ми мусимо тримати в голові зараз, в момент напруження боротьби клас, — це остаточні осягнення комуністичних стремлінь світового значення. І справ-

жній, свідомий своєї ролі комуніст-революціонер ні на хвилину не повинен забувати про це.

Але оскільки соціалістична революція локалізована на певній території, оскільки дана ділянка комуністичного фронту набирає особливого значення — чи то економічного, чи то стратегічного, зміцнюючого джерело революційного організму, а також оскільки момент перекинення червоного полум'я пролетарської боротьби далекий чи близький, чи знаходиться в залежності від інтенсивності революційної температури в місці повстання революційної енергії, — остільки небезпечно для справи світової революції нехтування особливостей, властивих даній місцевості, які вимагають окремих підходів і вироблення спеціальної тактики, щоб революційний організм в доцільності й економічності боротьби й будівництва носив в собі рівномірно й координовано урівноважену революційну енергію.

Україна уявляє собою чудовий і класичний (в сучасному розумінні) зразок місцевості, яка в загальному ході соціальної революції грає далеко не останню роль з різних мотивів, які відомі ще з практики (історії) капіталістично-імперіалістичних часів. Далеко не однаково для справи перемоги комуністичної революції, чи відстане Україна від революційного поступування, чи буде уявляти собою «нейтральну» щодо революції країну, перебуваючи в потенціальному стані, чи вона вступить до загального процесу в стані кінетичному, як активний революційний чинник.

Неоднаково, безперечно. Вже по одному тому, що в ній відбувається безупинний процес перенапруженості революційного матеріалу, і наше завдання полягає в тому, щоб знайти нормальний вихід цьому надмірному перенапруженню революційної енергії.

Процес посувається на Україні в потворних, незграбних формах, і доки не навчимося ми організовано використати ці динамічні фактори, доти хвилі підйому й реакції будуть котитися одна за одною в чисто місцевому, приватному масштабі, і в своїй «самостійності», своєю незв'язаністю з центральним революційним напрямком будуть розвиватися в повітря й гинути намарне.

Конкретніше — пересічний характер місцевих «бунтарств» і «стихійних рухів» носять в собі всі ознаки пролетарського походження. Доказом цьому являється те, що періоди реакційні — гетьманство, німецтво, петлюрівщина, денікінщина — зміталися непереможно й без сліду. Тому ми можемо бути спокійними за всякі польські й інші небезпеки², які можуть загрожувати в майбутньому — це ясно кожному без особливих міркувань. Але цей момент цікавий ще з другої своєї сторони, коли він стає активно-опозиційним до комуністичного руху одноцільно-світового масштабу, і в цьому розумінні потребує спеціальної роботи, звернутої в бік особливостей — може, ненормальних, як історична спадщина — які вимагають й особливого підходу щодо методів організації місцевих суспільних шарів.

Але відси вже починається історія біжучого менту — питання взаємовідносин пролетарських партій на Україні — а тому кінчаю.

Подається за: *М. Тр. [Семенко М.] Україна як революційна школа // Боротьба. 1920. № 55. С. 1.*

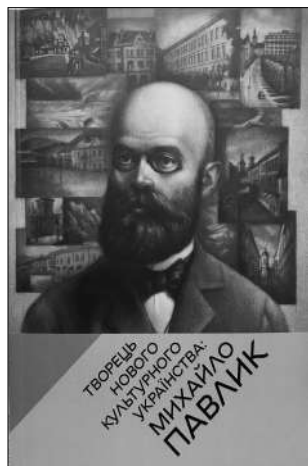
¹ Про проблеми українського села, зокрема про класовий поділ на селі: *М. Тр. [Семенко М.] Розслоєння села // Боротьба. 1920. № 68. С. 1.*

² Про польський «імперіалізм»: *М. Тр. [Семенко М.] Ще раз — і востаннє // Боротьба. 1920. № 56. С. 2.* Див. також статтю про імперіалізм японський: *М. Тр. [Семенко М.] Революція й Далекий Схід // Боротьба. 1920. № 58. С. 1.*

*Переднє слово, підготовка текстів
і примітки Олесі ОМЕЛЬЧУК*

Отримано 26 лютого 2024 р.

м. Київ

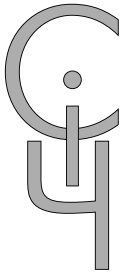


**Творець нового культурного українства:
Михайло Павлик. До 170-річчя від дня
народження: колективна монографія / відп.
ред. А. Швець; наук. ред. М. Котик-Чубінська,
О. Салій.**

Львів; Івано-Франківськ, 2023. 280 с.

У монографії вперше в українській гуманітаристиці комплексно осмислено життєтворчий феномен Михайла Павлика (1853—1915) — визначного українського письменника, публіциста, перекладача, етнографа, громадського діяча, політика, журналіста, редактора тощо. Розкрито світоглядну еволюцію М. Павлика, його суспільно-політичні погляди, ідеологічні переконання, прийняття і пропагування ідей української державності, взаємовпливи Михайла Драгоманова, Михайла Павлика та Івана Франка. Розглянуто головні аспекти політико-публіцистичних праць письменника, його діяльність як фольклориста й етнографа, вагому роль у започаткуванні бібліографування творів І. Франка. Різномірно репрезентовано творчий феномен М. Павлика як прозаїка. Запропоновано сучасні підходи до інтерпретації тематично-проблемних, жанрово-поетикальних, естетичних особливостей його повістей.

Наші _____
_____ презентації



РЕЦЕНЗІЇ

Лідія КОВАЛЕЦЬ

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА ЯК ГЕРОІНЯ ЛІТЕРАТУРИ НОНФІКШН

Рецензія на книгу: *Кирилюк С.*
Кобилянська від А до Я.

Львів: Видавництво Старого Лева, 2022. 72 с.

Здобутки з проєкцією на перспективу

Українська інтелігенція здавна виявляла чималий інтерес до виховання дитини засобами слова, до розвитку її мислительної діяльності, зокрема й через спроби писати популярно, жваво про значущі постаті рідної та світової історії. Чи не першою такою ластівкою був нарис М. Коцюбинського «Нюрнберзьке яйце» (1891), де йшлося про винайдення ще в XVI ст. німцем Петером Хенлейном (автор називає його Петром Гельє) кишенькового годинника. З того часу коло призначеної для дітей науково-художньої лектури, надто біографічної прози, в Україні дуже розширилося (згадаймо хоч би засновану 2006 р. популярну серію «Життя видатних дітей» київського видавництва «Грані-Т»). Тоді як ще потужніший інформаційний бум останніх десятиліть, а з ним цифрові технології зумовили посилення інтересу й до суто пізнавальних можливостей книжки навіть за рахунок утрати нею літературно-художнього компонента. Цей поворот дехто пов'язує з роботами відомого англійського фізика Стівена Хокінга, що з'явилися в середині XX ст. й дохідливо розповідали дитині про природу часу й простору.

Інакше кажучи, на зміну шкільним підручковим стереотипам прийшов дитячий нонфікшн — література нехудожня й невигадана, обов'язково з викладом у легкій, доступній манері, цікаво оформлена, повна фактів, несподіванок та візуалізації, тобто наділена рисами, котрі завжди подобаються дітям. Враження від такої ненав'язливої і вдумливо сприйнятої творчості складаються в читачській свідомості, наче пазли, у єдину картину, фактично, певну систему знань, яка неодмінно збагачує. Ось чому важливо, щоб це була якісна література, вочевидь саме за нею — велика перспектива в царині дитячого читання і книговидавничої справи. Примітна й різноаспектність сучасних українських науково-пізнавальних кни-

жок — як перекладних, так і оригінальних. У списку продукції львівського «Видавництва Старого Лева» значиться, приміром, серія «абеткових» довідників про світочів національної культури й духовності, покликана представити їхні життя й діяльність і їх самих як людей неординарних та близьких. Ідеться про роботи «Шептицький від А до Я» (2015) Галини Терещук та Оксани Думанської, «Франко від А до Я» (2016) Богдана та Наталі Тихолозів, «Шевченко від А до Я» (2017) Леоніда Ушкалова, його ж «Сковорода від А до Я» (2019), «Антонич від А до Я» (2017) Данила Ільницького. А 2022 р. до цього презентабельного ряду доєдналася книжка Світлани Кирилюк «Кобилянська від А до Я», про яку й піде далі мова.

Зрозуміло, що це далеко не всі найновіші роботи про наших достойників. Приміром, інші, не менш творчі концепції закладено в основу так само розрахованих на дітей видань про митрополита Андрея Шептицького — книжок Марії Сердюк та Оксани Сапеляк, як і науково-популярних книжок у рамках видавничо-освітнього проекту «Портал» (назвемо, мабуть, найпримітнішу — про Лесю Українку: «Леся. Мандрівний клубочок» авторства Наталки Малетич). Отож активно розгорнулася (чи продовжилася) чудова традиція, гідна осмислення на рівнях тексту й оформлення (часто це книжки-картинки, справжні артбуки, де візуалізація — повноправний компонент змісту). Та й підсумовувати досвід, визначаючи сильні чи слабші сторони досягнень, ніколи не завадить. Зрештою, було б важливо почути також думки дітей, передовсім заради яких і реалізуються ідеї, дарма що те ж «Видавництво Старого Лева» слушно позиціонує свої здобутки як розраховані на родинне читання. Зі свого досвіду скажу, що затишніших вечорів, як у товаристві сім'ї та книжки, я не знаю...

Різноманіття цікавого матеріалу — під палітуркою

Тож подивімося уважніше на одну з найновіших робіт у цій сфері — книжку чернівецької дослідниці й письменниці Світлани Кирилюк, у філології відомої своїми ґрунтовними працями передовсім про О. Кобилянську, серед яких — монографія, численні статті, а ще присвячений авторці «Землі» розділ у новій академічній «Історії української літератури» (том 9) та активна, якщо не провідна участь у підготовці десяти томника творів письменниці. Але одне — забезпечити зразковий виклад своїх спостережень у напрямку до фахових науковців і трохи інше — писати для дітей як таки найвибагливіших читачів, орієнтуватись на їхні можливості, смаки та ідеали.

Наголошу одразу: С. Кирилюк дуже уважно поставилась до нової аудиторії, це розмова авторки із читачем про *свою* письменницю з наміром зробити її як особистість максимально близькою і для інших. І поклик «друже» тут зовсім не формальний, він — із віри в потенційну спільність інтересу, як і численні питально-спонукальні звертання до співрозмовників задля активізації їхньої думки та, як сказано, мислительної діяльності.

Уже у вступному слові через добір фактів, поданих як суцільний розмисел, як штрихпунктирний начерк історії Кобилянської на тлі своєї епохи, С. Кирилюк дає зрозуміти: її героїня спочатку не дуже вписувалась у контекст зашкарублених правил і догм (ті не передбачали соціальну активність жінки, навіть її освіту; п'ять перших написаних повістей не вдалося надрукувати; та й окремі видатні сучасники не завжди розуміли новаторство навіть зрілої О. Кобилянської, тому іноді безоглядно її критикували). Тож передне слово (з акцентами на участі у феміністичному русі, контактах із найвизначнішими людьми своєї доби, центральному місці в українській літературі періоду її раннього модернізму) готує майбутнього читача Кобилянської таки до поважної бесіди. Натяк на труднощі та й загалом мова про речі серйозні не видаються в концепції С. Кирилюк пафосними — як потреба боротьби чи суцільного протистояння обставинам: «У буденному житті вона була дуже скромною дівчиною й мала

тихий голос, хоча пристрасно висловлювала власну думку, коли це було важливо» (с. 2). Такий поворот, ця, як на мене, відправна точка у проекції читацької уваги на внутрішню силу письменниці, шляхетність її натури як визначальну характеристику ставить усе на місце, а вдумливому читачеві дає зрозуміти, що долання вершин передбачає послідовну працю, до якої ти вроджений.

У такому ж річищі розгортається й сувій подальшого тексту від літери й до літери (за «абетковим» принципом та подачею однієї-двох-трьох ключових тем на кожну з них). Ось «А» — і короткі (може, подекуди й закороткі), але місткі нотатки про автографи письменниці та її приятелювання з художницею Августою Кохановською; «Б» — розповіді про «вічно трудящого батька» Юліана Кобилянського, згідно з доньчиною характеристикою, «строгого, поважного, від дітей вимагаючого» (с. 6), і про братів як найщиріших друзів; «В» — про Відень як столицю Австро-Угорщини, до котрої належала тоді Буковина й де друкувалась та й особисто була письменниця, і вулиці як такі: про вулички гірського Кимполунга, де О. Кобилянська мешкала з рідними в ранній юності й де вона набиралась перших усвідомлених вражень від життя, і про вулиці Чернівців, зрозуміло, найбільше про колишню Панську, з 1940-го — вулицю Ольги Кобилянської: «Кажуть, що її підмітали трояндами, а візники, які очікували на пасажирів, були освіченими й могли вільно розмовляти кількома мовами» (с. 9).

Перед читачем поступово вимальовується історія життя, уписаного в широку панораму свого часу й навіть наших теперішніх суворих днів (через поняття «Мир», «Гвер», тобто зброя, рушниця, і відповідні статті про них, де згадується про дві війни, що випали на долю цієї письменниці, її твори воєнної тематики тощо). У книжці відчувається органічна прив'язаність Кобилянської до Буковини, її природи та людності, але зрозумілим виявляється й те, що ця конкретна життєво-творча дорога сягнула набагато далі за рідний терен: маємо гасла та ілюстративні статті «Емансипація», «Європейське письменство», «Жінка», «Марліт», «Наугайм», «Прага», «Україна», «Харків», «Якобсен» та ін. «Творячи українську літературу, письменниця відчувала себе частиною європейського культурного простору» (с. 19), — слушно зауважила С. Кирилюк. У словесних обґрунтуваннях на літеру «Є», крім відомостей про рідну сестру письменниці Євгенію, постає ще й довгий ряд імен європейських авторів, якими зачитувалась Ольга і які формували її світовідчуття.

Піднесене, романтичне в характері Кобилянської читач може пізнати зі статей «Гортенза», «Ідеал», «Історії», «Лорелай», «Мімоза», «Море», «Сила», «Смерека». І враження закономірно підсилюється із частого апелювання *ad fontes* — до щоденникових нотаток самої письменниці, її листів, міркувань інших авторитетів. Тут є змога «відчути» й окремі твори Кобилянської не через переказ їхнього змісту, що було б явно «по-школярськи», а ніби «між іншим». Зокрема, подаючи на літеру «З» матеріал про повість «Земля», С. Кирилюк, може, і цілком свідомо обходить тяжке слово «братовбивство», а мовить про реальність покладеної в основу твору життєвої події, присвяту повісті батькові, закономірність зазірання в себе людини на порозі нового ХХ століття; окремо наводиться епіграф, який справді багато дає для розуміння закладених у таку прозу сенсів, — слова норвежця Юнаса Лі: «Довкола нас лежить безліч безодень, які викопала нам доля, але та, що в нашому серці, — найглибша». Наступна сторінка розвороту навіть без тексту продовжує попередню семантично — пронизливо-чорною барвою і зображенням у центрі невисокого й, можна сказати, «непропорційного» розполовиненого дерева з білим шпичастим корінням. І все це у своєрідному обрамленні (по краях) маленькими геометричними фігурами то пластичних, кутастих, а то й комбінованих форм, запозичених, найвірогідніше, зі сфери буковинської орнаменталістики. Чим не алюзія на складнощі людського буття (у межах дитячого досвіду та психологічного розвитку!),

підкреслення етнічних коренів драми і спонукати кожного самотуж наблизитись до «Землі». Подібних цікавих символічних ілюстрацій, над якими хочеться думати, у книжці чимало. Що ж до чорного кольору, начебто не дуже відповідного дитинству, то він застосовується дозовано (то у крупних шрифтах, то в елементах малюнків), надаючи зображеному й написаному якогось особливого настрою. Загальна ж кольорова гама в ілюстраціях та стилізаціях більше пастельна, стримана, водночас вона виразна й оптимістична.

Примітно, що в книжці актуалізуються відомості не тільки про хрестоматійні літературні досягнення О. Кобилянської, її повісті феміністичної проблематики, роман «Апостол черні», а й про окремі маловідомі цікаві полотна, як-от: казку «Яблуна», що її авторка пізніше перейменувала в «Пана чародійника», новелу «Через море». А згадувана вже низка творів про війну конкретизується так само малознаною, але нині дуже промовистою «воєнною новелою» письменниці «Туга» — задля «ілюстрації» літери «Т» й туги як одного з домінантних почуттів авторки. До слова, час проступає в цій книжці не тільки через біографічні дати, які сплітаються в канву життєвого-творчого шляху письменниці, а й через принагідні ідеологічні «вкраплення», дотичні й до історії Кобилянської, — згадки про Голодомор, 1937-й як рік наймасовіших репресій проти української інтелігенції, звіданий Кобилянською тягар румунської окупації та й радянської тоталітарної машини, коли зумисне піддавалася фальшуванню її творчість. Час — і в особливостях мови, старіших формах деяких лексем, він і в образі Чернівців ХІХ ст., предметах інтер'єру, одягу, навіть малюнках, уже не кажучи про те, що час — закономірно — й на світлинах передовсім головної фігурантки: то зовсім молоденької, то пізніших років — аж до пори «вечірнього пруга».

А хіба можна було розповідати про Кобилянську, поминувши її особливо приязні стосунки з родиною Устияновичів, Лесею Українкою, Осипом Маковеем, Василем Стефаником, Наталею Кобринською, Христею Алчевською, Євгенією Ярошинською, Остапом Луцьким? У книжці знаходимо змістовні й зовсім нешаблонні мініесеї про дивовижне коло цих людей і щораз їхні різні ролі в житті письменниці. Однак відповідних портретних зображень чомусь небагато: Кобилянська з Лесею Українкою, Христею Алчевською, окремо, на цілій сторінці, — «стилізований» Маковей з огляду, певно, на його вибраний статус в особистому житті письменниці — і все. Якщо ми вже заговорили про візуальну концепцію видання, то варто підкреслити, що вона цікава, по-своєму промовиста. Але її можна було, на мій погляд, іще більше поглибити, урізноманітнити (як це маємо в інших роботах «абеткової» серії) оригінальними малюнками й таки знімками, щоб читач дістав змогу, скажімо, бодай віртуально навідатись до оселі письменниці (тепер — її літературно-меморіального музею в Чернівцях) і пізнати щось із його багатой колекції. Або ж навч побачити, який вигляд має цитра — один із музичних інструментів, на котрому О. Кобилянська так любила грати власні мелодії.

Подібно до попередніх видань «абеткової» серії, ця книжка допомагає спізнати й інші численні подробиці із життя видатної жінки. Виявляється, вона найбільше з усіх пір року любила зиму, замолоду обожнювала кататись на ковзанах, одного разу не стрималася й пошкодувала, що не має грошей на кращі черевики. Із друзями в юні роки ходила далеко в Карпатські гори й надзвичайно цінувала атмосферу єдності їхнього товариства; якимось у поході навіть натрапила на рідкісну квітку едельвейс, що росте тільки високо на скелях. В один час О. Кобилянська перетримувала вдома яструба з пораненим крилом і дуже глибоко сприймала його присутність. Вона добре їздила на коні, і для цього їй придбали амазонку — костюм спеціального крою: верхня частина його експонується в музеї і навіть «на око» дає зрозуміти, якою тендітною була його власниця. А ще Ольга Юліанівна любила театр і кіно, могла й двічі

ходити на улюблені фільми, молодою мріяла про сценічне життя й успішно пробувала себе в ньому. Як ледь не кожна жінка, тяжіла до вишуканих дрібничок, скажімо, її парфуми мусили бути фіалкового запаху. Не дивина, що часто закохувалась; пробуючи видати себе перед О. Маковеем за молодшу, приховала справжній рік свого народження й (нечувана річ!) першою зробила йому пропозицію одружитись; теж закоханий у Кобилянську Остап Луцький був молодшим за неї на цілих двадцять літ. Неабияк вірила в долю. Писала простим олівцем або ж чорним чорнилом на аркушах у лінійку чи на вузьких паперових смужках. Уміла чудово куховарити, мала власні рецепти, як-от пампушок чи будню (накипляку) — із черствих булок, цибулі, м'яса, молока, яєць (рецепти ці — теж в «абетці»; звісно, в обґрунтуванні на літеру «Ї»). А ще Кобилянська дотримувалася суворого режиму харчування й роботи та відпочинку (якби не вони, то хтозна, чи вдалося б їй прожити із серйозними проблемами зі здоров'ям стільки часу); вона вдовчила рідну племінницю і в її родині, зігріта щирим теплом і тепло своє віддаючи повсякчас, доживала вік.

С. Кирилюк удалося успішно звести в один концептуальний масив такий живий, різноманітний і прецікавий матеріал та жваво й дохідливо потрактувати його, фактично забезпечивши спільно з художником Іваном Шкоропадом та іншими працівниками «Видавництва Старого Лева» ще один шлях до пізнання Кобилянської тим, хто того запрогне. Вочевидь у такий спосіб теперішні школярі можуть справді без оскомини відчутти класику, а українська література завдяки цій та подібним книжкам здобуде нове дихання.

Книжка як немусейний експонат

У тому, що видання «Кобилянська від А до Я» не залягло на книжкових полицях, а «працює», навіть визначає вектор колективної та й індивідуальної читацької думки, була змога пересвідчитися 2023 р. в рамках заходів, що проводились насамперед у Чернівцях і присвячувалися 160-річчю від дня народження письменниці. Мовляу про кілька успішних презентацій книжки на Буковині й поза нею, в інших містах України, а ще про її органічну вписаність, скажімо, у мистецько-просвітницький проект «Коло Кобилянської», зініційований і зреалізований спеціально до ювілею письменниці Чернівецьким обласним художнім музеєм. Родзинкою проекту виявились інтерактивні тематичні екскурсії для невеликих груп школярів та навіть масовіші заходи з показовою назвою «Вивчаємо Кобилянську за книгою Світлани Кирилюк “Кобилянська від А до Я”».

Пригадую, в інтерв'ю на Чернівецькому обласному радіо натхненниця проекту — завідувачка відділу науково-освітньої роботи згаданого музею Лариса Курущак — проникливо зізналася, що її особисте відкриття нової роботи С. Кирилюк відбулося спільно із дванадцятилітньою онукою-школяркою. Це була дуже цікава віртуальна й реальна мандрівка, одним із «пунктів» якої виявилось їхнє спільне прочитання представленої у книжці ранньої повісті письменниці «Гортенза».

...Заради подібних відкриттів, теплих родинних читань і тим самим нашого сходження на нові духовні вершини і творяться такі книжки.

Отримано 22 січня 2024 р.

м. Чернівці

Ірина ПРИЛІПКО

ЕКОКРИТИКА В КОНТЕКСТІ НОВІТНЬОГО ГУМАНІТАРНОГО ДИСКУРСУ

Рецензія на книгу: *Горболіс Л. Екокритика: методологічна інтеграція, взаємодія, інтерпретація: монографія.*

Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2024. 210 с.

У контексті розширення методологічної бази сучасного літературознавства важливу роль відіграє засвоєння досвіду західноєвропейської гуманітаристики, залучення міждисциплінарних підходів. Однією з цікавих і продуктивних у зарубіжному науковому дискурсі, проте маловідомою і недостатньо апробованою на українських теренах є екокритика («зелені студії»). Тому поява монографії докторки філологічних наук, професорки Лариси Горболіс, яка присвячена цій новітній методології, — своєчасна й актуальна. Її новаторство полягає насамперед у тому, що це перша системна наукова праця в українському гуманітарному просторі про екокритику як інтерпретаційну методологію і стратегію прочитання текстів, історію її розвитку, теоретичні й практичні аспекти.

Екокритика, що постала на перетині різних гуманітарних дисциплін (етнопсихології, культурології, екології, антропології, етики, естетики, педагогіки, літературознавства та ін.), синтезувала актуальні проблеми сучасності: процеси урбанізації, кризові аспекти взаємин людини і природи, освоєння й рецепція довкілля, загроженість цивілізаційному розвитку. Простежуючи витоки, особливості формування й розвитку екокритики (перший розділ — «Людина і природа в гуманітарно-екологічному дискурсі»), Л. Горболіс здійснила огляд екологічної проблематики від давнини до сучасності, показала тісний взаємозв'язок людини і природи, що є основою формування різних напрямів та рухів, предметом дослідження для представників екологічної етики, екологічного фемінізму тощо. Авторка слушно вказує на витоки екологічної критики (як і більшість дослідників пов'язує їх із виходом книжки американської письменниці Рейчел Карсон «Мовчазна весна», 1962), простежує її розвиток і поширення (поява антиутопій Джеймса Балларда,

Маргарет Етвуд, романів-застережень Майкла Крайтона, Кіма Стенлі Робінсона та ін.). Актуальність екологічної тематики в літературі розкрито на прикладі творчості зарубіжних та українських авторів: Кнута Гамсуна, Ернеста Гемінгвея, Антуана де Сент-Екзюпері, Карела Чапека, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Богдана Ігоря Антонича, Мирослава Дочинця, Євгена Пашковського та ін. Хоча природа завжди була однією з головних складників художнього світу, набуваючи різних функцій (від тла зображення до головного об'єкта відтворення), теоретичне осмислення особливостей її репрезентації в літературі та вироблення відповідної методології почало формуватися нещодавно (термін «екокритика» з'явився в кінці 1970-х років, поширення критичної методології відбулося наприкінці 1980-х років у США й на початку 1990-х у Великобританії). У монографії розкрито особливості двох «тілок» екокритики: американської та британської; окрему увагу приділено англійському романтизму як головному джерелу британської версії екокритики. Л. Горболіс простежує розвиток екологічної критики від праці У. Рюкерта «Література й екологія: експеримент в екокритиці» (1978), в якій було вперше вжито поняття «екологічна критика», до сучасності, вказує на дві хвилі досліджень у цій сфері (1960—1990-ті роки і від 1990-х до сьогодні), відзначає важливі віхи в розвитку екокритики, зокрема заснування Асоціації вивчення літератури і довкілля (ASLE) у 1992 р. Авторці вдалося системно розглянути найголовніші дослідження зарубіжних авторів із питань екокритики, навести судження відомих літературознавців, а також сформулювати власне визначення поняття «екокритика» (с. 34). Справедливо наголошується на тому, що хоча від 1990-х років екологічна критика набула статусу сформованого академічного напрямку досліджень, проте досі

все ще простежується певне різночитання щодо дефініції екокритики, яку ідентифікують як галузь, напрям, методологію, літературну течію, критичний підхід до літературних творів, науку про вивчення відносин між літературою та довкіллям, сферу досліджень із вивчення творів про природу, науковий підхід до сфери реалізації відносин «людина — природа» тощо (с. 32),

відповідно, «терміносистема цієї ділянки перебуває все ще на етапі становлення» (с. 46).

Попри недостатню теоретичну й практичну розробленість принципів екокритики на українських теренах, усе ж спостерігається зацікавлення цією методологією і здійснюються спроби досліджень у відповідному річищі. Висвітлюючи особливості освоєння принципів екокритичного прочитання текстів в Україні (другий розділ — «Екокритика в Україні: вектори осмислення»), Л. Горболіс постежила традицію екологічного дискурсу в українській гуманітаристиці (погляди на зв'язок людини й природи Володимира Вернадського, Сергія Подолинського, Володимира Винниченка, Олега Ольжича, Миколи Руденка, Юрія Щербака та ін.), розглянула розвідки з проблем екологічної естетики й екологічної свідомості сучасних філософів та культурологів (праці Нелі Філяніної, Ольги Сулацкової), педагогів та психологів (розвідки Тетяни Гардашук, Антоніни Львовичкіної, Олександра Білоуса, Олени Рудоміно-Дусятської). Уважно проаналізувавши дослідження українських літературознавців, авторка рецензованої монографії спостерегла, що сучасні науковці розширюють контексти екокритики, акцентуючи на нуклеарній критиці (Тамара Гундорова), літературі як культурній екології (Світлана Маценка), явищі екотексту (Наталія Жлуктенко), геокритиці (Тетяна Бикова, Ірина Ткаченко, Мирослав Лаюк), а також розглядають екокритику в багатоаспектному проблемному вимірі: географічний простір, міський пейзаж, національний ландшафт, феномен подорожі, семантика локусів, художня топографія, поетика простору, зв'язок героїв художніх творів із еко-середовищем та землею, пантеїстичність світогляду, чорнобильська трагедія тощо

(с. 126—127, 137—139). Значну увагу вмотивовано приділено огляду досліджень (статей, дисертацій) українських літературознавців, які розкривають проблеми екопоетики, висвітлюють теоретичні й практичні аспекти: праці Миколи Ткачука, Олени Жихаревої, Оксани Вертипорох, Лариси Статкевич, Світлани Маценки, Наталії Жлуکتенко, Олени Іщенко, Юлії Куманської, Оксани Пухонської, Ірини Ткаченко та ін. Розглянуто й дослідження українських літературознавців, які застосовують оптику екокритики до творчості зарубіжних письменників, зокрема Мілоша Урбана (стаття Оксани Палій), Еліс Вокер (розвідка Ірини Яковенко), Ольги Токарчук (праці Алли Полторацької), Томаса Коррагессена Бойла (стаття Наталії Жлуکتенко) та ін. Варто наголосити, що однією з перших, хто звернувся до аналізу творів українських письменників крізь призму екокритики, була авторка рецензованої монографії — Лариса Горболіс, яка присвятила питанням художнього моделювання екологічної проблематики низку статей, а також навчальний посібник «Екологічна культура героїв у художньому потрактуванні українських письменників» (2010). Отже, якщо в рецензованій монографії акцентовано теоретико-методологічні питання екокритики, то в статтях Л. Горболіс (вони наведені у списку джерел) репрезентовано практичний досвід дослідниці: особливості застосування принципів екокритичного аналізу на матеріалі творів Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Мирослава Дочинця, Петра Сороки та інших письменників.

Новаторською видається характеристика українських авторів як носіїв «знань про багатогранні зв'язки людини і природи, природоохоронну стратегію буття українців, причини і наслідки екологічної кризи на сучасному етапі, про цінність природи та ставлення до неї в техногенному суспільстві» (с. 82). Важливо пам'ятати про таку особливість екокритики, як залучення в її сферу підходів інших методологій, що значно розширює аналітичний апарат та коло текстів — об'єктів дослідження, адже «екокритики досить продуктивно застосовують міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, яка, на перший погляд, не є екологічно центрованою» [2, 101]. Отже, під час аналізу художнього тексту крізь призму екокритики увага зосереджується не лише на способах репрезентації світу природи у творі, а й на змісті чи символіці образів довкілля, їх ролі у формуванні художнього світу твору. Важливим тут є простеження впливу природи на психологію героя, розкриття механізмів моделювання психотипу персонажа, вияв у його індивідуальній свідомості особливостей національної психіки, а також вивчення специфіки екосвідомості як автора, так і героя. Одним із ключових для розуміння екокритики видається застереження, яке робить Л. Горболіс:

Не варто говорити про вузькотематичну спрямованість суто екологічного виміру, адже художня інтерпретація питання екології у творах українських письменників прочитується у багаторівневих і різноаспектних контактах людини і природи, часто заявлених на підтекстовому рівні, із застосуванням комплексу художніх засобів і прийомів, з філософсько-екзистенційною складовою (с. 143).

Ідеться, зокрема, про те, що екокритичне прочитання не обмежується лише тими творами, де актуалізовано екологічні проблеми і де образи природи є першорядними, а може бути застосоване також до інших художніх текстів, пропонуючи їх нову інтерпретацію, «вивертаючи», як зазначає Пітер Баррі, «навиворіт традиційне прочитання. Його стратегія, схоже, полягає в тому, щоб переключати критичну увагу з внутрішнього на зовнішнє, тобто те, що здавалося просто “обставинами”, переноситься з критичних маргіналій у центр...» [1, 304—305]. Тому продуктивним і цікавим крізь призму екокритики може бути аналіз текстів багатьох українських письменників. Л. Горболіс цілком слушно називає в цьому контексті твори Лесі Укра-

їнки, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Олександра Довженка, Євгена Гуцала, Галини Пагутяк, Маркіяна Камиша, Мирослава Дочинця на ін. (у цей ряд можна додати й Олеся Гончара, зокрема такі його твори, як «Черешні цвітуть», «Пальма», «Пороги», «Чари-комиші», «На косі», «Чорний яр», «Летять усміхнені птиці», «Тронка», «Собор», «Твоя зоря»). Запропонована авторкою класифікація художніх творів, у яких зображено природне довкілля і розкрито екологічну проблематику, видається обґрунтованою і може сприйматися як своєрідна схема чи орієнтир для майбутніх досліджень з екопоетики: 1) твори з пейзажем, 2) твори з різними моделями зображення екологічної культури героїв-українців, 3) твори на тему Чорнобиля, 4) твори з ідею-застереженням, 5) твори, де тема екології не є домінуючою.

У монографії наведено найпоширеніші поняття з термінологічної сфери екокритики, справедливо зазначено про потребу уточнення більшості з них. Особливий інтерес викликають поняття «екопоезія», «екодрама», «екопоетика», «екосеміотика», «еколітература», «екотекст», «екософія», «екопсихологія», «геокультура» в інтерпретації зарубіжних та українських дослідників. Уведенню цих та інших понять в українське літературознавство сприяє й глосарій, розміщений наприкінці видання. Систематизована джерельна база монографії вичерпно репрезентує масив зарубіжних і вітчизняних розвідок з екокритики, що, безперечно, буде важливим орієнтиром для зацікавлених читачів та дослідників.

Отже, екокритика — цікавий і продуктивний вектор сучасного літературознавства, актуалізації й глибшому розумінню якого, без сумніву, сприятиме монографія Л. Горболіс. Ця книжка — перша системна спроба введення в український науковий дискурс теоретичних основ, методологічних принципів і поняттєвої бази екокритики. Викладений у ній матеріал доводить доцільність і ефективність застосування принципів екокритики в українському літературознавстві, забезпечує освоєння особливостей екокритичного прочитання художніх текстів, сприяє формуванню національної моделі екокритики. Монографія відкриває можливості для подальших теоретичних і практичних розвідок у заявленому напрямі: зокрема, особливо перспективним і важливим видається вивчення й апробація принципів екокритики на конкретному художньому матеріалі, що дасть змогу перепрочитати класичні та сучасні твори, відкрити їх ще не осмислені сенси.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баррі П.* Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
2. *Статкевич Л.* Теоретико-методологічні форманти сучасної екокритики // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2017. Вип. 76. С. 100—103.

Отримано 7 лютого 2024 р.

м. Київ

Тарас ГОЛОВАНЬ

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРСОНАЖ МІЖ ТЕКСТОМ І КОНТЕКСТОМ

Рецензія на книгу: *Anderson A., Felski R., Moi T.*
Character: Three Inquiries in Literary Studies.

Chicago: University of Chicago Press, 2019. 176 p.

Книжка «Персонаж: три літературознавчі дослідження» Торіл Мой, Ріти Фельскі, Аманди Андерсон заслуговує на увагу дослідників літератури з кількох причин. У найширшому вимірі — у ній порушено питання про те, яким має бути академічне літературознавство. У вужчому — зроблена спроба розширити межі літературознавчої науки через актуалізацію взаємопов'язаності художніх і соціальних явищ, зокрема літературних персонажів та соціальних особистостей, і тому акцентовано на більшій суголосності академічного та загальнокультурного (й літературно-освітнього) дискурсів. Також з огляду на зазначену взаємопов'язаність авторки видання пропонують один із варіантів того, як може бути втілена ідея літературної (і, відповідно, літературознавчої) антропології, застосована до поняття літературного персонажа.

Книжка об'єднує три есеї: «Переосмислення персонажа» Торіл Мой, «Ідентифікація з персонажами» Ріти Фельскі, «Мислення з персонажем» Аманди Андерсон. Видання висвітлює нинішній стан проблеми персонажа в літературознавстві та інших гуманітарних науках. Авторки констатують відродження інтересу до порушеної проблеми впродовж останніх десятиліть, з'ясовують своєрідність переосмислення поняття персонажа у працях сучасних дослідників, накреслюють перспективні напрямки подальшого осмислення проблеми.

Торіл Мой, відома як авторка книжок «Сексуальна / текстуральна політика: Феміністична літературна теорія» (1985) та «Революція звичайного: літературознавство після Вітгенштайна, Остіна, Кевелла» (2017), у своєму есеї зосереджується здебільшого на теоретичному аспекті проблеми, простежуючи, як в академічному літературознавстві сформувалося табу на трактування персонажів як «живих» людей, «реалістичних» осіб і як постанала вимога бачити в них лише «текстуальні ефекти». Це табу дослідниця пов'язує

з пануванням у критиці формалізму, розуміючи під ним лінгвістично орієнтовані підходи до літератури. Перше, на її думку, ствердження заборони говорити про персонажів як про «живих» людей з'явилося у працях Ліонеля Найта, редактора журналу «Scrutiny». Обґрунтовуючи модернізм та модерну критику, Л. Найт начебто використав це табу лише як вимогу до фахових критичних суджень і, відповідно, як інструмент професіоналізації літературознавства. Однак уже наступне покоління критиків не без впливу російського формалізму, а також структуралізму в численних його різновидах професійну вимогу говорити про персонажа лише як про функцію тексту піднесло до теорії, що домінувала, почасти і в постструктуралістських практиках, аж до початку ХХІ ст. Дослідниця переконана, що після завершення лінгвістичного повороту настав час переглянути сформований у період модернізму вузький погляд на персонажів. З-поміж низки праць, дотичних до проблеми, найпоследовніше переосмислення природи зображеної людини вона знаходить у фундаментальній праці австралійського вченого Джона Фроу «Персонаж та особистість» і докладно зупиняється на його проєкті. Т. Мой поділяє переконання дослідника, що потрібно вийти за межі вузькоформального, структурно-мовного підходу, поєднати формальне і соціологічне аналізування, виявити «соціальне функціонування» літературного персонажа та фікціональні аспекти соціальної особистості. Однак категорично заперечує погляд на зображених осіб як «онтологічно гібридних істот» — витворів письма і водночас людиноподібних сутностей, тобто не вбачає тут логічної суперечності, яка начебто потребує розв'язання. Як послідовниця Людвіга Вітгенштайна, Торіл Мой спирається на поняття «мовної гри» та полемізує з переконанням Джона Фроу, вбачаючи у природі персонажів і в способі говорити про них лише очевидну основоположну домовленість, інтуїтивно зрозумілий першофеномен, який не потребує проблематизації та теоретичного осмислення.

Порушуючи питання про те, як трактувати персонажів, дослідниця підносить його до значно вагомішого: чи не пора відмовитися від формалізму, що давно себе вичерпав, але досі перебуває в осерді літературознавчої науки? Або ще ширше: якою має бути академічна критика?

Якщо Торіл Мой переосмислює поняття персонажа крізь зужиті підходи критики, то Ріта Фельські — крізь шаблонне трактування практики читання, зокрема поверхове розуміння ідентифікації з персонажем. Відкидаючи традиційне розуміння ідентифікації як прикмети аматорського читання, що полягає в повному отождоженні, нерелексивному, наївно-сентиментальному й реалістичному розчиненні в зображеній особі, дослідниця вбачає в ній суперечливий процес, що поєднує уподібнення і розподібнення, симпатію та антипатію, поважне наближення та іронічне відштовхування. Зокрема, аналізуючи твори Томаса Бернгарда та Альбера Камю, авторка докладно зупиняється на негативній та іронічній ідентифікації, а в самому плетиві уподібнення з персонажем розрізняє кілька «пасм»: *відповідність* — прийняття або неприйняття погляду чи перспективи, зафіксованих в оповідній структурі твору; *вірність* певним цінностям, які наближають аудиторію до одних персонажів та віддаляють від інших; *упізнання*, що реалізується через читацьке осяння або усвідомлення, та, нарешті, *емпатія*, що також має кілька пластів. Заплутаність ідентифікації як психологічного і морального процесу, згідно з дослідницею, зумовлена об'єктивною суперечливістю фікціональних осіб, які поєднують складники різних контекстів. Саме тому, як і Т. Мой, Р. Фельські заперечує формалістський підхід до персонажів як «текстових голограм, вербальних фантомів чи візуальних ілюзій», які начебто «не мають жодного стосунку до особистостей» (с. 83), та спирається на їхній нинішній статус як соціальних медіаторів, що «не прив'язані до творів, у яких вони вперше з'являються», а «телепортуються в нові медіа та середовища, часи та місця» й «рояться серед нас, населяючи світ своїми особливостями, аксесуарами,

торговими марками» (с. 86). Для нетекстуального профілю персонажів Р. Фельські підбирає яскраву метафору: «...персонажі — це істоти-портманто, що зібрані з розрізаних матеріалів, узятих з художньої літератури та життя. <...> Вони сконструйовані з багатьох речей, які працюють разом: текстів, що їх містять; випадкових уривків знань про авторів чи акторів; акультурації у способи читання і звичок реагування; старанності та відданості видавців, продюсерів, агентів, рецензентів, шанувальників; фікціональних об'єктів, з якими вони асоціюються (люлька Шерлока Холмса, сіра сукня Джейн Ейр), та реальних предметів, які вони приносять у світ, від чарівних паличок Гаррі Поттера до принтів з Дон Кіхотом» (с. 90).

Звідси — трактування персонажів як *Umwelt*, тобто як навколишнього середовища, простору, у якому формуються нові соціальні зв'язки: «...ототожнюючи себе з персонажами, ми зв'язуємося через них з іншими людьми та речами» (с. 90). Тож, згідно з Р. Фельські, ідентифікація з персонажем — це не прикмета наївного читання, а соціальна дія, властива і читачам-аматорам, і професійним критикам, яка, проте, своєрідно виявляється в кожній із цих соціальних груп.

Есей Аманди Андерсон «Мислення з персонажем» порушує конкретну проблему — зображення в художній літературі, зокрема в романі, такого різновиду мислення, як «румінація» — циклічного, настирливо повторюваного, зафіксованого на певному переживанні. Полемізуючи з психологічним та психіатричним прочитанням румінації, що спрощує її до негативного, безрезультатного роздумування, дослідниця протиставляє йому художнє, романне прочитання, яке розкриває результативний сенс і морально-репаративне значення цього різновиду мислення. Романному жанру, на думку А. Андерсон, це завдання під силу з огляду на персонажний фокус, різнобічну увагу до зображеної особи. Авторка докладно зупиняється на неоднорідності румінативного мислення передовсім у творах Ентоні Троллопа, Джордж Еліот та Айріс Мердок. Застосовуючи морально-філософське аналізування творів, що розламує рамки текстуальних профілів зображених осіб, авторка есею, отже, стверджує — суголосно з попередніми дослідницями — цінність ширшого та вільнішого підходу до персонажів.

Такий підхід, не обмежений текстуальною репрезентацією, цілком обґрунтований, адже в сучасній культурі текст (а разом з ним і персонаж) перебуває в багатьох контекстах, відображається і трансформується в численних середовищах. Утім, ці контексти також здебільшого структурно організовані, мають власну «текстуальність». Тож авторки видання опиняються перед небезпекою повторного трактування персонажів як відповідних контекстуальних — метатекстових — ефектів, як фантомів складніше організованих структур. Реагуючи на цю небезпеку, Торіл Мой, Ріта Фельські, Аманда Андерсон завбачливо наголошують: вони не створюють нової теорії, жодної схеми чи алгоритму, лише пропонують вільне, позатеоретичне або міжетеоретичне, оперування поняттям літературного персонажа, основане на його медійній і рецептивній множинності. Дослідниці нагадують про потребу щоразу відкидати вже закостенілі теорії. Тому зібрані в цьому виданні есеї — це передусім відрухи, жести-нагадування про сутність гуманітаристики та — в її межах — академічного літературознавства.

Отримано 7 березня 2024 р.

м. Київ

Олег ПАРИЦЬКИЙ

**ШЛЯХ ІСТИНИ:
РОМАН ІВАНА ЧЕНДЕЯ
«ПТАХИ ПОЛИШАЮТЬ ГНІЗДА...»**

Рецензія на книгу: Персональна справа Івана Чендея № 18257: Том 1. Історія роману «Птахи полишають гнізда...» / автор ідеї проекту, упоряд., вст. ст. та наук. ред., комент., добір ілюстр. матеріалу, підгот. до друку додатків д-ра філол. наук, проф. С. Кіраля; підгот. до друку документів справи та окремих комент. канд. філол. наук В. Подриги.

Київ; Ужгород: ТОВ «РІК-У», 2024. Т. 1. 736 с.

Творчість Івана Чендея, видатного українського письменника, лауреата Шевченківської премії, кіносценариста, журналіста, фольклориста, перекладача, співзасновника Народного руху та Українського РЕН, є визначним здобутком національної літератури. Проте ще донедавна його мистецький доробок перебував на маргінесі літературного процесу. У тоталітарну добу партійні ідеологи ініціювали несправедливу критику творів митця за начебто вузьку проблематику, надмірне заглиблення в історичну минувшину, захоплення правдавньою регіональною історією. За виразну національну позицію, індивідуальну творчу поставу письменник зазнавав цькувань і переслідувань. Проти нього була відкрита персональна справа за виступи на підтримку опального шістдесятника Івана Дзюби й причетність до передачі за кордон його праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Митець залишався непоступливим у своєму екзистенційному виборі, твердо відстоював свої життєві і творчі переконання.

Спадщина Івана Чендея посідає чільне місце в історії українського шістдесятництва, у когорті прозаїків Романа Іваничука, Володимира Дрозда, Євгена Гуцала, Романа Андріяшика, Ніни Бічуї, Валерія Шевчука. Дослідники зауважують його оригінальний індивідуальний стиль, неповторну манеру письма. Письменник відверто висловлював свою незалежну мистецьку позицію, що стосується важливих проблем минулого і сучасності закарпатського краю й форматується у системі координат усієї української ідентичності.

Ідеологи від літератури звужували значущість доробку І. Чендея, укладаючи його в межі регіональної творчості. Проте, переконує досвід, творчість українських регіональних письменників — невід’ємний складник вітчизняного літературного процесу, вияв закономірностей нарощування культури на окремо взятих теренах. Сприймається вона як явище мистецької самоідентифікації, духовного маркування певної території, водночас є результатом генерування творчих зусиль різних літературних поколінь певного етноregionу. Процес вивчення літератури рідного краю сприяє прозиранню окремих шарів національної культури, глибшому осягненню поступальності і внутрішньої природи її розвитку, виявленню джерел, що визначають специфіку такого письма, і, безумовно, впливають на творення окремішнього культурницького ландшафту. Доробок І. Чендея є свідченням того, що регіональна художня творчість — надзвичайно важливий чинник осмислення й культивування мистецького досвіду етнічних регіонів задля формування цілісності вітчизняної літератури як єдиного культуропростору.

Творчість письменника стала предметом багатьох літературознавчих досліджень. Захищено низку дисертаційних праць, у яких доробок прозаїка розглядається як феноменальне мистецьке явище, що змогло еволюціонувати й утривалитися в умовах несприятливої для творчості тоталітарної доби. Із належним фаховим коментарем, без купюр сьогодні видаються різножанрові твори прозаїка.

Найавторитетнішим дослідником творчості І. Чендея є доктор філології, професор Сидір Кіраль. Він автор ґрунтовної монографії «Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги» (2021), багатьох літературознавчих праць, науково-популярних видань, у яких висвітлюються актуальні питання ідіостилу письменника, генологічні особливості та проблематика його творчості, структуруються проблемні питання мистецької еволюції. Учений є одним із упорядників книги спогадів «Іван Чендей у колі сучасників», виданої до 95-річчя від дня народження письменника-закарпатця, а також першого тому його 10-томної епістолярної спадщини. У найближчих планах літературознавця — повне видання доробку прозаїка, цілісна структуризація його творчої біографії.

Помітним кроком у чендєзнавстві стала книжка літературознавців Сидора Кіраля і Володимира Подриги «Персональна справа Івана Чендея № 18257: Том I. Історія роману “Птахи полишають гнізда...”». С. Кірально належить ідея цього масштабного наукового проекту, він є упорядником, автором передмови, науковим редактором й коментатором видання. Дослідник підготував до друку інформативні, змістовні додатки до книжки, здійснив добір ілюстративного матеріалу. В. Подрига працював над підготовкою до друку документів справи й окремих коментарів.

Книжка «Персональна справа Івана Чендея № 18257» надзвичайно важлива для потрактування видавничої долі роману «Птахи полишають гнізда...». Прочитується як важливий документ епохи; тексти, вміщені в ній, — це вагомі артефакти-свідчення недавнього минулого, що тривалий час перебували під забороною. Закцентовано на різкому неприйнятті їх радянською партійною критикою, переслідуваннях автора, замовчуваннях і заборонах. За цей твір письменника було позбавлено посади відповідального секретаря Закарпатського відділення СПУ. Митцєві було негласно заборононо працевлаштуватися, що призвело до дев’яти років цькування і вимушеного мовчання.

Книжка науковців належно структурована, складається із передмови, документів справи письменника, коментарів, іменного покажчика, світлин та ілюстрацій. Відкривається вона об’ємною передмовою професора С. Кіраля, у якій з’ясовується видавнича доля роману, вага історичної правди і художнього вимислу, коментується різнополярна реакція літературної критики на вихід його у світ. Дослідник подає розлогу оцінку, що стосується літературної дискусії, яка виникла з публікацією роману й спровокувала різні погляди на порушені в ньому проблеми.

Він вдається до рясного цитування різних джерел з метою об'єктивно й аргументовано відповісти на дискусійні питання, пов'язані із виданням роману, і в такий спосіб увиразнити добу, в якій формувався й творив письменник як тверда і неопступлива творча особистість. У передмові використовуються нефікційні матеріали (листи, щоденникові записи), які документально засвідчують творчі задуми письменника, історію творення роману, відгуки літературознавців на його вихід у світ.

Основні матеріали, що увійшли до книжки, — це документи персональних партійних справ, порушених проти автора у зв'язку із звинуваченням його в папалуженні радянської дійсності в романі «Птахи полишають гнізда...». Усього у виданні використано 47 документів справи. Це протоколи закритих зборів первинної партійної організації Закарпатського відділення СП України; постанови бюро Ужгородського міськкому КПУ; запити парткомісії при Закарпатському обкомі КПУ, Ужгородському міськкомі партії про персональну справу прозаїка; характеристики на І. Чендея як члена КПУ; довідки парткомісії при Закарпатському обкомі КПУ у справі письменника; стенограми його промов, статті в періодиці. Це далеко не повний перелік документів справи, які ретельно систематизували й прокоментували упорядники книжки. Зібрані матеріали — важливі релікти епохи, які дадуть змогу наступним поколінням дослідників проводити ґрунтовний аналіз творчості письменника із залученням фактологічного матеріалу, вміщеного в книжці. Документи, систематизовані у виданні, сприймаються як метажанрове явище, оскільки поєднують у собі різножанрові нефікційні сегменти і вставки й прочитуються як єдиний цілісний і завершений текст, що свідчить про його міжжанровий синкретизм.

Фактологічним доповненням до основного документального масиву книжки є дві частини додатків, куди увійшли листи, рецензії, газетно-журнальні публікації. Ці нефікційні матеріали мають важливе історико-літературне значення, оскільки прояснюють значущість багатьох документів справи, допомагають досягнути психологічні стани автора на тлі тотальних цькувань і переслідувань, проливають світло на його творчі задуми, шляхи й можливості їх утілення. Додатки є цінною джерельною підосновою цієї праці. С. Кіралю довелося виконати колосальну працю, щоб на високому фаховому рівні прокоментувати і розтамувати вищевказані документи. Малозрозумілі читачеві (чи дослідникові) фрагменти документів справи супроводжуються примітками, які місцями набувають форми наукової рецензії чи коментаря.

У виданні подано коротку бібліографію, що формує множину бібліографічних відомостей роману «Птахи полишають гнізда...» й творчості письменника загалом. Супроводжує її іменний покажчик, який є навігатором у пошуку інформації щодо окремих постатей та пов'язаних із ними ключових інформаційних моментів, що стосуються опального твору І. Чендея.

Цінність рецензованої наукової праці очевидна і незаперечна. У повному обсязі матеріали книжки друкуються вперше, створюючи широкий простір для літературознавчого аналізу творчості письменника. Видання «Персональна справа Івана Чендея № 18257: Том І. Історія роману «Птахи полишають гнізда...» матиме науковий резонанс, буде цікавою пересічному читачеві, а також фахівцям у галузі медіа, літературознавства й історії України, архівознавства, джерелознавства і бібліографознавства, може використовуватися у процесі підготовки філологів, істориків і фахівців бібліотечної справи. Воно демонструє високий філологічний рівень авторів-упорядників і свідчить про їхнє вміння інтерпретувати складний, досі методологічно не систематизований матеріал, уміння знаходити оригінальні способи розв'язання наукових проблем.

Отримано 29 березня 2024 р.

м. Кам'янець-Подільський



IN MEMORIAM

«ТА ВИБІР Є ЗАВЖДИ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ...» (Присвячується світлій пам'яті Олександра Галича)

Спадковість душ, спадковість поколінь,
Жага життя прадавня
І одвічна, мов в буйноцвітті травня —
Це пам'яті розкута далечинь.

Олександр Галич

Минає рік відтоді, як 10 березня 2023 р. відійшов у засвіти Олександр Андрійович Галич — доктор філологічних наук, професор, відмінник освіти України, заслужений діяч науки і техніки України, декан філологічного факультету Рівненського державного педагогічного інституту, багаторічний завідувач кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри журналістики Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука. Проте запам'ятався мені Олександр Андрійович саме як учитель — мудрий і простий, вимогливий і добрий, щиро люблячий життя і справу, якою займався.

Життєвий шлях Олександра Андрійовича Галича був позначений формуванням його особистості на Сході та Заході України, досягненням наукових висот, злетом таланту педагога й письменника, визнанням заслуг перед Україною. Перші тридцять років життя О. Галича пов'язані з Донеччиною. Народився він 26 березня 1948 р. в Макіївці. Дитячі й підліткові роки пройшли у с. Серебрянка Бахмутського району. Після закінчення школи й служби в армії юнак вступив на філологічний факультет Донецького державного університету, який із відзнакою закінчив 1975 р. Тут зустрів і свою долю — Валентину — натхненницю, матір двох синів, порадилицю, вірну помічницю в усіх справах. Певний час працював учителем української мови і літератури в Докучаєвську Донецької області.

Наступні двадцять років життя родини Галичів пройшли в Рівному. 1978 р. Олександра Андрійовича після закінчення аспірантури призначили асистентом кафедри української літератури Рівненського державного педагогічного інституту. Згодом він очолив



Олександр Галич

в інституті факультет української філології, став завідувачем кафедри теорії літератури та фольклористики, пізніше — теорії літератури та славистики. Саме тут відбулося його становлення як науковця й педагога. У 1984 р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР О. Галич захистив кандидатську дисертацію на тему «Сучасна документально-біографічна проза: проблеми розвитку жанрів». 1988 р. став доцентом. 27 грудня 1991 р. у Київському університеті імені Тараса Шевченка захистив докторську дисертацію «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика» і став першим доктором філологічних наук в історії незалежної України, а від 1997 р. — професором. Мабуть, інтерес Олександра Галича до біографічно-мемуарно-документальної літератури, теми на той час серед дослідників не лише непопу-

лярної, але й, уважалося, неперспективної, обумовлений його юнацьким бажанням стати істориком, особливою увагою до долі людини у вирі історичних подій, умінням спостерігати, помічати важливе, запам'ятовувати. Результатом цієї зацікавленості стали авторська програма «Мнемозіна», що виходила на Рівненському телебаченні й була присвячена діячам української культури, та формування наукової школи з проблем документалістики і, звичайно, різножанрові літературознавчі публікації.

1998 р. Олександр Галич повернувся на Схід України, але тепер уже до Луганська, де стає завідувачем кафедри української літератури Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, а згодом — новоствореної за його ініціативи кафедри теорії літератури та компаративістики. У Луганську він продовжив науково-педагогічну діяльність, уперше в Україні відкрив спеціальність «Літературна творчість», започаткував конференції: всеукраїнську — «Слобожанщина: літературний вимір» та міжнародну — «Документалістика ХХ — початку ХХІ століть». О. Галич брав активну участь у громадському житті регіону, очолював Луганську обласну організацію «Україна — світ» та Луганський осередок НТШ.

Окупація російським агресором Луганська у 2014 р. змусила родину Галичів залишити свій дім, університет і повернутися до Рівного та почати знову облаштовувати нове життя, шукати роботу й здобувати авторитет у нових колег і студентів. Останні роки Олександр Андрійович був професором кафедри державного управління, документознавства та інформаційної діяльності Національного університету водного господарства та природокористування, професором кафедри журналістики Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука.

Як науковий керівник Олександр Андрійович був уважним до своїх учнів, побатьківськи дбав про їхній розвиток та успіх, завжди знаходив слова підтримки й поради. Під його керівництвом було цікаво вчитися й легко працювати, адже він поважав і цінував кожного, не обмежував творчу свободу. Колектив був для нього родиною, у якій ми разом переживали радіщі й успіхи, невдачі й труднощі, робили спільну справу. За майже двадцять років роботи О. Галича в Луганському університеті кафедра стала центром українознавства, оплотом українства, вона не раз посідала перше місце в рейтингу з наукової роботи, а сам її очільник став почесним професором університету.

Завдяки наполегливій праці, любові до всього, за що брався, відкритості до світу Олександр Андрійович став інтелектуалом, якого завжди було цікаво слухати. Його доробок складає понад п'ятсот наукових і науково-методичних праць, серед

яких — тринадцять монографій і двадцять підручників для студентів різних спеціальностей закладів вищої освіти. У майже п'ятдесятьох статтях і десятих монографіях, присвячених літературі *non fiction*, Олександр Галич ґрунтовно, із властивою йому науковою відповідальністю дослідив природу, еволюцію, поетику, жанрову систему української письменницької мемуаристики (доробок Володимира Винниченка, Михайла Драй-Хмари, Аркадія Любченка, Олександра Довженка, Олеса Гончара, Костянтина Москальця та ін.). Об'єктом його літературознавчих студій була також творчість зарубіжних авторів, серед яких — Жан Жене, Карен Харпер, Маріо Варгас Льяоса, Міленко Паїч, Шаші Тхарур, Амелі Нотомб. Не залишилися поза його увагою і вплив глобалізаційних процесів на розвиток літератури та поява квазі-документальних творів.

Під керівництвом О. Галича було захищено тридцять сім кандидатських і вісім докторських дисертацій різної літературознавчої проблематики, адже він сам був науковцем із широким колом інтересів, а своїм учням завжди пропонував актуальні, маловивчені або ще не досліджені теми.

Не всі знають, що О. Галич був ще й поетом, який створив свій ліричний світ, сповнений філософських роздумів про людську пам'ять, минуле й майбутнє, пошуки істини. Три книжки його віршів («Мнемозіна», «Далечінь пам'яті» та «Белла») — це особливий поетичний щоденник письменника, літературознавця, справжнього патріота, світлої людини, яка ніколи не втрачала силу духу і з оптимізмом дивилася в майбутнє.

Олександр Андрійович любив порівнювати свою долю з крилами птаха: одне з них змужніло на Заході України, друге — загартувалося на Сході. Незмінними для нього завжди залишалися велика любов до України, усвідомлення її цілісності, самовіддана праця, спрямована на формування національного духу молодого покоління, здатного відстоювати свободу своєї держави.

Згадуючи Олександра Андрійовича, я можу дати впевнену ствердну відповідь на його ліричне питання:

Омар Хайям писав лиш рубаї,
Короткі вірші, ніби ручаї,
Чи проростуть отак через віки
Слова палкі, думки мої?

Вірю, що «палкі слова» і далекоглядні думки професора Олександра Галича, визначного вченого, талановитого педагога й письменника, екстрапольовані через сотні сторінок досліджень його учнів, «екзистенційно» проростуть «в проєктах і надіях майбуття».

Наталія ФІЛОНЕНКО

Отримано 12 січня 2024 р.

м. Львів



ЛІТОПИС ПОДІЙ

ФРАНКІВСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ «ДО ВЕЛИКОГО МОМЕНТУ...»

26—27 жовтня 2023 р. у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбулася 37-ма Франківська щорічна наукова конференція «До великого моменту...», присвячена 150-й річниці від початку творчої діяльності письменника. Організатором традиційно став Інститут франкознавства ЛНУ ім. І. Франка, співробітники якого вже багато років поспіль збирають до наукової бесіди колег з усієї України. Долучились до організації зустрічі також Інститут Івана Франка НАН України, Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка і Наукове товариство ім. Шевченка.

Конференція об'єднала в науковому полілозі понад 50 учених різних поколінь із Києва, Львова, Івано-Франківська, Дрогобича. На секціях виступили співробітники, аспіранти й магістранти Львівського національного університету ім. І. Франка, Інституту Івана Франка НАН України, Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка, Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, Українського католицького університету, Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, Інституту філології Київського університету ім. Б. Грінченка.

Протягом двох днів роботи на конференції виступали і відомі франкознавці, зокрема Олег Баган, Соломія Бук, Лариса Бондар, Михайло Гнатюк, Ярема Кравець, Богдана Криса, Микола Легкий, Ігор Медвідь, Ярослава Мельник, Олександра Салій та ін., і молоді науковці.

Перший день розпочався з пленарного засідання, на якому учасників конференції привітали проректор з наукової роботи ЛНУ ім. І. Франка Роман Гладишевський, директор Інституту Івана Франка НАН України Євген Нахлік та директорка Інституту франкознавства ЛНУ ім. І. Франка Наталя Тихолоз. А очільні оповідачі окреслили головні проблемні русла, якими протікала бесіда й інших учасників конференції: проблема «точок відліку» становлення унікального феномена Івана Франка — письменника-мислителя, візіонера і полімата (директор Дому Франка *Богдан Тихолоз*); питання

тягlosti традицій та діалогу франкознавчих поколінь (завідувач кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка ЛНУ ім. І. Франка *Володимир Микитюк*); тема пам'яті в історичному зрізі (завідувачка відділу наукових досліджень української періодики НДІ пресознавства Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника *Мар'яна Комариця*); тема війни у Франкових текстах (заступниця директора Інституту Івана Франка *Алла Швець*); майбутнє гуманітаристики в контексті розвитку сучасних цифрових технологій (в. о. декана філологічного факультету ЛНУ ім. І. Франка *Роман Крохмальний*).

Конференція проходила в різних форматах — офлайн і онлайн. Більшість доповідей було виголошено саме наживо на двох секціях — «Тексти, образи, сенси: сучасні акценти інтерпретації Франкової спадщини» (два засідання) та «Контакти, рецепції, паралелі: "людський світ" та історичні контексти» (два засідання), роботу в яких модерували Назар Федорак, Мар'яна Гірняк, Олена Луцишин, Катерина Шмега, Валерій Корнійчук, Наталя Тихолоз, Марія Лапій. Роботу онлайн-секції провадила Зоряна Дрозда.

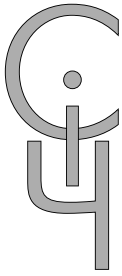
У рамках конференції також відбувся круглий стіл «Проблеми і перспективи оцифрування творчої спадщини Івана Франка», модератором якого був Богдан Тихолоз. У розмові взяли участь музейники, працівники архівів, текстологи, бібліотекарі та ін. Досвідом оцифрування архіву Івана Франка поділилась співробітниця відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ *Тетяна Голяк*. Про особливості оцифрування музейних експонатів доповів головний зберігач фондів Дому Франка *Віктор Мартинюк*. *Наталя Тихолоз* розповіла про книгозбірню Інституту франкознавства ЛНУ ім. І. Франка та роботу над її оцифруванням. Учасники розмови окреслили акценти в заявленій проблематиці та виклики, які постають перед ними в процесі роботи.

Конференція стала плідною і вагомою подією у житті нашої франкознавчої спільноти. А наступний рік обіцяє нам нові ювілеї, зокрема уже самого Інституту франкознавства ЛНУ ім. І. Франка, і нові зустрічі на Франківській щорічній науковій конференції.

Зоряна ДРОЗДА

Отримано 11 січня 2024 р.

м. Львів



НЕКРОЛОГ

НАТАЛІЯ ВАСИЛІВНА КОСТЕНКО

27 лютого 2024 р. відійшла у Вічність Наталія Костенко — епоха українського віршознавства. Н. Костенко народилася 20 січня 1941 р. Її життя було тісно поєднане з Києвом (окрім періоду в Полтаві, де закінчила середню школу, та у Львові, де працювала викладачем Політехнічного інституту). Рідним для неї став філологічний факультет Київського державного (згодом — національного) університету ім. Тараса Шевченка: студентка (1961—1963), аспірантка (1966—1968), з моменту захисту кандидатської (1969) і до 2016 р. — викладачка кафедри теорії літератури та компаративістики, доцентка, а пізніше — професорка. Наталія Василівна віддала університету понад 50 років.



Залюблена в поезію та вірш, дослідниця не просто розвинула українське віршознавство, але була, є і буде його надійним фундаментом. Її відданість науці віршування вимірюється науковим доробком, що розгортався двома річищами — студіями з поезики окремих авторів («Поетика Павла Тичини. Особливості віршування», 1982; «Максим Рильський — майстер українського класичного вірша», 1988 (російською); «Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка», 1994 (2-ге вид. — 2020); «Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики», 2003) та студіями, присвяченими ширшій проблематиці віршознавчої науки («Українське віршування ХХ століття», 1993 (2-ге вид. — 2006); «Український дольник», 2013 (колективна монографія); «Вірш і поезія», 2014).

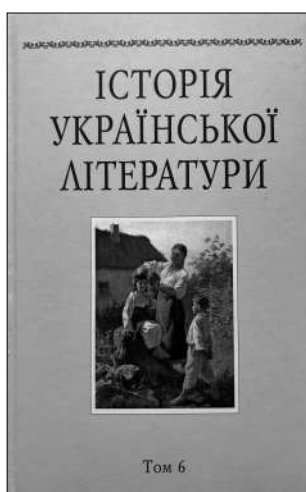
Н. Костенко — провідний віршознавець України, доктор філологічних наук — із 1996-го проводила в стінах КНУ ім. Тараса Шевченка Віршознавчий семінар (з 2017 р. проходив в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України), за матеріалами якого вийшли друком збірники: «Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Г. К. Сидоренко» (2008), «Віршознавчий семінар: з наго-

ди 90-річчя Ігоря Качуровського» (2009), «Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції “Українське віршознавство ХХ — початку ХХІ століть. Здобутки і перспективи розвитку”» (2010), «Віршознавчі студії: Збірник праць наукового семінару “Вірш у системі перекладу”» (2010), «Науковий семінар: Веселе віршознавство» (2014), «Віршознавчий семінар. Ігор Васильович Качуровський (1918—2013). Ін методіам: зб. наукових праць та спогадів» (2015), «Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: ДК, ТК, АКЦ, ВВ. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць» (2017), «Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського: До 100-річчя від дня народження: Всеукраїнський віршознавчий семінар» (2018), «Український акцентний вірш у контексті сучасного неklasичного віршування» (2019), «Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко. Всеукраїнський віршознавчий семінар» (2021), «Віршознавчий семінар. “Сучасний верлібр в українській та світовій поезії”» (2023).

Н. Костенко підготувала до друку видання творів Миколи Бажана (Київ, 2003—2004), Павла Филиповича (Київ, 1989) та перевидання «Науки віршування» Бориса Якубського (Київ, 2007). Авторка великої кількості рецензій на поезію та віршознавчі праці. Понад двадцять років керувала Літстудією ім. М. Рильського при філологічному факультеті КНУ ім. Тараса Шевченка. Через руки й серце Наталії Василівни пройшло чимало поетів-початківців, яким вона допомагала укладати дебютні збірки, і юних науковців, що робили перші кроки в науці віршування. Підготувала трьох докторів і чотирнадцять кандидатів наук, багатьох благословила на науковий шлях як опонент.

Українське віршознавство зазнало непоправної втрати. Ваші учні, вихованці Віршознавчого семінару, схиляють голови в скорботі.

*Колектив Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України та редакція журналу «Слово і Час»
висловлюють глибоке співчуття рідним і близьким Наталії Костенко.
Світла пам'ять!*



**Історія української літератури: У 12 т. Т. 6.
Література XIX століття (1857—1870-ті роки)
/ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАНУ; науковий редактор Микола Бондар.**

Київ: Наукова думка, 2022. 1080 с.

У шостому томі дванадцятитомної «Історії української літератури» висвітлюється український літературний процес з кінця 1850-х років (визначальним постає 1857 р., з яким пов'язані нові засвідчення поступу національної прози й поезії, повернення до активного творчого життя учасників Кирило-Мефодіївського братства тощо) до кінця 1870-х років. Серед найпомітніших явищ розглядуваного періоду — становлення жанру роману та багатьох різновидів повісті, жанрове і стильове урізноманітнення ліричних форм, пошук нових мотивів у драматургії. Прикметною рисою стає сконцентрованість українського письменства на відтворенні колізій сучасності, де на передній план виходить проблема національно-культурного самовизначення України. Окрім загальних оглядів (поезія, проза, драматургія), вміщено розділи, присвячені творчості Марка Вовчка, Леоніда Глібова, Степана Руданського, Юрія Федьковича, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного.



**Історія української літератури: У 12 т.
Т. 9, кн. 1 / Інститут літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України.**

Київ: Наукова думка, 2023. 768 с.

У томі розглянуто нові явища й постаті в українському письменстві, які визначали його розвиток від 1890-х до кінця 1910-х років. Висвітлено становлення модерністських художніх тенденцій в українській літературі, її суголосність тогочасним мистецьким пошукам у світовому письменстві і водночас національну самотність, зумовлену актуальними духовними запитами української культури й суспільства загалом.

У першій книзі дев'ятого тому на багатому фактичному матеріалі розкрито історико-культурні обставини, особливості літературного процесу цього періоду, стильові тенденції в розвитку поезії і прози й типологію художніх явищ, визначено місце в літературному процесі багатьох призабутих поетів і прозаїків. Зокрема, висвітлено такі регіональні явища із загальноукраїнською значущістю, як мистецьке угруповання «Молода муза» й буковинська проза межі століть. Особливу увагу приділено творчій спадщині Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича.

Наші _____
_____ презентації

CONTENTS

FRANKO STUDIES

- Sviatoslav PYLYPCHUK. Folklore and Ethnographic Roots of Franko's Story "On Yura Shykmaniuk Wading the Cheremosh" 3
- Mykola ILNYTSKYI. An Unfinished Polemics "Among Ourselves" 22

SHEVCHENKO STUDIES

- Oleksandr BORON. The Memoirs of Erast Nudatov as a Source of Shevchenko's Biography of Raim Period (1848—1849) 36

20th CENTURY

- Vadym VASYLENKO. The Poetry by Mykhailo Orest: Ideas and Figurative Structure 51

DÉBUT

- Anton DRANNIKOV. Gender and Sexuality as Modi of Loneliness in Christopher Isherwood's "The World in the Evening" 70

SKETCHES

- Yarema KRAVETS. Maksym Rylskyi and Belgian French-Language Literature 82

SCRIPTA MANENT

- Mykhail Semenکو as a Futurist and 'Borotbist'. *Prefaced, compiled, and commented by Olesia Omelchuk* 88

REVIEWS

- Lidiia KOVALETS. Olha Kobylanska as a Heroine of Nonfiction Literature [S. Kyryliuk. Kobylanska from A to Z] 98
- Iryna PRYLIPKO. Ecocriticism in the Context of Contemporary Humanitarian Discourse [L. Horbolis. Ecocriticism: Methodological Integration, Interaction, and Interpretation] 103
- Taras HOLOVAN. A Literary Character Between Text and Context [A. Anderson, R. Felski, T. Moi. Character: Three Inquiries in Literary Studies] 107
- Oleh RARYTSKYI. The Path of Truth: Ivan Chendei's Novel "Birds Leave Their Nests..." [Personal file of Ivan Chendei No. 18257. Vol. 1. The history of the novel "Birds Leave Their Nests..."] 110

IN MEMORIAM

- Nataliia FILONENKO. "But the choice is always existential..." (Dedicated to the blessed memory of Oleksandr Halych) 113

OUR CHRONICLE

Zoriana DROZDA. A Scholarly Conference on Franko Studies “Toward a Great Moment...” 116

OBITUARY

Nataliia Kostenko 118

OUR PRESENTATIONS

Modernism in Ukrainian Literature of the 20th and Early 21st Centuries: Memory, Codes, and Practices; The Creator of a New Cultural Ukrainianism: Mykhailo Pavlyk. To the 170th Anniversary of His Birth; History of Ukrainian Literature: In 12 vols. Vol. 6; History of Ukrainian Literature: In 12 vols. Vol. 9, book 1 87, 97, 120