

ВОЛОДИМИР КУЗЬМЕНКО

У ВСЕСВІТІ СЛОВА

Літературно-критичні студії



Київ-2018

УДК 82.09

К 893 Кузьменко В. І.

У всесвіті слова: літературно-критичні студії / Володимир Кузьменко. – Київ : Друге дихання, 2018. – 684 с. фото.

ISBN 978-966-8448-15-7

У книзі літературознавця й критика Володимира Кузьменка подаються наукові праці, написані впродовж останніх двадцяти років. Окремі з них оприлюднено вперше, решту переосмислено й доповнено.

Науковець, який береться за дослідження поетичного слова, стикається з об'єктом, рівнозначним за своєю безмежністю космосу, – із філологічним всесвітом слів і думок: він так само невичерпний, як і його праобраз. Процес творчої рецепції літературного твору також безмежний.

Самобутність українського письменства у колі європейських літератур розвивали митці, які виводили слово на нові, часто несподівані орбіти осягнення світу і буття людини в ньому. Пропонована книга – авторський погляд на мистецьки вартісні здобутки у царині вітчизняної та світової літератури ХІХ – початку ХХІ ст.

Видання адресоване філологам, викладачам, студентам вищих навчальних закладів гуманітарних спеціальностей. Буде гарною лектурою всім, хто прагне глибше осягнути всесвіт художнього слова.

ISBN 978-966-8448-15-7

©Кузьменко В. І., 2018

ЗМІСТ

PER ASPERA AD ASTRA.....9

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ.

ЕПІСТОЛЯРНА ГАЛАКТИКА..... 11

«Вибрані місця з листування з друзями»

М. Гоголя як лист у вічність..... 12

Епістолярна форма в творчості

Тараса Шевченка..... 15

Письменницький епістолярій

в українському літературному процесі

20–50-х років ХХ століття..... 23

Теоретичні аспекти дослідження

епістолярної спадщини письменників..... 40

Європейська епістолярна традиція та

українська епістолографія..... 78

Специфіка епістолярної творчості

українських письменників у тоталітарних

умовах 20-50-х рр. ХХ століття 107

Епістолярна літературна критика..... 107

Епістолярна публіцистика..... 147

Відкриті листи письменників..... 170

Художні листи..... 187

Відображення літературного процесу в епістолярній спадщині письменників	208
Висновки	228

РОЗДІЛ ДРУГИЙ.

ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ.....	237
----------------------------	------------

Український планетарій.....	238
------------------------------------	------------

Палімпсести Миколи Вороного.....	238
----------------------------------	-----

Журба і радість Олександра Олеся	249
--	-----

Чумацький шлях української поезії	258
---	-----

Планета Вишеславія	265
--------------------------	-----

«Письменник – нервова клітина нації»: специфіка національної самоідентифікації автора в «Щоденниках» Олеся Гончара.....	273
---	-----

Люди зі страху не можуть творити історію (екзистенційна концепція страху в епічних полотнах Роман Андріяшика).....	278
--	-----

Атлант українського літературознавства (Віталій Дончик)	286
--	-----

Світлиця його серця (Василь Чухліб).....	290
--	-----

«Долю рідну зріднити із зорями...» (Петро Ярмоленко).....	293
--	-----

Мій товариш Віктор Дудко – в житті й у літературознавстві	295
--	-----

Інтерконтинентальний планетарій.....	302
---	------------

Творець енциклопедії модернізму (Джеймс Джойс)	302
---	-----

Рільке і Україна	311
З погляду вічності – мистецтва (Марсель Пруст).....	320
Під знаком екзистенціалізму (Андре Жід).....	331
Свідок ХХ століття (Андре Мальро).....	338
Родом з планети Маленького принца (Антуан де Сент-Екзюпері).....	345
Спасіння через любов (Джером Девід Селінджер)	358
«Тропіки» Генрі Міллера	365
Бунт особистості за самореалізацію в романі Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі»	373
Крізь призму «магічного реалізму» Габріеля Гарсія Маркеса.....	381
Всепланетарні інтертекстуальні обшири творчості Хорхе Луїса Борхеса	393

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.

ТУМАННІСТЬ АНДРОМЕДИ..... 399

Всежиттєва праця Івана Огієнка.....	400
Проблема художнього перекладу в літературознавчій концепції Павла Тичини.....	409
«Хай слово мовлено інакше...».....	414

Літературознавча складова при перекладі
іншомовного тексту (на матеріалі перекладів
Григора Тютюнника з російської літератури).....448

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.

СУЗІР'Я ДРАКОНА 463

«Поезія – це завжди неповторність...» (Ліна Костенко)	464
Солярна тема у творчості Івана Драча.....	477
Світ правди й краси Михася Ткача (літературно-критичний нарис)	486
Вступні зауваги	486
Дивосвіт дитинства та юності	487
Дороги творчого неспокою	497
Інтертекстуальне поле малої прози Михася Ткача	508
Замість висновків	525
Долина дитинства В'ячеслава Мальця	530
Лицар неспокою (літературно-критичний нарис)	534
Замість вступу	534
Лицар-сам	535
Дивосвіт прозописьма.....	544
На «пристраснім гончарнім колі» поезії....	557
«Сьоме поле» літературної діяльності	562
Замість висновків	576

Обличчям до сонця: традиції модерну і модерн традицій як джерела поетики Анатолія Мойсієнка.....	579
Неоімпресіоністична новелістика Любові Пономаренко: специфіка ідіостилю письменниці.....	587
Справжній українець: штрихи до ювілейного портрета Олександра Забарного.....	596
Як лікувати «бронзову хворобу» вірша?.....	600
Натруджені мозолі «малої» прози чи постмодернізм по-чернігівськи?.....	607
«Оповідати без марнослів' найкраще деталями...».....	614
Українська русистика: to be or not to be	624

**РОЗДІЛ П'ЯТИЙ. ПЕРЕДМОВИ-АСТЕРОЇДИ,
РЕЦЕНЗІЇ-МЕТЕОРИТИ 631**

Ужинок, наіскрений сонцем.....	632
До глибини джерел	635
Наперекір грозам	636
«Душа поезії – не рима...»	640
Слово поетеси крізь призму рукопису.....	642
Два видання одного літа	646
Творчість Михася Ткача в рецепції критиків і літературознавців	649
Доба порубіжжя ХІХ–ХХ століть у відтворенні українських і російських новелістів.....	653

Нове слово про літературну казку.....	657
«Пародія – досить елітарний жанр...»	660
Прозописьмо Михайла Слабошпицького у фокусі біографістики	663
Вагомий здобуток у царині грінченкознавства	668
Кость Гордієнко на тлі далекоблизької епохи ХХ століття	672
Акварелі з уривків голубого неба	677
БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА ПРО АВТОРА	679
ФОТОАРХІВ	681



PER ASPERA AD ASTRA

Спочатку, як мовиться у Святому Писанні, було слово. У ньому все: і віра, і надія, і любов. У слові душа людини. Недаремно у народі кажуть, що добре слово здатне загоїти рану. Наші пращури віддавна високо цінували точний, образний вислів. І завжди в пошані були ті люди, які, перефразовуючи поета, стояли «на сторожі» рідного слова, всіляко боролися з його засміченням суржиком і вимагали цього від інших. «Нації вмирають не від інфаркту: спочатку їм відбирає мову» (Ліна Костенко).

Науковець, який береться за дослідження поетичного слова, стикається з об'єктом, рівнозначним за своєю безмежністю космосу, – із філологічним всесвітом слів і думок: він так само невичерпний, як і його праобраз.

Один із найповніших на сьогодні академічний 11-томний «Словник української мови» (1970–1980) містить понад 137 тисяч слів. Щоправда, це ґрунтовне видання вже певною мірою застаріло. До того ж на ньому позначилася так звана «сталінська теорія зближення української й російської мов» (до словника потрапили штучно введені російські лексеми, яких доти в українській мові не було).

Академічний 20-томний «Словник української мови», видавати який розпочала «Наукова думка» 2010 року, включатиме 300 тисяч слів. Майже кожне з них має декілька значень. Отже, реальних «слів-значень» (семантичних варіантів слова), що вживаються в літературних творах письменників-класиків, набагато більше. А якщо взяти до уваги пряме й переносне значення кожного слова, загальнопоширене й діалектне, то їх кількість зростатиме в геометричній прогресії. Кожне слово в певному значенні сполучується з величезною кількістю інших слів, утворюючи безкінечність словесних сузір'їв.

Повне зібрання творів Т. Шевченка включає в себе 12 томів. Інакше кажучи, це ті ж самі слова, що і в словнику, але подані у вигляді їх поєднання з іншими, кожне з яких індивідуальне й неповторне.

Все написане І. Франком увійшло до його 50-томника. Художня спадщина Лесі Українки становить 12 томів, П. Тичини – також 12, М. Рильського – 20. Твори В. Винниченка ще у 20-х рр. ХХ ст. видавались у 24 томах. Додамо сюди опубліковані зібрання творів М. Бажана, В. Сосюри, О. Довженка, І. Кочерги та інших класиків вітчизняної літератури, 6 томів В. Шекспіра в перекладі українською мовою, 10 томів О. де Бальзака та багатьох інших зарубіжних митців.

Натомість фонди Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського нараховують десятки мільйонів книг. Водночас мільярди



текстів, зливаючись, «утворюють єдиний Текст як результат того, що було сказано мовою» (Л. Новіков). Згідно Р. Барту, література – не що інше, як мова, де новизна виникає з комбінації слів, а не в новому повідомленні.

Однак текст безмежний не лише своєю лінійністю, але й своїм змістом. Кожен реципієнт суб'єктивно сприймає створене письменником на основі власних вражень, емоцій, почуттів, власного життєвого досвіду. Досвід же наш постійно збагачується, і ми з часом відкриваємо нові нюанси й відтінки в класичному літературному творі, знаходимо те, чого раніше не помічали.

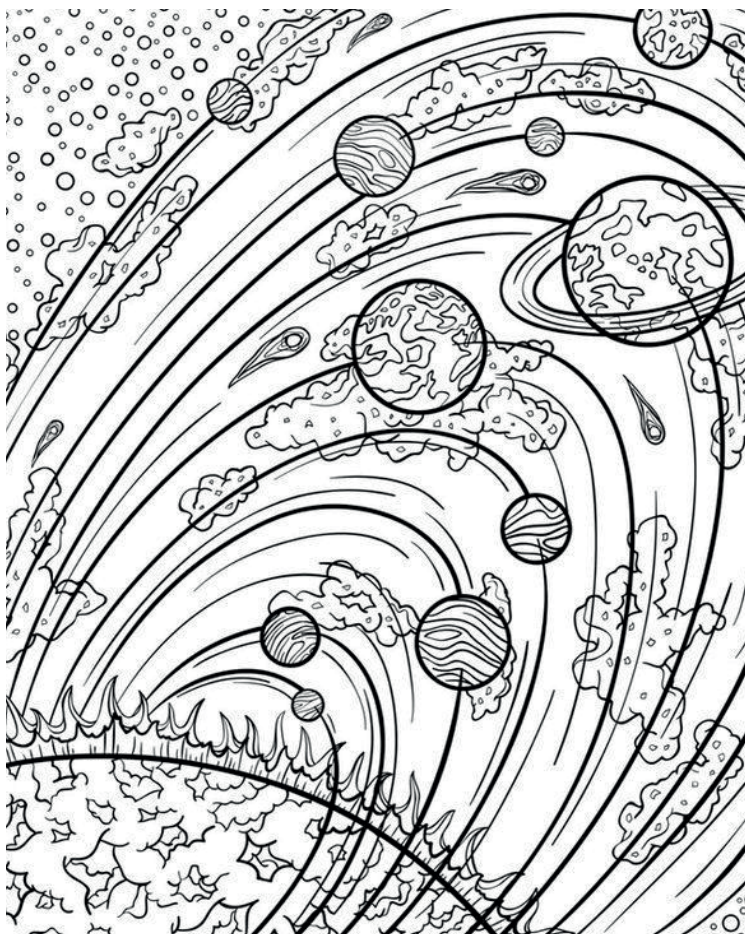
Будь-яка епоха, кожне нове покоління читачів прагне по-своєму зрозуміти літературний шедевр. Процес творчої рецепції української та світової літератури невичерпний.

Книга «У всесвіті слова» пропонує читачеві авторський погляд на мистецьки вартісні здобутки у всесвіті художнього слова.

Отож, *Per aspera ad astra*, крізь терни – до зірок!



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. ЕПІСТОЛЯРНА ГАЛАКТИКА



«ВИБРАНІ МІСЦЯ З ЛИСТУВАННЯ З ДРУЗЬМИ» М. ГОГОЛЯ ЯК ЛИСТ У ВІЧНІСТЬ

Нині переживаємо той період, коли попередні духовні цінності почасти втрачають своє значення, піддаються переоцінці й переосмисленню. І саме сьогодні, як ніколи, дуже важливо дати зрозуміти кожному, що без віри людина просто існує, втрачає себе в цьому світі. Ось чому напрочуд актуальні звернення Гоголя до всіх нас, що живуть зараз і житимуть у майбутньому, придивитися до себе, зазирнути в душу, а, побачивши власні вади, – звільнитися від них, пам'ятаючи, що таких, як ти, багато.

1 квітня 2018 року виповнилося 209 літ від дня народження Миколи Гоголя, а його великі творіння весь цей час продовжують приносити радість читачам, дивувати їх і наvertати до пошуків морального самовдосконалення. Можливо, саме сьогодні збулась заповітна мрія письменника – його «Вибрані місця з листування з друзями» читають, перечитують, сприймають чи ні, але все ж прагнуть розібратися в творі, перечитують заново, приміряючи до сучасності.

У свою книгу Гоголь включив приватні листи до О. Смірної, П. Плетньова (ректора Петербурзького університету, видавця «Современника»), В. Жуковського, О. Толстого, колишнього губернатора Тверського краю. Гоголь познайомився з ним у Парижі і впродовж життя прихильно ставився до нього. До книги потрапили і просто статті, котрі прозаїк написав напередодні: стаття про Карамзіна, стаття про Пушкіна, стаття про «Мертві душі», стаття про російську поезію, стаття про церкву. Всі вони виростили з тих же листів, щоденникових нотаток. І коли здавалось, що письменник мовчав, у його душі здійснювалась титанічна робота, яку він оприлюднив на сторінках книги.

У своєму творі автор прагнув не до перебудови суспільства, а до творення людини. «Суспільство утворюється саме по собі, суспільство складається з одиниць. Варто нагадати людині, що вона аж ніяк не матеріальна худоба, а високий громадянин високого небесного громадянства. Допоки людина хоча б скільки-небудь не буде жити життям небесного громадянина, дотоді не впорядкується земне громадянство» [1, 22].

Проблеми, порушені Гоголем у «Вибраних місцях...», актуальні й сьогодні. Закликаючи читача до перегляду питань духовного та суспільного життя, автор розпочинає це робити з себе самого, а потім вже звертається і до суспільства.

Видання книги 1847 року (вийшла в світ 31 грудня 1846 р., тобто 12 січня 1847 р. за н. ст.) звихрило читацький загаль, викликало розмаїття відгуків і чуток, серед яких переважали негативні. Не було в імперії соціального стану, котрий би так чи інакше не відреагував на



появу «Вибраних місць...». Одні говорили, що Гоголь вилив бруд на Росію (передовсім через те, що, мовляв, висловив про її життя багато журливих істин), інші образились за критику західної цивілізації, за возвеличення церкви, монарха.

Різко негативно оцінив видання «неістовий Віссаріон». Спочатку російський критик надрукував рецензію на «Вибрані місця...» в «Современнике» (1847. – № 2. – Т. 1). Проте згадана рецензія була спотворена цензурою та правкою офіційного редактора А. Нікітенка. 15 липня н. ст. 1847 р. В. Белінський пише із Зальцбруна «Лист до М. В. Гоголя», в якому висловлює те, чого не міг сказати в статті. Критик вбачав у кореспонденції не документ приватного листування, а твір, котрий розрахований не тільки на адресата, а й звернений до широкої громадськості. Як відомо, цей лист поширювався серед читачів у рукописах. Вперше був надрукований О. Герценом в «Полярной Звезде» (1855. – Кн. 1), що стало остаточним вироком «Вибраним місцям...». Гоголь звинувачував ся у надмірній пихатості, нещирості, зраді мистецтву, у незнанні російського життя тощо.

Гоголева трагедія, як вважає Ю. Шерех, не що інше, як трагедія людини, що «вирушила завоювати Росію українським моральним кодексом, і за українським розумінням мистецтва і МОРАЛІТЕ якої про «мертві душі» було поверхово зрозуміле різними Белінськими як викривальна література, і чиї «Выбранные места», в які Гоголь вклав усю свою душу, були висміяні і неправильно сприйняті. Звідси – природний результат трагічного непорозуміння – Гоголеве спалення своїх рукописів і майже самопожертва – так близько Маросейка (вулиця. – В. К.) від Нікітського бульвару у Москві, і так близько двохсот річниця Переяславської угоди – у лютому 1852 року [2, 40].

Тривалий час книга вважалась реакційною. Однак її читають і сьогодні. Тим більше, що нині стало можливим висловлювання відвертих думок щодо усталених авторитетів. Проблеми, порушені прозаїком в главах «Про те, що таке слово», «Поради», «Просвіта», «Християнин іде вперед» та ін., залишаються актуальними й у наш час. Хіба зараз, коли так багато видано й видається різної літератури, для кожного, хто стоїть на сторожі материнської мови, не є важливою істина: «Працювати зі словом треба чесно. Воно є найвищим подарунком людині від Бога. Біда вимовлять його письменнику, коли він перебуває під впливом пристрасних захоплень, розпачу, гніву..., словом у ту пору, коли не прийшла ще в струнку його власна душа: з нього вийде таке слово, котре для всіх буде противним» [1, 37].

Із забутих, переважно невідомих, а то й заборонених джерел приходять до нас сьогодні нові видання. Різноманітна їхня проблематика, форма висвітлення питань. Однак важливо те, що всі вони спрямовані на людину, пропущені через її долю, душу, висміюють її пороки,



прагнуть їх вилікувати. «Потурбуйся насамперед про себе, а потім про інших; стань передовсім сам чистішим душею, а потім уже старайся, щоб інші були чистішими, ... щоб те, що порадив іншому, адресував самому собі; той же самий докір зроби самому собі» [1, 103]. Невже у наші дні заклики письменника бути справедливими, добрими, вірити в те, що робиш, роблячи все щиро, втратили свою актуальність?

Прозаїк називає свою книгу сповіддю людини, котра провела кілька років всередині себе. Зачіпаючи найважливіші рівні життя особистості, митець доводить їхній нерозривний взаємозв'язок. Адже культура, просвіта, віра, становище в суспільстві – всі ті, якщо можна так їх назвати, категорії стоять дуже близько одна до одної. Обезцінення однієї з них призводить до зубожіння людської душі, що почасти спричиняє наявність пороків у всього суспільства. А в тому, що потрібен пекельний труд, спрямований на викорінення беззаконня, подолання пороків у суспільстві і в людині, у Гоголя сумнівів не було.

Отже, попередня канонічна оцінка «крамольної книги», зокрема позиція В. Белінського, потребує виваженого переосмислення. Гоголівські «Вибрані місця з листування з друзями», як і Шевченкове послання «І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», необхідно розглядати як лист у вічність. Протягом довгого часу українці вірили, що Гоголь був «жертвою» [3, 45], можливо, тепер «він постане перед ними, як він уже постав перед більшістю своїх читачів, – неперевершеним мистцем» [4, 84]. Вчитаемось іще раз в його духовний заповіт – лист у вічність, адресований також «І мертвим, і живим, і ненарожденим...», у тому числі, й усім нам. Вплив книги на рух літератури, на стан української думки загалом досі ще гідно не оцінено.

Література:

1. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н. В. Гоголь. – М. : Советская Россия, 1990. – 432 с.
2. Шерех Ю. (Шевельов). Москва – Маросейка // Не для детей. – New York., 1964. – Рр. 40–41.
3. Якубовський Ф. «Двонаціональність» М. Гоголя та українська дрібнопанська література / Ф. Якубовський. – К., 1928. – 54 с.
4. Луцький Ю. Страдництво Миколи Гоголя, знаного також як Ніколай Гоголь: Пер. з англ. / Ю. Луцький. – К. : Знання України, 2002. – 114 с.



ЕПІСТОЛЯРНА ФОРМА В ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Епістолярна форма – форма композиції літературних творів різних жанрів. Епістолярна форма може бути панівним принципом побудови твору (текст у такому разі складають листи автора або персонажа чи листування персонажів між собою). Епістолярна форма може використовуватися поряд з іншими композиційними формами (як це бачимо в деяких повістях Шевченка). Її не слід ототожнювати з епістолярною літературою, тобто з листуванням історичних осіб, письменників, видатних діячів і под.

Першовитоки епістолярної форми сягають греко-римської античності. На східнослов'янському ґрунті вона простежується з XII ст., передусім у творах із християнською, кодо-модусною присутністю (т. зв. Фіктивні листи, богословські трактати, відкриті листи, повчання – Феодосія Печерського, Володимира Мономаха, Клима Смолятича, Івана Вишенського та інших державних і церковних діячів). З XVIII ст. епістолярна форма проникає майже в усі літературні жанри, передусім у журналістику: журнали Р. Стіла і Дж. Аддісона в Англії, М. Новикова, І. Крилова та інших у Росії. З'являються навіть своєрідні газети-листи (як-от: «Correspondance litteraire philosophique et critique» М. Грімма). Епістолярна форма домінує в «Щоденнику для Стелли» Дж. Свіфта, філософському романі «Перські листи» Ш. Монтеск'є, в романах «Памела» і «Клариса» С. Річардсона, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете, нарисово-документальних творах М. Карамзіна, («Листи російського мандрівника»), Д. Фонвізіна («Записки першої подорожі»). Епістола стає улюбленою формулою наукових статей, передмов і післямов Лазаря Барановича, Г. Сковороди та інших українських авторів. Із творів світової літератури, в яких використано епістолярну форму, Шевченко згадував зосібна поетичне послання Горація, «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна, «Картина Фінляндії: уривок із листів російського офіцера» К. Батюшкова («Близнецы»), роман «Клариса» С. Річардсона («Художник»); у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» іронізував із приводу видання «Листування Катерини Великої з паном Вольтером».

Експресивність мови й стилю, настанова на інтимність, орієнтація на конкретного адресата, довірча інтонація, внутрішній драматизм і психологізм – ці виражальні особливості епістолярного жанру вочевидь привертали увагу Шевченка. Герой повісті «Художник», якому надано чимало автобіографічних рис, так визначає мету листовного спілкування: «буду вам писать, как сердце продиктует. И моя



простосердечная откровенность пускай пока заменит искусство» [3, 181]. Залучення елементів листа до поетичних текстів можна простежити, зокрема, у віршованих посланнях «До Основ'яненка», «Гоголю», «І мертвим, і живим», «Н. Костомарову», «Марку Вовчку» та ін. Усі ці твори Шевченка найповніше демонструють самовиявлення і характер адресанта, спосіб його мислення, його оцінку багатьох сучасників та конкретних соціальних груп.

До епістолярної форми як одного із панівних композиційних принципів репрезентації художнього змісту Шевченко охоче вдавався упродовж десятирічного заслання. В цей час для митця, якому «строжайше запрещено рисовать что бы ни было и писать (окроме писем)» (так поет формулював височайшу заборону в листі до В. Рєпніної від 24 жовтня 1847), листування лишилося єднальною ланкою з минулим життям, із близькими людьми та Україною. «Якби вони [друзі-адресати. – В. К.] знали, що єдине слово ласкаве тепер для мене паче всякої радості. Так що ж, недогадливі», – гірко констатував Шевченко 1 лютого 1848 року у листі до А. Лизогуба. «Я как бы ото сна тяжелого проснулся, корда получу письмо от кого-нибудь не отрекшегося мене, – читаємо в листі від 25–29 лютого того ж року до В. Рєпніної, – а ваше письмо перенесло меня из мрачных казарм на мою родину». Болісні переживання, викликані відсутністю звісток із рідного краю, відбито в багатьох засланих поезіях. Один із віршів і починається такими гіркими рядками: «І знов мені не принесла // Нічого почта з України...».

У повістях «Музыкант», «Близнецы», «Художник», «Прогулка с удовольствием и не без морали» (всі створено на засланні) введені до тексту листи давали письменникові змогу глибше розкрити психологічну мотивацію вчинків і діалектику переживань персонажів, створити яскраві індивідуальні характери. Водночас листування літературних героїв фокусувало в одне ціле окремі сюжетні лінії, врівноважувало емоційність авторської розповіді. Імпровізаційність і спонтанність епістоли, невимущена форма викладу та підкреслена суб'єктивність поглиблювали достовірність зображуваного.

Зміст і форму листів, написаних від імені персонажа повістей, здебільшого визначає коло інтересів і стилістика мови адресата. Обопільні послання через аспект авторської ментальності й рефлексій складають суб'єктивний образ епістолярного реципієнта. Адже листування – це передусім комунікація, взаєморецепція співрозмовників, людей із різними типами авторської свідомості. Крім того, епістолярна контактність, – а отже, й взаєморецепція адресанта та адресата, – завжди до певної міри компроміс між тим, хто пише, і тим, до кого адресант звертається. Вміння налаштуватися на хвилю реципієнта, відтворити у своїх листах його образ – досить рідкісне явище, як



і здатність адекватно сприймати співрозмовника. Таку багатогранність інтересів, психологічну сумісність із різними кореспондентами демонстрував Шевченко, зокрема, у приватному листуванні. Трансформувалася ця особливість і в епістолярній формі його повістей. Наприклад, у повісті «Близнецы» накреслено абрис листа І. Котляревського, нібито адресованого подружжю Сокир. Щоправда, в текст внесено лише формулу звертання із прескрипту послання («*Ласкавши мои други, Никифор Федорович, Прасковья Тарасовна и Степан Мартынович*») та його клаузулу: «*Оставайтесь здоровы, не забывайте одынокого И. Котляревского. P. S. Поклонитесь, как побачитесь, доброму моему Степану Мартыновичу Левицкому*» [3, 57]. До сьогодні невідома жодна українська кореспонденція І. Котляревського, але ж це не означає, що таких листів не було взагалі. На початку ХХ ст. в Україні офіційне листування велося, як правило, російською мовою. У дружнє, інтимне листування могли вступати й українською мовою, котру подеколи вживали в освічених, національно орієнтованих верствах. І. Котляревський був прибічником погляду на українську мову як мову національну, спроможну виконувати всі належні комунікативні функції. Отож художній домисел Шевченка, завжди скрупульозного у відтворенні життєвих реалій, не суперечить свідченням про особу І. Котляревського. Адже автор «Енеїди», обіймаючи посаду попечителя полтавських богоугодних закладів, цілком можливо, в якихось справах листувався і з простими людьми, тож обігрування листа І. Котляревського, написаного українською, – вдала художня деталь, що надає вірогідності образу письменника.

Чітко індивідуалізовано епістолярний стиль головних героїв повісті – близнюків. Через листи Зосима й Саватія до названих батьків можна простежити, як дедалі більше контрастувала вдача адресантів. Зося, починаючи вже з перших листів, писав лаконічно й повсякчас підкреслював, що він найнужденніший серед вихованців кадетського корпусу. Наступні епістолярні тексти офіцера Зосима – це сухі телеграфного стилю повідомлення, які всуціль зводяться до постійної вимоги надіслати гроші, причому черствість і жорстокість у кожній новій кореспонденції посилюється. Немає навіть елементарних проявів синівських почуттів – бодай запитання про здоров'я батьків чи стан їхніх справ, натомість Зосим кидає гнівні звинувачення, щораз абсурдніші й цинічніші: «Через вас, нежные, попечительные родители, должен я оставить гвардию и просить перевода в армию, потому что я нищий, а у вас сундуки трещат от золота» [Там само. – 66]. У лікаря Саватія листи розлогі, докладні, сповнені поваги до названих батьків і почуття обов'язку перед ними. Стилістика його епістол, зокрема розмаїтих звертань до Никифора Федоровича та Прасковії Тарасівни, виявляє щире ставлення до адресатів («*Мои нежные,*



мои милые родители!», «Мои милые, мои незабвенные хуторяне!» і т. п.). Він скромно інформує батьків про свої успіхи, жодного разу не поскаржившись на негаразди. Листи Саватія, написані зворушливо, з глибоким ліризмом, дають чимало естетичної насолоди читачеві. Ось, приміром, один із описів приаральського степу: *«Это была ровная, без малейшей со всех сторон возвышенности, степь, и, как белой скатертью, ковылем покрытая необозримая степь. Чудная, но вместе и грустная картина! Ни кусточка, ни балки, совершенно ничего, кроме ковыла, да и тот стоит, не пошевелится, как окаменелый; ни шелесту кузнечика, ни чиликанья птички, ни даже ящерица не сверкнет перед тобою своим пестреньким грациозным хребтом – все, кроме ковыла, умерщвлено. Немо все и бездыханно, только сзади тебя глухо стонет какое-то исполинское чудовище – этодвигающийся транспорт»* [Там само. – 93]. Зрозуміло, що в кореспонденціях Саватія передано власні враження Шевченка часів Аральської експедиції. Варто порівняти щойно цитований уривок із приватними кореспонденціями автора повісті. Наведу для прикладу лист Шевченка від 1 липня 1852 року до С. Гулака-Артемовського: *«Киргизскую степ из конца в конец всю исходил <...>. Настоящая пустыня! Песок да камень; хоть бы травка, хоть бы деревцо – ничего нет. Даже горы порядочной не увидишь – просто черт знает что! Смотришь, смотришь, да такая тебя тоска возьмет»*. Окремі пейзажні описи, вживлені в листи Саватія, можна проілюструвати малюнками Шевченка (такими, приміром, як «Пожежа в степу», «Джангисагач», «Дустанова могила»).

Саватій щирий, простий, безпосередній у своїх кореспонденціях, тоді як Зосим прагматичний і внутрішньо холодний. Відчуженість Зосима від родини підкреслюється й тим, як він підписує листи: без жодних вагань змінює українське прізвище «Сокира» на російське «Сокирин», що вже само по собі – *«худой знак»*, як висловився Никифор Федорович [Там само. – 60]. Бездушний егоїзм офіцера Сокиріна, його здирицтво автор відтінив за допомогою різної реакції адресатів-батьків. Прочитавши чергового листа з невідступним вимаганням грошей (*«Здесь не Полтава и не тщедушный Переяслав, а, люди добре говорят, столица. А потому-то мне и нужно на перове обзаведение по крайней мере 300 рублей серебром»*), Никифор Федорович кинув його додолу «и в досаде сказал: *«Только и знает, что денег просит»* [Там само. – 65]. Прасковія Тарасівна спочатку не повірила, що Зосин лист такий короткий, розгорнула його і навіть порохувала рядки. Вражена до сліз черствістю сина, вона, однак, уже через кілька днів пише: *«Зосю мой, орле мой! Выплакала, вымолила я и посылаю тебе деньги, а Никифор Федорович на тебя гневается»* [3, 66]. Епістолярна форма, введена в живу тканину повісті, вияснює



динаміку характерів близнюків, той вплив, що справили на братів виховання, освіта, оточення, суспільні умови.

У повістях Шевченка листи як засіб заочного спілкування персонажів із приводу різних життєвих колізій дуже різноманітні за змістом. Серед них можна виділити кілька видів. Так, листи Саватія до батьків («Близнець») містять цікаві епізоди з побуту гімназистів та з життя автора «Енеїди», згодом повідомлення про себе тощо – це **родинно-побутова епістола**. Деяким епістолярним текстам, авторами яких нібито були історичні особи, – наприклад, записці В. Жуковського до розповідача («Художник») або інформації про лист кріпака-скрипаля й віолончеліста Тараса Федоровича до композитора М. Глинки («Музикант») та ін., – Шевченко надає **приватно-ділового** забарвлення, іноді – **офіційно-ділового** (згадка про записку секретаря Товариства заохочування художників В. Григоровича. – («Художник»). До цієї ж тематичної групи належить лист вологодського поліцеймейстера до автора «рассказа самовидца» («Капитанша»). Розлогі листи Степана Осиповича Прехтеля чи Тараса Федоровича до розповідача в повістях «Прогулка с удовольствием и не без морали» та «Музикант» репрезентують тип **дружньої епістоли**. Натомість щиро безпосередні, простодушно-відверті послання молодого Художника або поодинокі кореспонденції Михайлова, вульгарного, легковажного й нестриманого у своїх висловлюваннях, виокремлюють у дружньому листуванні **інтимно-товариський** жанровий різновид («Художник»).

Шевченко-повістяр використав і таку форму спілкування людей на відстані, як, зокрема, **різдвяне вітання**. Образ семінариста Степана Мартиновича Левицького, майбутнього вчителя дітей Сокири, представлено в добродушно-шаржовому плані також і завдяки введенню в текст поштівки, яку він адресує батькам: *«Дражайшие родители! При отпуске сего листа из северного города, богоспасаемого Переясоава, я остаюся ваш сын». И, подумавши, прибавил: «Я поздравляю вас с наступающими праздниками и желаю, чтобы вы мне ради Р[ождества] Х[ристов]а прислали хоть ворочок тиена да кусок сала, а из лакомства хоть шаповые сапоги и...»* («Близнець») [Там само. – 32].

У Шевченкових повістях **любовних листів** немає, хоча в попередній і сучасній йому літературі (зокрема, в епістолярній прозі сентименталістів і романтиків) любовна кореспонденція персонажів посідала досить помітне місце. Шевченко вочевидь пориває з цією традицією, що набула вже рис штампа в європейській та російській літературах. Промовистою є його негативна оцінка «Клариси» С. Річардсона в повісті «Художник»: *«А письма такие сладкие, такие длинные, что из рук вон. И как это достало терпения у человека написать такие бесконечные письма?»* [Там само. – 181]. У повісті



«Близнецы» Шевченко лише побіжно згадує про любовний лист, причому в гротескно-фарсовому дусі. Щоб підкреслити моральну ницість Зосима, автор показує, як цинічно він використовує лист матері: у гурті п'яних офіцерів згадує його як нібито любовне послання коханки – багатої неосвіченої купчихи. Отже, епістолярна форма у повістях Шевченка обіймає достатньо широку сферу функціонування. Листи персонажів, уміщені в прозові тексти, доносять відгомін того, що хвилювало сучасників повістяра в їхньому приватному творчому та громадському житті.

Епістолярній формі притаманна ліричність, завдяки якій автор, за Аристотелем, може лишатися самим собою. Чи не тому Шевченко, лірик за вдачею, і в прозових творах так часто залуцає епістолярну форму як композиційний засіб, – адже в его-інтонації епістолярних діалогів між персонажами найбезпосередніше виявляє себе ліричне его самого поета. Зокрема, в повісті «Музыкант» Шевченко силою ліричної природи свого таланту розширив аналітичні можливості розповідної прози. Мова листів талановитого кріпака-музиканта Тараса Федоровича – центрального героя твору (автор не випадково дав йому своє ім'я, адже доля цього митця з народу була такою близькою до долі самого Шевченка) – мало чим відрізняється від мови розповідача, хіба що є набагато емоційнішою. Скрипаль-віртуоз у кореспонденціях бачить не тільки можливість комунікації зі співрозмовниками на відстані. Для нього (власне, як і для самого Шевченка) листування – одна із форм психологічного саморозкриття, найбезпосередніший приклад пройнятого сердечністю ставлення до дійсності, своєрідний внутрішній діалог із самим собою. У листах Тараса Федоровича достовірно й художньо переконливо подано образ та історію талановитої артистки Марії Тарасевич, що стала жертвою панської розпусти. Епістолярна форма розкриття сюжету в названій повісті – засіб, з допомогою якого посилюється враження правдивості описаного.

Адресанта характеризують не тільки зміст епістоли, а й почерк, часові інтервали між посланнями, навіть якість паперу. Перші кореспонденції Художника з однойменної повісті Шевченка до оповідача твору, в образі якого можна впізнати Івана Сошенка, за визначенням самого суб'єкта оповіді, нецікаві, одноманітні, ніби монотонний щоденник школяра; через це, пояснює оповідач, їх і не вміщено у творі. А от уже в наступних листах він відзначає *«и склад, и грамотность, а иногда и содержание»* [Там само. – 149]. Думки й почуття, висловлені ще не сформованим як особистість юнаком, узагальнює оповідач (*«Из этого пространного и пестрого письма я вычитал тощо»*). Згодом молодий Художник уже не лише повідомляє про те, які книжки прочитав (*«Я прочитал уже почти все романы Вальтера*



Скотта и теперь читаю «Историю крестовых походов» Мишо») [Там само. – 151], а й висловлює свою думку про них, описує літературні вечори в родині Шмідтів і т. д. Усі композиційні частини повісті (оповідь про події, листи Художника, листи Михайлова) подано від першої особи, а це сприяє найповнішій реалізації ліричного струменя. Р. Гром'як відзначив, що саме завдяки такому композиційному прийому виокремлено «три точки зору на один предмет (поведінку молодого Художника), а на їх перетині виявляється об'єктивний смисл і соціальна зумовленість, і психологічна достовірність того, про що йдеться» [1, 86–87]. Епістолярна форма послужила авторові для глибшого розкриття психології героїв, діалектики душі, почуттів і переживань, відтворення непідробного драматизму історії молодого таланту за умов кріпацтва. Лист як композиційний прийом функціонує також і в подорожніх записках художника Дармограя – безпосереднього учасника подій у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали». Наведені тут листи цікаві ще й тим, що попри езопівську мову та художній домисел ідентифікують особу автора, головного героя розповіді – самого Шевченка.

Епістолярна форма в повістях увиразнює спосіб мислення поета, відтворює притаманну йому ліричну настроєність. Вірші, вміщені, зокрема, у приватній кореспонденції, тому свідчення. У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» Шевченко висловлює думку, що вірш у листі здатний вплинути на настрої адресата, – в цьому випадку йшлося про те, аби пом'якшити образу, коли адресант надовго затримався з відповіддю: «*Нужно только написать так, чтобы видна была правда, но правда опоэтизированная*» [3, 324]. І розповідач починає лист дібраним відповідно до ситуації віршовим епіграфом. Коли замість однієї строфи він подав увесь твір і в такому тоні продовжив своє послання, «*эффект был необыкновенный*» [Там само]. Безперечно, автор і тут спирався на власний досвід провадження епістолярного діалогу. Деякі науковці вказували, що широке введення Шевченком епістолярної форми до повістей призводило до втрати сюжетної напруги, яка мусить тримати увагу читача, позбавляло розповідь чіткості, стислості [Див., зокрема : 2, 319]. Докладніше проаналізована функція епістолярної форми та її компонентів дає змогу показати своєрідність і важливість цього художнього засобу, що його так охоче залучав Шевченко до своєї прози.



Література:

1. Гром'як Р. Повість «Художник» як вияв естетичних поглядів Шевченка / Р. Гром'як / Збірник праць ХІХ наукової шевченківської конференції. – К. : Наук. думка, 1972. – С. 84–89.
2. Кодацька Л. Ф. Художня проза Т. Г. Шевченка / Л. Ф. Кодацька. – К. : Наук. думка, 1972. – 328 с.
3. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 4 : Повісті / Т. Г. Шевченко. – К. : Наук. думка, 2003. – 600 с.



**ПИСЬМЕННИЦЬКИЙ
ЕПІСТОЛЯРІЙ
В УКРАЇНСЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ
20–50-х років ХХ століття**



ВСТУПНІ ЗАУВАГИ

Жодні спогади сучасників, жоден музей не здатний так відтворити атмосферу, в якій жив і працював письменник, як це може зробити його листування. Епістолярій митця, цей замаскований «внутрішній діалог автора із власною совістю» [1, 62], надзвичайно багато дає не лише для достовірного уявлення про перипетії особистого життя письменника, а й поглиблює наші знання про епоху, про поступ художньої думки, про взаємини між літературними й громадськими діячами.

Останнім часом в українському літературознавстві значно посилювалась увага до письменницького листування. Практично це виявилось в різних аспектах. Насамперед інтерес до епістолярних пам'яток позначився на масовому виданні приватної кореспонденції письменників-класиків та науковому коментуванні цих творів; плідні пошуки літературознавців сприяли цінним знахідкам нових епістолярних матеріалів і їх оприлюдненню в часописах, збірниках тощо. З'явилась низка спеціальних праць [2; 3; 4; 5; 6; 7], де актуальні питання джерелознавства та текстології розглядаються крізь призму письменницького листування з позицій сучасного літературознавства. Нарешті, ця тенденція позитивно відбилася на зростанні загальної культури, глибині аналізу й синтезу нових розробок, оскільки «кожне зернятко фактичної інформації в таких справах посуває вивчення нашої літератури наперед» [8, 462].

І все ж ця копітка робота, що дає можливість у деталях вивчати багатство духовного світу митця, потребує подальших зусиль і уваги дослідників. Найперше сама публікація письменницьких листів усе ще просувається надто повільно. До того ж добирають і друкують, як правило, лише вибрані епістолярні твори, переважно віддаленого хронологічного періоду (листи І. Котляревського, Т. Шевченка, Марка Вовчка чи Лесі Українки). Це, безперечно, має свої переваги (об'єктивніший відбір уже «відстояних» текстів; як зазначає Є. Прохоров, по смерті письменника потрібна певна «історична дистанція» [9, 16], чи, за висловом М. Чудакової, своєрідна «культурна пауза» [10, 130] перед початком активного дослідження творчого архіву митця). Однак такий підхід несе й істотні недоліки (скажімо, ускладнення коментування листів «на відстані», ймовірність втрати рукописного джерела і т. п.). Врядигоди здійснюється і видання «цілісного тексту листування» [11, 41] (епістолярної спадщини митця разом з кореспонденціями до автора і кореспонденціями про нього) знову ж таки лише окремих вітчизняних класиків [12; 13; 14]. Гостра необхідність введення епістолярних діалогів українських письменників, як нової, так і новітньої літератури, до ґрунтовно прокоментованих зібрань їхніх



листів видається нам очевидною. По-перше, листування – процес двобічний, а значить зміст, імпровізаційність та спонтанність листа автора певною мірою можуть бути визначені колом інтересів і манерою адресатів, а відтак різні грані особистості письменника вимальовуються в епістолярному діалозі з різними адресатами. Отже, сукупно епістолярна спадщина митця дає цілісне уявлення про його духовний образ, «створює правдиву модель його характеру» [15, 55]. З другого боку, з листів самих кореспондентів письменника постають риси його неповторної особистості. Поінформований читач за цією, свого роду «літературною монографією, але оркестрованою на людські голоси» [16, 164], зможе реконструювати живий образ письменника.

Наше літературознавство заборгувало також і перед авторами, чия епістолярна спадщина так і «не вирвалася із ув'язнення» (М. Жулинський): листи, щоденникові записи та інші матеріали багатьох українських митців ще й нині прикуті до стелажів так званих спецховів, розпорошені по численних архівах та приватних зібраннях і чекають хоча б попередньої систематизації, найзагальнішої характеристики й осмислення.

Щоправда, останнім часом, зокрема в українській діаспорі, намітилась тенденція до оприлюднення «вільних думок з епістолярних шухляд» (Р. Доценко). Ми стали свідками епістолярно-видавничої новації, започаткованої Д. Нитченком, що видрукував власним коштом у Мельбурні одну, а по тому й другу збірку листів про себе самого: «Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича» (1986) й «Листи письменників» (1992). Нещодавно з'явилися нові книги Д. Нитченка: «Листи письменників. Збірник другий» і «Листи письменників. Збірник третій» (Ніжин, 1998), що тематично продовжили зміст його одноіменного попереднього видання. Б. Струмінський і М. Скорупська у співпраці з Е. Касинцем і Н. Ливицькою-Холодною видали в заокеанні 813-сторінковий том під назвою «Матеріали до історії літератури і громадської думки: Листування з американських архівів. 1857–1933» (Нью-Йорк, 1992). Том складається з двох частин. Перша охоплює епістолярні твори з американських архівних зібрань від Нью-Йорку до Каліфорнії, що датуються другою половиною XIX ст. і першою чвертю XX-го. Серед не призначених свого часу до друку автографів українських письменників тут представлені, зокрема, листи П. Куліша (значний інтерес, на мій погляд, становлять його судження про звукові особливості української мови), М. Коцюбинського, Б. Лепкого та М. Драгоманова. Набагато ширша друга частина, що обіймає три чверті видання, репрезентує не публіковані досі листи до Наталі Ливицької-Холодної від Є. Маланюка, Ю. Липи, А. Крижанівського, Д. Донцова та О. Теліги. Оцінюючи таке поєднання в одному томі листів різного



часу і поглядів, зокрема таких різнополюсних діячів, як Драгоманов і Донцов, критика слушно зазначала, що все це вже не сучасна політика, а історія і мусить бути оцінювана в обох випадках як щось належне до інших (і різних) часів і епох [17, 147].

Широку пресу мала також і праця канадського літературознавця Ю. Луцького «Листування з Євгеном Сверстюком» (Торонто, 1992), що віддзеркалює не лише особисті переживання й погляди обох авторів, а й важливі події в культурному житті України. В нас же цю скорботно величну серію продовжила Н. Смужаниця, мати відомого правозахисника Валерія Марченка, упорядкувавши книгу «Листи до матері з неволі» (К., 1994). Часописи «Березіль», «Вітчизна», «Слово і час», «Сучасність» та інші видання опублікували «Листи з Соловків» М. Зерова, В. Підмогильного, М. Куліша, інших репресованих митців «розстріляного відродження».

Серед досліджень епістолярної спадщини українських класиків, уже оприлюдненої чи друкованої нині в періодиці, переважну більшість становлять численні статті, коментарі, де подаються фактичні відомості про публіковані листи, хто й коли їх віднайшов тощо. В серйозніших працях (типу вступних статей або приміток до академічних видань листів класиків) дано порівняно ґрунтовніший аналіз епістолярної спадщини митця та її значення для вивчення особи письменника і його творчості. Щодо спроб цілісного розгляду епістолярного жанру в українській літературі, то (за винятком дисертаційних студій М. Назарука [18], Л. Вашків [19], Л. Курило [20], Г. Мазохи [21]) їх ще не було в сучасному літературознавстві. У цікавому дослідженні М. Назарук називає кілька чинників, що обумовлюють нехіль до вивчення листів як літературного жанру: переконання щодо художньої маловартісності епістолярної прози, брак, за небагатьма винятками, ґрунтовних досліджень епістолярних стилів окремих митців; трудомісткість, яка впливає із некомпактності, бо доводиться мати справу з багатьма авторами в силу малої кількості оприлюднених текстів; розмитість, якщо не повна відсутність жанрової концепції [22, 3].

Названі чинники, що гальмують розвиток наукових студій у царині національних епістолярних спадщин, медієвіст виокремлює, спираючись переважно на досвід старої української літератури. Однак сказане стосується і вітчизняного письменства новітньої доби, щоправда з певними доповненнями. Скажімо, при вивченні приватної письменницької кореспонденції тоталітарного періоду необхідно враховувати ту обставину, що часто (особливо в коротких інформаційних листах) дуже важко знайти щонайменші прояви літературної обробки. У зв'язку з цим для дослідника епістолярної творчості митців питання стає, по суті, неперспективним.



Вважаю за потрібне додати сюди ще й згубний пережиток радянської доби в літературознавстві, коли знання дослідником іноземних мов (себто вільна орієнтація науковця в західноєвропейських джерелах) не могли йому прислужитися або навіть ставали серйозною перешкодою в роботі. Чиновників у літературі та науці про неї просто лякали посилення на «буржуазні» видання. В умовах тоталітаризму хіба що максималіст О. Довженко міг дозволити собі щиро висловлювати побажання Ю. Тимошенку в листі від 12 квітня 1954 р.: «Англійську мову мусите знати як свою» [23, 32]. Поміркованіший Ю. Шерех уже в наші дні холодно констатує: «Порода науковців, що не вміють хоч би читати по-англійськи, переводиться, мов зубри» [24, 148].

Між тим українська епістолярна традиція формувалась не без впливу кращих надбань європейського листування. Саме тому неприпустимим, з нашого погляду, в наукових студіях про специфіку епістолярію є брак латиномовних, англословних, німецькомовних, польськомовних та інших чужоземних джерел.

І, зрештою, найважчою, як бачиться мені, перепоною на шляху дослідника української епістолярію у вітчизняній науці про літературу стало методологічне зодноманітнення радянського літературознавства. Якщо на ранніх етапах історичного розвитку літературна наука в Україні ще виявляла тяжіння до провідних європейських шкіл і методів (наприклад, можна переконливо говорити про початки культурно-історичної концепції в критичній спадщині М. Костомарова й П. Куліша, елементи компаративізму в М. Драгоманова та І. Франка, оригінальні взірці позитивізму в працях О. Огоновського), то на С. Єфремові, Б. Лепкому, М. Зерові, П. Филиповичеві та деяких інших авторах періоду «розстріляного відродження», по суті, замирає «персональна» наука і настає епоха колективної творчості. Вона була захищена круговою порукою колективної відповідальності, авторитетом високої академічної установи чи навчального закладу, виключала все суб'єктивне, емоційне, особистісне. В умовах радянського тоталітаризму панівний у науці про літературу соціологічний метод послідовно зводив художню творчість до класового еквіваленту, ілюстраторства, позбавляв її естетичного й етичного змісту.

Використання всілякого роду допоміжних матеріалів, як от: листування, архівних документів, мемуарів тощо було вкрай обмежене. Це зумовлювалось як суспільно-політичними, так і деякими внутрішніми причинами компартійно-тоталітарних умов. Верхи відчували відразу до листування з його міжособовою закритістю, оскільки ні перлюстрації, ні оперування «викритими» приватними кореспонденціями на допитах у НКВС (МДБ-КДБ) не забезпечували «глобального контролю». До того ж влада не могла допустити оприлюднення звинувачувальних першоджерел про свою злочинну діяльність щодо власного народу. Навіть



стосовно канонізованих авторів цензура забороняла друкувати достовірні свідчення, документальні матеріали: «раптом вони виявляють, що бард компартії був співцем Центральної Ради й української національно-визвольної революції, борець за єдність російського й українського народів викривав великодержавний шовінізм, а інші були членами «буржуазних» урядів, працювали у ворожих більшовикам органах преси, а то й брали участь у збройній боротьбі проти них» [25, 109].

Отож, і в нинішніх умовах відродження «духовних оазисів і замулених криниць» (М. Жулинський) українського народу, бережливого ставлення до пам'яток національної історії, мистецтва та літератури зокрема, дуже важливо поширити нашу турботу про екологію культури і на збереження та дослідження письменницького листування. Це – надзвичайно цінне автентичне першоджерело для осмислення творчої індивідуальності митця з усім спектром понять літературознавчої структури: особистість, світогляд, індивідуальний стиль тощо. З таких позицій виходили у своїй едиційній практиці видатні українські вчені й письменники: П. Куліш, І. Франко, С. Єфремов, П. Тичина, М. Рильський та ін.

Безперечно, цілісне вивчення письменницького епістолярію можливе лише в контексті художніх творів конкретних літераторів, їх записників, щоденників, мемуарів, а також листів до них і листів про них самих, архівних матеріалів і т. п.

Цим науковим критеріям і відповідає епістолографія – повновартісна галузь сучасного літературознавства та історіографії, що досліджує найважливіші особливості змісту й форми листів різних епох. (Водночас термін «епістолографія», або «епістолярна література» за традицією вживають стосовно означення кореспонденцій, послань, літератури листів, «в основі якої – лист як жанр» [26, 154]). І коли правда, що в наші дні відкриття народжуються на стикові наук, то чому ж не чекати евристичних здобутків від епістолографії, як а, власне, й виникла не на узбіччі другорядних шляхів у науці, а на перехресті найсучасніших вузлових її магістралей?

Донедавна ще епістолярні тексти аналізувались тільки як біографічні документи, що проливають світло на життєвий шлях митця, як джерело з історії літературної мови. Проте нині вже в науці про літературу значно посилюється інтерес до літературознавчого вивчення приватного епістолярію. Він тісно пов'язаний з важливою тенденцією сучасного літературознавства, котра полягає у поширенні філологічного аналізу на факти позалітературних рядів. У працях західноєвропейських учених Ф. Делгера, Г. Карлсона, Х. Коскенніємі, І. Сікутріса, Н. Томадцеса, Ф. Ціманна, американського дослідника В. Тодда III, російських авторів С. Аверінцева, Л. Гінзбург, Д. Лихачова, В. Сметаніна та вітчизняних науковців Л. Бойка, В. Дончика, В. Дудка, Л. Вашків, О. Галича,



М. Жулинського, А. Ільків, М. Коцюбинської, Ж. Ляхової, В. Ляхоцького, Г. Мазохи, М. Назарука, В. Святотця, М. Сулими, Ю. Шереха та багатьох інших принципи літературознавчого аналізу застосовуються і до вивчення давньогрецької філософії, феномену давньоруського юродства, барокової культури і т. д. Одним з найпродуктивніших об'єктів аналогічного застосування, безперечно, є жанри документальної прози, зокрема листи. Сучасна наукова праця в царині епістолографії, невідворотно розростаючись у прагненні всеохопно осягнути предмет, уже не може, зрозуміло, вимагати од кожного наскрізного читання, і стає чимось на кшталт якщо не computer-like book, то бодай видання словниково-енциклопедичного типу – з розлогою системою посилань, покажчиками-предметним, імен, назв творів, хронологічними таблицями тощо. В ній зустрінеш, окрім дороговказів з основних літературознавчих дисциплін (подальша розробка теорії епістолярного жанру; розкриття творчої історії листових текстів, їх місця у художньому творі автора; залучення критико-публіцистичних епістолярних зразків) та допоміжних (текстологічні параметри оригіналів; бібліографія; історіографія досліджуваних текстів; джерелознавча специфіка і т. п.), запозичення з близькоспоріднених галузей науки: історії (унаочнення місця автографа в контексті певної історичної доби), естетики (естетична цінність знахідки); соціології (соціологічні методи дослідження письменницької кореспонденції) і т. д.

І все ж найважливіші зрушення в ділянці сучасного літературознавства материкової України, що прагне наприкінці XX віку, як колись на початку століття, вирватися з тенетів провінціалізму та переорієнтувати свою культуру на Захід, відбулися, на мій погляд, саме в галузі загальної наукової методології. Якщо в недалекому минулому для літературознавців була небажаною навіть щонайменша обізнаність з фройдизмом, структуралізмом чи, наприклад, компаративістикою, то сьогодні ці та інші школи і методи в науці про літературу займають пріоритетні позиції, а сторінки фахової періодики, збірників та інших видань, так би мовити, унаочнюють перспективність подібного підходу до мистецьких явищ.

Коли говоримо про переорієнтацію своєї культури на Захід («психологічну Європу», за М. Хвильовим), то маємо на увазі, звичайно ж, не вульгарно спрощене «схиляння» перед нею, інакше це було б тим самим позадництвом (тільки не «російським», а «європейським»). Переорієнтація на Захід означає повернення до власних культурних джерел, відродження української (європейської, а не російської за своїм типом) культури – вартісного і суверенного явища у світовому контексті.

Таким чином, значний естетичний, художній перелом, що відбувається нині, наприкінці XX ст., в українській літературі та науці про неї,



незворотні зміни в усій суспільній свідомості дають унікальну можливість і дослідникові епістолярної спадщини українського письменства попередніх десятиліть, відмовившись як від класових пріоритетів у визначенні мистецьки довершених творів, так і від селекції епістолярію на догоду сучасній кон'юктурі, об'єктивно розглянути літературний процес минулих епох. Думки й почуття, зафіксовані на сторінках приватних кореспонденцій – найінтимніших людських документів, які надсилають здебільшого до рідних та друзів, до близьких своїх однодумців, уже належать історії і в своїй сукупності малюють портрет не лише їхніх авторів, а й часу, за якого нашим попередникам та, власне, й нам самим випало жити й працювати. Тож, у пропонованій монографії здійснюється перша спроба цілісного розгляду епістолярного жанру в українській літературі доби сталінізму – 20–50-х років ХХ століття з надією, що вона дасть поштовх до подальших літературознавчих студій у цьому напрямку.

В сучасних умовах національного відродження, викликаного змінами в суспільно – політичному житті українського народу, назріла гостра потреба концептуального переосмислення історії української літератури ХХ сторіччя, зокрема – так званого періоду тоталітаризму.

Поняття «тоталітаризм» уперше вжив Д. Джентіле у 1925 році для назви тієї політичної системи, яка склалася в Італії за часів Муссоліні. З 1930 року цей термін почали вживати також у критичному, негативному значенні, викриваючи новітні деспотичні режими [Див. : 27, 104–117]. Майже півстоліття тому К. Фрідріх, один із перших дослідників цієї проблеми, визначив основні риси тоталітаризму. І серед них – контроль над засобами масової комунікації (в тому числі й перлюстрація поштової кореспонденції), над усім культурно-інтелектуальним життям.

Особливої актуальності набула нині потреба ґрунтовного, кваліфікованого аналізу епістолярного доробку митців, які творили в умовах творчої несвободи. Виважена оцінка та з'ясування об'єктивної ролі кожного з них у тогочасному літературному процесі, їхнього місця в історії національної літератури – таким є одне з основних завдань вітчизняного літературознавства.

Свого часу академік М. Алексеєв висловив думку про те, що «чим сильніше був цензурний гніт, тим більше розповсюдження одержала й рукописна література і тим самим підвищилась роль прихованих від цензурного догляду епістолярних паперів, які вимушено доповнювали всі види легальної преси: вони були хронікою новин, примітних подій суспільного життя і коментарем до них...» [28, 17]. Епістолярна спадщина українського письменства періоду сталінізму красномовно підтверджує це положення. Вона відбила трагічне сум'яття письменника, загнаного в заідеологізовані стандарти життя й творчості; глибоку психологічну інтроспекцію кожного автора, в центрі якої проступа-



ють духовна криза конкретної людини й усього покоління в контексті кількох суспільно-політичних зон: «розстріляного відродження», потім «відлиги», зрештою, «застою».

Листування, скажімо, письменників-в'язнів сталінських концтаборів періоду 20–30-х років (В. Підмогильний, Остап Вишня, Л. Курбас, М. Куліш, Б. Антоненко-Давидович та ін.) засвідчує моральну стійкість українських митців: за найжорстокіших умов концтабору вони не зреклися ні рідної мови (листи писано переважно українською), ні таланту, ні сумління.

Гнітюча атмосфера тих років, що так яскраво постає перед нами з кореспонденцій М. Вороного, М. Зерова, М. Драй-Хмари, Остапа Вишні та інших політв'язнів, зі спогадів, документів дізнань і слідств, вражає. Це своєрідні «листи у вічність»: вони зафіксували для нащадків об'єктивне відображення тоталітарного виру беззаконня, в епіцентрі якого опинились національно свідомі українські митці. Ось чому нині ми повинні піклуватись про дбайливе збереження подібних реліквій і колись «досягнемо такого ступеня духовного розвитку, що видамо ці документи, як тепер видаємо класику, бо саме в душі її благородства, милосердя і людяності все це написано» [29, 30].

Поділяю згадану тезу Г. Вервеса, тим паче, що в зарубіжній науці про художнє письменство давно вже оприлюдненні історії літератури, які не обмежуються тим, що звичайно прийнято називати літературою

Для прикладу пошлюсь на «Cambridge History of European Literature» («Історію європейської літератури») в чотирнадцяти томах, видану в Кембріджі в 1907–1916 роках. У цій праці, поряд з літературою, бачимо науку й філософію, політику й економіку, парламентську красномовність і релігійні брошури, вуличні пісеньки, звіти про спорт, аж до домашніх нотаток, кулінарних рецептів і правил добropорядних манер, і, звичайно ж, приватні листи. Якщо в такому доборі матеріалу і є певний перегин, то його, на наш погляд, виправдано, оскільки широко і яскраво відтворено літературну панораму кожної епохи.

Отож, і листовна спадщина М. Зерова, В. Підмогильного, Остапа Вишні, М. Куліша, Б. Антоненка-Давидовича та багатьох інших українських письменників-політв'язнів, як і пізніший епістолярій дисидентів, творений у тюрмах і таборах, є значним інтелектуально-мовним скарбом, що доповнює наше уявлення про літературне життя тоталітарної доби.

Взагалі листування політичного в'язня – особливий жанр: адже він мусив на кожному слові пам'ятати про цензуру, що не дарувала й натяку на правду. Крім того, треба мати на увазі ще й таке складне питання, як самоцензура, що, за висловом Є. Сверстюка, «ковтала думки і проблеми нещадно, але це тема особливого дослідження, без



якого історії нашої культури більшовицького періоду не зрозуміти» [Цит. за : 30, 9]. Отже, трагічний епістолярій української інтелігенції ще треба вміти читати: зміст таких листів, наприклад, із Соловецьких таборів, становлять переважно «безпечні» теми: сімейні, побутові, здоров'я, погода, в мажорних тонах описується природа краю (з її 50-градусними морозами!). Щоб не хвилювати рідних, автори листів пишуть про добрий стан здоров'я, про те, що цинга давно вже відійшла в минуле. І тут же просять прислати найпримітивніші ліки, вітаміни, якісь харчі, називаючи це «примхою». Або вдаються до покаючих листів, як, наприклад, М. Куліш у кореспонденції до дружини від 26 січня 1935 року: «Та знай, старенька, що сиджу я не даром. Винний був у націоналістичній контрреволюційній організації. Хай це буде застереженням для наших дітей і хай вони ніколи не в'яжуться з націоналістами, нехай ідуть тільки одним шляхом – шляхом інтернаціоналізму» [31, 670]. Лише у такий спосіб можна було передати на волю, що саме йому інкримінувалося. Зокрема, Куліш на той час уже «признався» у приналежності до вигаданого НКВС «Всеукраїнського боротьбистського терористичного центру».

Після століть утисків і заборон українська мова у 20-ті роки ХХ-го сторіччя дістала нарешті можливості для порівняно повноцінного функціонування й розвитку. Незважаючи на зневажливе ставлення влади до «старої буржуазної» інтелігенції, що нею вважався цвіт письменства та академічної науки, це були «майже легендарні для нинішніх поколінь часи розвою різноманітних галузей українознавства» [32, 51]. Саме в цей період з'являються визначні праці філологів С. Єфремова, А. Кримського, В. Перетца, М. Возняка, Ф. Колесси, В. Щурата, мистецтвознавців М. Грінченка, П. Руліна, Ф. Ернста, етнографів і фольклористів В. Петрова, К. Квітки, історика й етнографа Д. Яворницького, побачили світло чергові томи «Історії України-Руси» та «Історії української літератури» М. Грушевського.

Заявивши голосно і твердо, як, до речі, ніяка з інших літератур поневолених народів колишньої царської Росії, про свої наміри торувати самотній шлях у мистецтві «українська література вже тим самим підписала собі смертний вирок» [33, 23].

Першою ознакою обмеження свободи творчості було створення в 1922 році спеціального органу – Укрголовліту, який мав здійснювати «через своїх уповноважених при видавництвах, редакціях періодичних видань, друкарнях, радіомовних органах, при телеграфних агентствах, головних поштампах, митницях тощо, а так само через місцеві органи Головліту» [34] «попередній контроль» за «продукцією» творчої інтелігенції. Функції цього органу, по суті, «відповідали цензурним установам царської Росії», бо без його «дозволу не могла вийти ні одна книжка» [35, 24].



Згодом, уже на початку 30-х років XX сторіччя, відбулась зміна політичного курсу компартії, що у вирішенні національного питання означало рішучий поворот до старої імперської практики русифікації. Проте наступ на українознавство зазнав тоді істотної модернізації. Формально вживання української мови не заборонялось, але під новими гаслами єдності із старшим братом – великим російським народом і благодетельності впливів російської культури на українську поширилась впроваджувана згори практика зближення української мови з російською. Таким чином, українська мова «стала об'єктом поступового розкладу й нищення» (Л. Масенко). Проте навіть за найжорстокіших часів сталінського тоталітаризму в середовищі знекровленого українського письменства спостерігався певний опір згубним для української мови впливам. «Боротьба відбувалася не тільки в людській психіці, а й у самій мові» [36, 49] – зазначає Юрій Шевельов у дослідженні «Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941). Стан і статус».

Уже навіть побіжний погляд на суспільно-політичну ситуацію 30-х, зовсім не схожу на попереднє десятиліття, дає можливість зрозуміти, чому українське письменство в цей час так багато творчої енергії віддає саме листуванню. Для частини інтелігенції, знекровленої сталінськими концтаборами (М. Куліш, К. Поліщук, П. Рупін та ін.), листи були єдиними сигналами з краю вічної мерзлоти. Попри недовомки й прісну інформацію, в них простежується прагнення багато сказати. Можна лише дивуватись зі стоїчного спокою цих листів, написаних в жорстких підцензурних умовах.

Була ще одна категорія літераторів (П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, Ю. Смолич, О. Корнійчук та ін.), які під тиском обставин «продукували» те, чого вимагав режим від «коліщатка й гвинтика єдиної загальнопролетарської справи». Дехто робив це щиро; у творчості інших метастази конформізму мали глибший, досить суперечливий характер. Скажімо, для П. Тичини або М. Рильського «межа поміж своїм і чужим була межею не тільки між свободою і обов'язком чи, як говорили за сталінських часів, добровільною примусовістю, щирістю і нещирістю, але й між поезією та її імітаціями, поезією і "поетизмами", мистецтвом і ремісництвом» [37, 252].

У цьому зв'язку нагадаю, як тиск догми «громадського покликання» породжував й щирі до наївності слова М. Рильського, що свідчили про «перебудову» поета у вірші «Нове життя нового прагне слова»:

*Ще Блок, ще Гріг, ще лілія, ще мрія,
ще коливання голубливих вод...
На вулиці Заливчого Андрія
Тебе чекає цвяховий завод.*



«Ох, отой цвяховий завод, – не без сарказму скаже С. Крижанівський, – скільки він гвіздків загнав у нашу поезію! А вулицю Заливчого Андрія скоро перейменували...» [38, 83]. Однак серед українських літераторів, що, як і Максим Рильський, повною мірою зазнали й політики батога (Лук'янівська тюрма, нищівна критика, різні інсинуації), й політики пряника (академік двох академій, лауреат, депутат і т. д.), більшість становили ті, для яких головною була лояльність не лише до самої влади, а й до її ідеї. (Пригадаймо у Б. Пастернака: «но разве я не мерюсь пятилеткой, не падаю, не поднимаюсь с ней»). І все ж, незважаючи на те, що «подібної лояльності до старої, демократичної інтелігенції у нової влади не було, а що було – відомо» [Там само], в приватних листах багатьох митців, які творили в тоталітарних умовах, спостерігаємо ігнорування офіційних заборон вживати те чи інше слово, ту чи іншу літеру (йдеться про «скасування» літери г. – В. К.), а то й зреформованого правопису (скажімо, на основі перлюстрованих листів М. Грушевського в одному з оперативних повідомлень агентів НКВС зазначалося: «Політичних поглядів, як і правопису не змінює...» [Цит. за : 39, 222], або, в поодиноких випадках, навіть публічні протести проти збіднення мови.

Таким чином, епістолярна спадщина українського письменства «розстріляного відродження» відіграла значну роль у збереженні, сказати б, у «замороженому вигляді» самобутності української мови, вберегла її від розкладової дії офіційних чинників, цензурних заборон, редакторських втручань та уніфікації й «братнього злиття» з російською мовою, яких зазнавала легальна література в Україні. Тогочасне письменницьке листування засвідчує, що тоталітарній системі не вдалося здолати силу спротиву національного духу, його здатності до реанімації розірваного зв'язку часів.

Не менш важлива роль приватної кореспонденції в духовному житті української інтелігенції і в часи так званої відлиги та застою. Після тотальної колективізації всього, зокрема й думки, свіжа, енергійна молода хвиля, що з'явилася з кінця 50-х, вихлюпнула свій біль у дружнє епістолярне спілкування, яке не вписувалося в канони соцреалізму, було далеке від ілюстрування партійних лозунгів, вимушеного фальшивого оптимізму.

В. Симоненко, Григій Тютюнник, В. Стус та багато інших митців, незважаючи на перлюстрацію, а також на те, що «на всіх у "великій зоні", звичайно, заводились нові справи, а листування було для цього "матеріалом"» [40, 431], у щирих посланнях до друзів, близьких та рідних своїх однодумців довірливо відкривають свою душу, сповідуються в найпотаємнішому.

Вчитаємось, для прикладу, хоча б у такі рядки з листа Григора Тютюнника до П. Малєєва від 31 січня 1978 р.: «Оповідання



(“Кізоньку”. – В. К.) в журналі зняли з другої верстки... Чиїсь руки дужче й дужче, жорстоко, чую, стискають мою шию. За кожним рядком стежить чиєсь вандаляче око... ”Вибране” уже півмісяця читають і перечитують... Звірили все з попередніми українськими виданнями, тепер звіряють з російськими книжками, шукають чогось. Тобі легко уявити тепер, як я себе почуваю...

Розпачу немає. Просто давить душу. Треба терпіти і тікати в роботу...» [Цит. за : 41, 78].

На таку відвертість тоді не всі наважувалися. Саме через це епістолярна спадщина тих письменників, які були «детонатором вибуху національного відродження» [42, 10] у попередні десятиліття, сьогодні, на відстані певного «культурно-нормативного часового інтервалу» (М. Чудакова), прочитуються як щира розповідь про всіх нас. «Про тих, що сиділи, що садили, про тих, які спостерігали, стоячи осторонь. Адже ми всі пов’язані одним ланцюгом. І однією провинкою, – пише С. Глузман. – А суддя наш – один лише Бог» [Цит. за : 43, 3].

Незважаючи на досить значну кількість праць вітчизняних і зарубіжних авторів, присвячених введенню у науковий обіг окремих ново знайдених кореспонденцій класиків національних письменств, теорії та історії листування митців приділяється недостатньо уваги. У наукових студіях епістолографія, по суті, ніколи спеціально не досліджувалась, не концентрувалась увага на художніх особливостях письменницьких листів. Автор цих рядків, безперечно, враховував досвід своїх попередників (це переважно дослідження російських літературознавців та їхніх американських колег: [44; 45; 46; 47; 48; 49]), хоча праці такого плану зовсім малочисельні. Навіть найближчі за характером висвітлюваних у нашій роботі історико-літературних питань статті окремих науковців як у материковій Україні, так і в діаспорі, лише частково прислужились автору монографії в плані методичному, оскільки в цих публікаціях розглядається зовсім інший матеріал [50, 51–76; 51, 38–44; 52, 106–114, 53, 85–144; 54, 153–163; 55, 48–66; 56] і під іншим кутом зору.

Актуальність і недостатня розробленість проблеми зумовили необхідність написання пропонованої праці.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють 20–50-ті рр. XX ст. (період сталінізму). Його нижня межа обумовлюється започаткованим у 20-х роках після революційних соціальних та економічних і духовних спустошень українським ренесансом, що став можливим не завдяки, а всупереч утвердженню «диктатури пролетаріату». Нетривке відродження українознавства, зокрема й національної літератури, було розгромлене у 30-ті роки. Другий етап (чи підперіод) пов’язаний з патріотичним і навіть національно-патріотичним піднесенням українського народу в добу воєнного лихоліття 1939–1945 рр., що ідентифікувалось у художніх здобутках письменства. і, нарешті, розглядається повоєнний



літературний процес кінця 40–50-х років, який виявився, по суті, «безкраю смутним безчассям в українській і всій радянській літературі» [57]. Проте значно стійкішим до вірусу кон'юнктурності й уніфікації єдиного соцреалістичного письменства епохи сталінізму було приватне листування митців (передусім завдяки автентичності епістолярного джерела та орієнтації на конкретного і добре знаного адресата).

Автор монографії не мав на меті дослідити якомога ширший реєстр епістолярних творів означеного часу, а добирав типовий і показовий матеріал, який дав можливість описати специфіку епістолярного жанру і визначити його функції в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ століття.

Література:

1. Шерех Ю. Третья сторожа [Текст] : Література. Мистецтво. Ідеологія / Юрій Шерех. – Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1991. – 456 с.
2. Святовець В. Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки: Листи в контексті художньої творчості / В. Ф. Святовець. – К. : Дніпро, 1981. – 183 с.
3. Ляхова Ж. Т. За рядками листів Тараса Шевченка / Ж. Т. Ляхова. – К. : Дніпро, 1984. – 134 с.
4. Дудко В. И. Эпистолярное наследие украинских писателей-реалистов конца XIX – начала XX в. в контексте украинско-русских литературных взаимосвязей: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / В. И. Дудко. – М., 1989. – 18 с.
5. Доценко Р. Вільна думка з епістолярних шухляд / Ростислав Доценко // Сучасність. – 1994. – № 6. – С. 162–167.
6. Крат А. «Як перший полиск світанку...» / Епістолярна спадщина М. Г. Куліша: спроба-культурологічної розвідки / Анатолій Крат // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 53–54. – С. 60–66.
7. Кузьменко В. І. Дифірамп чи епітафія жанрові? / В. І. Кузьменко // Слово і час. – 1997. – № 1. – С. 72–78.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко; Редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 49 : Листи (1886–1894) / Упоряд. та комент. Н. О. Вишневіської та ін.; Ред. Ф. П. Погребенник. – К. : Наук. думка, 1986. – 810 с.
9. Прохоров Е. И. Издание эпистолярного наследия / Е. И. Прохоров // Принципы издания эпистолярных текстов. Вопросы текстологии. Вып. 3. – М. : Наука, 1964. – С. 8–15.
10. Чудакова М. О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей / М. О. Чудакова. – М. : Просвещение 1986. – 176 с.



11. Наумов Е. Ю. Частная переписка XIX – начала XX в. как объект археографического анализа / Е. Ю. Наумов // Археографический ежегодник за 1986 год. – М. : Наука, 1987. – С. 35–45.
12. Листи до Тараса Шевченка / упорядкув. та комен. В. С. Бородіна [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1993. – 382 с.
13. Куліш П. О. Листи до М. Д. Білозерського / [упоряд., вступ, стаття і комент. О. О. Федорук, відп. ред. Є. К. Нахлік]. – Нью-Йорк; Львів : Вид. М. П. Коць, 1997. – 224 с.
14. Антоненко-Давидович Б. Нашадки прадідів / Творчу спадщину розшукав, зібрав, підготував до друку і прокоментував Л. Бойко. – К. : ВД «КМ Academia», 1998. – 696 с.
15. Ляхова Ж. «Слухаю музику людської душі...» / Жанна Ляхова // Слово і час. – 1994. – № 11–12. – С. 54–57.
16. Шерех Ю. Скарби, якими володіємо / Юрій Шерех // Сучасність. – 1993. – № 6. – С. 147–164.
17. Там само.
18. Назарук М. Й. Українська епістолярна проза кінця XVI – поч. XVII ст.: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Михайло Йосипович Назарук : НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка – К., 1994. – 192 с.
19. Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Леся Петрівна Вашків : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 1995. – 176 с.
20. Курило Л. М. Епістолярій Олеса Гончара і творча індивідуальність письменника: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Людмила Миколаївна Курило : Луганський нац. пед. ун-т ім. Т. Шевченка. – Луганськ, 2006. – 200 с.
21. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини XX століття: дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Галина Степанівна Мазоха : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 395 с.
22. Назарук М. Й. Українська епістолярна проза кінця XVI – поч. XVII ст.: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Михайло Йосипович Назарук : НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка – К., 1994. – 192 с.
23. Довженко О. П. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко ; [упоряд. Ю. І. Солнцевої, Т. Т. Дерев'янка ; всуп. ст. О. Гончара ; підгот. текстів та приміт. К. П. Волинського ; редкол. : Ю. Я. Барабаш та ін.] – К. : Дніпро, 1983–1985. – Т. 4 : Статті, виступи, лекції / [ред. П. А. Загребельний]. – К. : Дніпро, 1984. – 366 с.
24. Шерех Ю. Скарби, якими володіємо / Юрій Шерех // Сучасність. – 1993. – Ч. 6. – С. 147–164.
25. Михайлин І., Соловійова Т. Мемуари Григорія Костюка «Зустрічі і прощання» як джерело з історії української літератури / І. Михайлин, Т. Соловійова // 36. Харківського історико-філологічного товариства. – Харків, 1994. – Т. 3. – С. 109–116.



26. Світайло Л. Р. Епістолярна література / Л. Р. Світайло // УЛЕ : В 5 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 154.
27. Баран В. Цензура в системі тоталітаризму / Володимир Баран // Сучасність. – 1994. – № 6. – С. 104–117.
28. Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева / М. П. Алексеев // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : В 28 т. Т. 1. Письма. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 394 с.
29. Вервес Г. Д. Поет повертається на Батьківщину / Г. Д. Вервес // Радянське літературознавство. – 1989. – № 1. – С. 29–34.
30. Луцький Ю. Листування з Євгеном Сверстюком / Юрій Луцький. – Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1992. – 89 с.
31. Куліш Микола. Твори : в 2-х т. Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 689 с.
32. Новиченко Л. Наше минуле, наше сучасне / Леонід Новиченко // Слово і час. – 1994. – № 3. – С. 50–54.
33. Гребньова В. Катарсис: Олександр Довженко і тоталітаризм [монографія] / Валентина Гребньова. – Кіровоград : ЦУВ, 1997. – 150 с.
34. Проект постанови Всеукраїнського Центрального Виконавчого комітету і Ради Народних Комісарів УРСР «Про затвердження установ, про головне управління в справах літератури та видавництва і його органи» // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 160. – Оп. 10. – Од. зб. 590. – Арк. 21.
35. Чапленко В. Пропаді сили: Українське письменство під комуністичним режимом. 1920–1933 рр. / В. Чапленко – Канада; Вінніпег, 1960. – 164 с.
36. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття /1900–1941/. Стан і статус / Юрій Шевельов // Сучасність. – 1987. – № 3. – С. 120–169.
37. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського / Леонід Новиченко. – К. : НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1993. – Кн. 2 : 1941–1964. – 326 с.
38. Крижанівський С. Нове прочитання / Степан Крижанівський // Слово і час. – 1994. – № 3. – С. 81–84.
39. Пристайко В., Шаповал Ю. Михайло Грушевський і ГПУ–НКВД: Трагічне десятиліття : 1929–1934 / Відп. ред. І. Ільєнко. НАН України. Служба безпеки України; Українське історичне товариство. – К. : Вид-во «Україна», 1996. – 335 с.
40. Сверстюк Є. Зустрічі з Валерієм Марченком / Є. Сверстюк // Марченко В. Листи до матері з неволі. – К., 1994. – 459 с.
41. Малеев П. Полудень / Петро Малеев. – Кіровоград : ЦУВ, 1992. – 80 с.
42. Гринів Є. «Лихо з розуму» і його автор / Є. Гринів // Лихо з розуму: Портрети двадцяти «злочинців» / Уклав В. Чорновіл. – Львів, 1991. – 273 с.



43. Марченко В. Листи до матері з неволі / Валерій Марченко. – К. : Фундація ім. Ольжича, 1994. – 472 с.
44. Губиева Г. Е. Этапы развития русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII в. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Г. Е. Губиева; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1969. – 19 с.
45. Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Р. М. Лазарчук; Ленингр. гос. ун-т. – Л., 1972. – 19 с.
46. Todd III. W. M. The familiar letter as a literary genre in the age of Pushkin / W. M. Todd III. – Princeton, 1975. – 364 p.
47. Бухаркин П. Е. Письма русских писателей XVIII века и развитие прозы (1740-ые – 1780-ые годы) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / П. Е. Бухаркин; Ленингр. гос. ун-т. – Л., 1982. – 21 с.
48. Прохоров Е. П. Эпистолярная публицистика / Е. П. Прохоров. – М. : Наука, 1966. – 383 с.
49. Левшун Л. В. Проповедь как жанр средневековой литературы (На материале проповедей древнерусских рукописных и старопечатных источников) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л. В. Левшун; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1992. – 20 с.
50. Todd III. W. M. Gogol's Epistolary Writing / W. M. Todd III // The Dean's Papers, 1969. – P. 51–76.
51. Зорина Т. П. К проблеме эпистолярного жанра / Т. П. Зорина // Ученые записки МГПИИЯ им. Мориса Тореза. Т. 55. – М., 1970. – С. 38–44.
52. Плахова А. І. Відображення літературних поглядів М. Коцюбинського в епістолярній спадщині / А. І. Плахова // Ідейно-художнє новаторство в українській літературі. – К. : Вищ. шк., 1985. – С. 106–114.
53. Хоменко Б. В. Епістолярні твори Марка Вовчка в контексті ідейно-художніх пошуків письменниці / Б. В. Хоменко // Марко Вовчок: Статті і дослідження. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 85–144.
54. Ротач П. Листування Івана Котляревського / Петро Ротач // Український календар. – 1988. – Варшава, 1988. – С. 153–163.
55. Шерех Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах / Ю. Шерех // Шерех Ю. Третя сторожа. [Текст]: Література. Мистецтво. Ідеологія. – Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1991. С. 48–66.
56. Ротач П. Іван Котляревський у листуванні / П. Ротач. – Опішне : Укр. народознавство, 1994. – 336 с.
57. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського / Леонід Новиченко. – К. : НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1993. – Кн. 2 : 1941–1964. – С. 84.



ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ
СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКІВ

Епістолярні контакти митців привертають увагу дослідників упродовж багатьох століть. Щоправда, не завжди при цьому аналізувались власне листи, крім того, дослідження епістолярних текстів здебільшого проводилось лише на основі загальної методики джерелознавства. Звичайно, епістолярій – це не *res in se*, при вивченні його необхідно використовувати загальну джерелознавчу методику, яка застосовується щодо будь-якого виду джерел. До того ж, цілісне осмислення епістолярію митця, як уже було сказано раніше, можливе лише в контексті основного літературознавчого фонду – художніх творів автора, його щоденників, записників, спогадів сучасників, а також листів до письменника і листів про нього, біографічних матеріалів тощо. Однак у своїх студіях дослідники виходили переважно з того, що листи є джерелом суб'єктивного сприйняття дійсності, а тому розцінювали їх як другорядний матеріал.

Приватна кореспонденція вивчалася в цілому, розглядалися найбільш цікаві епістолярні періоди в розвитку суспільства і, нарешті, предметом аналізу були різні жанрові форми листа. Так, скажімо, історію листовних взаємин стародавніх єгиптян досліджували Ж. Масперо [1], А. Ерман [2], епістолярну спадщину вавілонців та асирійців – О. Вебер [3]. Ф. Тюрю-Данже [4], І. Кнудтзон [5], А. Унгнад [6]. Найбільше зацікавлення з боку науковців, безперечно, випало на долю епістолярних матеріалів античної епохи [7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27]. Починаючи з минулого сторіччя і донині, дослідники з колишніх Російської імперії та Радянського Союзу, західноєвропейські вчені активно студіюють епістолярне мистецтво Стародавньої Греції [28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37], оригінальну епістолографію Римської імперії [38; 39; 40; 41; 42; 43], *epistulae principis* [44; 45; 46; 47; 48], фіктивні листи [49], комерційну кореспонденцію [50; 51; 52], листи-романи [53; 54], публіцистичні листи [55; 56; 57; 58; 59], магічні [60], листи «від імені бога» [61; 62], кореспонденцію середньовіччя [63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76], візантійський епістолярій [77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101; 102], німецьке листування [103; 104; 105; 106], польське [107; 108; 109], французьке [110], англійське [111; 112; 113; 114], епістолярну спадщину нового часу [115; 116; 117; 118; 119; 120; 121; 122; 123; 124] і т. п.^{1*} [Див. : 125].

^{1*} В. А. Сметанін, зокрема, наводить розлогу бібліографію досліджень псевдонімних листів, любовних, апокрифічних, листів-присвят та ін.



Підкреслюючи непересічне значення та важливість попередніх розробок теорії епістолярного жанру, не можна не відзначити, що до недавнього часу автори наукових студій при дослідженні листування як історико-літературного джерела не враховували деяких моментів. Так, скажімо, листи не виокремлювались з поміж різноманітних видів і груп документальних джерел, а почасти епістолярні тексти залишались просто занедбанними, оскільки під виглядом листів розглядалися і такі твори, які зовсім не належать до епістолярного жанру. Нерідко навіть досвідчені фахівці не могли встановити дату написання кореспонденції в зв'язку з трудомісткістю процесу атрибуції листів, їх датування та нерозробленістю самої методики подібних досліджень. Однак недатоване листування, як відомо, втрачає свою доказову силу. Саме через це значний масив приватної кореспонденції, особливо листування античної епохи та Середньовіччя залишалися поза увагою дослідників. Нарешті, в переважній більшості праць «недооцінювався характер епістолярного джерела певного етапу в історії суспільства, не враховувалась специфіка введення листування цього періоду в науковий обіг при вирішенні конкретно-історичного питання» [126, 12].

Нині ж у галузі теорії епістографії відбулися певні позитивні зрушення. Маю на увазі насамперед розробку оригінальної методики датування будь-якого листа на основі формульного аналізу та з урахуванням функціонування епістолярних формул у конкретних хронологічних межах. Наявність усталених слів або словосполучень у листуванні – факт незаперечний. Дослідження архітектоніки старогрецького епістолярію у XX ст. проводилось саме на основі виокремлення стандартних, трафаретних словосполучень. Досить згадати хоч би такі імена, як Ф. Ціманн, О. Екслер, Г. Герхард, О. Роллер, Х. Коскенніємі, Ф. Дельгер. У свій час Т. Ланглуа ідентичні слова та фрази, що повторюються у листах, називав *formulaire de lettres*. О. Реллер іменував їх *das Formular der Briefe*, а Г. Герхард використовував для цього назву *die Formel* – услід за І. Баблем, котрий неодноразово застосовував термін *formula*. Ф. Ціманн увів поняття *formula soll emnis* (загальноприйнята формула), а Х. Стін запропонував словосполучення *le cliché epistolaire* (епістолярне кліше).

Проте лише у Х. Коскенніємі подибуємо обґрунтування різних форм епістолярних словосполучень. Зокрема, він вживає два терміни щодо означення усталених виразів у листуванні – «епістолярна формула» [127, 78, 82, 148, 153] та «епістолярна фраза» [Там само. – 73, 78] і робить спробу протиставити одне поняття іншому [Там само. – 64, 68, 73]. Втім, згадана спроба лишилась невдалою [Див. ґрунтовний аналіз позиції Х. Коскенніємі у ст. : 128, 65, 72], оскільки, за словами самого Х. Коскенніємі, почасти формули можуть виступати як фрази



[129, 144], а окремі фрази ідентичні формулам [Там само. – 68]. Як ті, так і інші, мають типове, стрижневе слово [Там само. – 78, 82].

Отже, критерії розмежування епістолярної формули й фрази виявились розмитими.

Є. Прохоров увів нове поняття – «епістолярні елементи» [130, 19]. У доцільності такого нововведення В. Сметанін висловлює сумнів, цілком слушно вважаючи уже звичний термін «епістолярна формула» (ще задовго до Х. Коскенніємі ним послуговувалися Г. Баєрвальд, Л. Рокінгер, Ф. Ціманн та інші) вдалішим з огляду на його традиційність [131, 15].

Водночас В. Сметаніну належить незаперечна роль у визначенні змісту означеного поняття. На думку російського вченого, епістолярна формула має три різновиди: 1) фраза-кліше; 2) фраза зі стрижневим словом; 3) фраза без стрижневого слова. Фраза-кліше – незмінне стереотипне висловлювання або, точніше з лінгвістичного погляду, формула. Епістолярна формула другого різновиду – висловлювання у вільнішій формі. Проте обов'язковим її компонентом є стрижневе слово як семантичний центр фразеограми. Нарешті, фраза без стрижневого слова – вільно побудоване словосполучення. Тотожний смисл, як невід'ємна ознака такої фрази, переходить з листа у лист. Кожен із різновидів може мати кілька типів. Типи однієї й тієї ж епістолярної формули першого різновиду розрізняються перестановкою компонентів, відсутністю якогось компоненту, варіантами. Типи епістолярної формули як другого, так і третього різновиду характеризуються специфікою мотивів [Там само].

Таким чином, визначання чітких критеріїв поняття «епістолярна формула» і розробка на основі формульного аналізу методики вивчення листів різних епох дозволяє нині епістолографам досить точно встановлювати дату написання будь-якої кореспонденції. Це має неабияке практичне значення, адже в спеціалістів з'явилась можливість залучати для дослідження нашої історико-літературної мінувшини фактично кожен епістолярну реліквію, незалежно від того, де, коли й на чому вона була зафіксована: у Стародавній Греції чи на Колимі в добу сталінщини, на бересті чи на пергаменті, на високоякісному папері чи на стіні камери смертників у концтаборі.

До активу сучасної епістолографії слід віднести також і той незаперечний факт, що епістолярні твори вивчаються нині істориками та медієвістами виключно як один з основних видів письмових джерел, а не в сукупності з різними групами актових матеріалів, як це розглядалось у попередні десятиліття. Причому листи стали об'єктом дослідження різноманітних наукових дисциплін та галузей: філософії (Л. Гуслякова, П. Копкін, М. Каган), історії (В. Сметанін, Ю. Шаповал, М. Щербак та ін.), епістолології (В. Сметанін), лінгвістики



(П. Тимошенко, Т. Зоріна, В. Передрієнко, К. Ленець, М. Пилинський та ін.), психолінгвістики (Ю. Лотман, Т. Дрідзе), культурології (Ганна Хоткевич, М. Кагарлицький, А. Крат), народознавства (М. Дмитренко, П. Ротач, І. Корбач та ін.), археографії (Є. Наумов, Л. Пушкарьов), педагогіки (Є. Пасічник, Г. Хілліг, О. Крук, О. Губко), психології (А. Леонт'єв, Г. Костюк, П. Ярмоленко) і т. д.

І все ж у науці про літературу відчувається гостра потреба в спеціальних працях з теорії епістолярію, особливо приватної письменницької кореспонденції в умовах тоталітарних режимів ХХ ст. (Німеччина, Італія, Японія, країни колишнього Радянського Союзу тощо). Коли говоримо про необхідність подальших студій з цієї проблеми, констатуємо не те, що їх обмаль (брак подібних досліджень цілком очевидний). Маю на увазі відсутність ґрунтовних робіт, які б відповідали сучасному рівню літературознавства, що спирається на синтез близькоспоріднених і суміжних наукових дисциплін з метою всебічного комплексного розгляду певного питання, а тим паче теоретичного осмислення нагромадженого емпіричного матеріалу. Таким чином, назрілість узагальнюючої праці, де була б викладена еволюція наукових поглядів на специфіку епістолярного жанру та подальша розробка принаймні окремих вузлових категорій епістолографії – давно на часі.

Передусім розглянемо питання дефініції таких понять, як «лист», «епістолярний стиль», «епістолярний жанр», «епістолярна форма», «епістолографія» і т. д., оскільки ще й досі немає одностайності у поглядах стосовно їхньої суті.

У наукових публікаціях (переважно лінгвістичного характеру) зустрічаємо різні думки щодо епістолярію.

1. Окремі вчені (Л. Щерба, Ш. Баллі, Л. Шпітцер та ін.) на основі функціональної ознаки, поряд із художньо-белетристичним, офіційно-діловим, суспільно-публіцистичним і науковим виділяють також епістолярний стиль. Т. Винокур і М. Кожина називають чотири стилі: художній, офіційно-діловий, науковий та епістолярний [132, 205–207]. Вітчизняні мовознавці К. Ленець і М. Пилинський твердять, що до 1917 року українська літературна мова «могла розвиватися переважно в художньому стилі, частково в публіцистичному та науковому, основи жанрів яких закладались у надрах епістолярного стилю» [133, 161].

Наявність особливих «епістолярних стилів» констатується деякими авторами без належної аргументації. Скажімо, А. Єфремов, котрий теж виділяє епістолярний стиль у самостійний, вказує на те, що «самі ознаки й прикмети епістолярного стилю, навіть у нинішньому його стані, досі ще належним чином не вивчені. Залишається лише незаперечним, що синтез елементів розмовної мови і окремих



книжних структур, типових для листів, є характерною рисою епістолярного стилю» [134, 15]. Як бачимо, в якості першої типової для епістолярного стилю риси виділяється синтез елементів розмовної мови й окремих книжних структур.

А інший дослідник А. Єфімов зазначає, що «епістолярному стилю притаманна велика кількість варіантів у залежності від соціальних взаємин кореспондентів» [135, 41]. Згаданий вчений доходить висновку: «У приватному листуванні індивідуальність автора виявляється значно яскравіше й чіткіше, ніж у діловій кореспонденції, де елементи специфічно авторського та індивідуального досить незначні» [Там само. – 37].

Постає логічне запитання: які ж різновиди листів об'єднуються прихильниками цього погляду в «епістолярний стиль» та якими загальними специфічними ознаками (стильовими рисами) вони характеризуються? Адже поняття «листування» включає в себе і образи приватної кореспонденції, і колективного письмового спілкування, а також листи від читачів до редакцій газет і журналів і т. д. Справді має рацію Т. Зоріна, яка гадає, що в цьому потрактуванні поняття «епістолярний стиль» ознаки функціонального стилю підміняються ознаками жанру [136, 39].

2. Ще одна група вчених, таких, як І. Гальперін, А. Гвоздєв, М. Михайлов та деякі інші, вважає, що листи «обслуговуються» тим стилем мови, котрий відповідає меті конкретного висловлювання. А. Гвоздєв, наприклад, пише, що ділову кореспонденцію обслуговує діловий стиль, а приватну – розмовна мова [137, 24–25].

3. Л. Кецба усі листи поділяє на приватні й ділові. Приватні, у свою чергу, включають листи побутові, написані розмовним стилем, і листи письменника, написані художнім стилем, а все це разом утворює стиль епістолярний [138, 94–99].

4. Близькі між собою позиції Н. Степанова [139, 767] та Є. Прохорова [140, 18–19], котрі переконані, що загального типу листів не існує. Н. Степанов, зокрема, відкидає ідею існування єдиного епістолярного жанру й пропонує класифікувати листи за літературною орієнтацією письменника, за темою або стилем (ділові, розповідні, листи-проповіді, листи-записки). Його перелік епістолярних прийомів подібний до тинянівського [Див. : 141, 20–24], проте краще документований. На думку Н. Степанова, жанр листів визначається їхнім стилем.

5. І, нарешті, ще одну версію можна охарактеризувати як спробу розгляду приватної кореспонденції крізь призму жанру: епістолярного (Т. Зоріна [142, 42–44]), лінгвістичного (В. Ляпунова [143, 33–37]), літературного (О. Єліна [144, 30–34]). Щоправда, остання зрештою висловлює сумнів у тому, що лист можна вважати повноцінним художнім твором: «Це особлива форма співдружності літератури з



життям, коли будь-яка людина на короткий час відчувається "письменником"» [Там само. – 33–34].

На мій погляд, жодна з наведених вище концепцій не відповідає сучасним уявленням про епістолографію.

Вивчаючи оприлюднене та неопубліковане листування українських письменників, діячів мистецтва, науки періоду «розстріляного відродження», воєнного часу та післявоєнного десятиріччя, ми переконались у тому що епістола полістильова. Окремі кореспонденції є невід'ємними складовими частинами різних функціональних стилів, а, в свою чергу, тканина кожного листа зіткана з кількох стилів мови. Отже, з терміном «епістолярний стиль» можна погодитись лише за умови, якщо комплекс різних стилів прийняти за одне ціле.

Не послідовний у своїх судженнях і Н. Степанов. З одного боку, він говорить, що лист не має власного стилю (і це справді так, якщо не брати до уваги окремі риси індивідуального стилю автора у приватному листуванні). З другого, не ясно, як розуміти таке твердження дослідника: «Жанру листа *sui generis* – немає, є різноманітні групи листів, які повинні розглядатися окремо. С т и л е м (розрядка моя. – В. К.) листів визначається їхній жанр» [145, 767].

До речі, в іншій своїй праці Н. Степанов зупиняється на специфіці жанру листа, якого, судячи з процитованого вище твердження, «немає»: «Лист служить конкретному завданню повідомлення фактів, інформації адресата, чим і визначається його зміст» [146, 150].

Є дискусійними, на мій погляд, і студії Т. Зоріної та В. Ляпунової. Виокремлюючи лист – «письмовий прояв побутових стосунків (приватне листування) або ділових (наприклад, комерційна кореспонденція)» [147, 42] на основі різних умов комунікації в особливий епістолярний жанр, Т. Зоріна говорить фактично про «епістолярний стиль» мови, хоча й зазначає при цьому, що такого стилю «не існує» [Там само. – 44]. До того ж термін «епістолярний жанр» (щоправда, ним іменували поняття літературної форми, а не функціонального стилю мови) знаний ще з греко-римської античності, з поетик і риторик середніх віків та досліджень пізніших епох [148, 924], і навряд чи була потреба нині доводити необхідність існування названого терміну, тим паче вжитого не за призначенням.

Невелика стаття В. Ляпунової теж позначена термінологічною неуформованістю. В ній, як і в попередній праці, йдеться про епістолярний стиль, а не жанр.

Не можна оминати увагою позицію О. Єліної стосовно листа як «факту передлітературного або творчого жанру побутового спілкування», викладену дослідницею в кількох публікаціях [149, 110–118; 150, 112–121], кандидатській дисертації [Див. : 151] та монографії [152]. Однак концепція О. Єліної за всіх своїх незаперечних достоїнств



також далека від досконалості, оскільки в ній не знаходиться місця для найцікавіших кореспонденцій – художніх листів письменників. Проте відомо, що «листи, які завжди є засобом соціальної комунікації, можуть ставати "літературою" в епохи [...] уважного ставлення до деталей буденного життя і у такій культурній ситуації, коли освічене суспільство саме по собі стає витвором мистецтва ...» [153, 9].

Сказане, гадаю, певною мірою стосується і періоду 20–50-х років ХХ ст., коли в Україні відбувалися масові репресії проти національно свідомої інтелігенції і насамперед проти письменства. В умовах тоталітаризму для більшості літераторів листи стають єдиною формою вияву самосвідомості. Естетичну цінність таким посланням надає образ самого автора, його роздуми, почуття з приводу різних життєвих колізій навіть з огляду на цензуру чи самоцензуру (аби не зашкодити необережним словом близьким та рідним людям – адресатам письменника).

Однак, за концепцією О. Єліної, подібним епістолярним творам (як, між іншим, і відкритим листам; хоча в тоталітарних умовах, власне кажучи, майже всі листи були «відкритими», оскільки кожен автор мусив пам'ятати про перлюстрацію) теж відводиться місце лише серед «творчого жанру побутового спілкування». У такому разі «передлітературним фактом» слід вважати і «Листи з України Наддніпрянської» Б. Грінченка та «Листи на Наддніпрянську Україну» М. Драгоманова, «Одвертий лист В. Винниченка до М. Горького» чи публіцистичний лист-памфлет І. Багряного «Чому я не хочу вертатись до ССРСР?» та багато інших творів як української художньої словесності, так і світової (наприклад, широковідомий лист Е. Золя «Я звинувачую!» тощо).

Цікавих висновків про роль листа у різні епохи доходить І. Паперно: «Лист сам по собі – жанр прозорий і протейчний, що відображає норми культури своєї епохи. Його функція виконувати роль, для якої в системі канонічних жанрів не знайшлося підходящого» [154, 108]. Ось чому приватне листування періоду тоталітаризму в Україні замінило відсутню (читай – знищену компартійною олігархією) в радянських умовах журналістику, літературну критику, парламентську трибуну.

Відкидаючи концепцію листа як «факту передлітературного або творчого жанру побутового спілкування», ми тим самим не погоджуємося й з поглядами М. Бахтіна [155, 237–280] і В. Турбіна [156, 279–282], не без впливу праць яких, гадаю, з'явилась вищезгадана концепція О. Єліної. Лист, за М. Бахтіним, перебуває серед інших мовних жанрів – побутового діалогу, військової команди, публіцистичного виступу та усіх жанрів літератури. При цьому дослідник зараховує епістолу до первинних (простих) жанрів, що склались внаслідок безпосереднього спілкування, на відміну від вторинних жанрів – роману, драми, наукового дослідження. Саме так, на думку



М. Бахтіна, зберігається складний зв'язок приватного листа з літературою та з побутовими явищами. Споріднені судження висловлює і В. Турбін, котрий у приватному листуванні, як і в інших проявах побутової поведінки людини, вбачає джерела літератури.

Незаперечне в цілому, останнє судження проте носить занадто узагальнюючий характер і, по суті, нічого не говорить про специфіку письмового спілкування людей у побуті. Дійсно, приватна кореспонденція живить художню творчість. Досить назвати «Вибрані місця з листування з друзями» М. Гоголя, реальною основою яких стала епістолярна спадщина письменника. Водночас джерелом літератури може бути також і якась цікава розповідь або навіть репліка випадкового перехожого, етнографічні реалії, фольклорний витвір, радіо або телепередача і т. д., і найперше, саме життя в усіх його формах і проявах. Згадаймо хрестоматійні рядки: «О, если б знали, из какого сора растут стихи ...».

Щодо позиції М. Бахтіна, то вона не така вже й оригінальна, як може видатися з першого погляду. Ще в навчальних посібниках з риторики і поезики ХІХ ст. лист визначався як проміжний вид між монологом та діалогом: «Цей спосіб викладу (епістолярний. – В. К.) займає середину між монологічною і діалогічною формою і схожий на ту, і на другу» [157, 6]. Висловлюючись термінологією сучасної стилістики, це означає поєднання розмовної й письмової мови.

«При написанні листів, – наполягав автор іншого підручника, необхідно дотримуватись правила: пиши так, як став би говорити у цьому випадку, але говорити правильно, зв'язно і приємно» [158, 52].

Однак лінгвостилістика нині чітко розмежовує письмовий і усний типи мови [Див. :159, 27–28; 160, 6]. Форми існування мови – усна й письмова – відрізняються не лише певними принципами відбору мовних засобів, а й способами матеріального вираження: звуковим і графічним, а також деякими додатковими факторами. В усному спілкуванні такими додатковими факторами або «паралінгвістичними феноменами» [161, 63] є міміка, жести, інтонація, паузи, а в письмовій мові – лапки, абзаци, великі букви, шрифти, пунктуація і т. п. для виокремлення якоїсь думки.

В усному мовленні існують певні інтонації, які неможливо адекватно відтворити на письмі. Разом з тим окремі явища письмової мови не мають аналогів у мовленні усному, скажімо, курсив, розрядка, жирний шрифт, різнокольорові літери, або великі букви як детермінатив власних назв у письмовій мові тощо.

Отже, версія попередників М. Бахтіна щодо листа як проміжного виду «між монологічною і діалогічною формою» викладу не відповідає сучасним лінгвостилістичним уявленням про епістолу, оскільки об'єднує дві різні форми мовної діяльності – усну й письмову. Навіть якщо погодитись із синтезом «елементів розмовної мови і окремих



книжних структур. (Згадана концепція А. Єфремова була розглянута нами вище). До того ж з огляду на термін «форма» у наведеній дефініції листа, за М. Мініним, акцент робиться не на змістовому наповненні кореспонденції, а на її формальних чинниках, тобто йдеться про «епістолярну форму».

Однак «епістола» й «епістолярна форма» – це зовсім різні поняття. Сучасна епістолографія під терміном «епістолярна форма» розуміє художні твори різних жанрів, написані у вигляді листування персонажів між собою, або у яких форма листа чи послання використовується як творчий прийом.

У листах, за переконанням І. Франка, «відкривається душа і лице людини» [162, 462]. Ось чому епістолярні вставки у композицію авторської розповіді в творах допомагають досягти глибшого психологічного мотивування вчинків персонажа, висвітлити яскравіше його характер.

Герой повісті Т. Шевченка «Художник», який має чимало автобіографічних рис, так визначає мету листовного спілкування: «Буду вам писать, как сердце продиктует. И моя простосердечная откровенность пускай пока заменит искусство» [163, 76]. У власних листах Т. Шевченка, як і в багатьох його літературних творах, зосібна у повістях «Музыкант» та «Близнецы», – це одна із форм художнього саморозкриття. Характерна вона і для поезії митця. Досить згадати хоча б широкознане послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє». Це – твір-обвинувачення і, водночас, – таки послання, своєрідний лист, адресований до тих, хто житиме у майбутньому, хто не повинен забувати життя свого народу в минулому, й на цьому минулому вчитися.

Епістолярна форма притаманна і світовому письменству. Першовитоки її сягають греко-римської античності. Творчий прийом «листа», зокрема, використовували Еврипід у трагедії «Іфігенія в Тавриді» та Плавт у багатьох своїх комедіях.

У XVIII ст., можливо, під впливом філософського роману «Перські листи» Ш. Монтеск'є, епістола стає улюбленою формою наукових статей. Їх блискуче використовують сентименталісти в романах у листах: англійський письменник С. Річардсон («Памела» і «Кларисса»), класик французької літератури Ж.-Ж. Руссо («Юлія, або Нова Елоїза»), німецький романіст Й. В. Гете («Страждання молодого Вертера»).

Епістолярна форма органічно увійшла і в композиційну структуру творів драматичного роду, дозволивши авторам п'єс жвавіше розвивати сценічну дію. Згадаймо «Севільського цирульника» П.-О. Бомарше чи «Останню жертву» О. Островського. А в окремих п'єсах епістола ставала навіть основною рушійною силою драматичного конфлікту. Скажімо, в «Ревізорі» М. Гоголя лист



Городничому зав'язує комедійну інтригу, а лист Хлестакова Тряпичкіну виступає в ролі розв'язки конфлікту.

Яскравим зразком застосування епістолярної форми у прозі є повість Ф. Достоєвського «Бідні люди», оповідання А. Чехова «Ванька», новела С. Цвейга «Лист незнайомої» та інші твори.

Властива епістолярна форма і красному письменству XX сторіччя. Експресивна афористичність мови і стилю, інтимність, орієнтація на конкретного адресата, довірливість інтонації, внутрішній драматизм і психологізм приватної кореспонденції не могли не привернути увагу митців. Лист «розчиняється» в найрізноманітніших жанрах новітньої літератури. Це і роман у новелах «Вершники» Ю. Яновського (новела «Лист у вічність»). Присутній він і в сатирі («Лист читачів поету» В. Симоненка), і в оповіданні («Повернений лист» Докії Гуменної), і в новелі («Лист» Л. Мосендза), і в поезії («Лист» Олени Теліги, «Лист до Калини, залишеної на рідному лузі в Теліжинцях» І. Драча, «Лист» Ліни Костенко тощо). Увібрала епістолярну форму й романна тканина (роман у листах «Намилена трава» П. Загребельного) та інші твори.

Таким чином, відводячи місце приватній кореспонденції серед побутового діалогу, військової команди та інших форм усного спілкування, а водночас і серед усіх жанрів літератури, М. Бахтін допускає можливість засвоєння художньою словесністю «паралінгвістичних феноменів» (Т. Ніколаєва, Б. Успенський) усного мовлення, що найяскравіше представлене у приватному листуванні. Така можливість справді існує, але тоді вже мова йтиме не про специфіку епістоли, а про «епістолярну форму», яку можуть «прибирати» художні твори. Щодо самої епістоли в цій жанровій «ієрархії» М. Бахтіна, то її подвійна стилістична природа («синтез елементів розмовної мови і окремих книжних структур», за А. Єфремовим, так і лишається не проаналізованою дослідником.

Відомо, що зразки художньої літератури, в яких використана епістолярна форма, створюються на основі приватної кореспонденції. В них передається або навмисне пародіюється специфіка письмового послання.

З огляду на сказане, гадаю, варто вивчити передусім специфіку приватного листування, визначити вплив адресата на особливості епістоли тощо.

Безперечно, з усього розмаїття приватної кореспонденції значний інтерес для пропонованого дослідження становлять листи письменників. І не тільки через можливість досконалішого пізнання особистості адресантів, сфери людських почувань і стосунків. Листування митців є також своєрідним автокоментарем до їхньої творчості.

«Будь-який рядок великого письменника, – зауважував О. Пушкін



в одній із своїх критичних праць, – стає дорогоцінним для нащадків. Ми з цікавістю розглядаємо автографи, дарма що вони є не чим іншим, як уривком з розрахункового зошита чи запискою до кравця про відстрочку плати. Нас мимоволі вражає думка, що рука, яка накреслила оці сумирні цифри, оці незначні слова, тим же самим почерком і, можливо, тим самим пером написала і великі творіння, предмет наших досліджень і захоплень» [164, 91].

Все це певною мірою стосується і приватного письменницького листування. Бурхлива й суперечлива дійсність останніх років вимагає ретельного та об'єктивного переосмислення історичного досвіду, що сприяє свідомому сприйняттю сучасниками поступального розвитку суспільства. Важлива роль у цій справі належить письменству. Останні роки переконливо довели, що в українській літературі йде активний процес руйнації узвичаєних стереотипів, згідно з яким пріоритетні позиції в ній впевнено займали такі жанри, як повість і роман, поема і ліричний вірш, драма або комедія («вторинні» жанри, за концепцією М. Бахтіна). Нині ж на передній план літературного процесу поряд з публіцистикою і творами забутих і напівзабутих авторів вийшли різні спогади, щоденники, літературні портрети, записники і, звичайно, листи.

Літературознавці та критики давно вже помітили, що подібний інтерес до мемуарних жанрів завжди виникає в переломні епохи, коли відбуваються кардинальні переміни, що зачіпають інтереси широких верств суспільства, змінюють узвичаєне життя.

Однак, попри різні підходи до аналізу приватних письменницьких листів, майже всі дослідники одностайно виокремлюють документальну вірогідність кореспонденцій, вважаючи своїм обов'язком застерегти читача від того, що, мовляв, це джерело не позбавлене суб'єктивних оцінок автора. Водночас суб'єктивність листів сприймається здебільшого як ознака, що знижує історичну достовірність епістолярних творів.

Справді, листи та різноманітні матеріали біографічного характеру – це якраз документи найповнішого самовияву і характеру людини, і способу її мислення, і оцінки певних явищ. Однак, якщо «автор, пишучи листи чи щоденники, буде постійно думати про те, як приймуть їх сучасники або прийдешні покоління, то мимоволі стане рабом самоцензури, позбавляючи таким чином, науку найцінніших надбань – розкриття індивідуального (суб'єктивного) пізнання людей, явищ,» – справедливо зазначає С. Гальченко [165, 38].

Отже, суб'єктивне начало, оголений психологічний світ особистості автора відіграють роль організуючого центру листування.

Упродовж століть, будучи важливою формою опосередкованої соціальної комунікації, приватне листування обслуговувало буденне



життя людей за межами їхніх офіційних стосунків. З огляду на те, що буденність включає в себе широке коло людських емоцій, роздумів і вчинків, від листування передусім вимагалась лаконічність повідомлень, тобто передача максимальної інформації у мінімальному обсязі епістолярного тексту.

Серед освічених верств суспільства кожен, хто писав листи, повинен був знати не одну, а кілька «мов спілкування». Наприклад, для людини, що мала достатню епістолярну практику, вже сам факт отримання листа був своєрідним сигналом. Ще не розпечатаний і не прочитаний, лист вказував на свого автора, викликаючи у свідомості цілу низку спогадів, асоціацій і роздумів. Зовнішній вигляд кореспонденції (конверт, папір, почерк автора тощо), обсяг листа, інтервал між ним і попереднім посланням могли бути звичними або несподіваними. Все це мимоволі співставлялося з уже накопиченим досвідом листування з певною особою, сприяло закріпленню або переосмисленню конкретних уявлень.

Отже, окремо взятий лист як ціле концентрував важливу інформацію, окрім свого словесного тексту, був своєрідним знаком, зосереджував у собі не один, а кілька текстів («мов спілкування»).

У перших листах кореспондента важливе все. І зміст, і почерк, і якість паперу, і малюнок на конверті. Почасти все це сприймається адресатом нарізно, адже епістолярні смаки кореспондента ще невідомі. Листи автора співставляються лише з тим, що про нього знає адресат із попередніх особистих зустрічей (або з чужих слів), і з тими епістолярними нормами, які усталені в конкретному соціальному середовищі.

Свою специфіку має рецепція листа від незнайомого адресанта: тут відіграє роль будь-яка дрібниця, яка співставляється отримувачем кореспонденції з тим, як «прийнято» і т. п. Упродовж наступних епістолярних діалогів те, що повторюється в листуванні постійно – почерк, звертання або підпис (наприклад, свої кореспонденції до О. Олеся, свого батька, О. Ольжич розпочинає переважно звертанням: «любий ба», «рідний ба», «бубонько» тощо, а завершує підписом «Боб»), стає уже не першорядною інформацією, а нейтральною. Проте будь-яке несподіване порушення звичного активізує увагу співрозмовника, спонукає його реагувати на те, що раніше сприймалось ним як норма тощо.

Підсумовуючи сказане, відзначу такі домінанти приватної письменницької кореспонденції:

1. Приватний лист (як, між іншим, і автобіографія, щоденник і т. п.) викликає здебільшого інтерес мірою присутності в ньому особистості автора. Не гучних загальних фраз чи норм, а суб'єктивного та особистого і тільки особистого чекаємо ми від нього. Та кож і в розповідях не про «себе», а про побачене й пережите, нам, сучасникам, необхідна передусім «Я-інтонація, Я-оцінювання, їх не



віддерти від "фактів". Це не повідомлення, не інформація, а висловлювання суб'єкта» [166, 155].

Специфіка приватної кореспонденції вимагає (навіть при дотриманні аскетичної скромності, при, здавалося б, відмові від егоцентризму) розширення Его до усіх досяжних для мене закутків світу. Так би мовити, «побаченим, висвітленим, описаним виявляється лише те, що опинилося у світловому колі "Я"» [Там само].

2. Очевидно, є сенс говорити про те, що в листі переважають розмовні інтонації, однак «стиль листа й розмовна мова разом з тим не те саме» [167, 14]. У листі відображаються такі властивості розмовної мови, як непередготовленість (спонтанність), невимушеність, безпосередність спілкування. Проте вищезазначені властивості розмовної мови у листі лише відбиваються через своєрідне авторське заломлення. Багато письменницьких листів пишеться без чернеток, без тривалого попереднього обдумування кожної фрази. І все ж процес написання письменником приватного листа вимагає корегування кожної думки. Навіть не знаючи форм епістолярного етикету, автор кореспонденції так або інакше задумується над формою звертання до адресата, над відбором фактів для письмового повідомлення, а головне – над мовним оформленням (почасти – й над орфографією).

3. Специфіка приватної кореспонденції простежується також і в способах авторської оповіді. Наприклад, у розмовній мові можливі нічим не пов'язані між собою (часом діаметрально протилежні) переходи від однієї теми до другої. В книжних стилях мови перехід від думки до думки здійснюється, як правило, плавно, поступово. У листі ж зміна тем відбувається за допомогою спеціальних слів – «сигналів»: «до речі», «щоб не забути», «а тепер про справи» і т. п. та за допомогою постскриптів.

Завершення якоїсь теми і початок наступної, як і в будь-якому різновиді письмової мови, може позначатися абзацами. До того ж тема може змінюватись і плавно, коли певне слово, певна думка немов продовжує собою наступну.

Отже, спонтанність, невимушеність, безпосередність спілкування – ті «параметри», які для розмовної мови є визначальними, для листа виявляються важливими, однак не вичерпними ознаками його стилістичного забарвлення. Для епістоли характерна контамінація різних елементів мови – книжних і розмовних.

4. Вивчення письменницького епістолярію повинно проходити не стільки у фактографічному аспекті (сучасні літературознавці використовують листи здебільшого як додатковий біографічний матеріал на рівні з документами, статтями, щоденниками, спогадами тощо, але без врахування специфіки епістолярного жанру), скільки у психологічному та естетичному. На жаль, стаття «Епістолярна



література» в УЛЕ [168, 154] цієї проблеми навіть не ставить, хоча дане питання частково порушувалося ще в «Енциклопедичному словнику» Брокгауза й Єфрона, певна річ, на матеріалі листів зарубіжних письменників [168, 293–924].

5. Приватний лист письменника розрахований на конкретного і, як правило, добре знаного адресата. Звичайно, художній твір теж розрахований на уявного «адресата» – читача, але читача абстрактного, так би мовити, реципієнта анонімного й переважно колективного. Приватний лист, на відміну від художнього твору, несе в собі суб'єктивний образ конкретної особи, але через своєрідне авторське заломлення, крізь «призму авторської ментальності і рефлексій» [170, 60].

6. Написання звичайного приватного листа – творчий акт. Ще більше підстав стверджувати це, коли маємо на увазі приватний лист письменника, для якого робота над словом – щоденна праця. У кореспонденціях людей, наділених письменницьким обдаруванням, нерідко зустрічаємо справжні художні відкриття, створені за всіма законами літературної майстерності (скажімо, листування М. Коцюбинського, В. Стефаніка, М. Вороного, М. Куліша, О. Довженка, Є. Маланюка, О. Ольжича та ін.). Переваги епістолярної творчості неабиякі: не треба друку, немає цензури, скорочений до мінімуму шлях до читача. І навіть ті люди, які лише вряди-годи звертаються до епістолярного жанру, разом з тим надзвичайно люблять отримувати листи. Отож, і читацькою увагою приватна кореспонденція не обділена.

Справді мав рацію В. Брюгген, який одну із своїх статей назвав так: «Без листів література неповна» [171].

Розглянемо питання про дефініцію епістоли, оскільки досі немає одностайності у поглядах щодо суті цього поняття. Нерозробленість теорії епістолярію (а, значить, і понятійного та термінологічного апарату, з якого, власне, розпочинається вивчення будь-якої наукової дисципліни) у вітчизняному літературознавстві, здається, востаннє констатувалась на II-му та III-му Міжнародному конгресі українців [Див. : 172, 313–314; 173, 85–86]. Між тим, як слушно зауважує дослідниця з української діаспори, «епістолографія – це тепер самостійна, повновартісна ділянка літературознавства» [174, 134].

Отож, спершу треба визначитися з термінологією.

У повсякденному вжитку, а часом і в літературній періодиці, у підручниках та солідних теоретичних працях, терміном «епістола» (від гр. *epistole* – послання, лист) та похідних від нього словах-означеннях нерідко окреслюють аж чотири поняття: рід («епічна епістола», «віршована епістола», «епістолярна драма»), жанр («епістолярна публіцистика», «епістолярний роман», «епістолярний жанр» і т. д.), стиль («епістолярний стиль», «стиль дидактичної епістоли» та інші), poetика («епістолярна формула», «епістолярний код» тощо).



Крім того, сам термін «епістола» вживається почасти в різних родових категоріях. Наприклад, одна із статей Петра Ротаха про листування І. Котляревського озаглавлена як «Епістолярія першого клясика» [175]. Тут, як бачимо, «епістолярія» – іменник жіночого роду, утворений від іменника «епістола» того ж роду. Відтак це слово, здається, повинно б мати більше прав на існування, ніж «епістолярій» – іменник чоловічого роду. Проте переважна більшість дослідників літератури в материковій Україні користується нині терміном «епістолярій», науковці ж діаспори в основному вживають назву «епістолярія».

Подібна термінологічна плутанина в сучасній науці про літературу створює значні труднощі, особливо в шкільному навчанні, сама специфіка якого зобов'язує до чіткості формулювання тих чи інших положень, тим паче дефініцій. «Уточнюйте значення слів, – радив Декарт, – і ви увільните світ від помилкових думок».

Ускладнюють розуміння жанрової природи епістоли і її різні назви. Відомий російський вчений Д. Лихачов наводить цікавий приклад різних назв одного й того самого твору Іларіона Великого – «Послання брата стовиника» і «Слово брату стовинику». Це явище вчений пояснює таким чином: «Головна причина змішування і неясного розрізнення окремих жанрів у давньоруській літературі була в тому, що в основі виділення жанру поруч з іншими ознаками, були не літературні особливості викладу, а сам предмет, тема, яким твір був присвячений» [176, 320–321].

Плутанину вносять також твори, які перебувають у стадії переходу особистих епістол у розряд літературних [177, 119–120], або ті, що потрапили до ансамблевих збірок і там втратили атрибутивні епістолярні формули. Ці тексти не завжди піддаються реконструкції, а тому вкрай неохоче залучаються медієвістами до розгляду.

М. Назарук, сучасний дослідник української епістолярної прози кінця XVI початку XVII ст., з метою впорядкування термінології та дефініційних визначень окремих видів старої вітчизняної епістолярної прози, запропонував усю епістолярну спадщину ділити на дві групи: лист діловий і його синонімічний ряд та лист літературний і його синонімічний ряд. Літературним жанром М. Назарук вважає епістолярну прозу в цілому, а піджанрами – лист, епістолію, хартію, послання тощо [178, 6–7].

Як бачимо, ще в старій українській літературі існував багатий термінологічний ряд на означення епістоли (листа). До того ж це явище було притаманне не лише східнослов'янському письменству, а й латинській та грецькій літературі.

У Київській Русі, зокрема, на означення листа вживався термін «грамота». Медієвісти пояснюють це тим, що епістолярні тексти за формою



близькі до князівських грамот. Чіткі, конденсовані формули ділових документів імпонували епістолографам, оскільки звільняли їх від обдумування прескриптів. У Візантії, наприклад, автори використовували актові звороти в усі часи [Див. : 179, 102]. Це ж саме спостерігаємо і в пізніші періоди. Термін «грамота» не означав жанр (принаймні, не розрізняв епістолярний текст від юридичного), а був поняттям, «яке включало весь обсяг взаємних письмових стосунків, у тому числі епістолярних» [180, 268]. Упродовж Литовської доби, орієнтовно з 40-х років XIV ст., на означення ділових документів залучається термін «лист». І далі він (щораз помітніше) витісняє назву «грамота».

Текстолог О. Михайлов зізнавався, що іноді буває «справді дуже важко відокремити власне епістолярій від критичних і публіцистичних творів» [181, 295]. Є. Прохоров писав про невизначеність самого поняття «лист», яке, на думку вченого, немає чітких і суворих жанрових регламентацій. Практика роботи з кореспонденцією переконала Є. Прохорова у тому, що формальні елементи листа – вказування адресата, місця написання, дати, звертання і т. п. – ще не дозволяють упевнено вважати той чи інший твір власне листом [Там само. – 17–18]. Однак попри зазначене, Є. Прохоров пов'язує з поняттям «лист» якраз три «формальні» параметри: хто його написав (з'ясування авторства), кому написав (уточнення адресата) і коли написав (датування) [Там само. – 38]. Сучасна дослідниця Т. Зоріна, навпаки, підкреслено пропонує виокремлювати поняття «лист» якраз завдяки наявності «типових для епістолярної форми атрибутів (у діловодстві їх прийнято називати "реквізитами"), частина яких здебільшого є обов'язковими (такі як дата, звертання, підпис), використання інших факультативне (наприклад: назва організації або фірми, що надсилає кореспонденцію, початковий номер, адреса і найменування адресата і т. д.)» [182, 42]. Т. Міллер [183, 16] і Т. Попова [184, 181] розглядають лист як складове з'єднання ланцюга епістолярної ситуації у листуванні двох осіб (автор – повідомлення – адресат).

Проте В. Сметанін схиляється до думки, що вказані Є. Прохоровим, Т. Міллером та іншими вченими ознаки листа не є головними, і через це «вони далеко не завжди притаманні епістолярію» [185, 7]. До того ж, зауважує В. Сметанін, три вищезгадані ланки ланцюга епістолярної ситуації не становили винятку і для поширеного у середні віки мартирія, імператорського диплома, промови тощо. Згідно канонів епохи середньовіччя, подібні різновиди джерел теж були адресовані конкретним особам [Див. докладніше : 186, 101].

У такому разі що ж тоді відрізняє лист від усіх інших видів документальних джерел? Яка його найголовніша ознака?

Наведу основні погляди:

а) Лист – «письмове особисте звернення автора кореспонденції



до конкретної особи (чи багатьох осіб), створене за допомогою типових епістолярних елементів, яке передбачає відповідь адресата» (С. Дмитрієв [187, 355] з посиланням на Є. Прохорова [188, 19]).

б) Це – «документ, за допомогою якого спілкуються між собою дві приватні особи – кореспондент (автор листа) і адресат» (І. Григор'єва [189, 289]).

в) Листування – «джерела особистого походження, що мають конкретного індивідуального адресата і містять різноманітну інформацію» (І. Порох [190, 248]).

г) «Засіб особистих (головним чином двобічних) стосунків між людьми, роз'єднаними певною відстанню» (А. Тартаковський [Там само. – 249]).

Грунтовно проаналізувавши існуючі дефініції листа, В. Сметанін робить висновок про те, що жодна з них не називає основної ознаки епістоли – специфіки архітектоніки, структури, побудови. Тільки остання, підкреслює вчений, дозволяє надійно відокремити власне лист від інших видів документальних джерел або актових матеріалів. Таким чином, за В. Сметаніним, «лист – це письмове повідомлення автора адресату, побудоване за правилами епістолярної концепції або практики певного часу» [191, 12]. У наступній своїй монографії дослідник уточнює це визначення, акцентуючи увагу в дефініції листа на його головній ознаці: «лист – це письмове повідомлення автора адресату, побудоване на основі типологічної архітектоніки певного часу» [192, 12].

Гадаю, проте, що названа дефініція теж не відбиває повною мірою суті епістолярного твору, оскільки зовсім не враховує, окрім «епістолярної концепції» або «типологічної архітектоніки» конкретної епохи – «основної ознаки епістоли», інших, не менш важливих її ознак: суб'єктивного авторського бачення об'єктивної реальності, специфічних характеристик листа, які дозволяють його вважати результатом саме творчого процесу, а не суто механічним «повідомленням» (як уже зазначалося вище, за Л. Баткіним, «це не повідомлення, не інформація, а висловлювання суб'єкта») тощо. До того ж «основна ознака епістоли», як на мене, – поняття відносне, адже та чи інша якісна характеристика предмета, явища і т. п. набуває статусу «основної» лише завдяки суб'єктивності авторських уподобань. Скажімо, з погляду історика В. Сметаніна, такою у листі може бути лише його «специфіка архітектоніки», бо це дає змогу досить точно встановлювати дату написання твору (при відсутності її в оригіналі) і, таким чином, вводити лист у науковий обіг нарівні з іншими історичними документами. «Епістолографія, – пише В. Сметанін, – як спеціальна історична дисципліна вивчає листи не як особливий жанр літератури, а як своєрідне історичне джерело» [193, 6].



З ним не погоджується Д. Буланін, який відстоює думку про те, що «термін і комплекс охоплених ним пам'яток повинен передбачати літературознавчий аспект та піддаватись філологічному аналізу, осмислюватись не лише у загальному культурному аспекті, а – і як художня література» [Див. : 194, 96–97].

Такого ж погляду дотримується і вітчизняний медієвіст М. Назарук, який одним із перших в українському літературознавстві звернувся до вивчення старої епістолярної прози. «Основною ознакою» листа він вважає передусім наявність у творі почуття. Коли воно в листі є, вважає дослідник, тоді бачимо добре (свідомо чи не свідомо) скомпоновану художню річ, що збуджує у читача естетичну насолоду. У таких листах підкоряє теплість та щирість стосунків між кореспондентами [Див. : 195, 5]. Отже, у цьому випадку наявність у листі щирого почуття саме тому стає його домінуючою ознакою, що дозволяє захисникові концепції епістоли як літературного жанру за такого підходу не зараховувати до епістолярної прози чималу кількість послань – трактатів та інших текстів із невиразно окресленими художніми параметрами. Щоправда, у самій дефініції листа згадана головна його ознака не прозвучала. Втім подибуємо тут уже «результат» відбору документальних пам'яток на основі вказаної вище «основної ознаки»: «Лист – жанр епістолярної прози середнього стилю у формі прямого контакту кореспондентських пар» [196, 5].

Як бачимо, погляди В. Сметаніна та М. Назарука щодо жанрової природи листа і його головної ознаки мають майже діаметрально протилежний характер. Перший із названих науковців схильний розглядати епістолу виключно як історичне джерело інформації, другий – зараховує її до художньої літератури (хоча й не беззастережно: мовляв, лише такі епістолярні пам'ятки можна вважати літературними, яким притаманне щире почуття і т. д.).

Окремі дослідники шукають аргументів на підтвердження тези про те, що лист – жанр публіцистики [Див. : 197; 198; 199]. Однак і ця концепція, з нашого погляду, не витримує критики. По-перше, епістолярій в цілому, на відміну від публіцистики, не звернений до аудиторії (щоправда, за винятком відкритих листів); по-друге, лише частина кореспонденцій має публіцистичний характер; і останнє заперечення: публіцистика виникла пізніше листування. А. Єлеонська твердить, що російське послання, скажімо, набуває функцій публіцистичного жанру лише в XV–XVI століттях [Див. : 200, 9], тобто після виникнення листування. Є. Прохоров слушно зазначає, що епістолярний жанр публіцистики зародився значно пізніше сформованого листування [Див. : 201, 255]. Отже, до жанру публіцистики беззастережно можна віднести тільки невелику частку кореспонденцій, а саме – публіцистичні листи.



І, зрештою, кілька зауваг стосовно епістолографічних студій В. Сметаніна та М. Назарука. Перший із дослідників, обстоюючи концепцію листа як історичного джерела, зовсім не бере до уваги естетичну значимість епістолярної спадщини. Проте, як уже неодноразово підкреслювалося нами раніше, приватне листування митців – це значно більше, ніж звичайні побутові діалоги «на відстані». Письменник, поет творить за законами краси (згадаймо у М. Вороного: «А як поет – без перепони я стежу творчості закони ...»). Відтак і в листуванні митець найперше залишається митцем. Чи не тому окремі епістоли М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаника, М. Куліша, Остапа Вишні, В. Підмогильного, О. Довженка, Є. Маланюка, Б. Лепкого та багатьох інших українських митців прочитуються як літературні твори.

На початку 20-х років О. Білецький запропонував своєрідний ключ до прочитання поезії та сприйняття особливої й складної поетичної мови. Вчений підкреслював, що «розуміти поетичний твір так, як ми розуміємо твір непоетичний (наукову працю, газетну статтю тощо), – неможливо, та й не треба. Поезія як квітка: зірвіть її, милуйтеся, насолоджуйтесь її запахом – вам стало світліше на душі, хоча думка ваша й не ворухнулась. Чого ж, коли ви слухаєте музику, розглядаєте красиву мережку, милується стрункою і величною спорудою, – ви віддаєтесь насолоді несвідомо, а від віршів вимагаєте іншого» [202, 15]. Справді, ми часом забуваємо про матеріал, з якого «роблять вірші» (у тому числі й листи), – про слово. Для нас у щоденному вжитку слово – телеграфний знак, умовне позначення певної думки. А для поета слово – творча лабораторія звукопису. В поезії, за М. Вороним, «всі краси кольори сяють, в ній всі чуття і змисли грають!..» Отож, неувaga дослідника приватних письменницьких кореспонденцій до естетичної сторони епістолярних творів криє у собі чимало неприємних несподіванок, які, зрештою, бумерангом повертаються до самого автора концепції листування виключно як факту суто історичного, і серед них (чи не найбільша) – втрата довіри у читачів до суб'єктивного епістолярного тексту як історичного джерела, оскільки у листі, позбавленому естетичної принади, залишається суттєвою лише інформативність, яка до того ж не є об'єктивною.

Раніше я вже зазначав, що особистісне, суб'єктивне сприйняття реальних історичних подій – невід'ємна складова листування. Суб'єктивна оцінка фактів, особисте ставлення автора кореспонденції до подій пов'язані з необхідністю швидкої реакції на життєві ситуації, без урахування багатьох факторів, котрі виявляються пізніше. А якщо зважити на ту обставину, що листування містить інформацію, призначену для вузького кола читачів (адресат, іноді група осіб,



ще рідше – відкриті листи), і тому в окремих випадках набуває унікального характеру, втрата читацького інтересу до цього історичного джерела стає істотною.

Дискусійна й позиція М. Назарука, який розглядає листи тільки як факт літератури. Проте ще задовго до нього аналогічні судження висловлював І. Сікутріс, вважаючи кореспонденції епістолярним жанром художньої словесності [203, 186]. Між тим Б. Томашевський олушно зазначав, що «... лист може бути літературним твором, але може їм і не бути» [Див. : 204, 4]. Епістолярний жанр літератури до того ж не охоплює всієї сукупності листів, а включає лише художній лист [Див. : 205, 3–4].

Крім того, на відміну від твору художньої літератури, «у текст якого також можуть входити різні стилі мови, в листі таке змішування стилів не підпорядковане єдиній авторській ідеї. В ньому, як у невимушеній розмові, одна тема змінює іншу, людина сама себе перебиває, знову повертається до порушеного питання або забуває про нього» [206, 16].

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що жодна з існуючих нині дефініцій листа не відповідає сучасним уявленням про специфіку епістолярної комунікації. І справа тут, гадаю, не в тому, що різними дослідниками в залежності від їхньої професійної орієнтації чи особистих уподобань виокремлюються якісь «не ті» головні ознаки кореспонденції чи її універсального визначення, яке б задовольнило всіх опонентів. Студії в цьому напрямку навряд чи призведуть до бажаного результату. Зрештою, суть полягає в іншому. Попри певні позитивні зрушення в галузі епістолографії, мусимо визнати, що протягом останніх десятиріч наукові концепції стосовно дослідження епістолярію лишались одноманітними й незмінними. У кращому випадку листи розглядалися почасти й розглядаються нині лише крізь призму якоїсь однієї наукової дисципліни: лінгвістики, історії або літературознавства і т. д. Між тим спеціалісти різних галузей давно вже помітили поліфонізм епістоли.

Отож, пропоную кардинально новий підхід до розгляду цього поліжанрового феномену. ***Лист письменника – це твір літературного та історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності і конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби.***

Для аргументації запронованої концепції пошлюсь, зокрема, на ту обставину, що переважна більшість представників українського письменства ніколи не зводила свою життєву місію до служіння тільки художньому слову. Реальна дійсність часто примушувала митців «підставляти плечі під тягарі інших справ – громадсько-політичних,



освітніх, видавничих і т. д.» [207, 4]. Заради цього доводилося, кажучи словами І. Франка, згаданими Лесею Українкою в одному з листів до нього, «скручувати голови» [208, 14] задумам своїх художніх творів.

Зокрема, І. Франкові судилося стати не тільки видатним українським письменником кінця XIX – початку XX ст., а й найпомітнішим вітчизняним громадсько-політичним діячем того періоду. Ще більше підстав маємо для цього твердження, коли згадаємо життєвий шлях Тараса Шевченка, котрий, за І. Франком, не лише «став велетнем у царстві людської культури», а й «для всієї Росії зробив більше, ніж десять переможних армій» [209, 255].

Щодо XX сторіччя, назвемо хоча б Володимира Винниченка – главу українського уряду в часи УНР або Василя Стуса – правозахисника українського народу в умовах тоталітарного «застою». І той факт, що протягом багатьох десятиліть велика кількість епістолярних пам'яток українського письменства не була введена в науковий обіг, найперше пояснюється непересічною роллю митців у суспільному житті свого народу. В одних випадках заборона оприлюднювати ці джерела була спричинена «крамольними» прізвищами кореспондентів, в інших – прізвищами адресатів, ще в інших – прізвищами, що згадувалися у текстах листів і т. п. Внаслідок цього було втрачено величезну інформацію, взяту «з перших уст», про ті чи інші явища, події, особи і т. п. Це призвело до того, що сьогодні треба надолужувати втрачене, а також переглядати оцінки багатьох фактів.

Відтак питання – чому саме розглядати епістолярій як жанр історіографії – здається нам очевидним: «Вона – історія – не існує "десь там" як якась Ding an Sich (річ у собі), а, навпаки, проявляється – або затьмарюється – залежно від того, як ми зуміємо організувати, перетравити, осмислити масу фактів і текстів, які до того є тільки сирівцем, а не історією. І, власне, тому, що історія – а тому й історія літератури – є наукою (а не магічним ритуалом чи заклинанням, де основне – тільки повторити все як слід) ці історіографічні формулювання і концепції вимагають постійної ревізії. Тільки в такому, власне діалектичному, процесі переосмислення, оздоровлення, відкидання застарілого і застійного можемо наблизитися до нашого наукового покликання. Бо врешті-решт літературознавство – як і література – це передусім процес» [210, 13].

Водночас приватний лист – це також і література, творчість (якраз тому у дефініції листа я наголошую, що це – твір). Звісно, це не завжди література у власному розумінні – художня творчість, а так би мовити, «вторинний щодо художності матеріал, але такий, який має значний заряд художності, і що найголовніше – він несе в собі життя особистості» [211, 86].



У свою чергу особистість автора, завдяки імпровізаційності листа, знаходить багатогранний вияв у його естетичних структурах: композиції, системі тропіки, пейзажних замальовках тощо.

Отже, епістолу необхідно розглядати також і як факт літератури.

У такому випадку епістолярій митця постає у контексті двох взаємопроникаючих шарів: реальної дійсності у суб'єктивному сприйнятті автора і створюваного на її основі художнього світу митця, його естетичної цінності.

Таким чином, лист письменника – це твір літературного та історіографічного жанру одночасно.

Розглянемо також поняття «листування». Ще античні автори та епітолографи середньовіччя усвідомлювали зв'язок між кореспондентськими парами як бесіду, діалог і взаємоузгодженість послань [Див. : 212, 236]. Сучасний російський текстолог С. Макашин акцентує увагу на нерозривному зв'язку листа зустрічного і листа-відповіді: «Листування – та ж бесіда, або діалог, що набули епістолярної форми... Друкувати листування за принципом односторонності так само, по суті, дивно, як переказувати розмову двох осіб словами лише однієї з них» [213, 236]. Французький дослідник Жорж Рот визначає листування як обмін листами (отриманими і відісланими) [214, 2], а його колега Роже П'єро трактує листування «як діалог» [Див. : 215]. Російський вчений Л. Смірнова вважає, що лист, за винятком рідкісних випадків, не можна розглядати як відокремлений документ. Він переважно викликає відповідь або сам є відповіддю на надісланий раніше. Такі два чи більше суміжні листи пов'язані між собою єдністю змісту [216, 198]. Л. Смірнова твердить, що лише пара листів може розглядатись як листування [Там само. – 239] (лист автора і лист адресата). Отже, перегляд спеціальних праць із цієї проблеми дозволяє зробити висновок, що лист необхідно досліджувати як складову частину листування. Ізольоване послання, яке трактується поза зв'язком листа зустрічного і листа-відповіді, переважно ускладнює роботу дослідника [217, 7–8].

Зупинюсь детальніше на зв'язках окремого листа з листуванням кореспондентських пар. Оскільки текст окремої кореспонденції зосереджує у собі не один, а кілька текстів («мов спілкування») і є сам по собі автономним у ланцюгу епістолярних діалогів, як, до речі, автономні також і інші «мови спілкування» (наприклад, неохайний зовнішній вигляд листа і бездоганна логіка його змісту), утворювана ними структура виглядає досить аморфною. Тому будь-який окремо взятий лист у цьому розумінні не є таким цілісним, як те листування, котрому він належить.

Досить показовий уже сам словесний текст кореспонденції. Незважаючи на те, що кожен лист адресований конкретній особі і



пов'язаний з попереднім листуванням, його автор вільний у виборі тем для розмови і їх інтерпретації. Спільний сюжет може бути відсутнім взагалі, і тоді кожна тема існує автономно, приєднуючись до інших за допомогою нового абзаца, крапки і тире чи звичайної крапки. У композиції листа немає нічого обов'язкового – ні єдності часу і місця дії, ні внутрішньої логіки; все залежить від намірів автора епістолярного тексту. Композиція листа взагалі не вимагає від автора нічого обов'язкового, що спонукало б кореспондента у той чи інший момент продовжувати оповідь чи закінчити її. Можна навіть обірвати розмову на півслові і повернутись до порушеної теми повторно. Найважчий для будь-якої форми – фінал є тут, по суті, механічним. Словесний текст здебільшого обмежується на початку звертанням до адресата і в кінці – підписом автора. Перше й друге становлять так звану рамку листа, котра може бути як завгодно широкою.

Виокремлені особливості словесного тексту не є недоліком листа, а наслідком виконуваних ним соціальних функцій, про які йшлося раніше. Водночас необхідно підкреслити, що автономність окремого листа компенсується зв'язком епістол у ланцюгу листування.

Найбільш очевидними є тематичні зв'язки між листами. Саме тема має властивість переходити з послання до послання. Кожна тема кореспонденції (а здебільшого їх кілька) є стрижнем листування, його, так би мовити, цементуючою основою.

Оскільки епістолярні співрозмовники роз'єднані часом і простором, у будь-якій кореспонденції доводиться нагадувати адресатові ті провідні теми, котрих вона торкається – чи то посиланням на адресата, чи повторенням його суджень. Таким чином, у «свій» текст певною мірою вкраплюється текст кореспондента. Внаслідок цього усе листування стає подвійно діалогічним: кожен лист – репліка в діалозі, котрий продовжується і всередині його, де полемізують «свій» і «чужий» тексти. «Діалогічність листів допомагає їм зберігати пам'ять один про одного» [218, 42].

Окрім тематичних зв'язків, що здійснюються безпосередньо у словесних текстах кореспонденції, у листуванні наявні також зв'язки, які виходять далеко за межі окремих текстів. Навіть якщо кореспонденти зовсім не турбуються про розвиток спільних тем, їхні листи можуть складати єдине ціле, коли у них фігурує одне й те саме коло імен, подій та фактів, переважають схожі настрої, висловлюється, по суті, ідентичне або дуже близьке по духу ставлення до оточуючої дійсності тощо. Подібного типу зв'язки завжди присутні у дружньому листуванні та в листуванні з переважаючою психологічною інтроспекцією кореспондентів.

Тематичні та контекстуальні зв'язки доповнюються також композиційними зв'язками. Якщо перші ніби розмивають межі окремого листа,



об'єднують листування в єдине ціле, ігноруючи автономію листів, то останні спираються на цю автономію, нагадують про неї.

Як відомо, підпис у кореспонденції ставиться не в першій, а в третій особі, тобто він зроблений із зовнішнього погляду, з погляду адресата. Це іноді підкреслюється займенником «твій» або «Ваш», що супроводжує підпис. Однак те, що було підписом в одному листі, у наступному (листі-відповіді) стане звертанням, яке зроблене уже з погляду адресата. У межах одного листа, таким чином, відбувається зміна поглядів: рамка ж із звертання і підпису «прив'язує ініціативного листа одного кореспондента до листа-відповіді другого» [219, 214].

Листування, як правило, не є регулярним чергуванням тих та інших листів. Коли один із кореспондентів надсилає іншому декілька листів підряд, вони найчастіше пов'язані тематично: кожен наступний лист продовжує хоча б одну з тем попереднього. Можливий і інший випадок. Розглянуті особливості композиції листа, різноманітність зосередженого в ньому змісту, почасти пов'язаного з поточними справами, дозволяють сприймати декілька надісланих один за одним листів до конкретного адресата як своєрідні частини його щоденника.

Висвітлені вище особливості окремого листа у зв'язках з єдиним ланцюгом листування дозволили Євгену Наумову зробити висновок про «системну природу» листування [220, 43]. А саме: «на рівні цілого (листування) виникають нові властивості та якості, котрих немає у жодного з його елементів (листів)» [Там само].

Що дає розуміння приватного листування як «цілісного тексту» (Є. Наумов) для вирішення складних питань його дослідження та публікації?

По-перше, викладені вище спостереження дозволять віддати перевагу публікації епістолярних комплексів, а не роз'єднаних штучних циклів листів за тематичним або іншим принципом. У тому випадку, коли постає потреба відбору листів для оприлюднення, важливо враховувати їхнє місце у цілісному тексті листування. Скажімо, малозмістовний лист міг відіграти етапну роль у розвитку листування. Ось чому класифікацію листів на значиму та нейтральну групи треба проводити найперше з погляду кореспондентів і лише потім – публікатора.

По-друге, розуміння листування як цілісного тексту дозволить точніше намітити об'єкти коментування листів.

І, нарешті, при датуванні та атрибуції листів буває корисним співставити їх не лише з найближчими можливими «сусідами» по листуванню, а й з усім листуванням. У цьому випадку або ж виявляться приховані спочатку інформаційні зв'язки, або ж зайвий раз підтвердиться фіктивність виявленої кореспонденції у ланцюгу аналізованого листування.



Потребує уточнення і термін «послання». Авторитетне джерело радянської доби подавало таку його дефініцію: «Посланнями називаються публіцистичні твори прози у формі відкритих листів, які мають особливо важливий (як правило релігійний) зміст» [221, 906]. Однак М. Назарук слушно зазначає, що наведена дефініція не відбиває суті епістолярного жанру, оскільки «не лише послання може мати особливо важливий зміст, але й лист» [222, 12].

З приводу цього терміну В. Іконніков зауважує, що послання, незважаючи на те, що охоплювало листи, означало дещо більше: «Офіційні письмові стосунки і грамоти духовенства, і князів. Тому ці останні не завжди належать до листів. Таким чином, необхідно розрізнити послання, що мають офіційний канонічний характер, і звернення приватного характеру, навіть коли вони написані офіційними особами» [Цит. за : 233, 268]

Доповнюючи висловлювання В. Іконнікова, М. Назарук стверджує, що функція послання нерідко зводилась до називання дії – посилаю, чиню, але не давала жанрового визначення тексту. Термінологічні запозичення, на думку медієвіста, є не чим іншим, як механічним перенесенням терміну, який вказував на дію або чин дії, але не переносив жанрові ознаки [Див. : 224, 26]. М. Назарук обґрунтовує власну дефініцію цього поняття : «послання – жанр епістолярної прози, в якому використовуються засоби і прийоми високого стилю у формі прямого звернення до конкретного або уявного адресата» [Там само].

На жаль, наведена дефініція послання з огляду на специфічні принципи відбору пам'яток старої української епістолографії (через поділ на стилі – високий, середній та низький) мало чим може прислужитися нам у пропонованому дослідженні, оскільки предметом розгляду в ньому є зовсім інший матеріал – епістолярій українського письменства 20–50-х рр. ХХ ст.

Не можу погодитися також і з твердженням В. Лесина, який не розмежовує послання й епістолу: «Послання, епістола (гр. *epistole* – лист) – жанр поезії й публіцистики: твір, написаний у формі листа чи звертання до когось» [225, 166].

Як відомо, зачинателем цього жанру в літературі вважають римського поета I ст. до н. е. Горація, автора «Послання до Пізонів», де були викладені погляди на художню творчість та правила мистецтва. Послання використовував також Овідій, автори середньовіччя та пізніших епох.

На східнослов'янському ґрунті простежується з XII ст. Досягло розквіту в творчості українського письменника-полеміста кінця XVI – поч. XVII ст. Івана Вишенського («Послання до Василя Острозького», «Послання до єпископів», «Послання львівському братству» та ін.). Формою послання досить часто користувалися й пізніше, особливо у віршах інтимних, а часом – у творах громадянської тематики.



Зміст віршованих послань був найрізноманітнішим: від дружнього обміну думками до політичних декларацій, філософських узагальнень естетичних програм. Скажімо, широковідомий вірш Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» – типовий зразок політичної поезії. У стилі цього твору переплелися найрізноманітніші поетичні літературні традиції, що йшли, з одного боку, від біблійної, давньоукраїнської громадянської поезії (медитації, пророцтва тощо), з другого – від власного досвіду автора-тираноборця, в поезіях якого поєднувався високий ораторський стиль з народнорозмовним забарвленням.

Класикою стали також послання Т. Шевченка «Гоголю», «Марку Вовчку», «До Основ'яненка», «Н. Костомарову». Чимало таких віршів у творчості І. Франка («Товаришам із тюрми», «Мойому читачеві», «Молодому другові» та ін.), Лесі Українки («Товаришці на спомин»). Тією чи іншою мірою практично всі видатні поети ХХ ст. використовували жанрову форму послання. Зокрема, триптих П. Тичини «Листи до поета», де імітуються міркування трьох адресанток з приводу поезії та її призначення, можна сприймати як ліричне послання. Подібуємо цей жанр у М. Рильського («Лист до українців в Америці» та ін.), у М. Драй-Хмари, Є. Маланюка, Наталі Ливицької-Холодної, В. Стуса, Ліни Костенко і т. д. Подеколи віршовані послання утворюють навіть окремі цикли (Р. Бабовал «Листи до коханок»).

Проте серед зразків епістолярної творчості українських митців ХХ ст. зустрічаємо також і публіцистичні послання: «Лист до сестри про родовід Мосендзів» Л. Мосендза, «Чуєш, брате мій, товаришу мій!.. (Слово до вояка Радянської Армії)» І. Багряного ін. Тому було б неправомірно, на мій погляд, жанр послання ототожнювати лише з віршованими творами, як це, зокрема, схарактеризовано в «Літературознавчому словнику-довіднику» (К., 1997): «Послання – різновид епістоли, віршований твір, написаний як звернення до певної особи чи багатьох осіб» [226, 564].

Насамкінець подаю власну дефініцію послання, якою будемо послуговуватися в роботі: послання – це віршований та публіцистичний твір, написаний у формі листа чи звернення до конкретного адресата (індивідуального або колективного).

Література:

1. Maspero G. Du genre epistolaire chez les Egyptiens / G. Maspero. – Paris, 1872. – 340 p.
2. Erman A. Die Literatur der Aegypter / A. Erman. – Leipzig, 1923. –



- S. 220–452.
3. Weber O. Die Literatur der Babylonier und Assyrier / O. Weber. – Leipzig, 1907. – 263 s.
 4. Thureau-Dangin F. Une relation de la Huitieme Campague de Sardon / F. Thureau-Dangin. – Paris, 1912. – 246 p.
 5. Knudtzon J. A. Die El – A marna – Tafeln / J. A. Knudtzon. – Leipzig, 1914.
 6. Ungnad A. Babylon. Brief aus der Zeit der Hammurapi – Dynastie / A. Ungnad. – Leipzig, 1914. – 302 s.
 7. Roberts W. History of Letter – Writing from the Earliest Period to the Fifth Century / W. Roberts. – London, 1853. – 326 p.
 8. Bergk J. Griechische Literatur-geschichte / J. Bergk. – Berlin, 1872–1887. – 310 s.
 9. Nicolai R. Griechische Literaturgeschichte / R. Nicolai. – Magdeburg, 1877. – 284 s.
 10. Teuffel K. Geschichte der römischen Literatur / K. Teuffel. – Leipzig, 1890. – 302 s.
 11. Graefenhain R. De more libros dedicandi apud Graecos et Romanos obvio / R. Graefenhain. – Marburg, 1892. – P. 38 sq.
 12. Schmid W. Ein epistolographisches bungsstück / W. Schmid // Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. – 1892. – Bd. 145. – S. 692–699.
 13. Preisigke F. Familienbriefe aus alter Zeit / F. Preisigke // Preussische Jahrbücher, 1902. – Bd. 108. – S. 88–111.
 14. Brinkmann A. Der älteste Briefsteller / A. Brinkmann. – Reinisches Museum, 1909. – Bd. 64. – S. 310–317.
 15. Windisch H. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum / H. Windisch. – Marburg, 1910. – Bd. 13. – S. 201 f.
 16. Hoberg G. Der Brief im Neuen Testament / G. Hoberg. – Vereinsschrift der Göttinger Gesellschaft für 1912. – Colonia, 1912. – S. 30.
 17. Wendland P. Die urchristlichen Literaturformen / P. Wendland. – Tübingen, 1912. – S. 342–411.
 18. Riepl W. Das Nachrichtenwesen im Altertum. – Leipzig, 1913 : Sykytris J. Epistolographie. – Paulys Real – Encyclopidie der classischen Altertumswissenschaft. Supplementband 5. – Stuttgart, 1931. – S. 185–220.
 19. Hofmann M. Antike Briefe / M. Hofmann. – Leipzig, 1935.
 20. Античные теории языка и стиля. / Под ред. О. М. Фрейденберг. – М.-Л., 1936. – 376 с.
 21. Funaioli G. Studi di letterature antica / G. Funaioli. – Bolog'na, 1948, v. I.
 22. Briefe zur Weltgeschichte. Von Cicero bis Roosvelt, hrsg. K. H. Peter. – München, 1964. – 322
 23. Rudiger H. Einleitung zu: «Briefe des Altertums». 2. Aufl / H. Rudiger. – München, 1965.



24. Античная эпистолография: очерки / АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1967. – 285 с.
25. Античность и Византия. – М., 1975. – 467 с.
26. Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика / Аверинцев С.С., Гаспаров М. Л., Журенко Н. Б., Гусейнов Г. Ч. / Ответственный редактор : М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1991. – 302 с.
27. Микитенко Ю.А. Антична спадщина і становлення нової української літератури / Ю. А. Микитенко – К. : Наукова думка, 1991. – 156 с.
28. Westermann A. De epistularum skriptoribus graecis commentationes. Programma von Leipzig, 1851–1858, T. I–8. – 532 s.
29. Marcks J. F. Symbola critica ad epistolographos graecos. Diss. Bonn, 1883. – 351 s.
30. Bernays Jak. Die heraklitischen Briefe / Jak. Bernays. – Berlin, 1889. – 198 s.
31. Gerhard G. A. Untersuchungen zur Geschichte des griechischen Briefes. I. Die Anfangsformel / G. A. Gerhard. – Philologus, 1905. – Bd. 64. – S. 27–65.
32. Mayser E. Grammatic der griechischen Papyri aus der Ptolemaerzeit. I–II / E. Mayser. – Berlin-Leipzig, 1906–1934. – 490 s.
33. Robertson A. T. A Grammar of the Greek New Testament in the Light of Historical Research / A. T. Robertson. – New York, 1919. – 3 ed. – 296 s.
34. Deissmann A. Licht vom Osten. 4. Aufl / A. Deissmann. – Tübingen, 1923. – 214 s.
35. Exler O. The Form of the Ancient Greek Letter. A Study in Greek Epistolography / O. Exler. – Washington, 1923. – 311 p.
36. Plezia M. De Aristotelis epistulis observationes criticae / M. Plezia. – Eos, 1951. – V. 45. – P. 77–85.
37. Koskenniemi H. Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. / H. Koskenniemi. – Helsinki, 1956. – 217 s.
38. Babl J. De epistularum latinarum formulis / J. Babl. – Bamberg, 1893. – 308 s.
39. Babl J. De epistularum latinarum formulis / J. Babl. – Leipzig, 1900. – 106 s.
40. Kukula R. C. Briefe des jüngeren Plinius / R. C. Kukula. – Leipzig, 1904. – 170 s.
41. Bardt C. Römische Charakterköpfe in Briefen / C. Bardt. – Leipzig, 1921. – 345 s.
42. Winniczukz C. Epistolografie. Lacinskie podreczniki epistolograficzne w Polsce v XV–XVI wieku / C. Winniczukz. – Warszawa, 1952.
43. Listowne polakow rozmowy. – Warszawa, 1992.
44. Wlassak H. Kritische Studien zur Theorie der Rechtsquellen / H. Wlassak. – Leipzig, 1884. – S. 133 f.
45. Hirschfeld O. Die kaiserlichen Verwaltungsbeamten bis auf Diokletian / O. Hirschfeld. – Berlin, 1905. – S. 318 f.



46. Sandys Y. E. Latin Epigraphy / Y. E. Sandys. – Cambridge, 1926. – 2 ed. – 280 s.
47. Schriber F. De rerum hellenisticorum epistulis / F. Schriber. – Leipzig, 1932. – 210 s.
48. Todd W. Epistolografie / W. Todd. – Princeton, 1973. – 356 p.
49. Roqqe H. Fingierte Briefe als Mittel politischer Satire / H. Roqqe. – Мьнchen, 1966. – 194 s.
50. Kistner. Phraseolog. Handbuch der Kaufmdnnischen Korrespondenz in deutsche, franz., engl. und ital. Sprache. – Leipzig, 1879. – 280 s.
51. Барац С. Полный курс коммерческой корреспонденции / С. Барац. – СПб., 1885. – 238 с.
52. Oskar Els. Schnelligkeit im Geschäftsstil / Els. Oskar // Sprachforum. – 1956. – № 2. – S. 102.
53. Burk K. De Chionis epistulis. Diss. – Gieven, 1912. – P. 35 sg.
54. Niessing F. De Themistoclis epistulis. Diss. – Freiburg, 1929. – P. 23 sg.
55. Klek W. Symbuleutici historia critica / W. Klek. – Paderborn, 1919. – 230 p.
56. Прохоров Е. И. Эпистолярная публицистика / Е. И. Прохоров. – М. : Наука, 1966. – 264 с.
57. Лукина М. М. Эпистолярная публицистика: современное состояние и теория жанра // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Журналистика. – 1986. – № 4. – С. 22–27.
58. Лукина М. М. Эпистолярный жанр публицистики: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1988. – 22 с.
59. Пшеничный Б. Вы это не опубликуете / Б. Пшеничный // Журналист. – 1984. – № 11. – С. 6–9.
60. Dieterish A. Abraxas / A. Dieterish. – Leipzig, 1891. – S. 161 f.
61. Buttner M. Der vom Himmel gefallene Brief Christi in seinen morgenlndischen Versionen und Rezensionen / M. Buttner // Denkschriften der Akademie in Wien, philologische-historische Klasse, 1906. – Bd. 51. – T. 1.
62. Stьbe R. Der Himmelsbrief / R. Stьbe. – Тьbingen, 1918. – 146 s.
63. Fontanini G. Biblioteca dell'eloquenza italiana / G. Fontanini. – Venezia, 1753. – V. 1.
64. Rockinger L. Über Formelbьcher vom 13 bis zum 16 Jahrhundert als rechtsgeschichtliche Quellen / L. Rockinger. – Мьнchen, 1855. – 273 s.
65. Baewald H. Zur Charakteristik und Kritik mittelalterlicher Formelbьcher / H. Baewald. –Wien, 1858. – 150 s.
66. Rockinger L. Ёber die Ars dictandi und die Summae dictaminum in Italien, vorzugsweise in der Lombardei, vom Ausgange des elften bis in die zweite Hilfe des dreizehnten Jahrhunderts / L. Rockinger // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, historische Classe, Jahrgang 1861. – Bd. I. – S. 98–151.
67. Idem. Briefsteller und Formelbьcher des XI. bis XIV. Jahrhunderts. –



München, 1863–1864; Valois N. De arte Scribendi epistolas apud Gallicos medii aevi scriptores rhetoresve. – Paris, 1880.

68. Langlois Ch. V. Formulaire de lettres du XIII^e et du XIV^e sie'cle / Ch. V. Langlois. – Paris, 1890–1899.

69. Butow A. Die Entwicklung der mittelalterlichen Briefsteller bis zum Mitte des XII. Jahrhuderts / A. Butow. – Greifswald, 1908.

70. Burdash K. Schlesisch – bühmische Briefmuster aus der Wende des XIV. Jahrhunderts. – Leipzig, 1926. – 290 s.

71. Ивашин И. Ф. Социально-классовое содержание и значение «Писем темных людей» как источника по немецкому гуманизму / И. Ф. Ивашин // Учен. зап. Сverdловского пед. ин-та (история, философия, лингвистика). – 1939. – Вып. 2. – С. 31–35.

72. Gerstinger H. Die Briefe des Johannes Sambucus 1554–1584. Mit einem Anhang: Die Sambucusbriefe im Kreisarchiv von Trnava, von A. Yantuch / H. Gerstinger. – Graz-Wien-Kцln, 1968. – 346 s.

73. Гутнова Е. Е. Историография истории средних веков / середина XIX в. – 1917 / Е. Е. Гутнова. – М. : Наука, 1974. – 400 с.

74. Листи темних людей. (З латинської переклали Йосип Кобів та Юрій Цимбалюк). – К. : Наук. думка, 1987. – 272 с.

75. Нудьга Г. А. На літературних шляхах: Дослідження, пошуки, знахідки / Г. А. Нудьга. – К. : Дніпро, 1990. – 350 с.

76. Византийская литература / Под ред. С. С. Аверинцева. – М., 1974. – 264 с.

77. Hinck H. Die Epistolimatoi characteres des Pseudo – Libanios / H. Hinck / Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. – 1869. – Bd. 99. – S. 537–562.

78. Meyer W. Der accentuirte Satzschluss in der griechischen Prosa vom IV bis XVI Jahrhundert / W. Meyer. – Güttingen, 1891. – 177 s.

79. Мелиоранский Б. Перечень византийских грамот и писем, вып. 1. Документы 784–850 гг. Введение. Несколько слов о рукописях и изданиях писем Феодора Студита. С пятью таблицами // Зап. АН по историческофилологическому отделению. – СПб., 1899, Т. 4. – № 5. – С. 1–62.

80. Przychocki G. De Gregorii Nazianxeni epistulis quaestiones selectae. – Cracoviae, 1913, p. 247–394.

81. Sykutris I. Proklos Peri epistolimaiou characteros / I. Sykutris // Byzantinisch – neugriechische Jahrbücher, 1928–1929. – Bd. 7. – S. 108–118.

82. Sycontres I. Peri to schismaton Arseniaton. III. Epistole Calliston proston Thessalonices Mamvel Disypaton // Ellenica, 1930. – Т. 3 – S. 15–44.

83. Sykutris I. Epistolographie / I. Sykutris // Pauly A., Wissowa G., Kroll W., Mittelhaus K. Real encyclopedia der classischen Altertumswissenschaft. – 1931. – Supplementbd 5. – S. 185–220.

84. Sykutris I. Probleme der byzantinischen Epistostolographie / I. Sykutris // Actes du III^e Congrès International d'Etude Byzantines / Session d'Athènes, octobre 1930 /. – Athenes, 1932. – P. 295–319.



85. Brehier L. La civilisation byzantine / L. Brehier. – Paris, 1950. – P. 341–344 (L'Epistolographi).
86. Николаве Вс. Феодални отношения в покоренаша ош Византия България, отразени в писмата на Теофилакт Охридски, архиепископ Български / Вс. Николаве. – София, 1951. – С. 156–180.
87. Tomadakes M. Eisagoge eis ten Byzantinan Philologian. – Athenai, 1952, t. 1. – S. 218–239.
88. Dülger F. Die Entwicklung der Byzantinischen Kaisertitulatur und die Datierung von aiserdarstellungen in der byzantinischen Kleinkunst / F. Dülger // Studies Presented to D. M. Robinson, 1953. – V. 2. – P. 985–1005.
89. Tomadaces N. V. Byzantine epistolographia: Eisagoge, ceimena, catalogos epistolographon / N. V. Tomadaces. – Ep Athenais, 1955. – 151 s.
90. Литаврин Г. Г. Болгария и Византия в XI–XII вв. / Г. Г. Литаврин. – М.: Наука, 1960. – 342 с.
91. Бартикян Р. М. Два послания Григория Магистра Пахлавуни (XI в.) относительно еретиков-тондракитов / Р. М. Бартикян // Палестинский сборник. – 1962. – Вып. 9. – С. 133–140.
92. Karlsson G. Ideologie et ceremonial dans l'epistolographie byzantine. Textes du X-e siecle analyses et commentes. Nouvelle edition, revne et augmentie / G. Karlsson // Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Graeca Upsaliensia. –Т. 3. – Uppsala, 1962. – P. 173–181.
93. Сметанин В. А. Перечень изданий поздневизантийских писем с 1502 до 1917 / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Вып. № 6. – Свердловск, 1969. – С. 176–200.
94. Попова Т. В. Византийская эпистолография / Т. В. Попова // Византийская литература. – М., 1974. – С. 181–230.
95. Сметанин В. А. Эпистолография поздней Византии: Постановка проблемы и обзор историографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Вып. 14. – Свердловск, 1977. – С. 60–76.
96. Сметанин В. А. Эпистолография поздней Византии, проэлевсис (Конкретно-историческая часть) / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Вып. 15. – Свердловск, 1978. – С. 60–82.
97. Сметанин В. А. О трех ступенях эпистолографического исследования / В. А. Сметанин // Византиноведческие этюды. – Тбилиси, 1978. – С. 130–136.
98. Сметанин В. А. Теоретическая часть эпистолологии и конкретно-исторический эфармосис поздней Византии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Вып. 16. – Свердловск, 1979. – С. 58–93.
99. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античные традиции и византийские реалии. – Вып. 17. – Свердловск, 1980. – С. 5–18.
100. Сметанин В. А. Константинополь как центр славяно-византийского эпистолярного общения в первой половине XV века / В. А. Смета-



нин // Общество и государство на Балканах в средние века. – Калинин, 1980. – С. 44–65.

101. Сметанин В. А. Византийское общество XIII–XV веков (по данным эпистографии) / В. А. Сметанин. – Свердловск, 1987. – 286 с.

102. Сметанин В. А. Византийское общество XIII–XV веков (по данным эпистографии): автореф. дисс. ... д-ра ист. наук. – Свердловск, 1991. – 34 с.

103. Muller Jos. Quellenschriften und Geschichte deutschsprachlichen Unterrichts / Jos. Muller. – Wien, 1882. – 185 s.

104. Steinhausen Georg. Geschichte des deutschen Briefes. Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes. – Berlin, 1889 bis 1891.

105. Steinhausen G. Geschichte des deutschen Briefes. 3. Aufl. – Berlin, 1902. – Bd. 1–2; Heuschele O. Der deutsche Brief. – München, 1938. – 263 s.

106. Erdmann C. Studien zur Briefliteratur Deutschlands im XI. Jahrhundert. 2. Aufl / C. Erdmann. – München, 1952. – 315 s.

107. Bruchnalski Willgelm. Epistulografia // Encyklopedya polska. – T. XXII. – Krakow, 1918.

108. Ganszuniec Ryszard. Polskie List y milosne dawnych czasow. – Krakow–Lwow, 1925.

109. Skwarczynska Stefania. Teoria listu / Stefania Skwarczynska. – Lwow, 1937.

110. Cüpet O. Tresor epistolaire de la France / O. Crkpet. – Paris, 1865.

111. Epistles elegant, familiarand instructive. – London, 1793.

112. Letters written by eminent persons in the XVII a. XVIII centuries. – London, 18.

113. Scoones W. B. Four Centuries of English Letters / W. B. Scoones. – London, 1893. –4-ed.

114. Dawson W. I., Dawson C. W. Great English Letter / W. I. Dawson, C. W. Dawson. – NewYork, 1909.

115. Holcombe J. P. Literature in Letters / J. P. Holcombe. – NewYork, 1866.

116. Вяземский П. А. О письмах Карамзина / П. А. Вяземский // Торжественное собрание Академии наук 1 декабря 1866 года в память столетия годовщины рождения Н. М. Карамзина. – СПб., 1867. – С. 23–37.

117. Вяземский П. А. О новых письмах Вольтера / П. А. Вяземский // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. – СПб., 1878. – Т. 1. – С. 65–70.

118. Гроссман Л. П. Культура писем в эпоху Пушкина / Л. П. Гроссман // Письма женщин к Пушкину. – М., 1928. – С. 7–23.

119. Roseno A. Die Entwicklung der Brieftheorie von 1655 bis 1709. Diss. – Kцln, 1933. – 186 s.

120. Ройзензон Л. К изучению эпистолярного наследия А. П. Чехова (фразеология чеховских писем) / Л. Ройзензон // Труды Узбекского государственного университета им. А. Навои, новая серия. – № 100. – Самарканд, 1960. – С. 44–53.



121. Brockmeyer R. Geschichte des deutschen Briefes von Gottsched bis zum Sturm und Drang / R. Brockmeyer. – Мюнхен, 1961. – 234 s.
122. Arndt W. Review of The Letters of Alexander Pushkin / Тр. J. T. Shaw // Slavic and European Journal, 1965. – № 9. – P. 97–101.
123. Елистратова А. Эпистолярная проза романтиков / А. Елистратова // Европейский романтизм. – М., 1973. – С. 309–351.
124. Листування українських славістів з Францем Мікошичем / Упорядник та автор передмови І. С. Свенціцький. – К. : Либідь, 1993. – 400 с.
125. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античные традиции и византийские реалии. – Вып. 17. – Свердловск, 1980. – С. 13–18.
126. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Вопросы истории. – 1981. – № 7. – С. 74–79.
127. Koskenniemi H. Studien zur Idee und Phrasologie des griechischen Briefes bis 400 n. / H. Koskenniemi. – Helsinki, 1956. – 203 s.
128. Сметанин В. А. Эпистолография поздней Византии: Постановка проблемы и обзор историографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Вып. 14. – Свердловск, 1977. – С. 76–85.
129. Koskenniemi H. Цит. праця.
130. Прохоров Е. И. Издание эпистолярного наследия / Е. И. Прохоров // Принципы издания эпистолярного наследия. Вопросы текстологии. – Вып. 3. – М. : Наука, 1964. – С. 19–36.
131. Сметанин В. А. Византийское общество XIII–XV веков (по данным эпистолографии) / В. А. Сметанин. – Свердловск, 1987. – 288 с.
132. Кожина М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М. : Просвещение, 1977. – 249 с.
133. Ленець К. В., Пилинський М. М. Епістолярний стиль в історії нової української літературної мови // Жанри і стилі української літературної мови / К. В. Ленець, М. М. Пилинський. – К. : Вищ. шк., 1989. – С. 76–89.
134. Ефремов А. И. История русского литературного языка / А. И. Ефремов. – М. : Просвещение, 1967. – 312 с.
135. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М., 1957. – 290 с.
136. Зорина Т. П. К проблеме эпистолярного жанра / Т. П. Зорина // Ученые записки МГПИЯ им. Мориса Тореза. – Т. 55. – М., 1970. – С. 54–63.
137. Гвоздев А. Н. Очерки по стилистике русского языка / А. Н. Гвоздев. – М. : Просвещение, 1965. – 341 с.
138. Кецаба А. И. Место эпистолярного стиля в системе функциональных стилей / А. И. Кецаба // Известия АН Аз ССР. Серия литературы. – 1971. – № 3–4. – С. 94–99.
139. Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века / Н. Л. Степанов // Русская проза. Вопросы поэтики. – Л. : Academia, 1926. Вып. 3



140. Прохоров, Е.И. Издание эпистолярного наследия / Е.И. Прохоров // Принципы издания эпистолярных текстов : сборник. М. : Наука, 1964. – С. 6-72.
141. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы / Ю. Н. Тынянов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1929. – 318 с.
142. Зорина Т. П. К проблеме эпистолярного жанра / Т. П. Зорина // Ученые записки МГПИЯ им. Мориса Тореза. – Т. 55. – М., 1970. – С. 54–63.
143. Ляпунова В. Е. Частное письмо как жанр русского литературного языка (На материале писем А. П. Чехова) / В. Е. Ляпунова // Исследование языка художественных произведений. – Куйбышев, 1975. – С. 33–37.
144. Елина Е. Г. К теории эпистолярия // Поэтика и стилистика. – Саратов, 1980. – С. 30–34.
145. Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX века / Н. Л. Степанов // Русская проза. Вопросы поэтики. – Л., 1926. – С. 750–772.
146. Степанов Н. Л. Письма Пушкина как литературный жанр. Теория литературы / Н. Л. Степанов. – Т. 3. – М. : Просвещение, 1965. – С. 145–163.
147. Зорина Т. К проблеме эпистолярного жанра / Т. П. Зорина // Ученые записки МГПИЯ им. Мориса Тореза. – Т. 55. – М., 1970. – С. 54–63.
148. Горнфельд А. Эпистолярная литература / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз и Ефрон. – СПб., 1904. – Т. 80. – С. 924.
149. Елина Е. Г. Эпистолярные формы в русской литературе 60-х годов XIX века / Е. Г. Елина // Живые традиции. Из истории литературы. – Саратов, – 1978. – С. 110–118.
150. Елина Е. Г. Стилистические функции сатирических «писем». На материале журнала «Искра» / Е. Г. Елина // Вопросы стилистики. – Вып. 15. – Саратов, 1980. – С. 112–121.
151. Елина Е. Г. Эпистолярные формы в творческом наследии М. Е. Салтыкова-Щедрина: диссертация ... канд. филол. наук. – Л., 1981. – 186 с.
152. Елина Е. Г. Эпистолярные формы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина / Е. Г. Елина. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1981. – 91 с.
153. Тодд III. У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И. Ю. Куберского. – СПб. : Академ. проект, 1994. – 320 с.
154. Паперно И. А. Об изучении поэтики письма / И. А. Паперно // Уч. зап. Тартус. ун-та. – 1977. – Вып. 420. – С. 120–135.
155. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 237–280.
156. Турбин В. Архивы: Родина и чужина / В. Турбин // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 279–282.
157. Учебная теория словесности Н. Минина. – СПб., 1865. – 230 с.



158. Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе. – СПб., 1819. – Ч. 1. – 346 с.
159. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Учпедгиз, 1958. – 230 с.
160. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Просвещение, 1963. – 341 с.
161. Николаева Т. М., Успенский Б. А. Языкознание и паралингвистика // Лингвистические исследования по общей и славянской типологии / Т. М. Николаева, Б. А. Успенский. – М., 1963.
162. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Іван Франко; Редкол. : Є.П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1976-1986 –.– Т. 49 : Листи (1886–1894) / Упоряд. та комент. Н. О. Вишневської та ін.; Ред. Ф. П. Погребенник. – К. : Наукова думка, 1986. – 810 с.
163. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 6 т. Т. 1–6. / Т. Шевченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963–1964.– Т. 5. Щоденник. Автобіографія. – 365 с.
164. Пушкин А. Собр. соч. : В 12 т. – М., 1984. – Т. 11.
165. Гальченко С. А. Текстологія поетичних творів П. Г. Тичини / С. А. Гальченко. – К. : Наук. думка, 1990. – 130 с.
166. Баткин Л. М. Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта / Л. М. Баткин. – М., 1995. – 182 с.
167. Елина Е. Г. Эпистолярные формы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедринина / Е. Г. Елина. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1981. – 91 с.
168. Світайло Л. Р. Епістолярна література / Л. Р. Світайло // УЛЕ : В 5 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 154.
169. Горнфельд А. Эпистолярная литература / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз и Ефрон. – СП б., 1904. – Т. 80. – С. 924.
170. Крат А. «Як перший полиск світанку...» (Епістолярна спадщина М. Г. Куліша: спроба культурологічної розвідки) // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 53–54. – С. 60–66.
171. Брюгген В. Без листів література неповна / В. Брюгген // Вітчизна. – 1996. – № 5–6. – С. 109–111.
172. Ткачівський В. Німецькомовна спадщина І. Франка та її домінантні риси / В. Ткачівський // Матеріали Другого міжнародного конгресу українців / Львів, 22–28 серпня 1993. – Том: Літературознавство.
173. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства / Ж.Ляхова // Третій Міжнародний конгрес українців. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С.85-91.
174. Копач О. З епістолярної спадщини Григорія Сковороди / О. Копач // Зб. наук праць Канадського НТШ. – Торонто, 1993.
175. Ротач П. Іван Котляревський у листуванні [Текст] / П. П. Ротач : Полтавське обласне управління культури. / Опішне : Видавництво Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному



- «Українське Народнознавство», 1994. – 313 с.
176. Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3-х т. – Л., 1987. – Т. 1.
177. Буланин Д. М. Переводы и послания Максима Грека / Д. М. Буланин. – Л., 1984. – 280 с.
178. Назарук М.Й. Українська епістолярна проза кінця XVI – поч. XVII ст.: дисерт... канд. філол. наук. / Михайло Йосипович Назарук ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1994.– К., 1994. – 192 с.
179. Буланин Д. М. Переводы и послания Максима Грека / Д. М. Буланин. – Л., 1984. – 280 с.
180. Киреева Р. А. Неизданный том «Опыта русской историографии» В. Иконникова // Археографический ежегодник за 1978. – М., 1979.
181. Михайлов А. Д. Основные типы зарубежных изданий эпистолярного наследия писателей / А. Д. Михайлов // Принципы издания эпистолярных текстов. Вопросы текстологии. – Вып. 3. – М., 1964.
182. Зорина Т. П. К проблеме эпистолярного жанра / Т. П. Зорина // Ученые записки МГПИЯ им. Мориса Тореза. – Т. 55. – М., 1970. – С. 54–63.
183. Античная эпистолография: Очерки / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек – М., 1967. – 564 с.
184. Византийская литература / Под ред. С.С. Аверинцева. – М., 1974. – 296 с.
185. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – Свердловск, 1980. – Вып. 17. – С. 5-18.
186. Любарский Я. Н. Пселл в отношениях с современниками / Я. Н. Любарский // Вопросы истории. – 1978. – № 5. – С. 99–106.
187. Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин. – М., 1984. – 368 с.
188. Прохоров Е. Эпистолярная публицистика / Е. И. Прохоров. – М. : Учпедгиз, 1958. – 246 с.
189. Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин / Под ред. И. Ковальченко. – М. : Наука, 1984. – 280 с.
190. Там само.
191. Сметанин В. А. Эпистолография/ В. А. Сметанин. – Свердловск, 1970. – 230 с.
192. Сметанин В.А. Византийское общество XIII – XV вв. (по данным эпистолографии) / В. А. Сметанин. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1987. – 288 с.
193. Сметанин В. А. Эпистолография / В. А. Сметанин. – Свердловск : 1970. – 230 с.
194. Буланин Д. М. Переводы и послания Максима Грека / Д. М. Буланин. – М. : Наука, 1984. – 280 с.
195. Назарук М. Й. Цит. дисертація.



196. Там само.
197. Лукина М. М. Письмо как газетный жанр / М. М. Лукина // Эффективность средств массовой информации в социалистическом обществе. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – С. 83–92.
198. Лукина М. М. Эпистолярная публицистика / М. М. Лукина / Жанры советской газеты. – М. : 1972. – С. 9-15.
199. Лукина М. М. Теория и практика советской периодической печати / М. М. Лукина. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 310 с.
200. Елеонская А. С. Русская публицистика второй половины XVII века / А. С. Елеонская. – М., 1978. – 237 с.
201. Прохоров Е. И. Эпистолярная публицистика / Е. И. Прохоров. – М. : Учпедгиз, 1958. – 246 с.
202. Белецкий А. И. Торжество слова / А. И. Белецкий // Художественная мысль. – Харьков, 1922. – № 9. – С. 15.
203. Sykutris J. Epistolographie / J. Sykutris // Paulu A., Wissowa G., Kroll W., Mittelhaus K. Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 1931 Supplementband 5. – S. 186.
204. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.; Л., 1931. – С. 4.
205. Грабарь-Пассек М. Е. От редакции / М. Е. Грабарь-Пассек // Античная эпистолагафия. – С. 3–4.
206. Елина Е. Г. Эпистолярные формы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина / Е. Г. Елина. – С. 16.
207. Мельничук Б. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі / Б. Мельничук. – К. : Зодіак, 1996. – 272 с.
208. Українка Леся. Збір. творів: У 12 Т. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 12. – С. 14.
209. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / І. Франко; Літературно-критичні праці (1911–1914) / Редактор тому В. І. Крекотень; Упорядкування та коментарі В. П. Колосової, В. І. Крекотня, Г. І. Павленко. – К.: Наукова думка, 1983. – 703 с.– Т. 39. – С. 255.
210. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні нової української літератури / Григорій Грабович // Записки НТШ. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ. – С. 13–14.
211. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства / Ж. Ляхова. – С. 86.
212. Див. : Сметанин В. А. Византийское общество XIII–XV веков / В. А. Сметанин. – С. 13.
213. Принципы издания эпистолярных текстов. – С. 236.
214. Roth G. Comment on üdite une correspondance / G. Roth // Les Letters Francaises. – 1959. – № 774. – 21 maj. – P. 2.
215. Див. : Balzac H. Correspondance / H. Balzac. – Paris, 1960. – Т. 1. – P. 12.



216. Смирнова Л. Н. Типы и виды изданий эпистолярного наследия // Принципы издания эпистолярных текстов / Л. Н. Смирнова. – С. 198.
217. Сметанин В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин. – С. 7–8.
218. Наумов Е. Ю. Частная переписка XIX – начала XX в. как объект археографического анализа / Е. Ю. Наумов // Археографический ежегодник за 1986 год. – М. : Наука, 1987. – С. 35–45.
219. Афанасьев В. Г. Системность и общество / В. Г. Афанасьев. – М., 1980. – 368 с.
220. Наумов Е. Ю. Цит. праця.
221. К Л Э: В 9 т. – М., 1968. – Т. 6. – С. 906.
222. Див. : Назарук М. Й. Цит. дисертація.
223. Киреева Р. А. Неизданный том «Опыта русской историографии» В. Иконникова / Р. А. Киреева // Археографический ежегодник за 1978 год. – М., 1979. – С. 268.
224. Назарук М. Й. Цит. дисертація.
225. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець ; [3-тє вид., перероб. і доп.] – К. : Радян. шк., 1971. – С. 166.
226. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с..



ЄВРОПЕЙСЬКА ЕПІСТОЛЯРНА ТРАДИЦІЯ ТА
УКРАЇНСЬКА ЕПІСТОЛОГРАФІЯ

Будь-яке листування, власне, як і мова взагалі, якщо розглядати ці поняття з комунікативного погляду, – явище суспільне. Отже, сенс, доцільність і письменницького листування також впливає із суспільної природи мовлення, яке завжди комусь адресоване. Поза суспільством мова немислима. Так само немислимий за межами суспільства і твір епістолярний, адже його будівельним матеріалом є слово. На комунікативну природу художніх цінностей вказував ще Гегель: «Будь-який твір мистецтва являє собою діалог з кожною людиною, що постає перед ним» [1, 274].

Все, про що розповідає письменник у своїх творах, переростає межі індивідуальної приналежності та самодостатності, оскільки результат процесу його мислення завдяки усвідомленню читачами всього написаного «виходить на інтерсуб'єктивний, міжособистісний обіг ...» [2, 56]. Важливість цієї обставини зростає, коли врахувати, що листування українських літераторів за доби тоталітаризму з її цензурними заборонами та переслідуваннями «інакодумців» певною мірою компенсувало відсутність демократичної української періодики. Саме тому суспільно-художня програма, теоретичне осмислення літературного процесу 20–50-х років ХХ ст. в Україні виявлялися, як правило, в конкретній творчій практиці письменників і дуже часто – в їхньому епістолярії. Проте роль епістолярних контактів у духовному житті суспільства в умовах тоталітарної системи, етапи становлення письменницького листування та його функції в літературному процесі ХХ ст. досі не досліджені, як і не написано ще в Україні історії листування.

«У загальній формі можемо собі уявити, що кожний лист виникає із співгри двох особистостей, автора і адресата, – констатує Юрій Шерех. – У загальній формі знаємо, що стиль листів якимось мусить бути зв'язаний з літературними стилями доби. Але як конкретно це відбувається, зовсім не вивчено» [3, 48].

Підкреслюючи важливість наукових студій у царині історії української епістолографії, звертаємо увагу на той факт, що висвітлення цього питання можливе лише в контексті літературного процесу минулих епох – діалектичної взаємодії у просторі й часі «художнього творення та естетичного сприймання з позитивною чи негативною діяльністю опосередковуючих факторів, які забезпечують доступ до естетичного життя» [4, 171].

Звісно, все це – праця не одного, а кількох науковців, однак, сподіваємось, її завершено буде в найближчому майбутньому, оскільки



внутрішня й зовнішня історія листовних відносин між людьми – надзвичайно цікавий фрагмент загальної історії, культурної та літературної. Таке дослідження вкрай необхідне, як потрібна нам сьогодні будь-яка наукова студія з історії нашого народу для кристалізації української нації, її ментального одужання й духовного зростання.

Накреслю, бодай пунктирно, еволюцію європейської приватної кореспонденції, використовуючи цю генезу як фон для дослідження ролі письменницького епістолярію в епоху тоталітаризму.

Історичні умови розвитку листування в Україні визначили його неперервний зв'язок з високою епістолярною культурою Стародавньої Греції та Риму. Через перекладну літературу візантійського та болгарського походження давньоруські книжники мали відомості про античну міфологію, філософію і красне письмо, фактом якого була й епістолографія.

Величезний масив приватної кореспонденції лишила у спадок нащадкам візантійська епоха. Однією з назв письмовників чи листівень, тобто збірок найкращих зразків різновидових типів епістол з невеликими коментарями до них або без коментарів, у період розквіту Візантійської імперії була «biblia», і до неї цілком уживана, на мій погляд, сентенція «habent sua fata libeli». На жаль, упродовж кількох наступних віків їх супроводжувало незаслужене забуття. Навіть у XX ст. грецький вчений І. Сікутріс на III Міжнародному конгресі візантиністів (Афіни, жовтень 1930 року) у доповіді «Проблеми візантійської епістолографії» змушений був констатувати, що епістолографія Візантії несправедливо вважається бідним історичним джерелом і висунув ще й нині не реалізовану вимогу оприлюднити всі відомі нам листовні документи VI–XV століть [Див. : 5]. Однак лише останнім часом проблеми епістолографії стали об'єктом уваги візантиністів [Див. : 6; 7; 8; 9; 10].

У середні віки листи як повнокровний факт літератури поцінували досить високо: їх читали, переписували, ретельно збирали і часто зберігали навіть разом з коштовностями.

Мистецтву писати листи за доби Середньовіччя навчали в тогочасних школах нарівні з читанням, арифметикою, а також іноземними мовами. Були навіть спеціалісти з письма, котрих іменували «диктаторами» (від дієслова «диктаре» – «диктувати», «наказувати»). Ця практика поширюється в Італії у другій половині XI ст. Першим відомим «диктатором» в історії Західної Європи був монах Альберіко Монтекассіно (помер у 1088 р.). Його перу належить відповідна праця. Однак найвидатнішим «диктатором» судилося стати Іоанну Каєтані, який розробив як основні частини західноєвропейського листа, так і поетику епістолярного вчення – закони акцентуації (ряд особливих правил побудови стереотипної фрази та чергування в ній наголошених і ненаголошених складів).



За середньовічними приписами, епістола композиційно повинна були складатися з п'яти частин: привітання, преамбули, викладу суті справи, прохання та заключної частини. Пропонувались різні варіанти привітань (до папи, імператора, до вищих та нижчих духовних осіб, світських князів, приватних осіб).

Тогочасні письмовники розподілялись на дві групи: повні і неповні. Повна збірка найкращих зразків різновидових типів листів а коментарями до них включала, як правило, чотири розділи: вступ, теорію стиля листа і грамоти, зібрання формул та ряд правових положень. Найвідомішим письмовником кінця Середньовіччя став «Твір про типи листа» афінського епістолога Феофіла Корідаллевса (1563–1647), який, будучи ченцем, іменувався Феодосієм. Його праця вперше була оприлюднена в Лондоні у 1625 році, а у XVIII ст. перевидавалася ще тричі (Москва, – 1744; Галле, 1768; Венеція, 1768).

Староукраїнських епістолярних пам'яток XIV–XV ст. майже не збереглося. Тим цікавішою і жаданішою є кожна нова знахідка і кожна наукова розвідка стосовно висвітлення цього питання. Із останніх праць відмітимо дослідження Ю. Пелешенка «Послання митрополита Фотія і боротьба за Київську митрополічу кафедру у десятих роках п'ятнадцятого сторіччя» [11] та цікаві спостереження цього ж вченого над таким оригінальним літературним жанром, як небесна епістоля [Див. : 12]. Ю. Пелешенко, зокрема, доводить на підставі наведених даних, що есхатологічний апокриф «Епістолії небесна» (або «Лист небесний», відомі й інші назви) поширювався в Україні з давніх часів, хоч і у видозміненому вигляді. В часи середньовіччя текст «Епістолії небесної» переважно розповсюджувався в двох редакціях: єрусалимській та римській. Твір був занесений в Україну швидше всього послідовниками руху бичівників (покутників, флагеллянтів). Перші українські тексти «Листа небесного» датуються XVI століттям. Ю. Пелешенко наводить деякі легенди, джерелом яких, без сумніву, була «Епістоля небесна», а також пов'язаний з нею апокриф «Сон пресвятої Богородиці».

Так само невелика кількість староукраїнських текстів походить із періоду XVI–XVII ст. Фактично лише в XVIII ст. канва цих пам'яток стає настільки неперервною і насиченою, що дозволяє, як твердять учені, «простежити формування приватної кореспонденції в хронологічному, територіальному, почасти навіть соціальному аспектах» [13, 93].

Помітний слід у подальшому розвитку приватної кореспонденції людства лишила епоха Відродження. Якщо в середні віки писання листів оживає в основному як шкільна вправа, як спосіб навчання латини, то з XIV ст., коли заново відкриті Петраркою епістоли Ціцерона почали привертати увагу західноєвропейського читача, епістотографія поступово розвивається до форми розваги і



відпочинку освіченої публіки. Написання листів стає модою [Див.: 14]. Оскільки приватна кореспонденція на той час значною мірою замінила відсутню ще тоді пресу, вважалося необхідним підтримувати якомога ширше коло адресатів; «впливові особи, – йшлося в пізнішій науковій студії, – оточувались добровільними кореспондентами, що шукали в такому листуванні особистого зиску» [15, 922].

У 1345 р., працюючи в єпископальній бібліотеці Верони, Франческо Петрарка виявив невідомі дотоді «Листи до Аттика» Ціцерона. Поет був напрочуд здивований тим, що великий ритор писав ці листи не для публічних виступів, а з приводу «домашніх справ» і в зв'язку з поточними буднями. При наявності незаперечних змістовних і літературних достоїнств, епістоли Ціцерона створювались дійсно з конкретного приводу і адресувались конкретній людині, дуже близькій авторові, а тому носили відвертий і надзвичайно особистісний характер.

Між іншим, навіть у наші дні окремі дослідники схильні вбачати в листах Ціцерона – принаймні в деяких епістолах – листи в новоєвропейському, тобто індивідуальному і душевно-інтимному, значенні цього поняття. «Листи», що асоціюються нині з поняттям «особистості» [Див.: 16, 39].

Вражений інтимно-особистісними листами видатного ритора, Петрарка пише своє знамените послання до Ціцерона, немов до друга-сучасника, в силу близькості («familiaritate») свого і його природного складу («ingenio»). Пише щиро, забувши про розірваний зв'язок у часі: «Як із твоїх листів, Ціцерон, я взяв, який ти для самого себе» («guis tu tibi ess es agnovi»), так і власні листи – портрет мого розуму і відображення природного душевного стану («animi mel effigiem atque ingenii simulacrum») [17, 137].

У 1351 р. Петрарка розпочинає роботу над книгою власних листів, проте ці ретельно оброблені роздуми і розповіді на різні теми в епістолярному жанрі швидше нагадували «Моральні листи» Сенеки, ніж епістоли Ціцерона. І все ж сам Петрарка наполягав на тому, що вони відповідають традиціям Ціцерона.

«Моральні листи» Сенеки дуже мало нагадували власне листи в звичайному домашньому і діловому аспекті, які писали вже на той час. Це, як відомо, літературні діатріби, твори з галузі етичної філософії, хоча й риторично оформлені в епістолярному жанрі [Див. про жанр «повчального листа» у Сенеки: 18, 423–425]. Від трактату їх відрізняють насамперед відсутність зовнішньої систематичності і особлива гнучкість, природність інтонації; від діалогу – ще й характер особистого звернення автора до адресата, з «обігруванням живої присутності опонуючого автору слухача (читача)» [19, 105].

С. Ошеров, спираючись на теорію «літературного факта» в Ю. Тинянова, зазначав, що епістола Сенеки «стає жанром літератури, коли



необхідно підкреслити неофіційність, інтимність висловлювання на противагу закріпленим у літературі високим жанрам». Однак при цьому С. Ошеров акцентує увагу в «риторичному вбранні» «Моральних листів» на властивості, котру називає «розімкнутістю»: «Найперше, подібно до оригінальних листів, вони розімкнуті в життя: Сенека опікується вправною стилізацією цієї властивості [...]. І будь-що може стати приводом, поштовхом для роздумів» [20, 424].

Спостереження С. Ошеров, безперечно, цікаві, і з дослідником не можна не погодитися. Принаймні в окремих епістолах Сенеки відтінок моралізаторства наявний. Водночас різниця між «Листами до Луцілія» і знайденим Петраркою епістолярієм Ціцерона від цього стає ще більш помітною. Сенека стилізував свої літературні повчання під справжні листи, а Ціцерон, навпаки, писав оригінальні епістоли, ділові. І разом з тим інтимні, і не лише, як у Петрарки, за інтонацією, а по суті, як правило, не призначені для будь-кого, окрім дуже близького адресата. І до того ж на високому літературному рівні!

Отже, «не риторика і дидактика стилізували себе під лист, а навпаки: особистий лист втручався в риторичну мову і мислення. І зламував їх» [21, 37]. Загострено особисте начало листів Ціцерона, як бачимо, лишалось не задіяним аж до ренесансної епохи. Ось чому «суто опосередкована книжними ремінісценціями, літературністю, від початку до кінця стилізована, сконструйована, і в цьому плані – ну так, звісно! – штучна новизна особистого забарвлення в листах Петрарки, завдяки саме цим якостям, змогла стати на півтора століття культурною парадигмою» [Там само. – 42].

Після смерті Петрарки падуанські друзі поета, які розбирали в Арква його папери, виявили знаменитий незакінчений лист «Нащадкам». Петрарка збирався ним завершити, судячи з наведеної переписувачем фрази з автографа, весь епістолярій: «Закінчується XVII книга Стариківських листів. Амінь». В оригіналі потому зазначено: «Починається XVIII книга. Нашадкам ...» [22, 869].

Це єдиний твір поета, задуманий як інтроспективний опис свого життя і перший відомий нам зі світової епістолографії лист у майбутнє. Після Петрарки у пізніші часи поети будуть досить часто звертатись до нащадків. Згадаймо Шевченкове послання «І мертвим, і живим...» чи в російській поезії хрестоматійні рядки Баратинського: «И, как нашел я друга в поколеньи, читателя найду в потомстве я», або Маяковського: «Уважаемые товарищи потомки ...». Проте ні до Петрарки, ні, здається, й після нього, аж до українського «розстріляного відродження» в ХХ ст., ніхто й ніколи не звертався до читача-нащадка в жанрі приватного листа. Немов до невідомого друга. Це дозволило привнести в інтонацію природність і невимушеність, оркеструвати автобіографію в душі інтимної розмови.



В епоху Ренесансу середньовічну латину почали витісняти національні мови, оскільки німці, англійці чи датчани та інші народи її зовсім не розуміли. Вперше національна мова стала мовою листування саме в Італії, звичайно, не без впливу Петрарки.

В Німеччині першу розлогу колекцію листів національною мовою – римованих епістол – зустрічаємо серед реліквій епохи мінне-зінгерів. Прозовий німецький лист з'являється в XIV ст. Це кореспонденції містиків, що демонструють уже певну свободу в опануванні мовою. Повільно побутова лексика, мова щоденного вжитку входить у листування – переважно ділове. Щоправда, німецька епістола позначена ще родовими плямами свого походження від латинської: адреса, звертання, дата переважно написані латиною, хоча сам текст був німецьким. Лише в XV ст. латинська епістола зустрічається іноді як виняток. У цей час композиція листа була дещо схематичною: розпочинався він з привітання чи висловлювання відданості. Затим ішло звертання, а в кінці адресат доручався покровительству Господа, або автор знову висловлював своє шанобливе ставлення до адресата. У стилі самого тексту також траплялось багато схематичного, канцелярського, умовного. Крім того, переважна більшість листів присвячувалась політичним або комерційним питанням. Приватне дружнє спілкування зустрічається в кореспонденціях цього часу вкрай рідко. До того ж подальший розвиток німецького листа загальмувався реанімацією латинської епістоли, яку полюбили гуманісти. Незважаючи на стрімке зростання обсягів приватного листування, колишня простота висловлення думки поступово з епістоли зникає. Знову панівні позиції займає канцелярський стиль. Витісняється німецька мова: люди освічені листуються латиною, знатні – французькою мовою.

І все ж у той час епістолярна форма в літературі, а приватне листування в побуті були популярними. При відсутності газет та журналів побутова кореспонденція стала важливим засобом передачі інформації, причому не лише приватного змісту, а й політичних, наукових і літературних відомостей. Одержані листи дбайливо зберігались, укладались у збірники, які часто публікувались, щоб впливати на громадську думку. Взагалі гуманісти епохи Ренесансу високо цінували епістолярне мистецтво, дбали про зміст і форму послань та епістол. Публікації листів видатних європейських гуманістів (Еразма Роттердамського, Н. Маккіавеллі, П. Аретіно, Б. Кастільйоне та ін.) ставали значною подією в культурному житті Західної Європи.

Визначною пам'яткою німецької літератури поч. XVIII ст., що являє собою сатиричний твір, написаний видатними гуманістами К. Рубеаном, У. фон Гуттеном і, як гадають сучасні дослідники [23, 9], іншими авторами нібито від імені кліриків (за традицією, автори не вказуються), стали «Листи темних людей». Це була не достовірна епістолярна



спадщина якихось «темних людей», а блискуча пародія на кореспонденцію противників гуманізму. «Листи» написані латинською мовою упереміш з німецькою, причому створені не класичною латиною, а так званою «кухонною», далекою від зразкової прози Ціцерона і Цезаря, до того ж навмисно спотвореною, щоб показати ще й стилістичними засобами духовну обмеженість і тупість, моральне спустошення, нецтво католицького духовенства. Вони викривають релігійний фанатизм і пороки папського Риму та дармоїдство і розпусу ченців.

Шляхи розвитку російської епістолографії майже не відхиляються від західноєвропейської схеми, щоправда, з тією різницею, що місце латини було зайняте церковнослов'янською мовою. Разом із численними богословсько-публіцистичними посланнями, візантійськими за поетикою і церковнослов'янськими за мовою, перед нами здебільшого звичайні листи: публіцистичні [як листування Іоанна Грозного з Андрієм Курбським: див.: 24], приватні повідомлення, зразки яких представлені дещо пізнішими кореспонденціями членів царської родини, особливо жінок.

Поширення листування в Росії було прямо пов'язане з побутуванням матеріалу для письма. В старовину писали на пергаменті – спеціально обробленій (вичиненій) телячій шкурі, яка дуже дорого цінувалась. Настільки дорого, що люди завжди намагалися багато разів користуватись одним і тим самим списаним аркушем. Тексти, що ставали з якоїсь причини непотрібними, нерідко ретельно стирали, і на такому очищеному аркуші писали знову. Ось чому фотографування палімпсестів в інфрачервоних променях іноді дає змогу на одному й тому ж аркуші прочитати декілька різних послань.

«Палімпсест» – так назве Микола Вороний одну з ліричних поезій, у якій возвеличить незнищенність духу, вічність любові, творчості:

*Коли в монастирях був папірусу брак,
Ченці з рукопису старе письмо змивали,
Щоб написати знов тропар або кондак,
І палімпсестом той рукопис називали.
Та диво! Час минав – і з творів Іоанна.
Виразно виступав знов твір Арістофана [25, 259].*

Такими ж палімпсестами виявилися згодом і рукописи самого Вороного, як і рукописи Василя Стуса та багатьох інших українських письменників тоталітарної доби. Навіть з мертвими та забороненими авторами комуністична пропаганда ще довго воювала, фальсифікуючи їхнє життя і творчість. Проте воістину рукописи не горять. Справжня поезія незнищенна, адже вона адресована завжди до живих реципієнтів. Зрештою, вірші – це своєрідні «листи у вічність». Так, зокрема, розгля-



дає ліричні твори Ліна Костенко: *«Інша форма – той самий зміст. // Адресовані людям вірші – // найщиріший у світі лист»* [26, 135].

Відомо, що до появи паперу в Київській Русі для письма використовувався такий дешевий матеріал, як береста, тобто березова кора. В музеях і архівах зберігається нині чимало документів (духовних грамот, чолобитних, боргових зобов'язань тощо, всього – близько 600), написаних на бересті. Саме бересті судилося стати тим засобом, за допомогою якого слово зазвучало «з п'ятьми століть» і зруйнувало поширене уявлення про низький рівень грамотності в Давній Русі [Див. : 27, 212–217]. Археологи знайшли і продовжують знаходити майже щороку нові берестяні грамоти та інструменти для видавлювання чи видряпування на бересті. А 28 липня 1951 року вчені «розпечатали» перший берестяний лист у повному розумінні цього слова, тобто не записку, зроблену для пам'яті, не доручення або учнівську вправу (наприклад, хлопчика Онфима), а текст, написаний однією людиною для іншої і надісланий здалеку [Див. : 28, 49]. Вчені датують його XIII–XIV століттями. Подібні знахідки свідчать про поширення писемності серед різних верств населення Давньої Русі і становлять собою важливе джерело для вивчення історії, економіки, культури (зокрема мови й писемності) наших пращурів. Із глибини століть, фактично з небуття повертається до нас кореспонденція, не використана з часів Середньовіччя.

У Росії дуже довго не існувало скоропису. Навіть у XVI ст. писали літерами, котрі ми назвали б друкованими. Поширення скоропису було спричинене розповсюдженням паперу. Берестяне письмо вимагало простих ліній і певних зусиль. На бересті важко писати дрібними буквами і ще важче досягти взаємопоєднання літер, плавності і безперервності штриха. Гадаю, справді мав рацію В. Янін, висловлюючи твердження про те, що «фізичні труднощі берестяного письма формували безпосередньо і самий літературний стиль Давньої Русі – вміння скупими, але завжди виразними словами передати суть думки. Цей стиль не терпить словесних прикрас. Адже кожне зайве слово – це і зайве зусилля» [Там само. – 89].

Новгородські берестяні грамоти дають найбільш об'єктивне уявлення про епістолярну культуру Київської Русі. Їхня форма була однаковою на всій східнослов'янській території. Про це, зосібна, свідчить лист Гюргена (поч. XII ст.), написаний у Смоленську, або у Києві. Листи-грамоти лаконічні, сухі, за небагатьма винятками ділові, написані за античними зразками, короткі розміром. Лаконізм грамот сам по собі становить естетичну цінність. В одній фразі, як правило, вміщено точну інформацію, передано ставлення до адресата, висловлено побажання добра. «Кожне слово є ніби знаком якоїсь події, явище не описується, а оцінюється» [29, 10], – зазначає сучасний дослідник.



Проаналізувавши епістолярну традицію Київської та Литовської Русі, М. Назарук твердить, що основою канонів приватного листування Московської Русі XVI–XVII ст. були новгородські берестяні грамоти, а українського цього ж періоду-грамоти Литовської доби. В обох типах це простежується у прескриптивних формулах: у першому вони короткі, у другому розширені [Там само. – 11].

За доби Відродження в Європі, як уже зазначалося раніше, «богомерзку латину» (З. Копистенський) активно почали витісняти національні мови. Наприкінці XVI ст. жива мова «щораз сильніше вдиралася в святе письмо» (М. Возняк), і знехтувати цим явищем було неможливо. Ідею введення народної мови в літературу, зокрема в Святе Письмо, розвивають українські письменники і мислителі другої половини XVI ст. В громадському житті українською мовою велося судочинство та державне листування. Так, за «Литовським статутом» (XVI ст.) Великого князівства Литовського все державне і судове листування повинно було вестися (й велося) на білоруських і українських землях «рускою», тобто українською мовою. Статут велів: «А писар земский маеть по руску литерами й словы рускими вси листы, выписы и поэвы писати, а не иным езыком и словы» [Цит. за : 30, 53].

Суспільне життя в Україні вже не могло обходитись без рідної мови народу. Поступово і дуже обережно її починають вводити і до друкованих книг, і до приватних послань. Однак це питання буде ще довго дискутуватись у наступні епохи. Остаточо ж вирішить проблему народної мови в художній літературі та в епістолографії тільки доба романтизму.

З кінця XVI до останньої чверті XVIII ст. в європейському мистецтві панівне становище займав художній напрям бароко, що становив собою перехідний етап від культурних надбань епохи Відродження до класицизму [Див. : 31; 32; 33; 34; 35]. В самій естетичній природі бароко, як слушно твердить Д. Наливайко, – «мінливість і поліаморфність, оскільки воно було художнім вираженням рухливої і суперечливої історичної доби» [36, 131–132].

Красне письменство цього періоду характеризується ширшим освоєнням дійсності, розкриттям суперечностей у релігійній і соціальній свідомості. Барокова література забарвлена енциклопедичною освіченістю, вбирає в себе, так би мовити, позалітературний матеріал (і, найперше – приватне листування), що вражає здебільшого своєю рідкістю та екзотичністю. Складна метафоричність як основна риса стилю, алегоризм образів, прагнення вразити читача, оволодіти його почуттями і свідомістю, а звідси – схильність до пишного й барвистого декору – специфічні особливості цієї літератури [Див. : 37].

Прояви барокового стилю в українській епістолярній прозі, яка усвідомлювалася рівноправним літературним жанром, наявні вже на



порубіжжі XVI–XVII ст. Цікавим феноменом означеного періоду є українські чолобитні до московського царя та впливових осіб сусідньої північної держави. Це пишномовні листи-прохання, психологічно відточені, насичені емоційною патетикою, нерідко в них розписаний, часто перебільшено, занепад монастиря, братств, церкви [Див. докладніше : 38, 12–13]. Українські митці переважно підлаштовувались під московську епістолярну школу.

І все ж на рівні стилістики, мотивів, епістолярних формул – це типово українські витвори. Національний колорит в українських чолобитних проступає у бездоганній літературній формі, психологізмі, внутрішній гідності у формулах самоприниження. Навіть приписування чеснот не так виказувало шану цареві, як використовувалося для «підсолодження» честолюбства нічим не обмеженого правителя.

Напрочуд поетичною серед цих творів є чолобитна київських братчиків (ймовірно, написана Йовом Борецьким) від 17 січня 1626 року. У цьому листі яскраво виступає ідея Києва – духовного центра православ'я. Власне, розквіт Києво-Могилянської академії (заснована у 1632 р.) реалізував задум і мрії братчиків. У своїй діяльності академія орієнтувалась на систему латинських шкіл Європи. Однак політика російського царизму, спрямована на поглинання України, ліквідацію її автономії та русифікацію всіх сфер її суспільного життя, зрештою, привела до занепаду цього самобутнього і потужного вогнища української культури й духовності.

Це був час руйнації Запорізької Січі, занепаду української національної культури, духу. Це був час розчарування для України. Як пише І. Огієнко у книзі «Українська культура», у XVIII ст. вчені українці після Київської академії масово переселялись до Росії. А в Росію їх вербували – заманювали світські вельможі та церковні високі особи, давали їм посади, щоб українці свою високу культуру, науку, письменство, риторіку і педагогіку розвивали в Росії. За рідкісним винятком кращі викладацькі кадри та здібні студенти в Україну більше не повертались.

Мав таку можливість – дістати престижну посаду в Росії і Г. Сковорода. Але, проспівавши два роки в імператорському хорі, вирішив повернутись на Україну. Він заздалегідь передбачав, що українець, який відмовився співати в імператорському хорі, відмовився працювати для Росії, – він і в Україні не буде прийнятий.

І Григорій Сковорода відається своєму внутрішньому почуттю: «пошукам божественної істини» (М. Зайко). А це означало бути без посади, без постійного місця проживання і заробітку. Шукаючи спасіння від світу морального розтління, влади речей, своєкорисливих інтересів, зажерливості, духовної спустошеності, Г. Сковорода розвинув принцип природовідповідності як основи земного щастя,



висунутий Я. А. Коменським, у поняття «сродної праці». Долаючи тисячолітні традиції проповіді спасіння через смиренність, страждання, спокуту, український філософ вбачав суть проблеми свободи людини в подоланні відчуження людської праці, в створенні умов для вільного обрання кожною людиною праці за покликанням, в утвердженні щастя як насолоди від сродної праці.

Цілком природно, що великий філософ-гуманіст прагнув передати набуті знання про навколишній світ і природу людини своїм учням.

Значний інтерес для науковців і усіх поціновувачів творчості видатного українського філософа становлять листи Г. Сковороди до М. Ковалинського [Див. : 39], В. Тев'яшова [Див. : 40] та інших адресатів. У формі листів він пише й передмови до багатьох своїх літературних і філософських трактатів. Скажімо, «Басни Харковскія» (1774) відкриваються зверненням до «Любезного приятеля». Це лист-трактат про байку як жанр художньої літератури. Згаданий твір, як і приватна кореспонденція, зорієнтований на конкретного адресата. Подібними листами-передмовами (до друзів) супроводить Сковорода майже всі філософські трактати («Асхань», 1767; «Діалог, или Разглагол о древнем мирѣ», 1772; «Кольцо» та багато ін.). Такі епістолярні вступи, крім того, що дають ключ до розуміння змісту твору, містять ще й деякі факти з біографії Сковороди та історії написання ним окремих творів. «В самом открытіи намѣстничества Харьковскаго, во время непрестанных осьнных дощей, прогоняя скуку, написал я сію книжицу в монастырь Сьнянском» («Книжечка о чтеніи священнаго писанія»). Або: «Я сію книжечку начал в Бурлуках, кончил в Бабаях» («Брань архистратига Михаила со сатаною») тощо.

У формі листів пишуть передмови і післямови до своїх книг Г. Смотрицький, К. Сакович, П. Могила, Л. Баранович та інші автори.

Кінець XVI-початок XVIII ст. у давньому вітчизняному письменстві позначений також піднесенням полемічного і гумористично-сатиричного жанрів. Полемічні трактати, листи, послання («Пересторога», «Апокрисис», листи й послання Івана Вишенського) – все це тою чи іншою мірою мало міцну сатиричну генеалогію, народилося під впливом народної гумористичної традиції. В цих умовах переважно канцеляристи звертались до пародії, як до оперативного жанру, придатного для висміювання своїх противників.

Як пародія на дипломатичні відносини XV–XVI ст., зокрема на листи султанів і кримських ханів, з'явилося славнозвісне «Листування запорожців з турецьким султаном» [Див. докладніше : 41]. Ні історики, ні літературознавці досі ще серйозно не займалися вивченням цих своєрідних «документів» (за винятком вказаної вище непересічної праці Г. Нудьги). Тому й не дивно, що історія виникнення «Листування ...», численні його редакції, варіанти, списки, поширення за



межами України маловідомі навіть спеціалістам. Щодо читачів, то дехто сприймає його як справжній факт доби Запорізької Січі.

Однак академік К. Харлампович переконливо довів, що «Листування запорожців з турецьким султаном» не належить до історичних документів [Див. : 42]. Таких епістол ні султан, ні козаки в реальній дійсності не посилали. Отже, лист султана і відповідь козаків, що вже майже 400 років поширюються усно й писемно в Україні та за її межами, слід розглядати як фольклорну пародію, народжену в козацькому середовищі початку XVII ст., і в наступні епохи до переробки цього твору зверталися найчастіше тоді, коли на рідну землю нападали чужинці. Скажімо, популярність «Листування...» зростала у XVIII ст., особливо в ті часи, коли Україна й Росія воювали з Туреччиною. Багато листівок періоду Другої світової війни, які поширювались на окупованій Україні, теж були оформлені під впливом листування козаків. Стислість вислову цього твору, крилата влучність в окресленні рис ворога, енергійність ритму й ударності слова стали однією з причин широкого розповсюдження «Листування...» у наступні епохи, окремі вислови з якого і тепер побутують у народі як афоризми: «Землею і водою будемо битися з тобою»; «Який ти в чорта лицар, коли голою [...] їжака не вб'єш»; «Числа не знаєм, бо календаря не маєм» тощо.

Майже всі дослідники, які вивчали цей твір, пов'язували його виникнення з діяльністю запорізького кошового отамана Івана Сірка. Утвердив цю думку Д. Яворницький. У біографії кошового отамана, написаній понад сто років тому, Д. Яворницький висловив припущення про час і обставини виникнення «Листування...». До речі, ця біографія Сірка ще й досі, наскільки нам відомо, лишається єдиною, незважаючи на те, що вона неповна і давно застаріла. Причина цього полягає у штучних заборонах на вивчення історії запорізького козацтва у сталінсько-брежнєвські часи. Лише в останні роки подібні заборони знято, але й досі не створено нової наукової біографії Сірка. Численні ж матеріали про кошового отамана, що з'являються на сторінках часописів, як правило, не виходять за межі науково-популярних публікацій (у кращому разі) і переспівують факти, наведені свого часу Д. Яворницьким. Тривалі пошуки в українських, російських та західноєвропейських архівосховищах дали можливість О. Мицику та М. Кравцю виявити понад 60 джерел, у яких наводяться важливі відомості про Івана Сірка [Див. : 43]. Найціннішими серед знахідок є листи Івана Сірка, п'ять з яких зберігається в Москві, у Російському державному архіві давніх актів (РДАДА), а два – в архівах Варшави і Кракова.

В історіографії поки що залишається відкритим питання про грамотність Івана Сірка. Невідомо, чи він диктував писарю, чи сам писав листи (можливо, частину з них). В усякому разі, ясно, що ці



листи створювалися з волі кошового отамана. Враховуючи ж широкі можливості подальших архівних пошуків, можна сподіватися, що і згадану проблему буде вирішено.

Щодо «Листування запорожців з турецьким султаном», то друком його текст вперше з'явився німецькою мовою у 1683 році, а українською – лише в XIX ст. До цього воно поширювалось у списках, яких і донині ще не зібрано і не вивчено. Найдавніший рукописний текст послань датований 1620 роком. Як гадають вчені, він «тільки прототип майбутнього твору, який набув популярності в пізніші роки» [46, 268]. Якщо ж говорити про перші українські публікації, то вони пов'язані з добою романтизму, коли про козацтво почали багато говорити як про своєрідне героїчне минуле, овіяне переказами і легендами.

Грунтовно проаналізувавши «Листування...», сучасний дослідник доходить висновку, що за жанром – це пародія на тогочасні дипломатичні відносини, зокрема на листи турецьких султанів і кримських ханів. Г. Нудьга наводить на підтвердження цієї думки такі аргументи:

1. Жанр трагестії відомий в українській літературі вже з кінця XVI – початку XVII ст. Відтоді збереглися пародійні тестаменти (заповіти), листи, грамоти, пародійна промова Івана Мелешка на польському сеймі.

2. Своїм гумором й дотепами окремі пародії XVII ст. певним чином споріднені з «Листуванням...». Тут, приміром, можна було б згадати лист – клопотання митрополита до святого Петра, численні пародії на судочинні папери («Зиск от пана гроша на калиті отриманий»).

3. У XVII ст. пародіювання ділових паперів стало масовим явищем. Одні це робили для розваги, інші з певною метою – висміяти начальство, зміст і стиль різних документів.

4. Листування як своєрідний літературний жанр уже в ті часи мало тривку традицію в письменствах народів Європи, зокрема в Росії. Визначним явищем тут стали листи А. Курбського до Іоанна Грозного, а в українській літературі – послання Івана Вишенського, хоча ці твори й відрізняються од пародійного «Листування...» запорожців і своїми стильовими ознаками, і змістом, і спрямуванням [Там само. – 325–326].

Слід звернути увагу на ту обставину, що «Листування...» хоча й створене в стилі пародії, проте своїм змістом значно перевершує канцелярсько-бурсацький гумор, оскільки тут висловлені патріотичні прагнення народу. Саме завдяки цій рисі воно піднеслося над усіма зразками пародійних творів.

Наступна епоха класицизму жорстко регламентувала систему жанрів, у якій конкретне місце відводилося також і жанру епістолярному та його різновидам або піджанрам. Наприклад, у тогочасних посланнях, що належали до високого стилю, віддзеркалилась основна тенденція



класицизму, яка закріпила лінію авторитарності всієї суспільної свідомості. Це проявилось, зокрема, у зниженні індивідуалізації стилю письменників, що було незаперечним досягненням літератури бароко.

До високого стилю відносили також і кореспонденції, озаглавлені листом, хартією, отписом, епістолою і т. д., але які насправді були посланнями. Серед послань виокремлювались окреме, колективне та індивідуальне.

Середній стиль увібрав у себе лист, епістолу, отпис тощо і ті твори, які озаглавлені посланнями, але ними не були. Ділове листування належало до низького стилю.

Класицизм в епістолографії формувався у боротьбі з бароко, для якого характерні пишність, патетична піднесеність, пристрасть до ефектних видовищ, а в мові – переважання складних і химерних зворотів та висловлювань. В аристократичних салонах (а найбільш реакційні представники аристократії не бажали підкорятись державній дисципліні абсолютизму) бароко вироджувалось в бездумну гру; виникала так звана преціозна, тобто вишукана, епістолярна проза, що відзначалася складністю форми при бідності змісту.

Представники класицизму в епістолографії протиставили як бароковій пишності, так і химерності салонних кореспонденцій гармонію, сувору композицію, точність мови. Для того, щоб написати листа, вважалася недостатньою проста грамотність: епістола мала свій стиль, свої формули, без дотримання яких автор кореспонденції справив би враження навігласа. Зміст послань почасти також був шаблонним. Ось чому невдовзі з'явилися керівництва для написання листів та збірники епістол.

У період правління Петра Першого в Російській імперії стала відомою перекладна книга «Приклади, како пишутся комплименты разные, то есть писания от potentатов к potentатам², поздравительные и сожалительные и иные, такожде между сродников и приятелей» (1708). Тут не було теоретичних роздумів з приводу форми та стилю листів, але оприлюднювались епістолярні зразки, на які пропонувалось орієнтуватися. Ця та інші поширені на той час у Росії листівні ґрунтовно досліджені в роботі А. Дьоміна, котрий називав їх «епістолярними посібниками» [45, 11]. На основі рідкісних пам'яток російської епістолярної культури вчений робить висновок про спорідненість приватних листів і літературних творів.

Подальші російські листівні XVII–XVIII ст. можна вже вважати теоретичними працями з епістолографії. В них подавалися не лише рекомендації щодо формату і кольору паперу, але й докладні поради з приводу написання листів. Скажімо, основними якостями хоро-

2 *Потентат (лат.) – верховна влада, володар, коронована особа; вельможа [Див.:47, 557].



шого послання Іван Сокольський, автор листівці 1788 р., називає добропорядність, лаконізм, ясність викладу, чистоту і акуратність при написанні, а також невибагливість епістолярного стилю: «Склад листів не вельми повинен відрізнятись ("разнствовать") від звичайної мови» [Цит. за : 46, 24].

Друге видання листівні стало самостійним посібником з теорії і практики епістолярію. Гадаю, що сама повна назва цієї книги теж не позбавлена цікавості, оскільки в ній сконденсована тематична класифікація листів: «Всеобщий секретарь, или новый и полный письменник, содержащий в себе письма: известительные, совет подающие, обличительные, повелительные, просительные, рекомендательные, представляющие услугу, жалобу содержащие, выговорные, извинительные, содружественные, поздравительные, утешительные, благодарственные, издевательские, любовные, нравоучительные и коммерческие, с присовокуплением: контрактов, записей, свидетельств, верующих писем, форм векселей, таблицы о процентах, расписок, пашпортов, наставлений, приказов, разных объявлений и просьб принадлежащих до присутственных мест, и духовных завещаний, состоящих в двух частях или в пяти отделениях» (Изд. 2-е, против первого исправленное и умноженное. Издал И. Н. – М., 1796).

«Всезагальний секретар» – цікава наукова праця. Вона розпочинається трактатом «Про листи взагалі», де йдеться про «матерію» листів, яка «є все те, що в розмовах трапляється, без жодного винятку. Все те, що можна сказати усно при очевидному побаченні, можна і написати під час відлучки». Іншими словами, лист у цьому трактаті прирівнювався до усної мови. Автор «Всезагального секретаря» турбувався про те, щоб у листі все було «пристойно» місцю і часу, в якому живемо і про що пишемо» [Там само. – XXXV]. Не обділений увагою тут і адресат кореспонденцій: «що благочинне в листі до рівного собі, те не доречно і шкідливе, коли пишемо до знатної особи» [Там само].

У розділі «Форма листів» йдеться про правила прескрипту і клаузули кореспонденцій, наводяться зразки початків листів до царя, князя, графа тощо, визначені суворі канони написання дати і місця відправлення листів. Таким чином, «Всезагальний секретар» віддзеркалив досить жвавий інтерес широких верств населення Російської імперії до приватної кореспонденції, якій у XVIII ст. почали надавати особливого значення.

В українському мистецтві, зокрема й епістолярному, класицизм не переріс у розгалужену художню систему, хоча певні класицистичні риси й тенденції наявні у творчості ряду українських письменників. Так, приміром, ознаки цього напряму знаходимо у шкільних «піїтиках» XVIII ст., у шкільній літературі, у посланнях і трагікомедії Ф. Прокоповича «Владимир» та інших творах.



Тогочасна епістолярна традиція перебувала під значним впливом офіційно-ділового мовлення з його усталеною структурою тексту, шаблонними початками і закінченнями, формулами титулувань, клішованими фразами у тексті листів. У XVII–XVIII ст. в Україні теж побутували так звані «листівні» – рукописні порадики з правилами складання і зразками ділових паперів, у яких подавалися своєрідні канцелярські канони [Див. : 48]. За цими канонами писались і приватні листи [Див. : 49, 5]. Епістолярних пам'яток початку – середини XVIII ст., написаних ще не зрусифікованими авторами, дійшло до нас досить багато, свідченням чому може бути хоч би вже згадуване вище зібрання «Приватні листи XVIII ст.» (1987).

Відомо [Див. : 50], що функціонування ділового стилю староукраїнської літературно-писемної мови ґрунтувалося на кількавіковій традиції. Даниною традиції був своєрідний усталений «каркас» численних форм офіційного листування, актів і документів урядування, судочинства, що майже без змін повторювався в кожному з однотипних документів. Зразки таких текстів зводилися в окремі книги – «Лістівні». Як зазначає В. Передрієнко, часто писарі навіть вказували, де треба викладати від себе, а не за зразком [Там само. – 97].

І все ж приклади приватних кореспонденцій XVIII ст., що репрезентують живе народне мовлення, особливо в постскриптумах, дають підстави зробити висновок про виразні індивідуальні ознаки жанру приватних листів. Жива народна мова широко проникала в фонетику і граматику, лексику і стилістику епістолярних текстів [Див. : 51]. Навіть представники соціальних верхів тогочасного суспільства у першій половині і в середині XVIII ст. використовували в приватних листах (як, очевидно, і в щоденному побуті) живу народну мову, хоч і оформлену відповідно до звичайних тоді літературно-писемних вимог. Лише з останньої третини XVIII ст. вони переходять уже на російську літературну мову.

З другої половини XVIII ст. література сентименталізму поступово відходить від раціоналістичної прямолінійності у змалюванні людських характерів і зосереджується на людській особистості та її душевному, емоційному стані. Епістола займає почесне місце в ієрархії жанрів цього періоду, проникає майже скрізь: у журналістику, в літературу і побут. Вона стає улюбленою формою навіть наукових статей («Листи про естетичне виховання людини» Ф. Шіллера, філософські послання Паскаля тощо). Письменицька кореспонденція неухильно тяжіє, з одного боку, до філософського трактату, а з другого – до політичного памфлету. Приватний лист давав автору переваги вільної форми, був зручним для того, щоб демонстративно відмовитись від кабінетного педантизму та схоластичної вченості, звертатись до широкого кола читачів одночасно з безпосереднім кореспондентом-адресатом листа.



Щоправда, дуже часто такий адресат виявлявся умовним, а то й фіктивним. «Лист про сліпих у напучення зрячим», який Дідро адресував пані де Пюїзі, «Лист до Даламбера про театри» Руссо та багато інших підтверджують типовість такої ситуації. Листи-трактати на різноманітні політичні, філософські, теоретико-естетичні теми пишуть Локк і Вольтер, Дідро і Руссо та багато інших авторів. Традиції епістолярної літератури розвивають у нарисово-документальних творах М. Карамзін («Листи російського мандрівника»), Д. Фонвізін («Записки першої подорожі»), в поезії – М. Ломоносов («Лист про користь скла») та інші.

Урочистий стиль од, епічних поем, трагедій та ораторської прози був позначений вітуюватим латинізованим синтаксисом і лексикою літургічного походження (церковнослов'янської мови). Однак хвиля реакції проти «пихатого» стилю, непридатного для висловлювання інтимних почуттів і особистих вражень, у XVIII ст. постійно зростає. Навіть один з найдосвідченіших практиків подібного стилю В. Тредіаковський уже в 1730-му році вважав церковнослов'янську мову жорсткою і невідходящою для світської любовної повісті. Листи відіграють важливу роль у цих пошуках менш барвистого декору.

В історії європейського епістолярного мистецтва XVIII століттю належить виняткове місце. У цей період особливо зростає естетична функція письменницького листування, посилюється його значимість у літературному процесі. У наукових студіях російських літературознавців Г. Гуковського, Л. Кулакової, Р. Лазарчука, Г. Макогоненка, Ю. Тинянова, Л. Бухаркіна, у публікаціях українських вчених В. Передрієнка, П. Ротача та деяких інших дослідників були висвітлені різні аспекти епістолярної культури XVIII ст. Зокрема, серед праць, присвячених листуванню російських письменників цієї епохи, виокремлюються дисертації Р. Лазарчука «Дружній лист другої половини XVIII ст. як явище літератури» (Л., 1972) та Л. Бухаркіна «Листи російських письменників XVIII ст. і розвиток прози (1740–1780 рр.)» (Л., 1982). Зразки кореспонденцій XVIII ст. в Україні найповніше репрезентує видання «Приватні листи XVIII ст.» (К., 1987), яке мало на меті ввести у науковий обіг невідомі матеріали. І все ж далеко не всі аспекти щодо поширення в Європі і зокібно в Україні у XVIII ст. письменницького листування підняті і розглянуті в наведених дослідженнях. Це вимагає подальшої праці науковців і є свідченням того, що ставити крапку в загальній характеристиці культурного та літературного процесу в Україні у XVIII ст. поки ще рано.

Листи і мемуари – ці напівзабуті сторінки «інтимного життя» (Б. Ейхенбаум) літератури XVIII ст. – розширюють наші уявлення про сентименталізм, дозволяють відчувати його не тільки як «літературний факт», але і як «нову форму чуттєвості, новий спосіб сприйняття життя» (В. Жирмунський). Тут, у листах, відстоюється нове



(новий світогляд, нове сприйняття почуттів і сам спосіб вираження їх) і, вириваючись із літератури «побутової» у велике, справжнє мистецтво, стає літературним принципом. Епістола прискорює процес утвердження сентименталізму в європейській літературі, будучи однією з перших його сторінок. Приватні кореспонденції XVIII ст. «розхитують», руйнують стару класицистичну епістолу і наближають народження дружнього послання. Найважливіший момент у цьому рішучому оновленні жанру – основні конструктивні особливості листа: мозаїчність структури, розкутість і свобода, безпосередність переходів від однієї теми до іншої, «перебої» у розвитку теми, натяки і т. п. «домашня семантика», що згодом стане жанроутворюючим принципом дружнього послання.

Народжене культом сентиментальної дружби, послання розвивалось як продовження дружньої бесіди, максимально наближаючись тим самим до приватного листа.

Класицистична епістола вимагала «порядку», розповіді зв'язної і послідовної. Сентиментальні кореспонденції узаконювали «балаканину», вільний перехід від однієї теми до іншої, «перерви» у розвитку теми, відступи, що нерідко виростали в самостійні фрагменти. Роль простого «оповідача новин», фактографа подій, уже не задовольняла авторів сентиментальних кореспонденцій. У цьому зв'язку характерне прагнення Д. Фонвізіна, В. Капніста, М. Муравйова та деяких інших російських сентименталістів піднятися над хаосом емпіричного сприйняття дійсності, перебороти спротив життєвого матеріалу, співставити його з власною особистістю, надати йому свою «авторську позицію», своє «ставлення», створити свій «портрет», своєрідний «роман» про себе. Подібні устремління ставили перед письменниками проблеми, неможливі для побутової кореспонденції: відбір матеріалу і способи його відтворення, поряд з аналізом «сучасних», щойно пережитих подій, думок і почуттів (саме у цьому полягає специфіка епістоли як жанру), допускали і ретроспективний погляд, «віддаленість» від факту. Все це вимагало натхнення, активізувало уяву письменника, загострювало його спостережливість, спонукало автора кореспонденції вводити у текст діалоги та портрети, пейзажі, описи і т. п., тим самим наближаючи приватне листування до художньої літератури.

«Листи російського мандрівника» (1791–1801) М. Карамзіна безпосередність інтонацій приватного листування, його свободу, невимушеність і природність розмови підняли до рівня літературного принципу; вони відтворили не тільки стилістику дружнього послання, його структуру, але й притаманне епістолі відчуття особистісності автора, індивідуальність сприйняття і осмислення дійсності. «Листи ...» узаконили епістолу як літературний жанр, органічну форму



прози, що вмістила в себе «сповідь чуйного серця і документальний нарис, портрет і пейзаж, роздуми філософа, публіциста і описи, жанрові сцени і новели, – все те розмаїття змісту, яким жило приватне листування XVIII ст.» [52, 11].

Становленню своєрідного культу дружнього листування значною мірою сприяло створення в Європі у XVII–XVIII ст. регулярного й недорогого поштового зв'язку. Кур'єрська служба вже більше не була монополізованою офіційними документами, а приватне листування не залежало від послуг випадкових мандрівників та щедро оплачуваних посланців. Не кажучи про «пляшкову пошту». Наприклад, одне з таких послань Христофора Колумба в просмоленій бочці було знайдено тільки в 1856 р. на березі бухти поблизу миса Лех, біля підніжжя гори Джабаль-Муса (Гібралтар). Англійська королева Єлизавета, підкреслюючи особливе значення цієї форми спілкування, навіть встановила посаду «відкорковувача пляшок».

Кінцем XVI ст. датуються перші сталеві пера, а з 1820 року у листуванні використовується конверт (винахід англійця Брує).

Російська епістолярна традиція у повному розумінні цього слова розпочинається лише з М. Ломоносова. Він перший російський автор, чиї листи були зібрані та оприлюднені і стали першими дружніми кореспонденціями, на які посилалися інші письменники. Крім того, Ломоносов розглядав лексичні рівні, що відповідають дружньому листуванню, не торкаючись інших аспектів його форми. Для практики російського приватного листування теорія Ломоносова мала непересічне значення – вона, за висловом В. Тодда III, слугувала щепленням до європейської епістолярної традиції з її ідеалом «невимушеної розмови на папері» [53, 46].

У другій половині XVIII ст. приватний лист сприймається сучасниками як явище літератури. Ю. Тинянов так писав про цю добу в російській літературі: «Коли падала висока лінія Ломоносова, в епоху Карамзіна, літературним фактом стали дрібниці домашнього побуту, дружнє листування, побіжний жарт» [54, 123]. Листи ходили по руках, із них знімали копії, їх часто «розбирали» у кореспонденціях-відповідях. Це була, як напише пізніше Пушкін, «поштова проза».

Вітчизняне приватне листування українською мовою у другій половині XVIII ст. – на початку XIX ст. «тільки вбивалося в колодочки» (Ю. Шерех). «Після чудом збережених любовних листів Мазепи до Мотрі Кочубеївни, поетичних і інтимних, – зазначає дослідник, – традиція приватного листування рідною мовою занепадає» [55, 48].

Заради об'єктивності слід сказати, що це твердження відомого вченого, слухне в цілому, потребує уточнення в деталях. Оригінали коротеньких «письмечок» Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни, очевидно, не збереглися (принаймні, досі їх ще не виявлено). Побутує



думка, що у Мотрі їх забрав батько, Василь Кочубей, і разом з доносом на гетьмана надіслав до Москви; потім вони були повернуті Мазепі і 1708 року знищені ним з усіма листами до родини Кочубеїв. Однак граф Головкін зняв з «письмечок» копії [Див. : 56, 201], які й зберігаються нині у Російському Державному архіві давніх актів (РДАДА) [Див. : 57]. Ці копії упродовж XIX ст. тричі оприлюднювались, на жаль, з різночитаннями [Див. : 58]. В умовах радянського тоталітаризму через політикоідеологічні причини любовні листи Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни, звісно, не могли бути предметом спеціального дослідження. Безперечно, вилучення з наукового обігу цих мало не єдиних відомих нам зразків любовного листування старих часів давало спотворене уявлення про староукраїнську епістолярну спадщину. І тільки в наші дні з'явилися окремі публікації [59], у яких робиться перша спроба висвітлення переважно мовностилістичного аспекту кореспонденцій «одіозного» гетьмана.

На тлі епістолярних пам'яток XVIII ст., відомих дослідникам, приватні листи Мазепи значно вирізняються завдяки поєднанню в них народнопісенних елементів з книжними. У цих листах, за спостереженнями О. Геращенко, наявне «не сліпе наслідування епістолярної традиції, яка часто сковувала живу мову нормативним приписом, засмічувала полонізмами, а намагання згармоніювати її з фольклорною та народно-розмовною стихіями» [Там само. – 129].

І все ж у XVIII ст. навіть найвойовничіші антиросійські діячі в Україні листуються здебільшого не рідною мовою, а по-французьки, по-російськи, латиною (це стосується, зокрема, адреси, звертання і дати написання кореспонденцій).

Риси сентименталізму в українському письменстві найяскравіше проявилися не стільки у листуванні, скільки в сентиментально-реалістичних творах: повістях Г. Квітка-Основ'яненка «Маруся», «Козир-дівка», «Сердешна Оксана», «Щира любов» тощо, а почасти і в п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка». Щодо приватного листування згаданих авторів, то в ньому переважно розчинялася літературна критика цієї доби (саме в такий спосіб обстоювали ідеї сентименталізму та просвітительського реалізму з орієнтацією на дидактизм Г. Квітка-Основ'яненка і Є. Гребінка). Твори цих та інших авторів протистояли шовіністичним твердженням про те, що українська мова годиться лише для грубого бурлеску. Квітка-Основ'яненко, зокрема, поставив перед собою завдання і виконав його: довів, що й українською мовою можна написати «і ніжненьке, і розумненьке». У період становлення нової української літератури це мало неабияке значення.

Окремий етап у розвитку європейського письменства взагалі і приватної кореспонденції літераторів зокрема, знаменував собою



романтичний напрям початку ХІХ ст. Найцікавішим серед зразків епістолярної літератури епохи романтизму стало «Листування Гете з дитиною», оприлюднене у 1835 році. Беттіною фон Арнім через три роки після смерті Гете. Це обробка справжнього листування, що зав'язалося між двадцятидвохрічною Беттіною і уславленим письменником, якому виповнилося тоді вже понад шістьдесят років. Це листування сприймалося читачами як першорядна лірична проза.

Бразили сучасників і останні кореспонденції, які судилося отримати К. Рилеєву незадовго до страти в казематі Петропавлівської фортеці. Вони були написані на кленових листочках. Очевидно, така зворушлива деталь спричинилась елементарною необхідністю для приреченого поета, твори якого, за словами М. Драгоманова, «сіяли не тільки в усій Росії, з Україною, ліберальні думки, а, безспірно, й піднімали спеціально на Україні національну свідомість» [Цит. за : 60, 160]. Однак сам по собі цей образ живого кленового «аркуша», списаного ніжними словами дружби, перед якою виявилася безсилою навіть смерть, може бути своєрідним символом усієї епістолярної прози романтиків. «Ніколи ще голос почуття не звучав так вільно, природно й невимушено, як у цих дивовижних людських документах» [61, 332], – слушно зазначається в одній з наукових розвідок.

До жанру романтичної епістолярної прози належить і листування Бальзака з Ганською – «Листи до чужоземки», автобіографічна основа яких була використана у романі «Модеста Міньон». Багато епістолярних циклів, що виникли у період романтизму, набули пізніше значення класичних національних літературних пам'яток. Це, зокрема, «Листи до матері» Словацького, «Листи до Дельфіни» Красинського. Листування Герцена із заслання з його майбутньою дружиною, Н. Захар'їною, незалежно від пізнішого його використання в «Минулому і думках» (де воно було значно перероблене), само по собі може розглядатися як цілісний художній твір.

В історії української літератури, де, як зауважував І. Франко, «тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх (письменників. – В. К.) прислонити тайною» [62, 462], епістолярна творчість зажила особливої історико-культурної та громадської ваги.

Подібне ставлення видатних митців до приватного листування легко зрозуміти. Адже письменницькі кореспонденції «дають насамперед багатющій матеріал для пізнання особистості й духовного світу їх авторів, оточення й епохи, в яку вони жили і працювали» [63, 87].

Водночас не слід забувати, що письменницька епістола – це не тільки історичне свідчення. Значення цього документа далеко ширше. Істотно відрізняючись від будь-якої іншої побутової писемної пам'ятки, архівного запису і т. п., лист митця, за спостереженнями М. Алексеєва, «перебуває в безпосередній близькості до художньої лі-



тератури і може іноді перетворюватися в особливий вид художньої творчості, видозмінюючи свої форми відповідно до літературного розвитку, супроводжуючи останній або ж випереджаючи його майбутні жанрові й стилістичні особливості» [64, 9].

Аналізуючи шляхи розвитку вітчизняного письменницького епістолярію перших десятиліть XIX ст., необхідно враховувати такі важливі фактори: по-перше, тогочасне письменство не мало власної періодики (що змушувало авторів задовольнятися вибірковою можливістю друку в російській пресі, вдаватися до епістолярного спілкування, висловлювання епістолярних літературно-критичних оцінок тощо); по-друге, і письменники, і критики основні зусилля витрачали на доведення можливості і повноправності існування української мови та української літератури як таких. Письменицький епістолярій в Україні, що вже з першої чверті XIX ст. визначався повнотою взаємин та багатосторонністю зв'язків [Див. : 65, 160], являє собою своєрідне продовження художньої творчості вітчизняних митців. Романтичний струмінь епістолярної прози розвивається під знаком утвердження в ній начал народності й самобутності. Щоправда, в листах Є. Гребінки, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка та деяких інших авторів переважно імітувалась лише комічна манера розповіді, в доборі лексики домінували тенденції етнографізму. Їхня епістолярна проза (причому писана переважно російською мовою) ще значною мірою розвивалася під впливом бурлескної традиції, основу якої складав український фольклор, національний гумор.

Першим, хто став широко вживати українську мову для кореспонденцій, був Тарас Шевченко. Материнська мова звучала для нього піснею з рядків приватних послань, а тому поет просить своїх рідних, земляків та найближчих друзів писати до нього тільки «по-своєму, а не по-московському» (з листа Тараса Шевченка до брата Микити Шевченка від 15 листопада 1839 року). Рідні не завжди правильно розуміли це прохання. Як правило, освічені люди того часу писали своїм родичам (особливо адресатам на село) виключно російською мовою і тим самим демонстрували власну «освіченість». Ось чому окремі кореспонденти видатного поета висловлювали неприховане здивування, а то і образу з приводу його україномовних послань. Наприклад, у спогадах В. Шевченка читаємо: «Усі свої листи до Микити Тарас писав по-українськи: я й подумав, що він пише по-українськи через те, що думає, що ми такі дурні, що й не розуміємо по-великоруськи. Мене це образило» [Цит. за : 66, 27]. Однак поет щиро роз'яснював свою вимогу відповідати йому материнською мовою: «Нехай же я хоч через папір почую рідне слово» [67, 10]. Незабаром це стане зрозумілим і для кола його найближчих адресантів, які під впливом Т. Шевченка у своєму листуванні теж переходять на українську мову.



Отже, для сучасників поета – його адресатів – «був показовим вже сам факт листування Шевченка українською мовою» [68, 130], – робить висновок Ж. Ляхова у ґрунтовній монографії «За рядками листів Тараса Шевченка».

Значним поштовхом у подальшому розвитку листування по-українськи стала й публікація Шевченкового епістолярію, яка почалась одразу ж по смерті поета. Причому, вплив його був настільки помітним, що епістолярна манера штучної стилізації під просту селянську оповідь у посередників Шевченка (І. Котляревський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко) одразу ж була витіснена з листування сучасників Кобзаря. Натомість український епістолярій стає творчою лабораторією нової виражальної системи, здатної передати найтонші нюанси людського розуму і почувань.

Після Шевченкових кореспонденцій в історії українського письменницького епістолярію етапне значення мають листи Пантелеймона Куліша. Тільки українською мовою Кулішева епістолярна спадщина в її американському виданні 1984 р. займає понад 300 сторінок друку. В цих кореспонденціях подибуємо досить оригінальну концепцію української літератури, мови, історії, нації, літературної критики. Особливо цікаві, на мій погляд, листи письменника до Т. Шевченка, в яких він виступає як «приватний критик, довірена особа» поета, яка в інтересах розвою українства вважає за потрібне у листах до Шевченка не лише давати високу оцінку його творчості, а й застерігати Кобзаря від зниження художньої якості його творів. І це, як бачиться нам, – яскраві докази ефективності епістолярних діалогів. Їхнього впливу на творчу практику митців. Так, зокрема, Т. Шевченко врахував Кулішеву пораду замінити у поезії «До Основ'яненка» возвеличення незначної особи – Головатого – глорифікацією українського фольклору («*Наша дума, наша пісня не вмре, не загине*»).

З другої половини ХІХ ст. жива українська мова досить активно проникає у приватні кореспонденції освічених верств населення, «неминуче олітературнюючись» (К. Ленець, М. Пилинський). Цей факт, зокрема, засвідчують опубліковані листи земляків до Т. Шевченка [Див. : 69], листування П. Куліша [Див. : 70], Марка Вовчка [Див. : 71] та інших авторів. Однак про вплив епістолярію на розвиток тогочасного літературного процесу, на мій погляд, можна говорити тільки з певними застереженнями, адже листи, як правило, не друкувалися і були відомі лише тим, кому їх адресовано. Ділове ж, офіційне листування велося виключно російською мовою. Дружнє, інтимне – рідною, материнською, яка дедалі впевненіше входила в побут демократично настроєних вихідців з України.

Національний нігілізм, манкуртство були чужі Леоніду Глібову й Івану Карпенку-Карому, Івану Франкові й Павлу Грабовсько-



му, М. Драгоманову і Лесі Українці, всім вітчизняним письменникам. Прикладів цього більш ніж досить. Скажімо, С. Руданський з осудом ставився до тих, хто гордував рідною мовою, зневажав її як мужичу. Серед таких був і його батько, що забороняв майбутньому літераторові писати додому листи українською мовою. Наведемо, зокрема, промовисті рядки з кореспонденції С. Руданського до брата Григорія від 5 липня 1859 року: «Заказують мені мою рідну мову, – заказеє батько; але в мене був прадід і прапрадід – вони мені не заказали; не слухає батько мої мови – зате мене і по смерті, може, послухають штирнадцять мільйонів моїх іднодумців» [72, 359].

Образи суворих охоронців чистоти української мови постають перед нами і з листів Лесі Українки, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, В. Стефаника та багатьох інших авторів. Приміром, Леся Українка не раз наголошувала на тому, що не можна, посилаючись на молодість нашої літератури, підходити до її оцінки з позицій поблажливості, з боку критиків, і недбальства, з боку літераторів. Поетеса вважала повинністю кожного, «хто пише вірші не для забавочки тільки, добирати кращої форми» (З листа до О. Маковея від 28 травня 1893 року).

Велику симпатію викликає батьківське піклування І. Нечуя-Левицького про молодих на той час М. Грушевського та Б. Грінченка, а іноді й наукові епістолярні контакти з ними.

Листи М. Коцюбинського, В. Стефаника багато розповідають про працю письменників над шліфуванням, осучасненням української літературної мови, про творче осмислення ними народної творчості і водночас позбавлення від провінціалізму, вихід на позиції надбань світової літератури.

В умовах заборон українського друку в Україні, відсутності щоденної і спеціальної української преси функціональна роль письменницького епістолярію особливо зростала. Кореспонденції літераторів кінця XIX – початку XX ст. містять важливі судження про поточний творчий процес, про конкретні тогочасні видання, доповнюють наші уявлення про підцензурну літературну ситуацію в країні. Важливо, що згадані оцінки висловлені безпосередніми учасниками реального процесу. Зафіксовані у листах вимогливість митців до періодичних видань (науковість, художність, об'єктивність, чіткість громадянської позиції, орієнтація на певного читача, на кращі світові зразки літератури тощо) ґрунтувалася на усвідомленні актуального фактору: діяльність друкованих органів, якість їхнього змісту і форми є одним із чинників становлення основних принципів естетики, а, отже, й літературної критики зокрема, та художнього письменства взагалі. Ці оцінки, безперечно, не могли не впливати і на позицію журналістів, видавців, культурно-освітнє життя в цілому, адже автори їх та й адресати були чи не найдіяльнішими у формуванні обличчя тогочасної української періодики та української літератури.



Приватні письменицькі кореспонденції нарівні з журнальними публікаціями допомагали колегам у літературі, активно впливали на розвиток творчого процесу. Яскравим свідченням цьому може бути хоча б лист І. Франка до А. Крушельницького від 6 червня 1904 року. Кореспонденція написана з приводу п'єси драматурга «Де серце мовчить...». Виділивши два «капітальні» недоліки, – відсутність події і те, що п'єса нудна, – Франко підсумовує: «читав, мов каміння під гору тягав» [73, 245]. Цей лаконічний лист-відгук, який Франко закінчив відмовою надрукувати твір А. Крушельницького у «Літературно-науковому віснику», дав цілком вмотивований результат. 8 червня 1906 року, згадуючи критичний відгук Франка на цю драму, її автор констатував: «Свого часу Ви написали мені, щоправда дуже загально, але так влучно оцінку комедії із міщанського життя, що я, хоч пробував іще з нею щастя, після деяких основних змін, остаточно згодився сам з Вашим поглядом і, видаючи останній її акт (пізніше написаний), «Зяті», решту знищив» [74]. Це чи не найпромовистіший доказ результативності епістолярних контактів у живому літературному процесі.

Література:

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 395 с.
2. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу / М. А. Ігнатенко. – К. : Наук. думка, 1980. – 171 с.
3. Шерех Ю. Третя сторожа : Література. Мистецтво. Ідеологія [Текст] / Юрій Шерех. – К. : Дніпро, 1993. – 590 с.
4. Ігнатенко М. А. Цит. праця.
5. Sykytris J. Probleme der byzantinischen Epistolographie // III-e Congres International des etudes byzantines. – Athenes, 1930.
6. Білецький О. Перекладна література візантійського походження // Його ж: Зібр. праць: У 5т. Т. 1. – К., 1965.
7. Hunger H. Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. – Mьnchen, 1978. Bd. 1. – 300 s.
8. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. – Л., 1986. – 314 с.
9. Сметанин В. А. Византийское общество XIII–XV веков (по данным эпистолографии) / В. А. Сметанин. – Свердловск, 1987. – 288 с.
10. Сметанин В. А. Византийское общество XIII–XV веков (по данным эпистолографии): автореф. дисс. ... доктора истор. наук. – М., 1990. – 32 с.
11. Пелешенко Ю. В. Послання митрополита Фотія і боротьба за Київську



- митрополичу кафедру у десятих роках п'ятнадцятого ст. / Ю. В. Пелешенко // Наукові записки Рівненського педінституту. – Рівне, 1994. – С. 3–16.
12. Пелешенко Ю. В. «Епістоля небесна» в українській словесності / Ю. В. Пелешенко // Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К., 1993. – С. 160–174.
13. Передрієнко В. А. Мова староукраїнських епістолярних пам'яток XVIII ст. / В. А. Передрієнко // Жанри і стилі в історії української літературної мови. – К., 1989. – С. 79–111.
14. Петров М. Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. – М., 1982. – 269 с.
15. Горнфельд А. Эпистолярная литература [Текст] / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. – Спб, 1890-1907. – Т.80. – С. 921-925..
16. Баткин Л.М. Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта / Л. М. Баткин. – Вып. 12. –1995. – 280 с.
17. Petrarka Francesco. Epistole / A cura di G. Martellotti. – Torino, 1976. – 303 p.
18. Ошеров С. А. Сенека. От Рима к миру // Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. / Пер., послесл. и примеч. С. А. Ошерова. – Кемерово, 1986. – С. 423–425.
19. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография / С. С. Аверинцев. – М., 1973. – 290 с.
20. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию // Сенека Луций Анней. / Перевод и примечания С.А. Ошерова. – М. : Наука, – 1977.
21. Баткин Л.М. Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта / Л. М. Баткин. – Вып. 12. – 1995.
22. Petrarca Francesco. Secretum / Acura di E.Carrara. – Torino, 1977. – 878 p.
23. Листи темних людей / Перекл. з латин. Й. Кобів і Ю. Цимбалюк; Передм. Й. Кобова. – К. : Дніпро, 1987. Це видання є першою спробою донести до українського читача видатну пам'ятку сатиричної літератури раннього Ренесансу.
24. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / текст подготовили Лурье Я. С. и Рыков Ю. Д. Послесловие Лихачева Д. С. – М. : Наука, 1981. – 431 с.
25. Вороний М. К. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса. – К. : Дніпро, 1989. – 405 с.
26. Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
27. Мещерский Н. А. Существовал ли «эпистолярный стиль» в древней Руси? / Из заметок о грамотах на бересте / Н. А. Мещерский // Вопросы теории и истории языка. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1963. – С. 208–219.
28. Янин В. Л. Берестяная почта столетий / В. Л. Янин. – М. : Педагогика, 1979. – 216 с.
29. Н Назарук М. Й. Українська епістолярна проза кінця XVI – початку



XVII ст.: дис...канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1994. – 192 с.

30. Нудьга Г. А. На літературних шляхах: Дослідження, пошуки, знахідки / Г. А. Нудьга. – К. : Дніпро, 1990. – 349 с.

31. Морозов А. А. Проблемы европейского барокко / А. А. Морозов // Вопросы лит. – 1968. – № 12. – С. 74–96.

32. Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979 – 326 с.

33. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.

34. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины Польша, Украина, Россия. – М., 1981. – 374 с.

35. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1991. – 311с.

36. Наливайко Д. С. Барокко // УЛЕ: В 5 т. Т. 1. – К., 1988. – С. 131–132.

37. Українське літературне барокко. – К., 1987. – 374 с.

38. Назарук М. Й. Цит. дисертація.

39. Зайко М. Листування Г. Сковороди з М. Ковалинським // Г. Сковорода в духовному житті України. – Тернопіль, 1994. – С. 160–164.

40. Попов П. М. Невідомий лист Г. С. Сковороди // Вісник Академії Наук УРСР. – 1954. – № 4. – С. 72–74.

41. Нудьга Г. А. Листування запорожців з турецьким султаном як літературна пародія [Текст] : подається текст одного з листів / Г. Нудьга // На літературних шляхах. – 1990. – С. 260–347.

42. Харлампович К. Листування запорожських козаків із султаном // Записки історико-філологічного відділу АН. – К., 1923. – Кн. IV.

43. Листи Івана Сірка: Матеріали до українського дипломатарію / Укл. Мицик Ю. А., Кравець М. В. – К., 1995. – 82 с.

44. Нудьга Г. А. Цит. праця.

45. Демин А. С. Русские письмовники XV–XVII вв.: автореф. дисс. ... канд. філол. наук. – Л., 1964. – 22 с.

46. Наставление, как сочинять и писать всякие письма к разным особам, с приобщением примеров из разных авторов.-- М., 1965. – 214 с.

47. Словарь иностранных слов / Под ред. И. Лехина и проф. Ф. Петрова. – М., 1954. – 626 с.

48. Старинный малорусский письмовник «Книга глаголемая листовня». – Чернигов, 1901.

49. Передрієнко В. А. Передмова // Приватні листи XVIII ст. – К. : Наук. думка, – 1987. – С. 5-16.

50. Жанри і стилі в історії української літературної мови. – К. : Наук. думка, 1989. – 288 с.

51. Геращенко О. Любовні листи Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни: До



- вивчення епістолярної стилістики початку XVIII ст. // 36. Харківського історико-філологічного товариства. – Харків, 1994. – Т. 3. – С. 127–136.
52. Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литаратуры: автореф. канд. фил. наук / Р. М. Лазарчук. – Л., 1972. – 19 с.
53. Тодд III. У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И. Ю. Куберского. – СПб. : Академ. проект, 1994. – 207 с.
54. Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка / Ю. Тынянов. – Л., 1924. – 207 с.
55. Шерех Ю. Третя сторожа.: Література. Мистецтво. Ідеологія [Текст] / Юрій Шерех. – К., Дніпро, 1993. – 590 с.
56. Енсен А. Мазепа: Историчні картини / А. Енсен. – К., 1992. – 296 с.
57. РДАДА. – Ф. 124. – Спр. 19. – Арк. 225–234.
58. Див.: Батыш-Каменский Д. История Малой России: В 4 т. Т. 3. – М., 1823. – С. 190–194; Маркевич Н. История Малороссии: В 5 т. Т. 4. – М., 1843. – С. 220–225.
59. Геращенко О. Цит. праця.
60. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К. : Наук. думка, 1990. – Т. 2. – 453 с.
61. Елистратова А. Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм. – М. : Наука, 1973. – С. 309–351.
62. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Іван Франко; Редкол. : Є.П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1976-1986. – Т. 49 : Листи (1886–1894) / Упоряд. та комент. Н. О. Вишневської та ін.; Ред. Ф. П. Погребенник. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 462.
63. Л Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства // Третій Міжнародний конгрес українців / Ж. Ляхова. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С. 87.
64. Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 18-ти т. – М. : Наука, 1982. – Т. 1 – С. 9.
65. Ленець К. В., Пилинський М. М. Епістолярний стиль в історії нової української літературної мови / К. В. Ленець, М. М. Пилинський // Жанри і стилі української літературної мови. – К., 1989. – С. 160.
66. Спогади про Тараса Шевченка / Упоряд. і приміт. В. С. Бородіна і М. М. Павлюка; передм. В. Є. Шубравського. – К. : Дніпро, 1982. – С. 27.
67. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 6 т. Т. 1–6. / Т. Шевченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963–1964. – Т. 6. Листи. Нотатки. Фольклорні записи. – С. 10.
68. Ляхова Ж. За рядками листів Тараса Шевченка / Жанна Тимофіївна Ляхова; Рецензент Ю. О. Івакін, В. Є. Шубравський. – Київ : Дніпро, 1984. – С. 130.
69. Листи до Тараса Шевченка (Упор. та коментарі В. С. Бородіна та



ін. – К. : Наук. думка, 1993. – 382 с.

70. Листи до Марка Вовчка. – К. : Наук. думка, 1983. – 316 с.

71. Куліш П. О. Листи до М. Д. Білозерського. – Нью-Йорк-Львів, 1997. – 224 с.

72. Руданський С. Твори: у 3 т. – К. : Наук. думка, 1972 – 1973. – Т. 2 : Співи. Переклади та переспіви. Листи. – 1973. – 410 с.

73. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Іван Франко; Редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1976-1986 – Т. 50 : Листи (1895–1916) / Упоряд. та комент. М. С. Грицюти та ін.; Ред. М. Д. Бернштейн. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 245.

74. Руданський С. Твори: у 3 т. – К. : Наук. думка, 1972 – 1973. – Т. 2 : Співи. Переклади та переспіви. Листи. – 1973. – С. 360.



СПЕЦИФІКА ЕПІСТОЛЯРНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ У ТОТАЛІТАРНИХ УМОВАХ 20-50-х рр. ХХ століття

Епістолярна літературна критика

Останнім часом у вітчизняному літературознавстві дедалі частіше заходить мова про феномен письменницької критики, її специфіку, риси і жанри [Див. : 1, 15–19; 2; 3; 4]. І це, власне, закономірно, адже «вона являє своєрідні якості й форми, демонструє зразкові підходи, стилі викладу; все це багато важить і для професіоналів жанру, і для його читачів» [5 , 59].

Науковці умовно поділяють критико-дослідницьку продукцію в літературному процесі певного історичного періоду на «фахову і письменницьку (два крила одного організму)...» [6, 53]. Однак досі ще лишається дискусійним питання про термінологічне наповнення самого поняття «письменницька критика». На мій погляд, цілком слушним є включення в нього не лише виступів, безпосередньо присвячених поточному літературному процесу, а й матеріалів мемуарного (найперше щоденників та листування митців), історико-літературного і навіть теоретичного плану, оскільки і в них письменники ставлять перед собою завдання актуально-критичні, що стосуються сучасного літературного процесу, а не лише академічно-наукові цілі.

О. Гончар підкреслював, що в критиці сила логіки, наукової думки, закладена у відповідній формі, стає «поезією думання», «здатна впливати на читача не менш, ніж образ поеми, чи драми, чи роману» [7, 261]. Письменницька критика – це саме ота крилата «поезія думання». Один із основних законів поетичної мови, до якої вона тяжіє, – максимальна актуалізація звучання слова, відкриття нових його граней, ефект несподіваності (науково-фахова ж критика прагне до автоматизації вживання слова на рівні терміна). Читач прилучається до своєрідної співтворчості, пізнаючи критичне слово в актуалізованому контексті поетичних, точніше, «літературно-критичних асоціацій» (Г. Вознюк). Тому в письменницькій критиці навіть відомі факти нерідко набувають нових відтінків, нового трактування.

Стосовно епістолярної літературної критики, у вітчизняній науці про письменство усталилась думка, що це «аналіз і оцінка творів літератури з погляду сучасності, уміщені в листах» [8, 243]. Розглядаючи кореспонденції письменників крізь призму особливостей їхньої критичної діяльності, дослідники диференціюють листи як жанр літературної критики і приватні листи з уміщеною в них літературною критикою [Там само. – 243]. До першої групи відносять, зокрема,



«Писульки» П. Гулака-Артемівського до редактора «Українського вестника», «Супліку до пана іздателя» та лист до редактора «Русского вестника» Г. Квітки-Основ'яненка, відкриті листи М. Максимовича до Г. Квітки-Основ'яненка, «Відкритий лист до Вш. п. Блавацького» І. Багряного та інші. Другу групу репрезентують письменницькі листи, в котрих зафіксована творча історія відомих і малопомітних творів літератури; містяться оцінки творів художньої словесності; відбиті стосунки письменників між собою, з редакторами, видавцями та інші.

У творчій практиці М. Вороного, О. Олеся, В. Винниченка, М. Зєрова, М. Куліша, М. Хвильового, П. Тичини, М. Рильського, Т. Осьмачки, Є. Маланюка, О. Ольжича, І. Багряного та багатьох інших письменників, що вели жваве листування у 20–50-х рр. як в Україні, так і поза її межами серед представників української еміграції, наявні зразки епістолярної критики обох названих груп. Причому, приватних письменницьких кореспонденцій з уміщеними в них критичними судженнями стосовно поточного літературного процесу в десятки разів більше, ніж літературно-критичних студій, написаних у формі листів.

Важко назвати письменника, який би не виявляв постійної турботи про особисте листування, або принаймні жодного разу впродовж свого життя не звернувся письмово до конкретного адресата – чи то друга, однодумця, близької йому людини, чи до офіційної установи, редактора тощо. Інша справа, що не всі з цих епістолярних творів збереглися, дійшли до нас в повному обсязі. Однак уцілілі тексти, хоча й писані часто похапцем, та завжди в найтіснішому зв'язку зі своїм часом, з живою дійсністю. Приватні листи – це частина життя людини, по суті – «це саме життя, схоплене в момент його творення або по його гарячих слідах» [9, 5].

Чи не тому Валер'ян Поліщук так активно заклинав до публікації листування письменників ще за життя його авторів. На думку В. Поліщука, «документальне життя – теж велика літературна галузь». У чернетці передмови до передбачуваної публікації власних листів він так обґрунтовує свій погляд: «Адже мемуари визнані за літературну необхідність. Адже посмертні листи друкують як додаткові томи повного зібрання творів. Чому не згодитися з тим, що ті самі листи як документальне і певне бурління літератури слід зараз же друкувати, а не тоді, коли з них вивітриться сучасність? Це жива творчість, за яку відповідає жива людина, це документ епохи, а не влучна комбінаційна побрехенька письменника». В. Поліщук проголошував себе новатором, що відкриває нову сторінку «поводження з листовним документом та епістолярною формою», якій дає «не видуману фіктивність, а свою справжню життєву реальність»: «ви читаєте уламок реальних подій одиниці, що з них складається історія» [10].



Про виняткове значення листування для історії української літератури та літературної критики писав ще раніше Іван Франко в своєму листі до А. Кримського у березні 1894 р.: «Взагалі звертаю Вашу увагу на те, що таким листам, особливо кореспонденціям наших письменників, я даю першенство перед усякими іншими матеріалами. Листи навіть невеличких писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів, як знаєте, тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх приклонити тайною.

Відси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чим образувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель» [11, 462].

Справді, приватні листи письменників мають для історії літератури та літературної критики надзвичайно важливе значення, особливо якщо вони доходять до нас в автографах, тобто без будь-яких виправлень, переробок, цензурного втручання. Тому вони найповніше доносять до нас світогляд і стиль авторів. Їхню безпосередню участь у поточному процесі літературного життя.

Такі думки про значення епістолярних творів цілком стосуються і літературно-критичної діяльності українських письменників 20–50-х років XX ст., різних форм її побутування, зафіксованих у приватних листах. Важливість епістолярію зростає, коли врахувати, що листування українських митців у тоталітарний період якоюсь мірою надолужувало контрольовану «компетентними органами» свободу слова. І хоча з огляду на перлюстрацію кореспонденції зводилися до ділового мінімуму, та ще й часто-густо недоговорюваного, письменницьке листування навіть у цій ситуації набуло першорядного значення, сприяло природному функціонуванню літературної критики.

У незрівнянно вигіднішому становищі, коли йдеться про свободу вислову – усного, писемного й друкованого, перебувала українська діаспора, позбавлена тотального контролю з боку держави. А якщо й траплялися серед емігрантських угруповань прояви взаємної нетолерантності на партійно-політичному чи конфесійному ґрунті, то це здебільшого тому, що самі українські емігранти, за висловом Р. Доценка, «винесли на собі й у собі до країн нового оселення відбиток психологічної ворожості до будь-якого інакодумства, прищепленої їм тоталітарними режимами ідеологічного однострою» [12, 163]. Щоправда, сам факт існування в Україні відпрацьованого репресивного механізму стосовно тих, чиї рідні та близькі люди опинилися за кордоном, накладав певні обмеження на публічне розголошення конкретних імен, фактів, обставин, аби не наражати на небезпеку когось із підрадянських громадян. І все ж українці за кордоном у своїх кореспонденціях могли набагато ширше й розкутіше висловлювати власні уподобання, свою індивідуальну причетність до життя України та світу. Завдяки цьому



можемо твердити, що українська діаспора істотно збагатила національну духовність у галузі «людського документу»: мемуарів, щоденників та епістолярних творів. Тим цікавішими для нас можуть бути висловлені в цих листах розмаїті критичні відгуки щодо культурного життя в Україні й на чужині та як пізнавальна інформація.

Українська еміграція початку 20-х років, хоча й не була одностайною та однорідною, включала імена таких відомих учених, нерідко з полярними політичними поглядами, як М. Грушевський, Дм. Дорошенко, Дм. Чижевський, П. Зайцев, Л. Білецький, В. Дорошенко, яскраві постаті літераторів (М. Вороний, О. Олесь, В. Винниченко, С. Черкасенко, В. Самійленко, М. Шаповал, Галина Журба, П. Богацький, В. Королів, Наталена Королева, А. Ніковський, А. Животко та інші).

Понад півстоліття проблема української інтелектуальної еміграції свідомо замовчувалася або трактувалася в радянському літературознавстві лише з позиції категоричного неприйняття будь-яких позитивних програм і наслідків у її науковій та культурній діяльності. Заперечувалось навіть саме явище функціонування української літератури в еміграції – в безпосередньому європейському чи, скажімо, американському контексті. До недавнього часу вітчизняні дослідники були позбавлені можливості користуватися вагомими здобутками духовної праці співробітників Українського вільного педагогічного інституту імені М. Драгоманова чи Українського вільного університету в Празі тощо. Типовий ярлик «націоналістичні» перекривав дорогу науковцям до серйозних студій закордонних авторів: шевченкознавцям – до зайцевського видання творів Т. Шевченка, медієвістам – до фундаментальних досліджень Дм. Чижевського про українське бароко, журналістам – до «Нарисів української журналістики» А. Животка, критикам – до численних синтетичних розвідок Л. Білецького. Навіть джерелознавчі, бібліографічні покажчики – і ті, як правило, осідали в спецховищах.

Отож, осмислення культурно-історичної ситуації, що склалася в середовищі українських емігрантів, об'єктивна оцінка їхнього реального внеску в українську культуру та науку, аналіз реальної співпраці із діячами інших національних культур давно вже на часі.

Документи і, зокрема, епістолярні джерела неспростовно свідчать, що українська еміграція ніколи творчо не поривала з Україною. Перебуваючи в Берліні чи Варшаві, в далекому Нью-Йорку чи Торонто або Мельборні, кращі представники діаспори завжди були сповнені бажання навіть у непростих умовах чужини далі служити українській культурі. Вони вболівали за розвиток її літератури, підтримували талановитих і чесних митців. Подібні факти важливі для цілісного сприйняття українського письменства як явища неперервного в своєму естетичному розвитку (його штучно переривали!), бо



це культура єдиного народу. А коли творці її стояли в окремі періоди по різні боки ідейних барикад, то це означає, що вони лише по-різному бачили перспективу розвитку народу.

Щоденники та листування В. Винниченка, опубліковані в зарубіжній Україні та останнім часом і у нас, підтверджують, що фізична відсутність самого В. Винниченка в Україні, єдиного з тих, чії твори ще до 1917 р. були видані в 12 томах у перекладі на російську мову, перекладені багатьма європейськими мовами, про кого писала не лише українська та російська, а й європейська критика, майже не зменшувала його творчого впливу на здібних молодих літераторів. Вони вчилися у нього майстерності, насамперед психологізму. Більше того, листувалися з «одіозним» письменником, ім'я якого в СРСР обливалося брудом. Г. Косинка, В. Підмогильний, О. Слісаренко, В. Поліщук та багато інших молодих письменників надсилали авторові «Відродження нації» свої твори, цікавилися саме його думкою про них. У відповідь Винниченко допомагав молодим публікуватися за кордоном, якщо вихід творів з тих чи інших причин гальмувався тут, в українській періодиці; навіть сприяв декому матеріально.

Так, у щоденнику В. Винниченка від 26 квітня 1923 року занотовано: «Одержав листа з України від Гр. Косинки. Він – "неблагонадійний". Заявляє свою приналежність до мого літературного напрямку, називаючи себе моїм учеником. Посилає книжечку оповідань "На золотих богів". Дійсно, в ній дуже помітний мій вплив, аж до манери деяких ліричних висловлень, звернень до читача і т. п. Просить допомогти харчовими посилками» [13, 209]. Згодом таких і подібних записів з'явиться чимало. Винниченко вибудовує плани об'єднання українських демократичних сил за кордоном, активно листується. Виношує ідею створення «Українфільму» і навіть умовляє М. Грушевського, який тоді жив у Відні, написати сценарій для кінофільму «Запорожці». У листах до О. Олесея також просить поета «написати фільмові п'єси»: «Час уже справжнім художникам взяти в свої руки кінотеатр і вирвати його з міщансько-детективного лубка» [44, 29].

Ці та інші факти добре відомі нині не лише українцям Канади, США і Західної Європи, а й у нас. Подібні факти спілкування – і насамперед листовного! – українських літераторів старшого та молодшого поколінь, як в Україні, так і за кордоном, розкривають «ще досі не вивчені «внутрішні механізми» творення нашої культури, що диктувалася «інстинктом» самозбереження нації» (Н. Шумило).

Значна роль у згуртуванні українських емігрантів, які «колись були спільнотою однієї рідної землі, однієї мови, спільнотою життя», а тепер «розкинуті по світах стали спільнотою духовних зв'язків» [15, 11], належала літературному журналові «Нова Україна» та однойменному видавництву, що діяли в Празі та Берліні на



початку 20-х років. Журнал виходив під редагуванням В. Винниченка і М. Шаповала. Цей щомісячник за короткий термін не лише мобілізував і підніс на вищій ступінь всі творчі сили еміграції (О. Олесь, С. Черкасенко, П. Богацький, Галина Журба та багато інших літераторів, у тому числі й молодих, що тут дебютували), не тільки почав зав'язувати живі контакти з Україною й активно друкувати обдаровану молодь, що тоді там з'явилася (В. Підмогильний, М. Івченко, Гр. Косинка, Т. Осьмачка та ін.), а й «своєю поставою національної, загальноукраїнської проблематики впливав на суспільно-культурне підсоння в Радянській Україні» (Г. Костюк). Цікаво простежити, що до появи в зарубіжжі у 1923 р. цього часопису, творча інтелігенція в Україні не могла дістати ні коштів, ні дозволу на видання власного літературно-громадського щомісячника. І тільки після появи в еміграції за редагуванням В. Винниченка й М. Шаповала журналу «Нова Україна», відразу з'явився дозвіл, знайшлися гроші й почав у тому ж 1923 році в Харкові виходити літературний часопис «Червоний шлях». Більше того, у передмові до першого номера цього журналу Григорій Гринько, як редактор часопису, проговорився, що «Червоний шлях» видається на протиставлення націоналістичній «Новій Україні». На це Винниченко відразу ж відповів своїм памфлетом «Знаменна подія!» [Див. : 16, 8–27].

Поява емігрантської «Нової України» розтривожила стояче болото видавничої справи в самій республіці. Перші номери редагованого Винниченком та Шаповалом журналу за 1923 рік стали об'єктом тривалих суперечок в радянській періодиці. Справа в тім, що в січневому й люневому числах було вміщено цикл новел «Повстанці» В. Підмогильного, в квітневому – його оповідання «Проблема хліба», в травневому – новелу Г. Косинки «Анархісти», а в червневому – знову новелу В. Підмогильного «Іван Босий». Окрім оповідання «Проблема хліба», все інше було невідомим для радянського читача.

«Мусив я висилати матеріал за кордон тим, що умови для друку вдома склалися для мене несприятливо, – писав у спростувальному листі, оприлюдненому «Червоним шляхом» у травневому числі за 1923 рік, В. Підмогильний, доводячи, що ніяких організаційних зв'язків у нього з емігрантською пресою немає. – Київське в[идавницт]во "Час", якому я передав ще взимку, р[оку] 1921 свою збірку, ще й досі не видало її через фінансові труднощі. А офіційні літературні кола виявили до мене надто неприхильне відношення, щоб я міг гадати про видання чогось з своїх творів з їхньою допомогою».

Гостро критикувались у радянській періодиці і новели Г. Косинки «дезертирської» тематики. Проблема крилася в тому, що В. Підмогильний і Г. Косинка в цих творах торкалися питань, м'яко кажучи, непростой ситуації на селі періоду «військового комунізму»



з його методами примусу. Продрозкладкою, якою нова влада, підмінюючи економічні механізми управління адміністративними, реалізувала на селі казарменну соціалістичну модель. Гострим соціальним розмежуванням, підсиленем недовірою більшовиків до різних верств селянства, з-поміж яких у свої спільники вони брали лише найбіднішу його частину. Все це разом склало основу великої драми українського селянства. Ідеї експропріації, встановлення справедливого розподілу на основі диктатури пролетаріату визначили дії влади. Лише в березні 1921 року означився перехід до нової економічної політики. Продрозкладку змінив натуральний податок. Хоча не за горами вже була й сталінська колективізація з її трагічними для села, для всього нашого народу наслідками. Сотні тисяч таких, як Маланка Волик з повісті М. Коцюбинського «*Fata morgana*», мріяли про землю, але змушені були ловити руками тільки марево. І коли їхнім сподіванням знову не судилося здійснитись, селяни вибухнули хвилею повстань (досить лише згадати таке явище, як махновщина).

Звісно, це тема спеціального дослідження. У контексті сказаного головне те, що художнє розкриття таких соціально-політичних колізій аж ніяк не віталосся тодішньою критикою. Однак В. Підмогильний і Г. Косинка були в своїй глибинній основі реалістами і в творчості йшли від правди життя, а не від якихось настанов. Чи не тому художня правда була для кожного з них найпринциповішою позицією, найвищим критерієм при оцінці того чи іншого твору. «Хоч як би змістовно була задумана річ, – читаємо в одному з листів В. Підмогильного від 1 травня 1936 року вже із Соловецького спецізолятора, – якщо вона написана погано, то ця річ пропаща» [17].

Публікація в наступних номерах «Нової України» інших творів В. Підмогильного, Г. Косинки і Т. Осьмачки викликала чергову хвилю критики всіх трьох молодих авторів у радянській пресі, змусивши їх давати розлогі пояснення тепер уже в колективному листі («Червоний шлях». – 1923. – № 4–5. – с. 289–290). Молоді письменники рішуче виступили проти нездорової атмосфери в літературному середовищі, засудили несприятливі умови для творчості. «А умови ці, – писали вони, – надмірна підозра, цькування й систематична відмова видрукувати наші твори. Ця підозра кожний відбиток життя повертала на контрреволюцію, кожне слово сказане не в романтичному дусі, мала за доказ бандитизму, всякий глибший підхід до людської душі проголошувала містиком і за цим сипалися на нас обвинувачення». Виступаючи за конструктивну критику, письменники заперечували кон'юнктурне критиканство: «Критика потрібна. Але ми одрізняємо критику від лайки, доносів та залякування. Хто так само почуває цю різницю, той нас зрозуміє».

Дещо пізніше, в 1927 році, у передмові до найповнішої своєї збірки новелістики «Проблема хліба: Оповідання» В. Підмогильний у



формі листа до друга письменника Євгена Плужника (маємо цікавий зразок епістоли як жанру літературної критики) висловиться ще конкретніше, назвавши тематичне зодноманітнення та фабульну уніфікацію причиною затяжної кризи в радянській літературі: «Я не можу визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, – однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно сюжетний барабан».

1922 року виїздить з України до Праги, на навчання в Карловому університеті, Мирослав Ірчан. На той час Винниченко теж перебував там. Він був кумиром і В. Підмогильного, й Г. Косинки та багатьох інших молодих українських літераторів. Тому цілком природно, що М. Ірчан скористався слушною нагодою встановити стосунки з відомим письменником (тим паче, що до нього тоді було досить лояльне ставлення радянської влади). У щоденнику В. Винниченка від 12 травня 1923 року записано: «Лист до Косинки (через Ірчана)». Володимир Винниченко і посприяв публікації згадуваних творів В. Підмогильного та Г. Косинки в журналі «Нова Україна». Цьому підтвердження подибуємо в листі Г. Косинки до В. Винниченка від 2 червня 1923 року: «Був у мене тов. Підмогильний – він трохи незадоволений, що його «Нариси» пішли до друку скорочені...» (Такий жанр циклу новел дав сам автор). У цьому ж листі Г. Косинка далі писав: ««Анархисти» мої Ви, здається, уже маєте. Коли можна буде, пришліть гонорар грошима ... Коли буде час – напишіть свою думку про «Анархистів» – цікавлюся дуже ...». Тут же просить Винниченка надіслати свої нові твори в Україну.

Листування В. Винниченка з Г. Косинкою було тривалим. Зокрема збереглися листи й пізнішого часу – 1927–28 років. Так, у січні 1927 р. Г. Косинка пише: «Разом з цією листівкою надсилаю до Вас ще одну збірку своїх оповідань «Політика» та книгу Ю. Яновського, – сповістіть про одержання негайно, тоді ще вишлю». І далі очікуване: «Цікавий, розуміється, одержати довшого від Вас листа, де Ви детальніше визначили б мої хибі чи досягнення творчі...» [18].

Досить показовий також лист Г. Косинки від 3 квітня 1927 року. Він свідчить про жвавий інтерес В. Винниченка до нової літератури в Україні. Г. Косинка, зокрема, сповіщав: «Сьогодні надіслав Вам 5 книжок Хвильового (дві збірки його творів розійшлися, довелося роздобути дещо з дрібних видань), "Рейд" Яновського, дві книжки Підмогильного, одну Івченка, "Розмова трьох", – Семенка, Шкурупія, Бажана та збірку поезій Фальківського ... Розважайтеся!» [19]. Зазначу, що саме в цьому листі Г. Косинка, розповідаючи про себе, заявив: «Учителями моїми були Стефаник, Винниченко, Кн. Гамсун, Горький, Васильченко». (До недавнього часу це зізнання у наших публікаціях з'являлося без імені Винниченка).



У своїх листах від 10 та 19 жовтня 1925 року до А. Т. Приходька [Див. : 20], посла СРСР у Франції, Володимир Винниченко веде переговори про своє повернення на Батьківщину, дає власну оцінку складним процесам в Україні, тим самим виявляючи конструктивні настрої української еміграції 20-х рр. Його твори поки ще друкують у нас: кооперативне видавництво «Рух» видало навіть 24-томне зібрання, а 1927 року з'являється один з найпопулярніших романів В. Винниченка «Сонячна машина». Письменник листується з А. Ніковським, О. Слісаренком, В. Поліщуком ... Його все більше захоплюють проекти влаштування життя на началах гармонії. Він пише трактати «Щастя» і «Листи до юнака», в яких обґрунтовує принципи простоти й природності людського життя.

Рукопис книги «Щастя» Винниченко посилає на Україну, Миколі Скрипнику. Проте Скрипник нічим допомогти письменникові-вигнанцю вже не міг. Самогубство Миколи Хвильового, а згодом і Миколи Скрипника засвідчили Винниченку, що в Україні йде «будівництво не соціалізму, а відновлення старої національної єдиноділимної Росії, відновлення старої тюрми народів». Письменник звертається з різким листом до Політбюро ЦК КП(б)У, в якому звинувачує Сталіна і Постишева в масовому терорі проти українського народу. Зрозуміло, що ні про які публікації творів Винниченка в Україні з того часу не могло бути й мови.

Проте й за кордоном, у колах української еміграції, він почуватися самотньо. Послідовники Симона Петлюри не могли простити йому ні політичних розходжень з Головним Отаманом, ні поїздки на переговори з більшовиками в 1920 році, ні деяких оцінок і характеристик у «Відродженні нації». Винниченко опинився «між двох сил» (характерно що одна з його драм саме так і називається). Додаймо до цього ту атмосферу, яку викликало в деяких країнах Європи першої половини 30-х поширення фашистських рухів, і рішення українського вигнанця залишити Париж і податися в далеку провінцію на постійне помешкання в Мужен стане зрозумілим.

Коли почалася 2-га світова війна, ідеолог III рейху Альфред Розенберг пропонував Винниченку утворити на Україні маріонетковий уряд Квіслінга в Норвегії [Див. : 21]. Винниченко відмовився. Це коштувало йому кількох тижнів концтабору. Роки війни – «мертві роки для Винниченка-письменника» [22, 110]. Тяжка праця нагороді, безконечна туга за Україною, постійне відчуття голоду...

На жаль, листування митця воєнного та повоєнного часу – безперечно, цінне історико-літературне джерело – розпорошене по різних колекціях, державних та приватних архівах, досі не зібране і майже не оприлюднене. Окремі листи, що репрезентують цей період життя і творчості Винниченка «навіть чи змодифікують наше



уявлення про своєрідного (а може й ексцентричного) мислителя, дещо самозакоханого, трохи агресивного і роздратованого, розчарованого тим, що нова еміграція не принесла йому ні ідейних послідовників, ні широкої публіки» (Марко Павлишин).

У книзі «Листи письменників» (Мельборн, 1992) Дм. Нитченко розповів, як відновився його епістолярний діалог з В. Винниченком після Другої світової війни. «Я надіслав йому роман І. Багряного «Тигролови», а потім і роман В. Гжицького «Чорне озеро» і на обидва дістав від Винниченка гарні відгуки». Згадані листи засвідчують, зосібна, що Винниченко і в останні роки свого життя спрагло цікавився творчими здобутками не лише серед нової хвилі української еміграції, а й у самій Україні. Кількома штрихами він схоплює суть творчості кожного автора, намагається передбачити перспективу його розвитку. Критичні судження Винниченка, розкидані в цих листах, вражають лаконізмом і точністю характеристик. Ось, скажімо, висловлювання Володимира Кириловича про І. Багряного з листа до Д. Нитченка від 17 грудня 1947 року: «Мене дуже цікавить нова українська еміграція, і я радий, коли можу хоч листовно дотикнутися до неї. [...] Я читав Багряного "Тигролови" і вважаю, що Багрянний може виробитись в серйозного і дуже цінного письменника. Я не знаю, чи відповідає мистецькій дійсності обстановка фізична і психічна героїв його роману, але можу сказати, він не може пройти безслідно в психіці читача. Деякі сцени вриваються в пам'ять» [23, 35]. А ось стислий відгук про роман «Чорне озеро» В. Гжицького, письменника, який вернувся в Україну після двадцять одного року сталінських таборів: «Яка шкода, що така літературна сила загинула! Річ – хороша, цінна і така змістом, що не дивно, що сов[ітська] влада її постаралася убити» [24, 38; з листа до Д. Нитченка від 4 червня 1948 року].

Як бачимо, навіть незначна частка з оприлюдненого епістолярного спадку Володимира Винниченка перекоонує реципієнта у тому, що письменник ніколи не поривав духовних зв'язків з Україною, з її культурою, яким він присвятив усе своє життя.

«Війнуло сьогодні Україною від якогось оповідання в "Червоному шляху", який переглядаю. Заболіла вся душа; таким нюочим, ридаючим болем заболіла, що аж сама похолола від страху й здивування. Коли б за один тиждень перебуття на Україні треба було цілий рік іти пішки, з захватом згодився б. І пішли б ми удвох і яке було б щастя!» [25, 202].

Історики літератури, певно, не залишаться байдужими і до літературно-критичних оцінок у листуванні М. Вороного, О. Олеса, О. Ольжича, О. Теліги, У. Самчука, Є. Маланюка та багатьох інших вигнанців з України – представників старшого і молодшого покоління українських



емігрантів. Чого варта, наприклад, епістолярна спадщина лише одного МУРу – літературно-мистецького об'єднання української еміграції, заснованого 1945 р. у Фюрті (Німеччина)? МУР організував три з'їзди, кілька творчих конференцій і видав низку творів чільних письменників діаспори: І. Багряного, В. Барки, Докії Гуменної, Ю. Клена, Т. Осьмачки, Я. Славутича та ін. [Докладніше про МУР див.: 26]. Або згадаймо засноване У. Самчуком 1954 р. у Канаді Об'єднання українських письменників «Слово», що охопило українську літературну еліту в діаспорі й видавало однойменний збірник їхніх творів. Чи заснований Миколою Шлемкевичем у 1953 р. часопис «Листи до приятелів» (США), на сторінках якого впродовж тривалого періоду формувалась українська політична думка діаспори. І все це відбувалося в невимушеному листуванні згаданих авторів. Їхня епістолярна спадщина, містячи критичні зауваги й конкретні поради, обґрунтовані теоретичними положеннями та історико-літературним контекстом, засвідчує глибоку турботу відомих і маловідомих українських письменників на чужині про якість літературної продукції, зростання талановитого поповнення. «А працювати для України можна й не в Україні» (з листа Л. Мосендза до А. Шумовського від 14 червня 1947 року).

Звісна річ, трапляються в цих кореспонденціях не лише критичні голоси щодо поточного літературного процесу, не тільки інформація про себе та про творчі задуми. Дуже часто подибуємо в них також і певну дозу типової емігрантської «жовчі», породженої не так невідрадним становищем на чужині, як різного характеру чварами в еміграції, де кожне угруповання вважало єдино правильним лише його шлях. І все ж найцікавішими серед них є ті епістолярні твори, в яких підкреслюється право на «власне судження поза рямцями офіційних суджень» (з листа У. Самчука до Є. Маланюка від 31 грудня 1963 року).

Гадаю однак, це тема спеціального дослідження і, очевидно, не одного науковця. Цілком на часі, на мій погляд, і ґрунтовно прокоментоване, окреме видання епістолярної спадщини українських емігрантів 20–50-х рр. XX ст.: то вже «документи доби», як назвав Л. Череватенко листи О. Ольжича.

Отже, «вільна думка з епістолярних шухляд» (Р. Доценко) наблизить нас до розробки проблеми української еміграційної літератури та літературної критики, які порівняно недавно привернули увагу вчених (принаймні східної частини Європи) й, таким чином, потребує глибокого й різнобічного аналізу.

Зупинимось докладніше на висвітленні проблем літературної критики в епістолярній спадщині тих митців, без участі яких важко собі уявити літературний процес в Україні у 20–50-х роках XX століття.



Зокрема, в газетах і часописах 20-х – початку 30-х років можна часто зустріти імена М. Хвильового, П. Тичини, М. Куліша, М. Зерова, В. Поліщука, М. Рильського, Ю. Яновського та ін. – то під віршами, оповіданнями, п'єсами, статтями, нарисами, дорожніми нотатками, то в інформаціях про різноманітні засідання, вечори, дискусії з їхньою участю, то під їхніми частими критичними виступами, то в заувагах критиків про цих авторів і т. д. Щоденні клопоти літературної критики, різні форми її побутування, зафіксовані в приватних кореспонденціях названих письменників, найрельєфніше виявляються в поцінуванні ними творчості попередників і сучасників. Об'єктами як більш-менш докладного, так і принагідного аналізу виступають найчастіше твори Г. Флобера, Т. Шевченка, М. Метерлінка, М. Коцюбинського, О. Олеся, М. Зерова, В. Сосюри та ін. (у листах М. Хвильового); Г. Сковороди, В. Шекспіра, Т. Шевченка, М. Коцюбинського, М. Горького, М. Рильського та ін. (у листах П. Тичини); а, скажімо, епістолярій П. Филиповича яскраво ілюструє захоплення автора Д. Байроном, Т. Шевченком, Е. Золя, І. Франком, А. Чеховим, Лесею Українкою, М. Коцюбинським. Ольгою Кобилянською та ін. У листуванні М. Рильського здебільшого переважають імена О. Пушкіна, А. Міцкевича, Т. Шевченка, П. Тичини, Остапа Вишні, О. Білецького, М. Ушакова, Б. Турганова і т. д.

Показовим є те, що ряд літературно-критичних оцінок, спочатку висловлених у листах, знайшли логічне продовження й остаточну кристалізацію у журнальних публікаціях. Для історії і теорії критики це дає переконливий матеріал і можливість простежити процес визрівання критичної оцінки, осмислення природи і творчого методу літературної критики.

Так, підготовка до написання М. Хвильовим критичної статті про специфіку прози Б. Пільняка почалась, очевидно, з листів до М. Зерова (1923–24 рр.), в яких міститься ряд цікавих гіпотетичних думок. Скажімо, в листі від 1923 року, зосібна, йдеться: «Погоджуюсь, що в "Пуделі" (оповідання М. Хвильового, надруковане у другому числі журналу «Червоний шлях» за 1923 р. – В. К.) я порвав з Пільняком, але все-таки і ця стара манера писання мені не подобається» [27, 4].

Процитовані рядки вимагають пояснення. Справа в тому, що експериментальна проза Б. Пільняка була дуже популярною в 20-х роках. Певного впливу цього письменника зазнав у своїй ранній творчості і Микола Хвильовий. Але згодом, переосмисливши власну манеру письма, автор «Синіх етюдів» критично оцінює художній здобуток російського прозаїка: «Він (Б. Пільняк. – В. К.) незадоволений мною, що у мене багато чужих слів. До вашого відому: хоч Пільняка я і люблю, але я теж незадоволений ним: його зоологічний націоналізм – його смерть. Чужі слова я вживаю тому, що я "в противовес" йому люблю город і його мову. Так вживати, як він раніш вживав, – вживати, щоб вжити, – не той прийом, я пишу так, як говорять і думають мої



герої» [28, 5]. Це уривок з листа до М. Зерова, написаного вже на початку 1924 року. І, зрештою, як підсумок роздумів над екстравагантною стилістикою Пільняка – стаття М. Хвильового з красномовною назвою «Пільняк, "словоблудіє" і "некій" рецензент» [Див. : 29]. Отже, остаточній критичній оцінці М. Хвильового, оприлюдненій у пресі, передували листовні роздуми. У цьому зв'язку згадаймо також лист М. Хвильового до М. Зерова, одержаний адресатом 8 жовтня 1925 року (за штемпелем на конверті). Це, по суті, критична стаття, написана відомим прозаїком у формі приватного послання до вченого-літературознавця, свого однодумця [Див. : 30, 857–867]. Висловлені тут положення («психологічна Європа» чи «просвіта»?; засудження духовного «позадництва», «епігонів російської культури», «масовізму» в літературі тощо) згодом будуть розвинуті М. Хвильовим у памфлеті «Думки проти течії».

А ось ще один приклад, який свідчить про тривале виношування і ретельну епістолярну перевірку Максимом Рильським власних міркувань критичного плану. Зокрема, у листі до М. Зерова від 4 квітня 1923 року. Максим Тадейович висловлює свої враження від рукопису збірки (поки що не названої) Миколи Костянтиновича: «Ваш лист, Ваші вірші для мене – як подих з оазису. І коли якось, здається під час нічного безсоння, я почав думати про назву для Вашої збірки, то прийшло мені до голови, що для мене особисто вона зватиметься власне Оазис. Але це назва – тільки моя. Взагалі ж я розумію, що нема нічого важчого, як підібрати назву до збірника поезій. З одного боку Сцілла банальності, з другого Харібда претензійності. Крім того, назва повинна бути *синтезом* усієї книги. Правда? [...]

Так ото скільки не міркував я над Вашою книгою (а її фізіономію я собі уявляю, навіть бачу) все безрезультатно. Звичайно, ніхто з нас не має такого права на античну (міфологічну, чи що) назву збірки, як Ви ...» [31, 137].

Насамперед уточнимо, що згадувана збірка М. Зерова вийшла в 1924 році під назвою «Камена». Камена (лат.) – одна з італійських німф що володіла даром віщування. Пізніше Камена стала однією із богинь – покровительок мистецтва, ототожнювалась із музою. Отже, М. Зеров, як бачимо, скористався листовною порадою М. Рильського і дав збірці саме «античну (міфологічну, чи що) назву».

По-друге, в цитованому вище листі до Миколи Костевича, як завше Рильський називатиме Зерова, йдеться про високу оцінку рукопису загалом: «...Ваші вірші для мене – як подих з оазису»; «Книга буде прекрасна!» та ін.

І, нарешті, в згадуваному листі адресант звертає увагу на перекладацький доробок автора рукопису: «Перекладаєте Ви якраз те, що Вам найближче, – класиків і "парнасців", і кожен Ваш переклад дає надзвичайну



втіху своєю свіжістю і натуральністю. У мене навіть таке враження, ніби переклади Вам даються ледве не вільніше, як оригінальні поезії» [32, 138].

Дещо пізніше, по виході «Камени» (К. : Слово. – 1924), М. Рильський опублікує рецензію (Нова громада. – 1924. – № 26–27. – с. 28), яка навіть композиційно, не кажучи вже про її змістовну сторону, повторить згадуваний лист до М. Зерова від 4 квітня – 1923 року. (Для порівняння: «... по прочитанню її) «Камени». – В. К. (почуваєш себе свіжіше, бадьоріше, ясніше»; «... і не музеєм, не архівом віє навіть од Зеровських перекладів (із римлян, із Ередія), а таки якраз "живим життям"»; «Запах життя, веселого в його розмаїтості, інтересного в безмежному його розвитку, дише на вас од кожної сторінки ...» тощо).

Як бачимо з наведеного зіставлення, і в цьому випадку приватний лист письменника дав поштовх до наступного критичного узагальнення – вже на шпальтах журналу.

Варті уваги, на мій погляд, і літературно-критичні оцінки, розпорошені в епістолярних текстах, які, однак, так і не знайшли свого продовження в подальших критичних студіях. Зупинюсь для прикладу хоч би на листуванні В. Поліщука. Щоправда, його судження почасти однобічні й суб'єктивні. Так, розповідаючи про книги, прочитані в Асканії влітку 1922 р. (збірка поезій Еренбурга, твори Тютчева, дві книжки віршів Орешіна, «Сталевий соловей» Асеєва тощо), він так їх атестує: «Із поезії – Еренбург мудрить. Орешін місцями недорослий, а взагалі неглибокий, хоч і талановитий. Один Тютчев дійсно геній, та ще Верхарн. Тільки Верхарн на все дивиться в побільшене шкло і сам боїться того, що бачить, образи гігантські, але часто до ходульності доходять, а головне – боїться прийдешнього, машин і сліпий бачити справжнє неперебільшене сьогодні та майбутню перемогу пролетаріату, а з нею і зміну обличчя тих самих машин, городів і настрою мас» [33]. Ім'я Верхарна до того ж Поліщук кілька разів називає й у автобіографічних записах, вважаючи його й Белого за найбільші авторитети.

Влучність суджень і водночас хисткість естетичних критеріїв дається взнаки і в наступних оцінках: «Прочитав я Бальзака – і лише в "Покинутій" відчув повну силу майстерності цього генія. І тут і Петрович (Валер'ян Петрович Підмогильний. – В. К.) не підупав з перекладом. [...] Підмогильному скажи, що "Тридцятилітню жінку" Бальзак міг би написати краще, а Підмогильний перекласти краще, зате в "Покинутій" я залишився обома вельми й вельми задоволений. Добре зробили обидва і "Подвійну родину". Але все це, виходить, лише підґрунтя для такої квітки, як "Умови людського існування" Мальро (ось вона, безперервна послідовність культури) – твір, який, мабуть, уже готовий на столі у Петровича ...» [34].

Зустрічаємо у Поліщука висловлювання, які переконують у тому,



що він розумів значення української класики. «Скажи Юркові (Юрій Іванович Озерський. – В. К.), що я для "Червоного шляху" дістав ще ніде не опубліковані твори Лесі Українки,^{3*} – пише він дружині. – Дуже гарні, з останніх, що мабуть, з-за цензури не друкувались» [35].

У Поліщуківих листах згадуються також численні імена літераторів, з якими він мав нагоду спілкуватися: П. Тичини і Д. Загула, В. Блакитного і В. Сосюри, О. Досвітнього і В. Підмогильного, С. Пилипенка та І. Сенченка ... У 20-х роках він двічі виїздив за кордон, де особисто познайомився з Й. Бехером і В. Броневським. На початку 1925 р. разом з П. Тичиною й О. Досвітнім Поліщук брав участь у літературному вечорі у Празі. Тут, зокрема, спілкувався з О. Олесем. Описи усіх цих зустрічей та критичне ставлення до творчості Й. Бехера, В. Броневського, О. Олеся і багатьох інших письменників подибуємо в кореспонденціях В. Поліщука. І дарма, що епістолярна критика письменника не знайшла подальшої своєї реалізації в оприлюднених рецензіях чи статтях. «Мудрість не в тому, щоб неодмінно вискакувати наперед, – писав Павло Тичина у листі до Л. Озерова від 24 березня 1945 року. – Мудрість у тому, щоб відчуття процесу літератури не втрачати у собі» [36, 175].

Цікавим з цього погляду може бути листування Миколи Куліша [37]. У своїх кореспонденціях він аналізує або згадує багатьох знайомих і незнайомих йому особисто діячів культури: М. Хвильового, П. Тичину, В. Поліщука, В. Сосюру, І. Бабеля, Б. Пільняка, О. Корнійчука, Ю. Яновського, О. Вишню, М. Йогансена та ін.

Автор кореспонденцій до дружини чи до друга Івана Дніпровського (літературний псевдонім Івана Даниловича Шевченка) або до О. К. Корнеєвої-Маслової подає лапідарну характеристику того чи іншого митця, створює, так би мовити, його лаконічно-вербальний образ, аналізує як окремі твори, так і всю об'ємну палітру його творчості загалом. Почасти ці аналітичні Кулішеві студії відзначаються певною амбівалентністю, суперечністю авторських зауваг на різних етапах життєвого шляху. Подекуди в них відбувається переоцінка цінностей, зміна або більш активне підтвердження тієї чи іншої авторської аксіологічної настанови.

Скажімо, у листі до І. Дніпровського від 30 липня 1924 року М. Куліш зауважує: «Читав я Хвильового, читав уривки з творів Коцюбинського. Немає живої природної мови. Це наша трагедія. Як не прибрана вона, а все ж таки світиться руський кістяк» [38, 500].

В іншому листі до того ж адресата від 12 серпня 1924 року значалося: «Щодо Хвильового, то певної сталої оцінки я не можу

^{3*} «Червоний шлях» (1923. – № 2) оприлюднив невідомі раніше твори Лесі Українки: «Примару», «Полярну ніч» («фантазію»), «Як я люблю години праці» та «Ось у ночі пробудились думки» і «Калину» (1923. – № 3).



поки дати: Чехов плюс шматочок революції. Але щасливий він, що перед ним лежить ще довгий шлях. Молодість так і шумує, піниться і ллється через край. Щодо форми, то там мішанина: манерність, штучність переплітаються з такими буйно художніми пахучими, яскравими квітниками, що аж в грудях холоне. Ось два рядки: «збігались зорі на тайну вечерю і нечутно зігхав зелений Оріон на голубиних гонах. Росла ніч». Хоч і збрехав т. Хвильовий (літом Оріона майже не видно на небі, сходить в серпні перед світом), а все ж таки, а все ж таки, це така краса, сила, що хочеться сказати: написано рукою генія (тільки ці рядки). "Пудель" вийшов вдатний. І ще один рядок: "Отже, вчора на далекій десятині горів соняшник" (це з "Санаторійної зони"). Я облизнувся, читаючи це місце, Жане. Ось де у Хвильового сила художнього чуття. Од цього образу, як від краплини крові, просвітилась вся сторінка і стала живою, рухомою, яскравою без міри. Я поки що вирвав два листочки собі "на пам'ять". Я не критик. Мені досить цього, щоб я ще раз перечитав "Осінь". Я розумію силу творця з одного, двох слів [...] Ти почитай, як у Хвильового бракує цієї сили (а він її хоче, як води)» [39].

А ось лист до І. Дніпровського від 27 серпня 1924 року: «В творчості Хвильового світиться Москва (поки що я одшукав Пільняка, ін[ших] сам не знаю).

Або тут епоха, або якесь споріднення, або вплив школи. «Голодний год»^{4*} (Пільняка) і змістом і формою нагадує Хвильового, або краще – дещо з творів Хвильового нагадує (і чимало) Пільняка. Однак вірю, що Хвильовий вийде на свій власний шлях. Витанцюється, кажу і казатиму. Вийде в великі люди» [40].

Трьома роками пізніше, 23 квітня 1927 року, вже з Харкова, Микола Куліш пише до свого друга: «Од Хвильового вже повіяло мужністю і початками мудрості. Це гарно. Це – глибінь» [41].

Літературно-критичні оцінки М. Куліша (незалежно від того, кому адресуються його листи, – близькому другові чи, скажімо, редколегії якогось часопису) вражають відвертістю та щирістю думок, логікою аргументації, майстерністю викладу. Особливо показовим у цьому плані є вже згадуваний лист до І. Дніпровського від 27 серпня 1924 р. У ньому йдеться, зокрема, про щойно видрукувану видавництвом «Шлях освіти» (Харків, 1924) поему І. Дніпровського «Плуг» (разом із поемою «Співучі яруги»). Хоча М. Йогансен у передмові до видання схвально відгукувався про твір («...Дніпровський, мабуть, чи не

4 *Описка М. Куліша. Він міг читати роман Б. Пільняка «Гольый год» і окремими розділами (Новый мир. – 1922. – Кн. 1; Красная новь. – 1922. – Кн. 1), і в повному обсязі («Гольый год». Соч. – Т. 1. – 1923; видання автора, Николая-Посадыах; «Гольый год». 2-е изд. испр. – М.; Пг., 1923).



одшукав самого себе в поемі "Плуг". Свіжа, природна мова, справжній дядьківський їдучий гумор, теплий хороший тон роблять цю річ одним із видатних явищ сучасної революційної поезії»), М. Куліш, попри вроджений такт й уважливу доброзичливість, щиро ділиться з товаришем своїми думками з приводу поеми. «Прочитав я твого "Плуга". Вже лягаєш не стану, а скажу. Пам'ятаєш, є у Гоголя оповідання "Вій". Так от там бурсаки співають під вікном у дядька свої кантати. А дядько, похиливши голову і плачучи гірко, каже до жінки: "Те, що співають бурсаки, мабуть, і справді щось гарне і розумне... Винеси їм книшка чи там чого-небудь...". Отой дядько – це я. А кантата – твій "Плуг". Сила окремих прекрасних, художніх рядків плачуть, сміються. Іскри гарячі сиплються, як із-під молота, а вкупі взяте все це для мене кантата, якої я не розумію і якої ще не скоро зрозуміють... Ти напиши мені, Жане, що воно таке, хай я буду наївний. Ну, май мене за неграмотного, лай мене, а тільки скажи: чи можна так рвати образи, як ти їх рвеш. "Оце тобі, мовляв, палець з ноги, це шматок шиї, ще кусок вуха, а як ти, читачу, складеш все це, то вийде чоловік". Художній ребус» [42].

Щоправда, згодом період відвертого обміну думками у листуванні М. Куліша з І. Дніпровським завершився. Починаючи з 1928-го року, Куліш обережніше висловлює свої міркування. Можливо, це викликано тим, що ОГПУ, як гадає Н. Кузякіна [Див.: 43, 25], запропонувало Дніпровському стежити за другом. Про це ж пише у своїх спогадах і А. І. Куліш у книзі «Микола Куліш. Твори» (Нью-Йорк, 1955): «Одного разу, напідпитку, щиро заливаючись сльозами, Дніпровський признався, що він приставлений до нього як сексот, але клявся, що ніколи в світі не продасть свого ще з дитинства найкращого друга».

І все ж характер їхніх стосунків змінюється. Дніпровський хворіє дедалі важче, на туберкульоз, потребує путівок, допомоги. Куліш піклується про друга: ходить, «вибиває», клопочеться. Щоб не наражати Дніпровського на неприємності, а, з другого боку, потішити хворого, який нудився в санаторіях, Куліш в епістолярному спілкуванні обирає «нейтральні теми»: приємні для реципієнта спогади, пейзажні замальовки тощо.

1 грудня 1934 року прийшло повідомлення про смерть І. Дніпровського в санаторії у Ялті. На листку відривного календаря з датою «1 грудня 1934» Куліш чітко записав: «Помер Дніпровський. Убито Кірова». Драматург виконав обов'язок справжнього друга, поїхав до Ялти й привіз тіло Дніпровського. Але на похорон його (7 грудня) вже не потрапив: по дорозі до Будинку літераторів, де була громадянська панахида, М. Куліша заарештували. Останній лист дружині датовано 15 червня 1937 року.



Зазначу однак, що епістолярні оцінки письменників не завжди передують їхнім докладнішим критичним студіям, оприлюдненим у часописах. Іноді бувало й навпаки. Спочатку з'являлися статті, а дещо пізніше ті чи інші положення, ремінісценції зустрічаються, пропагуються або роз'яснюються в листах. Так, скажімо, стаття М. Хвильового «Про демагогічну водичку, або справжня адреса української ворончини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д. (Третій лист до літературної молоді)», написана автором у середині червня 1925 року і надрукована в «Культурі і побуті» 21 червня 1925 року. У листі ж, написаному з Харкова М. Зерова до Києва (одержаний адресатом 24 червня 1925 року), М. Хвильовий докладно аргументує свою позицію: «Я дуже боюся, дорогий товаришу Миколо, що моя характеристика "Зерових"^{5*} трохи різкувата. Я прекрасно розумію, – Ваша ідеологія по суті зовсім не така далека, як мені прийшлося написати [...] Але що ж зробиш: живучи в умовах безпардонної просвітянщини серед напівдиких людей, – інакше не можна говорити. Я певний був, що роблю це в інтересах молодого пролетарського мистецтва. Тим паче: говорючи про «Зерових, я мав на увазі не Вас, а ту групу, провідником якої Ви являєтесь. Про Вас я окремо сказав, порівнявши Вас з Мартовим. Коли мені прийдеться ще раз виступати, то я примушений буду доповнити свою думку (наспіх все це робилося) ...» [44, 11–12].

Нерідко в літературній періодиці 20–50-х рр. ХХ ст. можна зустріти критичні статті, написані у формі приватних листів до конкретних адресатів. Нині вже, на відстані «культурної паузи» (М. Чудакова), через втрату чи розпорошеність по різних архівах та приватних колекціях багатьох епістолярних текстів не завжди вдається простежити підготовчий або, так би мовити, постпублікаційний етап появи у пресі подібних статей-епістол. Проте незалежно від того, чи епістолярні літературно-критичні оцінки передували згаданим публікаціям, чи, навпаки, в подальших кореспонденціях письменників уточнювались окремі положення оприлюднених статей, – поява в часописах таких епістол як жанру літературної критики, безперечно, впливала на розвиток поточного літературного процесу.

Зупинюся, для прикладу, на листі Ю. Яновського до М. Хвильового (Літературний ярмарок. – 1929. – № 9). У цей час Яновський напружено працює над романом «Чотири шаблі». Працює без перепочинку, одразу ж за «Майстром корабля». Болісно роздумує «на тему національну» (В. Панченко). Ймовірно, до цього його спонукала ат-

5 * У статті «Про демагогічну водичку ...» М. Хвильовий писав про М. Зерова: «Це, коли хочете, Мартов у мистецтві, який свідомо і щиро працює в умовах радянської державності. Треба ж уміти остаточно заволодіти ним і ними – Зеровими».



мосфера відомої літературної дискусії 1925–1928 років з її прямо й непрямо висловленими запитаннями: «Камо грядеши?», «Україна чи Малоросія?» тощо.

Член ВАПЛІТЕ Юрій Яновський участі в дискусії не брав. Однак його лист до М. Хвильового, надрукований дещо із «запізненням» – вже тоді, коли були зроблені «орговисновки» стосовно запального памфлетиста, став, по суті, виступом Ю. Яновського в «літературній дискусії». Це було слово солідарності з Хвильовим.

У листі до Миколи Хвильового Яновський, фактично, повторив думку про необхідність орієнтації на психологічну Європу, тобто – про засвоєння українською літературою художнього досвіду європейського письменства. Ваплітянин Яновський іронізує з якогось вуспівського критика і його примітивних «беліковських» заборон-пересторог, а заодно й із «шефа» від літератури Бориса Коваленка; зрештою – з самої практики приписів і диктату. І тут же подибуємо зізнання письменника в своїй любові до «англійців та американців» Едгара По, Тенісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга: «Незвичайні мистці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням. Треба перш, ніж братися до критики навіть слабкої книжки – треба почитати західню літературу» [45]. Стверджуючи цю тезу, Ю. Яновський явно наражав себе на чергове роздратування когось із самовдоволених «енків» (так ще М. Хвильовий називав «плужан»), сповнених відчуття своєї «пролетарської» доброякісності.

У своєму листі Яновський також акцентує увагу на загрозі «нужденної провінціальщини», яка була і є «нашим одвічним прокляттям» (згадаймо виступи М. Хвильового проти засилля сумнозвісного масовізму, профанації мистецтва, зведення його до ролі ідеологічного обслуговування партійної й державної політики). Письменник застерігає від захоплення «передержаною ідеологією», вказує на тривожний «симптом» цієї загрози – «напівінтелігентність»: «Боляче, що багато у нас так званих напівінтелігентів – оцієї хижої, пролазливої, безпринципної, гнучкохребетної, паразитної публіки, котра нехтує знання й культуру, шкодить робітничій клясі наплюйницьким ставленням до культури і проходить життя, ні про що ні разу серйозно не замислившись» [46].

Як бачимо, сказано тут, по суті, про те, що було соціально-психологічним підґрунтям сталінщини: про войовничу, агресивну посередність, яка, захопивши командні висоти в політиці й культурі, не терпіла біля себе нікого; про руйнівну силу малокультурності і недовченості. «Талант дратує напівінтелігентність, у ньому криється загроза приписам, догмам, а значить – і самим носіям цієї напівінтелігентності, які хочуть чути тільки самих себе» [47, 189], – слушно зауважував у цьому зв'язку В. Панченко.



І, нарешті, в листі Яновського зустрічаємо значну частку самоіронії, яку сьогодні прийнято називати національною самокритикою. Варто перечитати грікі нарікання письменника на українську неповороткість, недбайливість (і заздрісність) у ставленні до людей щедро обдарованих талантом, мрійництво замість чіткої організації справи (наприклад, кіно), лінощі і мало ініціативність ... Нині – все це добре відомі специфічні ознаки нашої ментальності. Але у час, коли всесоюзні й місцеві вожді надягали напіввійськові френчі, жартувати й кепкувати ставало занадто ризиковано. Проте Яновський не міг не підтримати Хвильового та інших своїх однодумців у важкий для них період. Така «моральна підтримка, – як скаже пізніше Іван Багряний від імені кожного працівника пера, – ”в наших тяжких умовах”, – НЕОЦІНИМА» [48, 22].

Літературно-критичні судження М. Зерова, М. Куліша, М. Хвильового, П. Тичини, М. Рильського, Ю. Яновського, О. Ольжича та багатьох інших українських митців (незалежно від того, чи висловлені їхні зауваги в статтях, чи в листах) не були простою констатацією хиб і достоїнств окремих творів та поодиноких праць своїх колег. Аналіз листування згаданих і не названих авторів свідчить, що переважна більшість з них щиро вболівала за долю української літератури загалом, про якість вітчизняної художньої і наукової продукції, зростання талановитого поповнення. Звісно, не всі письменницькі епістоли написані розлого, образно, як, приміром, листи М. Куліша до Корнеєвої-Маслової, що створені в стилі витонченої художньої прози з усіма її атрибутами: жанрової й пейзажної замальовки, романтичної тропіки, фантастичних картин і снів, ремінісценцій з української та світової класики. Або листи Л. Мосендза, які нагадують то оповідання, то есе або ж ліричну новелу («метрові листи», за висловом О. Теліги з послання до Н. Лівницької-Холодної від 4 червня 1932 року). Як не всі кореспонденції були суто інформаційно-діловими, на кшталт «табірного» листування К. Поліщука, П. Руліна та ін.

Безумовно, всі епістолярні тексти різні, як і не схожі між собою їхні автори. Саме тому знайомство з листами кожного з них «створює ілюзію безпосереднього спілкування, дає змогу торкнутися глибинних психологічних пластів, побачити особистість у становленні, у сплетінні умов і характерів, спонук і мет. Уявити живий образ людини-творця, людини-діяча в різних середовищах – родинному, суспільному, національному» [49, 17].

І все ж, незважаючи на стилістичне розмаїття письменницьких листів, попри безліч тем і проблем, порушених тут, епістолярій українських літераторів – це також і зразок вимогливої, принципової та об'єктивної літературно-критичної творчості. У приватних кореспонденціях митців зустрічаємо критичні вкраплення різних жанрів: огляди нової літератури («Чи маєте Ви змогу діставати там (в Австралії. – В. К.) київський журнал ”ДНІПРО”? Зверніть увагу на нарис О. ДОВЖЕНКА в берез-



невому числі (за цей рік) – "ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА". Раджу конче прочитати. Знаменита річ. Я не сподівався, що Довженко має такий несамовитий літературний хист. Конче розшукайте цей журнал» [50, 19], – з листа І. Багряного до Д. Нитченка від 10 травня 1956 року).

Тут і рецензії на книжки та окремі твори інших авторів («Мосендз пише продовження своєї повісти "Засів", а тепер послав Донцову 5 віршів під спільною назвою "Криниця ніжності". Із 5-ти переслав мені лише один. Тяжко судити, яка решта, але цей один, задуманий дуже цікаво, але виконаний, на мою думку, досить тяжко. Вийшов якимось занадто розумним, але бездушним. А чи може бути така "криниця ніжності"?» [51, 569] – з листа О. Теліги до Н. Лівницької-Холодної від 26 червня 1932 року).

Трапляються і критичні розбори репертуару українських театрів («Якже інакше театральна справа представляється на радянській Україні! Там нині є *три державні опери українські* (Київ, Одеса, Харків) і *вісім державних драматичних театрів*, з котрих оден, а саме театр Курбаса дістав золоту медалю на виставі в Парижі. Цей театр переноситься тепер до Харкова і стає центральним українським театром. Він буде вести театральне діло на цілій Україні. І це зробив галицький Українець, Лесь Курбас, син Курбаса-Яровича, відомого й заслуженого співака й драматичного артиста в Галичині. А тепер серед 8 мільонів Українців під Польщею не знайдеться ані оден, котрий би поставив наш театр на ноги ...» [52, 205] – з листа Б. Лепкого від 6 липня 1926 року до редакції «Свободи»).

Заради справедливості підкреслю, що далеко не вся епістолярна критика була позначена об'єктивністю, делікатністю в підході до творчої індивідуальності митців, не завжди і не в усьому виявляла необхідну мобільність та гнучкість у зв'язку зі зміною задач перед «рухомою естетикою». Вона, як і критика професійна, була різною, почасти демонструючи надмірний суб'єктивізм, емоційність, поверхневність, недостатню аргументованість суджень тощо. Показовим у цьому плані може бути «табірний» лист Остапа Вишні до дружини В. О. Маслюченко від 22–24 липня 1937 року (маємо цікавий зразок досить рідкісного жанру епістолярної критики – критичний фейлетон): «Трапляються книжки. Прочитав оце «Пушкін в Михайловском» Новикова. Заслання в батьківському маєткові. Скільки трагедії, болю! Книжка хороша. Прекрасно розумію стан поета, скрученого царськими цєпами ... Але ж ... Та що говорити: краще читати ...

Тепер оце впіймав твори Белінського. Старе видання – повне, тільки трохи з початку й з кінця скурене. Читаю не одриваючись. Читаю й перечитую. Щасливі письменники, що мали такого критика. А в нас – о, горе наше! – що не критик, то й Щупак, а то ще краще – Ключья! У нас Полторадурацький критик, і Коваленко «Боба» – критик. Уявляю



собі, як на тім світі Саваоф збере всіх критиків докупі: стоятимуть Віссаріон Белінський, Георг Брандес і поруч них Щупак, Клоччя та «протчие Динамовы...»

– І це критики? – питає Саваоф, показуючи на Щупаків, на Клоччя й на прочих Динамових ...

Делікатні Белінський і Брандес скажуть:

– Господи! Хай уже краще ми будемо не критики, а вони критики...

Аби тихо, аби без скандалу ...

І ти гадаєш, що почервоніють з сорому Щупаки, Клоччя й Динамови?

Йй-богу, ні! Повипинають рахітичні груди, напиндючать губи й стоятимуть важко ... Сатана – і той почервоніє од рогів до ріпиці з ганьби за них, а вони так і стоятимуть з випнутими курячими грудьми. Велика сила – нахабство. А що ти гадаєш: кожен Щупак може насмердіти вонючіше, ніж Белінський і Брандес разом укупі, а потім скрізь репетуватимуть:

– Брандеса переплюнув! О!» [53, 421].

Цілком зрозуміло, що десять років неволі, десять літ між життям і смертю не минули для Остапа Вишні безслідно. І хоча, повернувшись із таборів і заслання, дивом виживши, гуморист, попри все, як і раніше, намагався жартувати: «Я скінчив свою десятилітку», проте в подібних висловлюваннях письменника було сконденсовано більше болю, розчарування, неприйняття людської ницості в будь-якому її вияві, ніж оптимізму, віри в реальну, а не абстрактну людину. Так, він лишився гордим і незламним, люблячим чоловіком і вірним другом. І все ж хрестоматійний образ Остапа Вишні, витворений свого часу критикою, – жартівника, веселуна, мисливця, дотепника безтурботної вдачі, – виявляється, був однобоким. Зі сторінок листів Остапа Вишні і листів до нього постає справжня жива людина: глибокий мислитель, вразлива й чуйна душа, мужня, вольова особистість, яка не прощає підлості й зради.

Крім того, не слід забувати про фатальну роль Б. Коваленка, С. Щупака, О. Полторацького, А. Клоччя та «протчих Динамових» у життєвій і творчій долі самого Остапа Вишні. Нищівні статті згаданих критиків фактично спричинили арешт популярного сатирика. О. Полторацький навіть ставив це собі в заслугу: «Основного мені пощастило досягти – визначити вперше в українській радянській критиці антипролетарськість – бездарність і куркульську ідеологію "творчості" цього суб'єкта» [Див. : 54]. А на смертний вирок Остапові Вишні, який, на щастя, було замінено десятилітньою каторгою, – критик реагував так: «Тепер я щасливий відзначити, що подібне уже сталося і що моя стаття стає епітафією на смітникові, де поховано творчість О. Вишні» [55, 91].

Таким чином, різко негативне ставлення сатирика до С. Щупака, О. Полторацького та інших згаданих критиків кінця 20-х – початку 30-х років, без належної аргументації і доказовості, пояснюється посиленням виявом особистісного, суб'єктивного начала в



судженнях Остапа Вишні. Проте вказані рецидиви емоційно-емпіричного оцінювання творчості того чи іншого автора, характерні для певної частини письменницьких листів, не можуть перекреслити ту позитивну роль і непересічне значення епістолярної критики, яке вона виконувала в умовах тоталітаризму. Навіть у цей період розквіту цензури і жорсткого тотального контролю за особистістю («...бо такий тепер клімат пішов: що південніше приїдеш, північніше житимеш ...» – з цитованого вище листа О. Вишні до дружини від 22–4 липня 1937 року) епістолярна критика надолужувала спричинений масовими арештами української інтелігенції літературно-критичний «кадровий вакуум», визначала розвиток усєї української критичної думки.

Подибуємо в листах письменників і таке цікаве явище як автокоментар (від гр. *auto* – сам і лат. *kommentarium* – нотатки, пояснення, тлумачення) – свідчення митця про свій творчий процес, висвітлення самим автором літературного твору історії творчого задуму та його художнього втілення.

Термін «автокоментар» вперше застосував Л. Новиченко у передмові до нотаток П. Тичини «Із щоденникових записів» (К., 1981). До цього видання були включені поміж щоденникових записів також і фрагменти-заготовки до задумованої Тичиною, але незакінченої книги «Як я писав». Про зміст цієї книги можна тепер судити лише по тих начерках, які стосуються конкретних поетичних творів. Незважаючи на уривчастість автокоментарів Павла Тичини, вони певною мірою розкривають дуже цікаві сторінки біографії поета і окремі моменти творчої історії деяких його віршів та поем. С. Гальченко вважав, що «найбільша цінність автокоментарів у тому, що в них часто описується історія виникнення задуму, або ж творче натхнення, яке передувало задуму і яке було викликане певними емоційними подразниками (спогляданням природних явищ: бурхливого і спокійного моря, буремного вітру і т. ін.; прочитанням художнього твору чи газетної статті; спілкуванням з людьми, слуханням музики тощо)» [56, 33–34].

Письменицький автокоментар живився як іманентними (щодо поточного літературного процесу), так і зовнішніми чинниками. До автокоментарів, самооцінки власної діяльності літераторів переважно спонукала відсутність критичної оцінки створеного і неприйняття (нерозуміння) твору з боку читачів, або тенденційно прокоментоване (з огляду на класові та ідеологічні пріоритети) «поцінування» їхнього доробку в контрольованих владою часописах тощо.

Прикладом епістолярних автокоментарів може бути лист М. Хвильового до М. Зерова (написаний з Харкова до Києва в 1923 році), лист М. Вороного до О. Білецького від 9 квітня 1928 року, інші письменницькі кореспонденції. Такі автокоментарі, безперечно, цікаві



і для широких читацьких кіл, і для початкуючих літераторів, і для критиків, які у своєму, часом поверховому або спрощеному аналізі окремих творів були далекими від розуміння їхньої справжньої образно-стильової системи. «Мені вже бракує об'єктивної критики, що не тільки б шукала вдалих місць, але – головне – зазначала б мої хиби, – щиро зізнався у своєму листі-автокоментарі М. Хвильовий до відомого критика-однодумця М. Зерова. – Справді: воно хоч і приємно втішатись дифірамбами, але ще приємніш знати: як же далі? Почуття самокритики не завше скеровує на правдивий шлях, цим і пояснюється почасти те, що я мало пишу (властиво багато знищую)» [57, 4].

Важко переоцінити також роль епістолярного автокоментаря Миколи Вороного. Про особисте життя поета відомо нам дуже мало. Майже єдиним достовірним джерелом біографії Вороного, багатим до того ж на автопсихологічні спостереження над власною творчістю й суспільним життям, залишається лист поета до О. Білецького від 9 квітня 1928 року. Микола Кіндратович писав його, виконуючи прохання вченого розповісти про своє життя. І та розповідь, що вилілася в 32 сторінки зошита, стала підготовчим матеріалом для вступної статті О. Білецького до найповнішого прижиттєвого видання творів поета 1929 року.

Докладніше зупиняюся на цьому важливому документі, бо він хоча й цитувався неодноразово літературознавцями [Див. : 58; 59], однак повністю був оприлюднений тільки недавно [60]. Водночас згаданий лист Вороного становить важливу психологічну характеристику першого покоління українських декадентів та модерністів і ще чекає свого дослідника.

Не можна оминати поза увагою і лист М. Вороного до М. Ушакова від початку 30-х років ХХ ст.^{6*} [61, 5]. Текст цього листа нам

6 * Лист не датований. Однак з огляду на те, що М. Ушаков працював на початку 30-х років ХХ ст. над антологією української радянської поезії в російських перекладах, де мали бути представлені вірші найвідоміших на той час літераторів України, ймовірним видається припущення, що М. Вороний написав його саме в цей період. Антологія української лірики в перекладах М. Ушакова під назвою «Поэты Советской Украины» з'явилась чотирма випусками – в 1936, 1941, 1946 і 1951рр. Проте в жодному виданні твори М. Вороного не вміщені. У 1934 р. поета було заарештовано, а в 1938р. розстріляно як «ворога народу». Отже, лист М. Вороного, вірогідно, був написаний упродовж 1932-го року (Ушаков тоді починав працювати над антологією) і 1934-го (Вороного вперше заарештовано). Відсутність у прескрипті та клаузулі кореспонденції епістолярних формул, характерних для періоду масових арештів української інтелігенції (клятв у вірності комуністичній ідеології, здравиць на честь вождів тощо), натомість відкрите зізнання поета в колишньому «захопленні пантеїзмом» дозволяють зробити припущення, що М. Вороний написав листа до 1933 року. Сумнозвісний постріл М. Хвильового 13 травня 1933 року, арешт О. Досвітнього, М. Куліша та інших українських письменників були трагічною крапкою в історії українського відродження пореволюційних років. Таким чином, лист М. Вороного, вірогідно, був написаний у період між 1932 і 1933 рр.



пощастило розшукати в архіві М. М. Ушакова, значна частина якого зберігається в Москві у фондах Центрального державного архіву літератури й мистецтва Росії. Згаданий епістолярний твір – цікавий зразок автокоментаря-автоперекладу, дуже рідкісного явища в художньому письменстві. Як правило, митці віддають перевагу написанню нових творів перед перекладом іншою мовою творів уже написаних. І все ж іноді автор «сам себе» перекладає. Кілька моментів відрізняють такого перекладача від звичайного. Як повноправний господар власного твору, не обмежений у перекладацькій діяльності ніякими суто перекладацькими чинниками, він володіє тією «творчою сваволею», яка дозволяє йому переробляти власний текст у будь-якому напрямку, змінювати його композицію, образи тощо. Внаслідок таких переробок іноді замість перекладу може з'явитися навіть зовсім новий твір. З іншого боку, перекладач-автор, на відміну від звичайного перекладача, бачить оригінал, так би мовити, «зсередини», що дозволяє йому створити дійсно повновартісний, мистецьки довершений переклад. Звісна річ, якщо перекладач вільно володіє обома мовами. Одним із перших серед українських письменників спробував себе в автоперекладі Г. Квітка-Основ'яненко, який відтворив російською мовою вісім своїх українських повістей. І. Франко та Леся Українка перекладали окремі свої поезії на німецьку мову. Звернення до автоперекладу було викликано не лише бажанням популяризувати українську літературу серед іноземних читачів, але й прагненням розкрити невичерпне багатство виражальних можливостей поетичного слова. Відомі також російські автопереклади деяких ліричних творів М. Рильського, М. Драй-Хмари.

У вищезгаданому листі М. Вороного до М. Ушакова спочатку наводиться оригінал поезії «Sentetia». Далі Вороний зазначає в автокоментарі: «Сентенция в классическом духе; в ней нет строгой лапидарности, ибо в 1-й строфе теза, а во 2-й ее разъяснение и нравоучительное заключение. Стилистических и версификаторских особенностей никаких. Классический ямб й только. "З одного джерела" – из одного источника (собственно "джерелу" – родник, ключ, источник); "таємности" – таинственности; "не зраджуй" собственно – не измени, а тут – не выдай, не обнаружь.

Перевод этого стихотворения я попробовал было сам набросать. Но видите, как неумело и даже дурно вышло у меня. А ведь в юности у меня были, как говорят, вполне приличные пробы писать по-русски – во всяком случае их печатали ...» [Там само].

І насамкінець у цитованому листі подається автопереклад М. Вороного з коротеньким автокоментарем:

Sententia.

И смех, и плач – из одного русла.



*Они дают одни аккорды
Из тьмы загадочной Добра и Зла,
Где их таят, кто духом горды.
И смех, и плач – они всегда сродни,
Когда от боли сердце рвется.
Будь гордый же и тайну сохрани,
Как плачет смех, как плач смеется!*

"Русло" – конечно, не "джерело", не родник. Как тяжела строчка: "Где их таят, кто духом горды" (выпущено слово "те", "кто духом горды"). А во 2-й строфе вместо "родные братья" или "братья-близнецы" у меня расплывчатое "сродни". Конец, кажется, приличный» [Там само].

Як бачимо, в своєму листі до російського перекладача Вороний не лише пропонує оригінал та автопереклад твору, а й наводить ряд біографічних деталей («...в юности у меня были вполне приличные пробы писать по-русски...», «...их печатали...» тощо), можливо, раніше невідомих інтерпретаторові, роз'яснює специфіку власного бачення цієї поезії і т. п. Гадаємо, що такі епістолярні «уроки» сприятимуть нині більш адекватному відтворенню вірша «Sententia» російською мовою. Щодо ушаковського перекладу, то, на жаль, досі його знайти не вдалося. Ймовірно, після арешту Вороного як «польського Шпигуна» перекладач у цілях власної безпеки знищив текст інтерпретації.

Дуже близькою до листів-автокоментарів, однак їм не тотожною, слід розглядати епістолярну автокритику (від гр. *auto* сам і *kritike* – здатність, судження). Це – висловлювання письменника про власну творчість чи про окремі твори, що зустрічаються в кореспонденціях митця. Здебільшого автори розповідають у таких листах про творчі задуми, особливості праці над твором, відповідають на критичні закиди своїх опонентів, рідше оцінюють твір у цілому чи визначають його місце в літературі.

Водночас важко погодитися з твердженням окремих науковців, що «автокритика – один із виявів самокритики», яка «широко практикувалася в 30-40-х роках у колишньому СРСР як визнання письменниками своїх "помилоч", "ідеологічних збочень" і прилюдне покаяння» [62, 13].

Мені видається доцільним розмежування обох цих понять – «автокритики» і «самокритики». В основі першого – оцінювання автором (хоч і не позбавлене суб'єктивізму) власного літературного доробку чи окремого твору на основі суто естетичного сприйняття мистецького явища, а не класових пріоритетів. Причому, наявність естетичного сприйняття вимірюється не альтернативно (або воно є, або його немає), а проградієнтно (більше-менше), навіть коли естетичне сприйняття свідомо ігнорується критиком, слід говорити не



про відсутність його як такого, а про недостатність, нерозвиненість. До «самокритики» ж, вочевидь, маємо підстави зараховувати особистісне оцінювання письменником-громадянином власної життєвої позиції, світоглядних, ідеологічних уподобань чи навіть окремих своїх діянь, вчинків, що привернули увагу, викликали схвалення чи осуд певних суспільних кіл. На мій погляд, якраз остання широко практикувалася в 30–40-х роках у колишньому СРСР і набула характеру «масової психози» («Це не ганьба. Це – масова психоза, яку мусять вивчити психіатри, політики, філософи ...» [63, 289] – з листа Г. Костюка до В. Мельника від 25 жовтня 1991 року).

Справді, є над чим замислитися і політикам і психіатрам, оскільки тоталітарний режим обмежував не лише свободу творчості митця. Людину доводили до такого психічного стану, з якого не кожен міг вийти фізично здоровим. Досить пригадати страхітливі картини допитів і знущань над в'язнями, описані І. Багряним у романі «Сад Гетсиманський». Або пошлюсь на конкретний приклад з Григорієм Епіком, арештованим разом з Валер'яном Підмогильним. Як ортодоксальний комуніст, Епік був морально надломлений виключенням у червні 1934 р. з партії «за підтримку націоналістичних елементів». Через виняткове бажання вижити, за всяку ціну фізично існувати письменник прагне реабілітуватися в очах влади, одразу після арешту визнає себе в усьому винним. Він навіть назвався керівником однієї з терористичних організацій, а членами своєї групи вважав найближчих своїх друзів: Підмогильного, Плужника, Поліщука, Вражливого. Це все фанатично обстоював на очних ставках з ними. Більше того. Від імені цієї групи, а фактично від імені власного страху, написав покайного листа, в якому «щиро» вдавався до самокритики, спокутувався за всі злочини і визнавав, що за це варто арештованих постріляти «як скажених псів». Того листа влітку 1935 р. на пленумі Правління Спілки письменників України зачитував П. Постишев [Там само].

А коли й це не допомогло і Епіка разом з іншими арештантами, «членами його групи», відправили на Соловки, він писав до дружини переповнені фальшивим пафосом листи [Див. : 64, 64–72], знаючи, що цензура ретельно переглядає всю кореспонденцію, а, отже, й повідомить «компетентні органи» про щире розкаяння одного з засуджених. У своїх кореспонденціях Епік наводив довжелезні списки марксистської та класичної літератури, якою він, мовляв, зачитується в години дозвілля. А в листі від 13 лютого 1937 року письменник навіть подає зображення камери-одиночки, яку він прикрасив у «вірнопідданському» стилі: «...вище – карта (з "Правды") Іспанії, вище – ти і Ромця обняв тебе за шийку ... І найвище портрет Ілліча – такий, як у мене завжди був на столі, – обв'язав я його червоненьким шнурком (ти колись прислала), зверху рябини пучок, справа листочок, що ти



прислала з Києва, – жовтенький з написом, зліва і внизу місцеве велике жовте листя, внизу ще айстри, які ти прислала в посилці, і чебрець» [65, 65]. Промовисті деталі: карта республіканської Іспанії з газети «Правда» (мовляв, доля цієї країни хвилює письменника навіть у найскрутніші хвилини його життя), портрет Леніна і чебрець, що висить на стіні вище портретів найдорожчих людей – сина і дружини – все це не просто своєрідне поєднання символів революції з символом рідного дому, а й доказ режимові «перевиховання» колишнього «ворога народу». В іншому листі Епик повідомляє, що працює над книгою новел «Соловецкие рассказы», котра, на його думку, принесла б дуже багато користі і мала б надзвичайний успіх. Рукопис цієї книги він надіслав навіть до Москви на ім'я наркома внутрішніх справ з проханням ознайомити з нею «ще й старших». Однак ніщо не допомогло, ніякі запобігання не полегшили долі письменника.

У цьому незабаром переконався й сам Г. Епик. Зрештою, як свідчить соловецький очевидець, з початком 1937 р. «перестав Епик бути ударником, спалив новели й роман, написані "во славу Чека", відмовився від роботи, посилаючись на біль у нозі (він справді шкутильгав), припинив усі зв'язки з людьми певної репутації і почав обережно шукати шляхи повороту до рідних берегів» [66, 90]. А в жовтні того ж року його справу, як і багатьох інших українських митців, переглянула, "трійка" Ленінградського управління НКВС, у віданні якого були Соловки, і винесла новий вирок – розстріл. Його було виконано 3 листопада 1937 року, під ювілейну річницю перемоги більшовицької революції. «Хіба така доля письменника – не шекспірівська драма?» [67, 290] – риторично запитував з цього приводу В. Мельник.

Отже, «самокритичні» листи Г. Епіка, як і покайні колективні чи індивідуальні послання, заяви і т. п. багатьох інших письменників, що виступали з осудом чергового «троцькіста» або «зінов'євця» (спрацьовував метод більшовицької стадності), тільки зовнішньою формою нагадують епістолярну автокритику.

Для істотнішого спростування цитованої вище тези про широке практикування автокритики як «одного із виявів самокритики» в 30–40-х роках у колишньому СРСР, звернемося до епістолярної спадщини Івана Багряного, письменника переслідуваного і караного не тільки на Батьківщині, в УРСР, але не для всіх бажаного й зручного також і в еміграції. «...В діаспорі – його політична позиція ставала предметом не лише заперечень, а й злостивих перекручень та наклепів, а серед політичних супротивників знаходились й такі, що погрожували йому розправою і вдавалися до засобів кримінальних» [68, 5] – читаємо в одній із праць про Багряного.

Проаналізуємо, зокрема, лист Івана Багряного, опублікований 2



березня 1958 року «Українськими вістями» (Париж) під заголовком «Відповідь Д. Донцову і його деяким учням».

Приводом до написання листа послужило те, що Д. Донцов у кількох своїх публікаціях не просто суб'єктивно розкритикував ранню поезію Івана Багряного «Канів», надруковану ще 1927 року в київському журналі «Життя й революція» і пізніше вміщену у збірці «Золотий бумеранг», а дозволив собі «злонамірено» фальсифікувати її, вдався до «варварського поводження з документами». «Вириваючи окремі рядки з вірша "Канів", – зазначається у Відповіді Д. Донцову...», – він надає їм свого змісту й намагається впоїти читачам думку, нібито я глумлюсь над Шевченком» [69].

Насправді зміст поезії Багряного був діаметрально протилежним тому, який надавав творові Донцов у запалі політичної боротьби. Звертаючись до опонента від свого імені безпосередньо, автор листа розкриває не лише сутність ситуації й роль у ній адресата, а й сам виступає як особистість зі своїм розумінням фактів життя і передусім мистецтва й літератури, зі своїм ставленням як до адресата, так і до власної творчості та поезії «Канів» зокрема.

Багрянний чітко сформулював своє завдання у «Відповіді Д. Донцову і його деяким учням»: «Беру окремо під захист вірш, виходячи з істини що кожен твір, відколи він виходить у світ, уже належить читачам, а не авторові, сказати б, стає "істотою" самостійною, а значить і потребує окремого захисту від напасти. На цій підставі я займаю позицію безсторонню, тобто позицію цілком об'єктивну, і прошу читачів мати це на увазі» [Там само]. Тож перед нами цікавий зразок листа-автокритики.

Найперше Багрянний наводить повний текст оригіналу за першодруком, щоб спростувати інсинуації Донцова та його прихильників і учнів. Прочитую хоча б невеликий уривок з поезії «Канів», аби нагадати читачеві її зміст та ставлення автора й «тих усіх», що «няньчать злидні, як в минулих днях», до Шевченка:

*Лише в кутку – на простій чорній рамі
Покладено васильки, ніби крп,
Рукою простою
І ввито рушниками
З любов'ю ніжною і тихими словами
Твій,
рабським часом тиснутий, портрет.*

Яскраво виражені риси політичної сатири цього твору були одразу належно «поціновані» як свідомими представниками тодішньої української інтелігенції, так і владою, що посадила автора незабаром за такі



речі до в'язниці.

Багрянний широко зізнається: «Я не думав, що мені колись доведеться цей вірш розжовувати "націоналістам" (тут у лапках!) і боронити його від них та від самісінького їхнього вождя. Вірш якраз яскраво націоналістичний, в найліпшому розумінні цього слова» [Там само].

І далі письменник переходить до власне автокритики, пояснюючи образ за образом, рядок за рядком у своєму творі. Його судження не позбавлені інтересу ще й тому, що дозволяють читачеві зазирнути, так би мовити, в психологію творчості митця, в його художню роботу. Цікаві й коментарі до поезії, зауваги автора. Особливо ж його пояснення символічного образу «елеватора» («На твоїм місці буде елеватор...») як уособлення окупаційної цивілізації, місце зсипання, згромадження і переховування стягнутої данини з отих «задріпаних хуторів». А для підсилення сарказму, вкладеного в цей рядок, автор додає наступний: «Дніпро замкнуть у шлюзи, як в штани».

Для читачів, що вболівали з автором спільним болем за Україну, зміст цього підтексту прочитувався дуже легко. Образ замикання Дніпра «у шлюзи, як в штани», – це й персоніфіковане замикання в суворі рамки всього того українського, національно свідомого, символом чого був Дніпро.

Таким чином, «Відповідь Д. Донцову і його деяким учням» народжена прагненням викликати в читача певну думку про поведінку адресата, про особливості людської особистості Донцова як вони виявилися в конкретній ситуації, з погляду автора через безпосереднє звернення його до адресата. Завершує Багрянний свій лист прямою характеристикою постаті Донцова на підставі його дивних виступів у пресі: «Колись це був ідеолог і проповідник націоналізму, який здібний був на правильну та розумну оцінку й підтримку навіть Миколи Хвильового.

Те ж, що я бачу сьогодні – трагічне.

Це якийсь шаман, що потрясає безпам'ятно космами й белькоче якісь заклинання в стані чадної секстантської сліпоты» [Там само].

Принагідно зауважу, що дуже непривабливою постає особистість Донцова і в його власних листах до Н. Лівницької-Холодної [Див. : 70]. Загалом це типові листи редактора журналу, що замовляє вірші для чергового числа. Даремно шукали б ми в них якихось широких проблем – літературних, філософських чи світоглядних. У 33-х кореспонденціях Донцова, представлених у виданні «Матеріали до історії літератури і громадської думки: Листування з американських архівів. 1857–1933» (Нью-Йорк, 1992), з позаукраїнських справ, наприклад, заслужила на згадку тільки одна польська оперета!

Характеризуючи епістолярій Донцова, вміщений у згаданому виданні, Ю. Шерех зазначав: «Попри формальну чемність загалом



вимальовується з цих листів образ людини самовпевненої, самовдоволеної, але неглибокої й неоригінальної, щоб просто не сказати – сірої. Людини, що живе подіями дня, незмірно нижчої духовно від Липи або Маланюка – інтелектуально та й емоційно. Тільки часті французькі вислови, рідше польські й російські відволікають від сіризни стилю» [71, 157].

Безперечно, це могло бути й наслідком незацікавлення адресаткою – Н. Ливицькою-Холодною, і, щоб подібне заявляти, треба було б мати для порівняння листи до інших адресатів.

І все ж образ Донцова, як у листі І. Багряного «Відповідь Д. Донцову і його деяким учням», так і в листах самого Донцова до Ливицької-Холодної постає досить невтішним. Отже, лист-автокритика Івана Багряного спонукає читача до роздумів і над роллю Д. Донцова у вирі політичних і літературних дискусій серед української діаспори, і над суттю раннього вірша Багряного «Канів», і над творчістю та молодістю його автора, як зрештою, і над молодістю цілого розтерзаного покоління.

Суттєвою причиною появи письменницьких літературно-критичних оцінок, у тому числі й автокритики і самокритики, є існування різних стилів критики, двох її відмін, котрі Ю. Шерех означає як «критику нагляду» і «критику вгляду» [72, 9]. У письменницькому епістолярії знаходимо реакцію авторів на критику як «вглядову» («літературна консультація»), так і «наглядову» («літературна поліція»). І якщо перша заохочувала до творчоті, утверджувала в здобутках і вказувала нові творчі орієнтири, то друга, як правило, викликала у реципієнта тривалі депресії.

Досить часто в письменницьких кореспонденціях, особливо тих авторів, що, наприклад, як і М. Вороний, паралельно з оригінальною творчістю активно займались перекладацькою діяльністю (П. Тичина, М. Зеров, М. Рильський, М. Бажан, В. Мисик, Л. Первомайський, О. Кундзіч, Г. Кочур, С. Ковганюк та ін.), зустрічаємо критичні розвідки в галузі теорії та історії перекладу, критичні дослідження нових версій своїх колег тощо.

Прикметним у цьому плані може бути листування М. Рильського з М. Ушаковим, який багато зробив для популяризації серед російського читача творів українських письменників, передусім поезії Шевченка. Творча співдружність М. Рильського й М. Ушакова – факт біографічний і літературний в історії українсько-російських літературних взаємин. Письменників зріднила суто людська дружба, бажання об'єднати в поезії класичний досвід із живими рисами буденної дійсності, любов до української літератури. Про творчу спорідненість митців свідчать також їхні взаємні переклади творів один одного. Саме Ушакову, своєму побратимові і перекладачеві, присвятив український лірик вірш «Мистецтво перекладу». Поети



співробітничали як перекладачі й однодумці. Показова їхня спільна редакторська робота над «Кобзарем» у російських перекладах, випущеним до 125-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка (М. : ГИХЛ, 1939), і п'ятитомним зібранням його творів для широких кіл російських читачів (1948-1949). «Спогад про цю спільну роботу – один з найсвітліших у моєму житті» [73, 328], – згадував М. Рильський.

Безперечно, ця величезна редакторська робота становить значний історико-науковий інтерес, розкриваючи не лише цікаву сторінку дружніх стосунків двох видатних митців, а також і їхні теоретичні погляди на художній переклад, вимоги до нелегкого мистецтва перекладчі засобами російської мови поезії Шевченка.

Виявлені нами нові архівні матеріали [Див. докладніше нашу публікацію : 74] про спільну редакторську роботу М. Рильського й М. Ушакова, а саме їхнє листування з приводу видання: Шевченко Т. Собр. соч. : В 5-ти т. – М. : Гослитиздат, 1948–1949, якраз відбиває цей період творчої діяльності митців.

Заслуговує на увагу історія виходу згаданого видання, зафіксована на сторінках листування. Вона насамперед розкриває наполегливе бажання редакторів наблизити російські переклади до того найвищого рівня майстерності, якого сам Шевченко вимагав від перекладача: щоб переклади точно відтворювали оригінал, були такі ж прекрасні, як і оригінальна поезія, щоб перекладач правильно передавав ідею і щоб «стих легче и глубже ложился в сердце» [75, 104] – з листа Т. Шевченка до Б. Залеського від 9 жовтня 1854 р.

Спочатку видавництво мало намір опублікувати російською мовою повне зібрання творів Т. Шевченка у 6-ти томах: (1-й і 2-й томи – вірші та поеми Шевченка, 3-5-й – проза, п'єси, щоденник, 6-й – листи). Реалізувати задум мали три редактори – М. Рильський, М. Ушаков і М. Браун (в листах Ушакова до Рильського від 31 липня 1945 р. і Рильського до Ушакова від 31 жовтня 1945 р. про це, зокрема, йдеться). Але М. Браун з різних причин у редагуванні видання участі не брав, хоча й співробітничав як перекладач. Згодом, працюючи над виданням, редактори відмовились од шостого тому, в якому мали бути подані листи Шевченка, оскільки вони ще не були впорядковані навіть в окремих українських виданнях. Тим часом Держлітвидав поставив питання про виключення з п'ятитомника двох російських поем Шевченка «Тризна» і «Слепая», повісті «Наймичка» та деяких інших творів. У спільному листі до Держлітвидаву від 18 липня 1947 р. (копія листа зберігається в Київському літературно-меморіальному музеї М. Рильського: підготовлена автором цих рядків до друку) редактори обґрунтували свою незгоду з вищеназваною вимогою: «... ми не можемо дотримуватися тієї позиції, що вся проза Шевченка лише, так би мовити,



матеріал для його поетичної творчості, хоча всі його повісті тією чи іншою мірою перегукуються з його поемами. Повість "Наймичка", як і інші повісті Шевченка, наповнені тими побутовими, етнографічними і автобіографічними деталями, котрих немає в поемах. Це і робить повісті Шевченка, а значить і повість "Наймичка", творами самостійними» [76].

Думка редакторів була врахована, згадані твори Шевченка увійшли до складу редактованого письменниками п'ятитомника.

Принагідно зауважу, що листування М. Рильського з М. Ушаковим порівняно невелике за обсягом, оскільки літератори жили й працювали в одному місті – Києві і, таким чином, звертались до епістолярної форми спілкування лише під час поїздок чи у зв'язку з надзвичайною заклопотаністю тощо. Проте згаданим кореспонденціям притаманні якості, котрих часто бракує в листах людей, далеких за характером своєї діяльності від літератури. І зовсім не через те, що М. Рильський або М. Ушаков, як власне й будь-який інший письменник, сповнений стремління бачити в кожному листі засіб художнього самовираження, а через те, що його природа, специфічні його особливості, незалежно від того, задумується він над цим чи ні, проявляються в усьому, до чого доторкається його перо.

Сказане повною мірою стосується і листування Рильського з Ушаковим. Навіть суто «ділові» їхні кореспонденції, як, наприклад, лист Ушакова до Рильського від 6 січня 1948 року [77] або лист Рильського до Ушакова від січня 1948 року [78, 271–275], написані з професійним лаконізмом, емоційною виразністю, тонким гумором. Заслужує також на серйозну увагу і висловлена в цих листах, сказати б, збережена «у замороженому» вигляді пропозиція М. Рильського про видання російськомовного «Кобзаря» Т. Г. Шевченка з паралельно надрукованими українськими оригіналами [Див. : 79].

Ця пропозиція, на жаль, так і не була реалізована. Більше того, наскільки нам відомо, такого типу видання «Кобзаря» не було у нас і немає ще й досі.

Російський же «Кобзар» Тараса Шевченка, яким бачимо ми його сьогодні, майже повністю укладено ще на початку 50-х років. Від видання до видання попередні версії канонізуються, хоча далеко не всі з них відповідають сучасним вимогам вибагливого читача. У цьому зв'язку творчий досвід М. Рильського та М. Ушакова, зокрема їхній епістолярій про інтерпретацію поезії Шевченка російською мовою, сприятиме зростанню майстерності нового покоління перекладачів.

Щиро й невимушено, без огляду на цензуру (листи нерідко відправлялись не поштою, а «з кур'єром» – передавались особисто адресатові кимось з близьких, рідних людей або друзів) Рильський та Ушаков ведуть епістолярний діалог. Почасти вони звіряють



один одному найпотаємніші свої думки. Скажімо, на критику в партійній пресі першої редакції роману О. Фадєєва «Молода гвардія» Рильський відгукується анекдотом: «Коли з'явився "Розгром" Фадєєва? – Звичайно, після "Молодої гвардії"!» [80] – з листа до Ушакова від 15 грудня 1947 р.

Творча співдружність М. Ушакова з М. Рильським була дуже плідною. Бесіди з українським поетом, його листи, нотатки на полях перекладів, а також власноручні виправлення поета-академіка, який глибоко розумів суть перекладу, місце і роль у ньому кожного окремого елемента, частини в діалектичному взаємозв'язку з цілим, допомагали Ушакову вдосконалювати свою перекладацьку майстерність. Чимало ушаковських версій творів Рильського були в рукописах прочитані автором, який зробив цікаві записи в тексті перекладу. Ці спостереження, доповнені заувагами в подальших кореспонденціях до автора «Весни республіки», становлять, на мій погляд, значний інтерес для усвідомлення перекладацьких принципів не тільки М. Рильського, а й М. Ушакова, який поділяв погляди свого українського побратима.

Так, у Київському літературно-меморіальному музеї М. Рильського зберігається рукопис перекладу Ушакова поеми «Мандрівка в молодість» із записами на полях автора твору. Разом із листами М. Рильського до М. Ушакова, оригінали яких нами виявлені в Центральному державному архіві літератури й мистецтва Росії (м. Москва) та в літературно-меморіальному музеї М. О. Некрасова «Карабіха» (Ярославська обл.; Росія) ці матеріали заслуговують на серйозну увагу, тим паче, що досі вони ще не були об'єктом спеціального наукового дослідження [Див. докладніше про це наші публікації : 81, 63–67; 82, 62–64].

Очевидно, що постійний обмін думками з автором твору (епістолярному діалогові, безперечно, у цьому зв'язку відводиться не остання роль) у процесі роботи над перекладом дає змогу інтерпретаторові глибше зрозуміти його творчість, а значить, і краще відтворити оригінал засобами рідної мови. Ця практика Ушакова та Рильського лежить у руслі кращих традицій української перекладацької школи. Так працювали Г. Квітка-Основ'яненко з В. Далем, Тарас Шевченко з Антонієм Совою, Марко Вовчок з І. Тургенєвим та Жюль-Верном, І. Франко, М. Коцюбинський з М. Горьким, П. Тичина з Б. Тургановим, Л. Озеровим, М. Бажан з грузинськими поетами, А. Малишко – з білоруськими. Епістолярні контакти характерні були й для таких визначних українських перекладачів, як Б. Антоненко-Давидович, М. Лукаш, Б. Тен, Г. Кочур та інші, які постійно обмінювались думками з авторами-сучасниками, представниками європейських і східних літератур. Щоразу при цьому робота над інтерпретацією текстів іншомовних авторів перетворювалась для українських перекладачів



на справжнє дослідження їхньої творчості.

Поле діяльності Рильського-перекладача, як і Тичини-перекладача, Зерова-перекладача, Бажана-перекладача, Кочура-перекладача та багатьох інших українських митців таке неосяжне, а їхні перекладацькі рішення в кожному конкретному випадку такі нестандартні, епістолярні уточнення, зауваги та поради такі цікаві й несподівані, що можна відверто сказати: наукове вивчення епістолярію українських перекладачів, яке щойно розпочалось, безперечно, допоможе підвищити рівень майстерності нового покоління інтерпретаторів світового художнього письменства рідною мовою.

Листування В. Стефаніка, О. Кобилянської, В. Винниченка, П. Тичини, М. Рильського, Л. Первомайського та багатьох інших українських письменників проливає яскраве світло на міру їхнього власного критицизму і полемічність як неодмінну, родову ознаку літературно-критичної діяльності митців. Воно також дає матеріал і до характеристики так званої наставницької критики. Ця група листів цікава ще й тим, що дає можливість простежити зразки плідної роботи досвідчених майстрів з початківцями.

Принагідно зазначу, що класичні уроки наставницької критики знаходимо і в епістолярії І. Франка, хоча митець і уникав «менторвання критикою». Спілкуючись з молодими літераторами, Франко керувався принциповими переконаннями, винесеними із власного досвіду: 1) «тільки висказання слабих сторін в однім ділі може поправити автора на другий раз» [83, 7]; 2) «не знеохочуйся ніколи, коли не раз перший крок тобі не вдасться» [84, 135].

Усвідомлюючи, що молоді «під критикою розуміють тільки похвалу», а «всяку нагану вважають особистою образою» [85, 423], І. Франко виявляв у листах великий такт, намагаючись всіляко підтримати початківця, стимулювати до постійної, систематичної роботи. І все ж він ніколи не схвалював речей відверто невдалих, як, скажімо, у листах до К. Попович 4 травня 1884 р.: «Ваш вірш єсть зліпок фраз, непережитих, непрочувствованих серцем і нервами» і до О. Коваленка 10 вересня 1906 р., поезію котрого назвав «фразеологією на популярні теми, без крихти глибшого розуміння життя, навіть без правдивої любові до української природи» [86, 294].

Аналіз моральних аспектів епістолярних літературно-критичних зауваг І. Франка засвідчує глибоке розуміння того, що тільки поєднання конкретності, чіткості і відвертості забезпечує дійовість критичної оцінки. Лише єдність принципівості, об'єктивності і такту зумовлює значимість літературно-критичного виступу.

Успадкувавши традиції І. Франка, В. Винниченко, П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан та багато інших українських митців були, безсумніву, найактивнішими представниками епістолярної крити-



ки у вітчизняній літературі, втілювали у собі франківський тип художника-дослідника культури, вченого і мислителя. Причому і в цій своїй іпостасі кожен з названих авторів завжди залишався неповторною творчою індивідуальністю, спроектовуючи світобачення молодших колег у літературі на художню тканину творів і особистості їхніх творців.

За свідченням постійних адресатів П. Тичини, він дуже любив писати листи – «не менше, ніж одержувати їх» [87, 174]. Епістолярні твори Павла Григоровича сповнені роздумів, гумору, побіжних заміток про літературу і мистецтво, зосередженої думки про власну працю. «Листи до поета» йшли у нього пліч-о-пліч з «листами від поета». У віршованому й прозовому стилі Павла Тичини було багато від найтоншої есеїстики, яка веде до Коцюбинського і Стефаніка, Бертрана і Валері... Його характер в епістолярних діалогах пізнаєш одразу й легко. Пізнаєш і тоді, коли поет, обтяжений справами та обов'язками, доручав своє написати рукою дружини Лідії Петрівни або рукою секретаря (скажімо, Іллі Михайловича Костини). В цих листах проглядала його диктовка. За слухним виразом Л. Озерова, стиль Тичини було видно навіть у чужому переказі: такою яскравою була ця індивідуальність.

Серед адресатів Павла Тичини – М. Коцюбинський і Максим Горький, М. Зеров і М. Жук, М. Бажан і Янка Купала, К. Білокур і М. Стельмах.

А ось лист товариша Тичини по Чернігівській семінарії Аркадія Казки, чия літературна спадщина досі залишається розпорошеною по різних часописах, архівах та приватних зібраннях. Він надсилав до Павла Тичини як редактора «Червоного шляху» свої твори, просить його забути про давнє товаришування в процесі ознайомлення з ними: «І ось я скажу, що я почуваю зарані неспокій свого сумління і прошу тебе поставитись просто, як досвідченому хірургу: не повинно бути якогось шпиталю в українській літературі, і я сам не хочу бути калікою письменником: раз що не відповідає певним вимогам – знищити його ... Хіба я не знаю, з якими суворими вимогами підходиш до продуктів своєї власної творчості?» [88, 324].

Досить вагомий доробок з-поміж епістолярної спадщини Тичини репрезентує копітку роботи поета з початкуючими авторами. Як запевняють його сучасники, а надто ті, що перебували з ним у дружніх стосунках, жоден з листів молодих літераторів до Тичини не залишався поза увагою поета. Про це, зокрема, свідчить і чимала кількість копій відповідей, що писалися іноді за його дорученням (сам Тичина здебільшого не залишав у своєму архіві копій листів, лише зрідка зберігалися чернетки, які тепер стали основним джерелом текстів при їх публікації). Особливу цінність для дослідни-



ків, – справедливо зазначається у збірнику документів і матеріалів «З архіву П. Г. Тичини» (1990), – становитимуть автографи відповідей, помітки рукою Тичини на листах кореспондентів та рукописах творів початкуючих авторів» [Там само. – 25].

Назву лише імена тих кореспондентів, які згодом стануть відомими літераторами. Це А. Волошак, Є. Гуцало, О. Журлива, В. Забаштанський, Т. Коломієць, Л. Костенко, Д. Луценко, А. М'ястківський, М. Негода, Л. Письменна, О. Підсуха, М. Познанська, О. Сизоненко, М. Стельмах, М. Ткач, О. Ющенко та багато інших.

Аналіз листування Тичини з початківцями виявляє струнку систему вимог. Не захоплюючись «кровожерністю крити кування», Тичина все ж, попри вроджену делікатність, виступає тут не лише як уважний читач і мудрий наставник, але водночас і як суворий критик. По-перше, він застерігає початківців «не нехтувати знанням акустики свого часу». Пояснюючи глибше суть цієї тези, Павло Тичина у листі від 1940 року до херсонської молоді поетеси М. А. Фомуляєвої зазначає: «В часи Некрасова, Полонського і О. К. Толстого за Ваш вірш про вчительку я б Вам поставив п'ять, А от сьогодні – то й ні, не можу.

Бо після Некрасова уже ж і Блок був, і Маяковський, після співтворців Некрасова в мистецтвах, літературі дотичних, – був і Скрябін, і Танєєв, Вахтангов, і наш Леонтович, і Нарбут. Отже, чи можна тепер тими самими засобами користатись, якими користались в часи Некрасова? Ми до класиків тільки звертаємось, але ніяк не вертаємось. Ми у класиків запозичуємо, але ніяк їхніми словами не кінчаємо. Нове давати треба, своє, від попереднього одмітне!» [89, 127].

По-друге, у листах до початкуючих авторів П. Тичина робить особливий наголос на потребі громадянської активності та високої мистецької якості творів. Один з найголовніших девізів, а, отже, й уроків Тичини – це вимогливість і ще раз вимогливість до себе і до інших. Якщо ж вимогливість послаблювалась – на допомогу повинна була прийти критика. Щоправда, критика була різною. Зазнав її (різної) також і сам Тичина:

*...Критики
брали мене, чистили, м'яли,
на всі боки вибивали
метелочками з осоту, –
оце тобі за роботу!
щоб уперед не заганнявся.*

Однак, на відміну від подібної «критики», свої зауваги на берегах рукописів молодих літераторів Тичина просив сприймати «не як уда-



ри», а як дружні поради (з листа до М. А. Фомуляєвої від 1940 року).

Успадкувавши традиції Івана Франка, орієнтував Тичина молодих «видобувати поезію з дійсності», звертав їхню увагу не лише на наповненні твору повноцінним змістом, а й на його формальних особливостях. Почасти зауваження Павла Тичини у листах до молодих літераторів переростають у цілі шматки професійного літературознавчого аналізу, як, наприклад, на берегах рукопису вірша Петра Ребра, «Гудуть, біжать, спішать машини ...»: «Хороший вірш. Змістом хороший і формою. Подобається мені наростання руху у машин, що передано голосівками (послідовно, одна за другою). У-А-А-И – гудуть, біжать, спішать машини. Тут А-А – розкривання руху, наближення його, а кінечне И означає: в далечінь поїхали ...» [90, 150].

Тичина ніколи не пропускав і не припускав похибок у мові. Тут він бував навіть різким, а то й педантичним. Він не терпів «суржику», не терпів мовної неохайності. Постійно поправляв початкуючих літераторів, іноді досить суворо.

Кожна з названих та багатьох аналогічних порад Тичини, висловлених у кореспонденціях до молодих авторів, супроводжується, як правило, посиланням на творчість того чи іншого видатного письменника (здебільшого – Т. Шевченка, І. Франка, А. Міцкевича, Г. Гейне, Р. Тагора і т. д.). Головне ж – епістолярна критика П. Тичини, виражаючи духовну позицію автора, містить у собі заповіт життєлюбства і літературолюбства. А це, на мій погляд, неодмінна запорука того, що його ідейно-естетичні уроки знаходять нових учнів.

Яскравим втіленням саме такого типу критика-співрозмовника, зверненого до читача-співучасника літературного процесу, був і Максим Рильський.

Його авторитет як поета і як вихователя літературної зміни завжди залишався безспірним і загально визнаним. Митець, щедро обдарований талантом, працелюбством, делікатністю та доброзичливістю, він не міг не захоплювати цими якостями творчу молодь, яка завжди тягнеться до красивого і непересічного.

Тим паче, що Максиму Рильському притаманна була властивість підмічати у початкуючого літератора паростки обдарованості. Рильський умів тактовно допомагати порадою недосвідченим авторам, не відлякуючи їх своїм авторитетом і не нав'язуючи власних категоричних вимог щодо форми, стилю, образної палітри і т. п. Дуже обережно ставився він до творчої індивідуальності кожного літератора, розуміючи, наскільки вразливі талановиті люди, а надто молоді, які щойно розпочинають свій шлях. Як справедливо зазначав Микола Нагнибіда, живий і яскравий розум Рильського і в поезії і в житті ніколи не засліплював людину, а освітлював їй дорогу.

Серед вихованців Рильського такі відомі письменники, як М. Стель-



мах, А. Малишко, П. Воронько, К. Герасименко, Д. Павличко, І. Драч, М. Вінграновський та багато інших. «Справжній письменник завжди радіє появі молодих талантів, – писав Максим Рильський. – Згадайте Державіна й Пушкіна, Пушкіна й молодих його сучасників, повсякденну роботу Короленка з початкуючими авторами, захват, з яким вітав нові зірки на українському літературному обрії Іван Франко, листи Павла Тичини до юних поетів ...» І самому Рильському було притаманне це вміння щиро зрадіти, «коли в одному вже рядку» початківця «побачиш сяяння своїх барв, почувеш ламкий ще, але свій голос, відчуєш дихання *живого життя!*»

Проте аж ніяк не можна уявити його таким собі ідилічним меценатом. Літературне діляцтво, графоманство, спекуляція актуальною тематикою, версифікаторська неохайність і псевдооригінальне кокетування формою зустрічали в його особі суворого критика.

Ось лише кілька листів Рильського до початкуючих літераторів, уривки з яких ми обрали навмання з 19-го тому найповнішого нині видання творів поета: «Вірші, що Ви прислали, мабуть, таки справді не вдасться надрукувати: слабенькі вони формально – і мало в них оригінальності, свого ...» (з листа до М. Д. Клименка від 8 березня 1953 року). «У мене враження, що Ви пишете дуже похапливо, через те у Вас трапляються неохайні рими (ну, приміром "жагуче – в очі", "степу голубу"), тяжкі до вимови збіги звуків, невдалі звороти ...» (з листа до М. М. Золотаренка від 25 березня 1953 року). «Тяжкий збіг звуків неможливо вимовити! Рими здебільшого бідні, малооригінальні ...» (з листа до В. Ю. Вовчка від 30 травня 1956 р.) і т. д.

Серед основних критеріїв, якими систематично й послідовно користується М. Рильський при розборі доробку початківців, є уявлення про життєву правду, оперте на особливий досвід, її художнє втілення: «Ваша новела про людину написана з щирим почуттям, пройнята хорошими думками. Вірю, що факт, у ній описаний, справді був. Але це річ, побудована на мовних і образних трафаретах, нема в ній нового, свіжого, оригінального, нема того, що зветься художністю» (з листа до П. О. Дроздюка від 1 вересня 1947 року).

Як колись влучно підмітив А. Малишко, «вводячи в твір "автобіографічний елемент"», М. Рильський «з м'якою усмішкою, з численною конкретизацією явищ і подій, часто побутових, доповнює загальні риси, збагачує багатогранність баченого і пережитого, робить його золотом поезії і розкриває велике "почуття життя"» [91, 36]. До епістолярної критики поета ці слова також мають безпосередній стосунок. Вкрапленням у листовний текст «автобіографічних елементів» (спогадів чи своєрідних «ліричних» відступів тощо), а також модально-оціночних вставних зворотів на зразок «я не зовсім згодний», «я вважаю», «мені думается з цього приводу» і т. п. він досягає ефекту немовби постійної



присутності автора, більшої довіри адресата до його суджень.

Творча індивідуальність кожного автора завжди формується більш активно і плідно тоді, коли джерела її розвитку різнобічні. Не випадково І. Франко стверджував: «Poëta semper tigo». Справді, письменник завжди учень, і «уроки» бере він як у самого життя, так і у своїх попередників і сучасників.

Особливо плідною для багатьох письменників у тоталітарний період стала «школа» спілкування на відстані – листування. В умовах творчої несвободи для митців це була щаслива нагода «розмовляти з людьми людською мовою» про те, що пройшло «через серце, яке жило серед людей...» (Л. Первомайський). Оцінки, висловлені в епістолярії, вагомі не лише змістом, а ще й тим, що, не ставши оприлюдненим фактом літературної критики, справляли вплив на авторів аналізованих творів. Враховуючи «системну природу листування» (Є. Наумов), маємо підстави говорити про діалогічність такої літературної критики.

Епістолярні літературно-критичні оцінки відомих митців, як і журнальні публікації, допомагали письменникам, впливали на розвиток точного літературного процесу. Ось лише кілька яскравих тому свідчень.

За спогадами Т. М. Мороз-Стрілець, дружини Г. Косинки, письменник постійно листувався з В. Стефаніком «протягом кількох років і того дня, коли приходив від нього лист, ходив іменинником, прагнув якнайшвидше поділитися радістю з товаришами» [93, 24]. Одержуючи журнал з новим оповіданням чи збірку своїх творів, Г. Косинка, бувало, казав (маючи на увазі, що видатний новеліст живе «за кордоном»): «Щоб не той бісовий шлагбаум, я сю хвилю почув би думку Василя Стефаніка» [Там само. – 26].

Одного разу, як свідчить Тамара Михайлівна, читаючи схвальну рецензію про себе, письменник зауважив: «Що мені отся похвала – по листі від Василя Стефаніка?!» Потім додав: «Звичайно, потрібна стаття, її прочитають всі, а листи Стефаніка до мене знають тільки близькі друзі» [Там само].

А ось лист-рецензія Л. Первомайського до Л. Вишеславського від 28 вересня 1946 року з приводу його рукопису книги «Чайка»: «В цілому вона (книга. – В. К.) не викликає у мене заперечень. Однак є дві зауваги: 1. Вірш Савви Овсійовича «Зустріч» необхідно з книги вилучити. Він зовсім не у Вашому дусі, окрім того, зіпсований пігмаліонами та іншими туманностями. 2. Ваш вірш «День Перемоги» страждає деякими істотними недоліками, з яких головний полягає в тому, що люди ніби не перемозі радіють, а якомусь абстрактному миру. Це, можливо, і вірно з погляду окремих людей, але з погляду нашої боротьби, яку ми вели чотири з лишнім роки і учасником якої Ви були, таке уявлення невірне і навіть шкідливе. [...]



Ви можете поставити питання: навіщо я описую Вам усі оці свої особисті враження? Мені не хотілося б просто викреслювати цю Вашу поезію, і хай все вищесказане буде якоюсь душевною аргументацією, спрямованою на те, щоб Ви подумали, зробили виправлення або погодилися з тим, що цьому надто святковому і дещо пацифістському віршу немає місця у Вашій книзі» [94, 200–201].

Наведений лист Л. Первомайського дав цілком вмотивований результат. Л. Вишеславський погодився зі справедливою критикою і зняв невдалі вірші з рукопису майбутнього видання. Згадуючи пізніше критичний відгук відомого українського письменника, автор поетичної збірки «Чайка» (1946) писав: «Немає потреби коментувати цей лист, який, по-моєму є [...] образчиком взаємовідносин між двома поетами» [Там само]. А з приводу епістолярної критики Л. Первомайського щодо рукопису своєї поеми «Єдність землі» Л. Вишеславський висловився ще конкретніше: «Лист (написаний 31 жовтня 1957 року. – В. К.) дуже допоміг мені у доопрацюванні поеми, в осмисленні багатьох подій, описаних у ній» [Там само].

Гадаю, що наведені приклади чи не найпромовистіше підтверджують дієвість епістолярних літературно-критичних оцінок. Епістолярна спадщина М. Вороного, В. Винниченка, П. Тичини, М. Рильського, М. Зерова, В. Підмогильного, І. Багряного, Л. Первомайського та багатьох інших вітчизняних письменників, які жили і творили в Україні чи поза нею, але задля неї та її народу («Волею неспокійної долі моєї я мусив покинути на довгий час Україну й їхати жити за кордон. Але живучи хоч би у самому раю, я не можу не жити разом з тим душею на Україні» – з листа В. Винниченка до М. Коцюбинського від 16 жовтня 1907 року) засвідчує активну її роль у поточному літературному процесі. Містячи критичні зауваження і конкретні поради, обґрунтовані теоретичними положеннями та історико-літературним контекстом, письменницьке листування у період 20-50-х років XX століття унаочнює глибоку турботу кращих майстрів української літератури про якість художньої продукції, зростання талановитого поповнення. Це – зразок вимогливої принципової і мистецьки вартісної літературно-критичної творчості.

Епістолярна публіцистика

Здавна літературознавство, вивчаючи літературні процеси, не обминало й публіцистики, бо вона завжди ритмічно пульсувала в уніс-



он з художньою словесністю. Більше того, вряди-годи публіцистика тією чи іншою мірою органічно проникала в художню літературу, залишаючи по собі помітний вплив.

Останнім часом, коли теорія публіцистики, збагатившись надбаннями суміжних дисциплін, зокрема таких, як гносеологія [95], психологія [96], структурна і психолінгвістика [97], зробила помітний крок у своєму розвитку, створені передумови для більш чіткого виокремлення предмета епістолярної публіцистики – поняття, що вже давно й міцно увійшло в науку про літературу і теорію журналістики [98]. Не викликає сумніву й існування епістолярного жанру в переліку традиційних жанрів публіцистики.

У пропонованому дослідженні в якості початкового використана дефініція публіцистики «як специфічної галузі суспільної діяльності, що має на меті актуальний політико-ідеологічний вплив на маси» [99].

Означивши публіцистику як своєрідну професійну діяльність, ми тим самим виокремлюємо предмет нашого дослідження – епістолярну публіцистику як продукт одного з різновидів цієї діяльності, що зафіксована в епістолярній формі.

Нині, коли розвиток журналістики протікає бурхливо й інтенсивно, у наукових публікаціях, присвячених висвітленню важливих сторін і граней діяльності періодичної преси, телебачення та радіомовлення в незалежній Україні, стала вже аксіоматичною думка про те, що передусім треба навчитися цікаво мислити, а вже потім братися за перо (широко відоме кредо А. Аграновського – добре пише не той, хто добре пише, а той, хто добре мислить [100]). Тобто мислення розглядається як передумова й водночас як складова журналістської майстерності [101], власне, й письменницької майстерності також [102]. З цього погляду звернемося до парадоксального мислення в українській епістолярній публіцистиці періоду 20–50-х років ХХ ст.

Саме слово «парадокс» (у перекладі з грецької – дивний, несподіваний) вживатимемо в широкому розумінні: як формальнологічну суперечність, до котрої раз по раз апелює людство в процесі пізнання та осмислення довколишнього світу, і як думку, ще разоче розходиться з усталеними поглядами і нібито суперечить здоровому глуздові. У полі нашого зору й парадокс, який проявляється на рівні художнього образу, метафоричної фрази, окремого вислову тощо. Таким чином, мислення, спрямоване на виявлення та вираження парадоксів, ми й називаємо парадоксальним.

Гадаю, не потребує особливої аргументації твердження про те, що саме парадоксальне мислення часто виступало антиподом до тих канонів, які панували у вітчизняній публіцистиці впродовж минулих десятиліть, починаючи з жовтня 1917 р., коли було проголошено «Декрет про пресу». І хоча в цьому документі містилась обіцянка: «Тіль-



ки-но новий лад зміцниться, всякі адміністративні заходи проти преси будуть припинені, для неї буде встановлена повна свобода в межах відповідальності перед судом, відповідно до найширшого та найпрогресивнішого щодо цього закону» [103], публічно висловлені думки, відмінні від офіційних, канонізованих, фактично були дозволені в засобах масової інформації лише наприкінці 80-х – на початку 90-х років, коли партійно-радянська преса припинила своє існування як всеохоплюючий і всеосяжний інструмент тоталітарної ідеології.

Чи не була сама радянська дійсність одним з потужних джерел парадоксального мислення та його застосування в публіцистиці? Згадаймо хоча б такий промовистий факт, що мав місце в історії тоталітарної журналістики⁷ одразу ж після проголошення «Декрету про пресу», коли на початку 20-х років партійна цензура була застосована щодо вождя і творця більшовицької революції та радянської держави В. І. Леніна (передусім маю на увазі статтю «Як нам реорганізувати Робсельінспекцію», яка за рішенням Політбюро друкувалась у газеті «Правда» з купюрами: вилучались абзаци, де йшлося про необхідність контролю Політбюро і ЦК [105]). Так само не повинен нас дивувати і той факт, що, наприклад, у 30-х роках редактор газети «Більшовик Полтавщини» побоювався публікувати фотографії дерев і кущів, аби «компетентні органи», бува, не вгледіли у хитросплетіннях галуззя «фашистську свастику» чи «окуляри Троцького» [106]. Про яку творчість та нестандартне мислення можна говорити за таких умов?

Тоталітаризм послуговувався ідеологічними «унормованими істинами», критика яких чи навіть безвинний сумнів щодо їх «істинності» були суворо забороненими. Подібна практика в контексті загальнолюдському теж виглядає досить дивною й протиприродною. Навпаки, саме під тиском нестандартної, критичної думки руйнувалися цілі теорії, концепції, а то й гинули люди. Скажімо, історія зафіксувала відомість про те, що давньогрецький філософ Діодор Кронос (пом. бл. 307 року до н. е.) помер від розпачу, не розв'язавши однієї з найдавніших логічних загадок – парадокса Евбуліда, а інший філософ – Філет Косський, зазнавши такої ж невдачі, покінчив життя самогубством [107]. І ось, починаючи з 20-х років XX ст., за проваджується принципово інший порядок: щоб зберегти «найпередовішу» теорію, ідеологи радянської системи замовчують, оголошують нечинним, майже неіснуючий саме критичне парадоксальне мислення.

Жива думка, творчість об'єктивно не відповідали інтересам цієї

7 *Останнім часом така назва вживається стосовно певного типу журналістики, що існувала в СРСР у період між «Декретом про пресу» (жовтень 1917 р.) і законом СРСР «Про пресу та інші засоби масової інформації» (червень 1990 р.). Див. : [104; 149].



системи. А якщо прийняти визначення творчості «як процесу, що в принципі не піддається керівництву, плануванню та регламентації» [108, 47], а творчість, безперечно, є основою публіцистики, то стає зрозумілою переважна більшість особливостей партійно-радянської преси. Очевидно, мають рацію дослідники, які твердять, що криза офіційної журналістики в СРСР була зумовлена не промахами в роботі з журналістськими кадрами чи невисокою їхньою кваліфікацією. Вона була викликана насамперед «ідеологічним пресингом командно-адміністративної системи» (Б. Потятиник).

У тоталітарних умовах журналістика була спрямована на деіндивідуалізацію, деградацію особистості, зниження рівня її функціонування. Виконувати таку роль аж ніяк не могла публіцистика мисляча, полемізуюча. Така публіцистика із правила мала перетворитися на виняток. Тому не відхиленням від норми, а, навпаки, закономірним слід вважати побутування в засобах масової інформації періоду 20-х – 50-х років ХХ ст. стереотипних образів, штампів, відсутність свіжої думки та новизни, зниження фахової майстерності. Все це цілком відповідало цілям тоталітарного режиму й виконувало свою деструктивну функцію. Щоправда, водночас згадані процеси ставили під сумнів доцільність називати публіцистикою сукупність невідрізнених, нецікавих і неактуальних творів, що становили переважну більшість у масиві матеріалів, оприлюднених у цей час.

Осмилення ролі епістолярних джерел у вивченні перебігу подій минулого і зокрема у формуванні національної свідомості українського народу, у пробудженні патріотичних почуттів, усвідомленні своїх морально-історичних коренів щойно розпочинається. Багата епістолярна спадщина М. Грушевського, В. Винниченка, С. Єфремова, М. Хвильового, М. Зерова, М. Куліша, О. Довженка, Є. Маланюка та багатьох інших українських письменників засвідчує обшири їхнього публіцистичного поля. Вона не вмістилася б і в кількох сотнях академічних томів. Та, на жаль, більшість письменницьких листів до сьогоденні малодоступна читацькому загалові України.

Між тим у цих листах безліч тем і проблем, порушено не одне питання з народного життя, культури, літератури тощо. І найперше простежуються тут патріотичні почування, вболівання за духовне, національне відродження нашого народу («Коли в мене на очах топтали портрети Шевченка, коли глузували при мені з української мови, коли з матірною лайкою згадували ім'я мого краю й коли це саме) тільки в більш пристойних формах (робили не прості солдати, а відповідальні партійні діячі большевизму, я з болем зрозумів, що й большевики такі ж нечесні, непослідовні й старі, як перший-ліпший руський чорносотенець» – з невідправленого листа В. Винниченка до ЦК РКП від 20. IX. 1920); грікі роздуми про долю української інте-



лігенції («У можливість заінтересувати світ горем нашої інтелігенції я не надіюсь. Щоб пояснити, чому українська інтелігенція на Україні не може знайти собі заробітку, се ж треба так багато пояснити і кінець кінцем в такому світлі її представити, що не викличеш тим ніякої охоти, світові надоїли сі жебрущі краї» – з листа М. Грушевського до О. Олеса від 3.III.1923); безмежна туга за рідним краєм, з яким силоміць розлучили «ворогів народу» (читай – справжніх патріотів) («Гуси до нас прилетіли, качки, лебеді ... Вони ж через Україну летіли, і на крилах у них, напевно ж, іще залишилися шматочки сонця українського! Ну, й скинуло б котре, щоб хоч подивитися, щоб хоч очі свої погріти, а я вже не кажу – душу» – з листа О. Вишні до дружини В. О. Маслюченко від 11.V.1936); розпачу та самоіронії, спричиненої теорією «безконфліктності» в літературі й мистецтві навіть уже після смерті Й. Сталіна («Настрій у мене добрий і життя прекрасне, бо, справді, краще вважати його добрим, ніж злим, правда, і краще вихвалити його, любити і возвеличувати хвалою і радістю, бо інакше люде могли б усумнитися в цьому ...» – з листа О. Довженка до Ю. Смолича від 1.VII.1953) та багато інших тем.

Від незначних статей, повідомлень, нарисів, памфлетів про українознавчі та загальноєвропейські і світові політичні проблеми, яких торкалися журналісти і письменники у пресі, до великих публіцистичних досліджень, програмних заяв і виступів, цілих листовних циклів – такий діапазон епістолярної публіцистики вітчизняних літераторів доби сталінізму

Значний вплив на становлення та розвиток жанру епістолярної публіцистики справив, зокрема, багатий досвід В. Винниченка у галузі приватної і ділової кореспонденції. Однак обшири і сутність епістолярної творчості письменника навряд чи вдасться осмислити без урахування не тільки його спадщини політологічної, а й, сказати б «аури Винниченка – особистості» [109, 5], чиї помисли, діяльність і надії були спрямовані на реалізацію української державності. Остання ж розумілася ним як засіб досягнення мети: «відродження, розвинення нашої національності, пробудження в нашому народі своєї національної гідності ...» [110, 257].

Вихованню національних почуттів, проясненню історичних і політичних ситуацій, вимогам часу якраз і прислужилася епістолярна публіцистика Винниченка. Давно ж бо підмічено: «Є такі річі, що їх не збагнеш белетристикою, тут треба перо публіцистичне» (з листа М. Грушевського до І. Нечуя-Левицького від 14 травня 1885 року).

Розглянемо деякі приклади парадоксального мислення в приватних кореспонденціях В. Винниченка. Як засвідчує проведений нами аналіз, про епістолярні твори письменника маємо підстави вести мову як про зразки «літератури-як-філософії» (а це щось відмінне



від простої популяризації певних ідей). Предметом же текстів такого плану визначають «...специфічний об'єктивований у формах самого життя різновид вчинку – вчинок-думка, думка як вчинок цієї конкретної людини» [111, 153]. Навіть у суто художніх речах Винниченка – у п'єсах, оповіданнях, повістях чи романах різноманітність характеристик його персонажів, за спостереженнями літературознавців, «досягається не так на емоційному рівні, як на раціональному» [112, 148]. І тут не можна не побачити певної прихильності письменника до *доксологіки* – тієї специфічної логіки, яка припускає «одночасну істинність багатьох думок» [113, 46] і яка принципово відмінна від лінійної логіки, з її ідеєю двох протилежностей. Окреслюючи зіткнення у різних творах – і не лише художніх, а й епістолярних – кількох, а не двох істин (істин – з погляду їхніх персонажів або автора та адресата), Винниченко щоразу приходиться до *парадоксу*. А з другого боку, досягає стереоскопічності зображення, позбавляє читача готових відповідей на поставлені питання і змушує його *думати*. Ця «невизначеність» авторської позиції часто викликала роздратування колег у літературі. «Талановита Ви людина, Волод[имире] Кирил[овичу], але занадто любите парадокси (підкреслення моє. – В. К.) – мені це видається сумним...» [114, 54], – писав у листі до українського письменника М. Горький.

Забігаючи наперед, принагідно зауважимо, що для Винниченка згодом також настане черга дивуватись парадоксам свого російського адресата. Йдеться передусім про зухвалий випад М. Горького проти права українського народу мати свою власну мову, яку він назвав зневажливо «наречієм» й саме тому відхилив пропозицію перекласти роман «Мати» мовою Шевченка і Франка. Така парадоксальна зміна «переконань» М. Горького в українському питанні для Винниченка – річ неприпустима й страшна. Страшне не в тому, наголошував у «Одвертому листі до М. Горького» (1928) адресант, що – аж від часів Валуєва «Ви перший зробили це і гаркнули: "Не было, нет и быть не может! Не разрешаю!.." Страшне, громадянин Горький в тому, що це гаркнули Ви – Горький, а не якийсь собі темний, безвідповідальний неук або ідеолог Союзу Русского Народа. Гаркнули по-валуєвськи Ви, відомий руський письменник, якого вважають за представника руської культури, навіть і за виразника пролетарської інтелігенції. Ви, що звете себе другом Леніна ... Ви, що користуєтесь довір'ям, пошаною і любов'ю багатьох руських людей» [115].

За принципом парадоксу вибудовується вся тканина «Одвертого листа». Спочатку Винниченко знайомить читачів з неспростовним фактом: М. Горький не схвалив пропозицію видати українською мовою роман «Мати», мовляв, не знаходить сенсу перекладати свій твір на «українское наречіє». Автор листа, поділяючи суть доксологіки, комен-



тує це рішення Горького досить стримано, хоча й не без ущіпливої іронії: «Кожен може мати собі свої переконання ... Ви можете собі вважати, що Дніпро впадає в Москву-ріку, – від цього Дніпро в Москву-ріку не впаде і ніякої географічної пертурбації не станеться» [Там само]. І не з остраху за українську мову, читаємо далі пояснення Винниченка, пише він одвертого листа, а з бажання осмислити феномен громадського явища, котре Горький (свідомо чи підсвідомо?) викрив невинним, здавалося б, слівцем «наречіє». Саме в цьому місці тексту, розкриваючи багатовікову історію «імперіалістично-колоніальної політики руського царизму в Україні», Винниченко знову вдається до парадоксу – спочатку на рівні художнього образу та метафоричної фрази (наприклад, після згадки про сумнозвісний Валуєвський указ 1876 року, яким заборонялось видання українською мовою будь-яких літературних творів, автор листа зазначав, що «етнографи мусіли записувати народні українські пісні латинською або французькою мовою»), а, зрештою, й на рівні узагальнюючої думки (виявляється, ніхто інший, як «вороги Великої Російської імперії», головним чином – німці, створили «цілий народ, з окремою мовою, окремою історією, з окремою культурою!»).

Винниченко обирає якраз це, найбільш дивне і протиприродне (але, все ж, певним чином узгоджуване з абсурдним висловлюванням Горького щодо «українського наречія») пояснення розвитку вітчизняного етносу і тим самим дошкульніше глузує з колишнього «буревістника визволення поневолених народів», що перетворився нині на «анахронічного чорного ворона валуєвщини».

«Одвертай лист до М. Горького» полонив сучасників письменника – і в Україні й за кордоном – дошкульністю й сміливістю звинувачень, кинутих в обличчя визнаному корифеєві російської радянської літератури за шовіністичну вихватку проти українського народу.

В. Винниченко виявився одним з найактивніших епістолярних публіцистів серед українських літераторів як у себе на Батьківщині, так і в еміграції. Лише впродовж 20–40-х років письменник надрукував десятки епістолярних статей, відкритих листів, памфлетів і написав сотні приватних кореспонденцій. Дешифрація з його «шухлядного» спадку оприлюднена в перекладі європейськими мовами, ще менша частка з'явилася друком нині в Україні. Серед найвідоміших його епістолярних творів можна назвати: «Лист В. Винниченка до класово несвідомої української інтелігенції», «Не у всьому чесні з собою. Виривки з неопсланого листа до ЦК РКП», «Доповідну записку ЦК РКП», «Лист до українських робітників і селян», памфлет «Революція в небезпеці!», «Одвертий лист до М. Горького», «Відкритий лист до Політбюро КП (б) У», «Открытое письмо Сталину і членам Политбюро ВКП», статтю «Була, є й буде» та інші праці. Мало які публіцистичні виступи українських письменників отрима-



ли такий широкий громадсько-політичний резонанс, як вищезгадані твори Винниченка. Наприклад, «Одвертий лист до М. Горького» був надрукований і жваво обговорювався в багатьох виданнях за кордоном – від перших публікацій 1928 року в «Українських вістях» (Париж) та західноукраїнській пресі («Діло», «Новий час», «Нова зоря» та ін.) до пізніших: «Свобода» (Джерсі Сіті, 1951), «Народна воля» (Скрентон, 1961), «Українські вісті» (Детройт, 1980), «Нові дні» (Торонто, 1980) тощо.

Не менш бурхливу реакцію – і за кордоном, і в Україні та серед вищого політичного керівництва СРСР викликали такі публіцистичні твори Винниченка, як «Лист до українських робітників і селян», памфлет «Революція в небезпеці!» і «Відкритий лист до Політбюро КП (б) У».

У першому з них письменник дуже гостро критикував політику партії та уряду в національному питанні. У памфлеті вказував на основні причини занепаду революції в Росії і в Україні. На думку Винниченка, – це майже повна відсутність радянської влади і наявність диктатури осіб, авторитетів, невеличкого абсолютного центру: «Всякі спроби творити щось нове, боротись за нові методи хоч би в середині партії, бюрократично караються. Ні свободи слова, ні свободи зібрань в партії немає» [116, 16–17].

Епістолярний памфлет Винниченка «Революція в небезпеці!» виявився одним з тих матеріалів, за які письменника й політичного діяча називатимуть запеклим націоналістом і ворогом радянської влади та ще й «узаконять» це спеціальною ухвалою Всеукраїнського з'їзду Рад у Харкові (25 лютого – 3 березня 1921 року).

У «Відкритому листі до Політбюро КП (б) У» від вересня 1933 року письменник і політичний діяч Винниченко звинувачував Сталіна та його вірного виконавця на Україні П. Постишева в масовому голодоморі та репресіях проти українського народу, доводив, що в радянській дійсності очевидним є «будівництво не соціалізму», а відновлення старої «національної єдиноділимської Росії, відновлення старої тюрми народів».

Ясна річ, така безкомпромісна критика диктатури партії та її вождів, що почали «витворювати з себе якусь упривілейовану касту», критика політики прихованого творення нової «єдиної і неділимої», не могла не викликати зливи ідеологічних «табу» та «розвінчань». Наприклад, стосовно подальшої долі «Листа до українських робітників і селян» отримуємо таку інформацію у книзі М. Жулинського «Із забуття – в безсмертя» (К., 1990): «Переданий на збереження до ЦК УКП, цей лист якийсь час був невідомий. Винниченко написав другого листа до ЦК УКП, в якому просив повернути цей документ, вважати його не дійсним, анульованим. Згодом, після виїзду письменника за кордон, навколо цього листа розгорнулися суперечки і пристрасті, які не затихають і до сьогодні» [Курсив мій. – В.К.]



Цей лист, як відомо, викликав різке заперечення на листопадовому пленумі ЦК КП (б) У 1933 року. Відтоді Винниченка називатимуть «старим вовком української контрреволюції», його гонорари за видання конфіскуються спеціальною ухвалою Наркомфіна СРСР, а самі книги вилучають із бібліотек.

Зупинюсь докладніше на характеристиці «виривків» з непосланого листа до ЦК РКП «Не у всьому чесні з собою» від 20 вересня 1920 року. Друкуючи названий матеріал уже в наші дні, О. Романчук у післямові до публікації слушно зауважує: «Чи не надто категоричний В. Винниченко? Та ж бо ні! Цей лист – не якісь там прояви розбурханої фантазії письменника. Так було в житті» [117, 93].

Справді, підтвердження тій русифікаторській політиці більшовиків на Україні, про яку пише Винниченко у своєму листі, знаходимо в тогочасній пресі. Так, наприклад, орган Організаційного Комітету фракції незалежних У.С.Д.Р.П. газета «Червоний прапор» 14 лютого 1919 року писала: «А ми іменно на практиці знаємо, що є завоювання України совітською Росією. Ми пережили цілу вакханалію нищення усіх ознак української нації, топтання портретів Шевченка, розстрілів за українське посвідчення і за українську мову. Ми добре пам'ятаємо плакати з написом "Смерть буржуям и украинцам", ми маємо факти, як місцеві совдепи закликали до себе учителів українознавства в середніх школах і обвинувачували їх у тому, що вони викладають "контрреволюционную дисципліну". Ми не забули тієї російської шовіністичної свистопляски, яку торік пережила українська нація».

Між іншим, промовиста деталь: «Червоний прапор» (у тому числі й номер з цим матеріалом) виходив у Києві, а більшовицькі війська вступили до столиці України 5 лютого 1919 року. Як бачимо, незалежні українські соціал-демократи відверто заявили більшовикам про їхні безчинства.

А ось що писали «Вісті ВУЦВКу» від 9 березня – 1923 року: «На Україні повітові Наросвіти з недовір'ям й підозрою ставились до українського вчительства. Доходило до того, що в школі заборонялось учням декламувати вірш Воробкевича "Мово рідна", байку Л. Глібова "Вовк та ягня" з огляду на те, що в ній згадується Вовк, який "неначе Комісар кричить", заборонялось співати Франкові «Шалійте...», навіть Шевченкову "Зоре моя вечірня", бо в цій пісні, мовляв, натякається на "нехрещених дітей».

Що ж змінилося тепер, через 2–3 роки після того, як війська Муравйова з нічим не виправданою жорстокістю наводили «революційний порядок» у Києві? «По суті майже ніщо з вашого боку не змінилося, – щиро зізнається Винниченко у листі. – Правда, портретів Шевченка не топчуть ногами й не завжди висміюють «собачу» (українську) мову; слово «Україна» вживають без матірної лайки. Але діло



ж не в тій чи іншій мірі бруталності; іноді делікатним закордонним словом можна дошкульніше, кривавіше зачепити, ніж «істинноруським». Та й не в словах суть. Суть в послідовності, в непогодженості слів з ділом ... Є слова, є формули, але нема їх здійснення, нема волі до здійснення!» [Там само. – 91–92].

Для більшої переконливості у викладі матеріалу публіцист весь час використовує епістолярні формули оповіді від першої особи і про себе, але не як про особу, а тільки як про одного з багатьох представників українського етносу. І ось тут знову реалізується постійне тяжіння його до парадоксу (не лише на рівні фразеологічному), здатність «розкладати» етичний зміст оповіді, вибудовуючи свою структуру «... не на припущенні про вічні, монументальні закони буття й мислення, а на несподіваному, ефектному очудненні (С. Погорілий [118] називає «засіб учуднення» одним із визначальних у поезиці В. Винниченка. – В. К.) й запереченні їх (від гр. *paradox* – несподіваний, такий, що розходиться із суспільною думкою), причому у грі протилежностей втрачаються грані добра й зла, істини й брехні» [119, 44].

За Винниченком, при такій національній політиці в Україні, як тепер, коли всі апарати влади й управління неминуче повинні бути російськими, а не українськими, – «для чого ж нам "самостійна національна культура", коли її до життя, до самого важного й потрібного прикласти неможливо? Для чого українському робітникові й селянинові своя "самостійна" школа, книжки, мова (культура), коли в будівництві життя, в головних апаратах його вона є непридатна, коли там треба вміти "по-панськи" балакати й писати?» [120, 93].

Парадоксальність ідеї Винниченка полягає в тому, що, виявляться, для добробуту українського народу, для забезпечення його одвічного права – жити й працювати на рідній землі, творити власну культуру і т. п. якомога краще повинна відповідати не більшовицька держава, не управлінський апарат, не запроваджувана ним національна політика, а якраз все навпаки.

Якщо кожна з думок, кожна з ідей (яких, за принципом доксології, може бути безліч) претендує на істинність, то єдиною можливістю з'ясувати це є жива практика. Автор листа, як бачимо, й вибудовує сюжет кореспонденції таким чином, щоб її адресати мали можливість «на практиці» перевірити свої ідеї. А сам також перевіряє свої. При цьому в ході публіцистичного мислення та відображення він намагається «охудожнити» логічні поняття. «Там, де публіцистові мало виразити важливу думку поняттєвими засобами, коли його мислення сягає художнього рівня, він вдається до образного зображення і, навпаки, зображуючи якийсь факт чи явище образно, він може перевести виклад на мову понять з тим, щоб часто звертатись головним чином до розуму читача» [121, 10], – справедливо зазначалося в



одній з літературознавчих праць.

Тому й намагання Винниченка у своїх роздумах чи порівняннях вийти за межі факту, перенести аналіз у більш масштабну систему, його щира пристрастність об'єктивно зумовлюють потяг до іносказання. Спершу це позначається на лексиці поняттєвих виразів, коли в них дедалі частіше використовуються емоційно забарвлені слова, згодом вплітаються у текст образні запозичення, образні вислови. Зрештою, на фоні цієї виражальної насиченості відбувається «охудожнення» поняття – і насамкінець листа з'являється образ. Це образ виваленого в багні прапора комунізму – художнього узагальнення вчення більшовиків, які, будучи «не у всьому чесними з собою», дискредитували у масах саму ідею комунізму своєю національною політикою в Україні:

«Ні, товариші, це недостойно того великого вчення комунізму, прапор якого ви перші так високо й так сміливо підняли над усім світом. Ви втомилась уже тримати цей прапор і часом волочите вже його по багні. Але ви не хочете допустити, щоб молодші, свіжіші сили помогли його підняти й нести разом з вами. "Великая, единая-неделимая", закорінена в крові, з молоком царизму всмоктана вами, не дозволяє вам цього.

Ні, не у всьому ви, товариші, чесні з собою!..» [122, 93].

Винниченко поки що прагне повірити у можливість морального самодосконалення більшовиків (ще один промовистий приклад парадоксального мислення публіциста!), апелює до свідомості тих, які незабаром зрадять не лише інтересам українського народу, а й саму Україну принесуть на поталу комуністичному молохові. Мине зовсім небагато часу і колишній лідер УНР зуміє ще в зародку розпізнати становлення тоталітарного режиму в СРСР. Так, 17 квітня 1926 року він занотовує в «Щоденнику»: «З большевицького червоного яйця на очах вилуплюється фашизм. Уже можна бачити всі характерні прикмети його» [Цит. за: 123, 147]. Та сам Винниченко в цей час уже навіки буде розлучений з рідним краєм, а прізвище відомого в світі, не лише в Україні, митця – викреслено з вітчизняної літератури на довгі десятиліття.

Філософсько-психологічне обґрунтування як парадоксального мислення, так і парадоксального аналізу неважко знайти в новітній науці. Бертран Рассел писав, що «з тих пір, як почали доводити очевидні твердження, багато з них виявилися хибними» [124, 46]. Парадокс Євбуліда, про який ми згадували раніше, не вичерпує логічних пасток, про що говорить американський вчений Х. Каррі: «Проблема пояснення парадоксів, як і раніше, відкрита і, як і раніше, важлива. Парадоксам присвячено велику літературу, запропоновано багато пояснень, але, й досі жодне з них не можна вважати загальноновизнаним» [125, 32].

Інші вчені схильні вважати парадоксальну суперечливість людського пізнання обов'язковою, підтверджуючи цим афоризм Оскара



Вайльда про те, що в парадоксах виявляє себе правда життя. Так, відомий австрійський математик Курт Гедель (1906–1978) довів теорему, яка стверджує, що коли формальна аксіоматична теорія формально несуперечлива, то вона неповна [126, 33].

Ці та багато інших особливостей наукового пізнання світу по-своєму позначились і на спрямуванні думок у гуманітарній галузі. Звернемося, зокрема, до епістолярної публіцистики Миколи Хвильового, який на середину двадцятих років став визнаним лідером цілого літературного покоління, власне, започаткував знамениту літературну дискусію 1925–1928 рр. І «був незмінним детонатором гострої критичної полеміки про шляхи розвитку поживтневої української літератури» [127, 533].

Інтерес до приватних кореспонденцій М. Хвильового спричинений ще й тим, що в цих «документах доби» яскраво виокремлюється не лише епістолярна публіцистика, але також і її розгалудження, жанрові різновиди. Розвиток жанру відбувається у двох напрямках: першому, з уже усталеною літературознавчою назвою «епістолярних циклів» – «Листів до літературної молоді», об'єднаних у цикл «Камо грядеши», цикли памфлетів «Думки проти течії», «Апологети писаризму» та ін., і другому, вираженому у формі відкритих листів («Одвертий лист до Володимира Коряка» тощо). Епістолярні цикли і відкриті листи у своїх зовнішніх проявах розрізняються ступенем узагальнення адресата. Вони стоять ніби на різних полюсах шкали одиничного і загального: у першому випадку, якщо умовно застосувати ці абстрактні терміни, переважає загальне, у другому – одиничне над загальним.

Епістолярна публіцистика М. Хвильового розкрила ще одну грань його таланту – таланту памфлетиста й полеміста. Автор «Листів до літературної молоді» опинився в центрі шаленої боротьби письменницьких організацій та угруповань, у самому вирі різних думок, поглядів, концепцій і «своїми памфлетами не так вгамовував пристрасті, як розпалював їх» (М. Жулинський). Наділений винятковою художницькою прозорливістю, Хвильовий повів рішучу боротьбу проти радянських деформацій романтично сприйнятої ним ідеї соціалізму, за вільний розвиток української літератури.

Не торкаюсь тут історії знаменитої літературної дискусії 1925–1928 рр., вже ґрунтовно висвітленої у наукових публікаціях останнього часу [Див. : 128; 129]. Зупинюсь лише на окремих моментах цієї полеміки, важливої з погляду досліджуваної нами проблеми парадоксального мислення в епістолярній публіцистиці.

Свого часу у фізиці трапився цікавий і повчальний випадок. Було створено (не одночасно, але паралельно) дві теорії світла – хвильову й корпускулярну. Жодна з теорій сама по собі не пояснювала усіх властивостей світла, але обидві, взяті разом, розкривали його природу. Потрібно було тільки припустити, що світло є одночасно і



хвилями (як звук), і потоком частинок-корпускул.

Щось подібне спостерігаємо й у літературі двадцятих років та в науці про художнє письменство. Маю на увазі найперше формальну школу Ю. Тинянова, В. Шкловського та деяких інших авторів, які твердили, що література розвивається за своїми специфічними законами, а розвиток суспільства не має на неї впливу. Для художнього твору, мовляв, зміст не є суттєвою рисою, як для порцелянової вази несуттєво, що саме в неї налито.

Протилежні позиції обстоювали ті літературознавці (названі пізніше «вульгарними соціологами»), що абсолютизували зв'язок суспільних та літературних явищ. У своїх крайнощах вони доходили висновку, що навіть творчість Тараса Шевченка – це всього-навсього результат жорстокої експлуатації кріпаків на Україні початку XIX ст.

За аналогією в фізиці треба було тільки констатувати, що література є одночасно і невід'ємною частиною суспільного життя, і специфічним явищем, що має свої, суто літературні закони. Але для такого висновку передусім потрібен був нестандартний підхід до розгляду цього питання.

У 20-х роках не один «комунар» М. Хвильовий переживає розчарування від більшовицького розуміння національного питання в Україні, починає усвідомлювати абсурдність існування в умовах тоталітаризму. Ідейний злам (щоправда, тут далася взнаки і НЕП) настав у багатьох талановитих письменників, які торували свій шлях у літературі зі щирою вірою в служіння більшовицькій революції. Досить характерним є приклад одноступця і друга М. Хвильового – Миколи Куліша, який також пройшов, як і він, бойовими дорогами революції під червоними знаменами, пропагував ідеал вільної, незалежної України, але на комуністичних засадах. Можливо тому, Куліш та чимало його друзів довго «не бачили», що Москва цього навіть і не планує, що вона, прикриваючись гучними гаслами, поступово відроджує політику царизму. Тим гіркішим було невдовзі прозріння, коли довелось розчаровуватись у своїх ілюзіях. «Стелиться позаду шлях зелений, а на ньому блакитні й червоні мрії мої побиті і розгублені лежать. Вже не вернешся і не позбираєш ... Скоро, скоро замість акордів та симфоній пугачі завиють» [130, 509], – писав М. Куліш у листі до І. Дніпровського 16 вересня 1924 року.

Трагізм ситуації полягав у неможливості змінити її. Однак це прозрівання приходило для кожного письменника по-різному. Багатьом нелегко було вистояти перед натиском суспільних переорієнтацій, перед усвідомленням того, що з цієї ситуації вийти неможливо без фізичних і – найстрашніше! – моральних втрат. Та лише один Хвильовий «між фізичною і моральною смертю вибере першу, як менш страшну» (Д. Донцов).

Мова не про схвалення чи осуд свідомого акту протесту цього



трагічного художника. Йдеться передусім про неординарність його особистості, про здатність і органічну потребу Хвильового бути в усьому – навіть у виборі «рахунків» з життям – самим собою. А це якраз і є, на мій погляд, найголовніша передумова реалізації парадоксального мислення.

Та поки що М. Хвильовий у своїх «Листах до літературної молоді», у статтях і памфлетах ще сподівається переконати громадськість у тому, що «Союз все-таки залишається Союзом і Україна є самостійною одиницею» [131, 573]. Чи не напрошується одразу ж аналогія з теорією світла у фізиці чи з потрактуванням художнього письменства різними школами в літературознавстві? Щоправда, з тією лише різницею дві самостійні теорії треба було не об'єднати, а, навпаки, роз'єднати. Чому, власне, політичний союз з Росією неминуче повинен передбачати і тотожність культурологічну, призводити до нівеляції національної специфіки у мистецтві? М. Хвильовий «роз'єднує» ці дві теорії: «Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою» [Там само].

Несподіваний для багатьох, відверто емоційний виступ автора памфлетів, об'єднаних у цикли «Камо градеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», приголомшив не одного сучасника, зокрема, своїм парадоксальним запереченням загальноживаних стереотипів, проголошенням курсу орієнтації української літератури: «У всякому разі не на російську» [Там само]. Лише за такої умови Україна зуміє вирватися з тенет провінціалізму, переорієнтувати свою культуру на «психологічну Європу». В протилежному разі вона не позбудеться рабської наслідувальності, колоніального комплексу меншовартості. Лише оригінальне мистецтво може стати великим мистецтвом і збагатити світову культуру.

Між тим літературна дискусія починає набирати яскраво вираженого політичного забарвлення, і культурологічні проблеми вже не бралися опонентами до уваги. Своєю епістолярною публіцистикою Микола Хвильовий постав «проти течії» – проти більшовицького розуміння національної політики в Україні. І через те був знищений. Дарма що сам натиснув на курок револьвера. Як справедливо скаже Д. Донцов, зброю вложила йому до рук та сама «велетенська фатальна» сила, ота «психологічна Москва», перед якою він шукав рятунку в «психологічній Європі». Потрібні будуть десятиліття, суворі випробування часом, щоб все, здійснене письменником, повернулося до скарбниці української культури «як одна з неперевершених її сторінок, як запорука майбутнього розквіту, вимріяного М. Хвильовим» [132, 551].

Аналіз окремих зразків епістолярної публіцистики М. Хвильового переконує в тому, що існує тісний взаємозв'язок між типом особистості і жанровими уподобаннями публіциста. Стиль М. Хвильово-



го-памфлетиста досить своєрідний. Автор «Листів до літературної молоді» та відкритих послань і тут залишається неповторним митцем. Його публіцистична спадщина доводить, що використання однієї з найінтимніших форм людського спілкування, форм кореспонденції однієї людини до другої чи навіть до масового читача, може слугувати виявленню тем і проблем широкого соціального значення. Самобутність художніх засобів, що властива М. Хвильовому як художнику слова, збагачує і його епістолярну публіцистику. Для неї характерна романтичність стилю з живописністю образу і соковитістю слова, яскравістю деталей і розмаїтістю метафор. Звертає на себе увагу також і відкрите підкреслення авторської присутності. А понад усім цим переважає пристрасть до парадоксального мислення, що проявляється і в одвертій констатації цього факту («Коли говорити парадоксально, то толстовський оптимізм все-таки виходив з песимізму жидкобородого "богоискателя"»). І в афористичності висловлених гасел («Європа чи Просвіта?»; «Треба бити в саму суть»; «Україна чи Малоросія?» та ін.). І в оксюморонних виразах («Азіатський ренесанс – це епоха європейського відродження...»; «Для всіх ясно, що ми десь помиляємось, а саме де – чорт його знає» тощо).

Подеколи його парадокси формулюються у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я («Воістину перехитрив себе»), каламбуру («До чорта ордени й ордери! Хай буде "корінфська" колона!»). Іноді вживаються як складник мови літературних персонажів («Дискусію ведуть люди, а "людина є людина", як говорить персонаж із «Санаторійної зони» ...) або реальних осіб («Тов. Пилипенко пише: "Так по-хорошому, по-папашинському: учись, дитинко, плавати, може, й не потонеш"»), окреслюючи їхні індивідуальні особливості. Додаймо сюди ще блискучу ерудицію Хвильового, вкраплення в тексти його памфлетів афоризмів латиною, французькою, німецькою та іншими мовами. А крім того багатство літературних ремінісценцій («...пролетаріат ніколи не перестане думати про темперамент того великого третього стану, який покидає Маргариту на світанку капіталізму ...»; «Те ж саме й з Хвилею: гонору – Чорне море, наче шаровари Гаркун-Задунайського...»; «...як же, фамільярничав з "Пушкіним" тощо), поєднання гнівних інвектив із тонкою іронією та гострим сарказмом («Так питання ставити не можна хоч би тому, що серед парикмахерів і без Вас багато безробітних»; «Між іншим: чи не працювали Ви і раніш у жовтій пресі? Щось дуже часто Ви пересмикуєте!» та ін.). Всі ці та багато інших рис індивідуального стилю М. Хвильового-памфлетиста дозволяють оцінити його епістолярну публіцистику як повновартісне мистецьке явище.

Розглянемо також епістолярну публіцистику інших авторів, що жили й творили в умовах творчої несвободи періоду сталінізму в нашій країні.

Аналіз літературного процесу 20–50-х років XX ст. засвідчує, що да-



леко не всі митці у цей час усвідомлювали необхідність опору системі, відвертого чи прихованого. Деякі йшли на співпрацю з владою, може, й сліпо вірячи в її ідеологію. Звісно, мова не про таких літераторів, як О. Полторацький, М. Шеремет, С. Щупак та багато інших, які флюгерно підпорядкувались режимові й «продукували» хоча й художньо бідні, зате «ідеологічно витримані» твори на догоду політичній кон'юнктурі. Йдеться передусім про індивідуальності, яскраві особистості. «А індивідуальність як у реальності, так і в культурі була приречена на запрограмоване послідовне знищення» [133, 111].

У такій ситуації опинилась фактично вся українська література, починаючи з другої половини 20-х років, незалежно від переконань того чи іншого автора. Але від цього, від особливостей характеру письменника, його ментальності, від інших факторів залежала й особиста поведінка кожного зокрема.

Одним із непересічних талантів у сузір'ї «приречених» упродовж 30–40-х років залишався Юрій Яновський. Творчий процес у кожного письменника, безумовно, свій, неповторний, і, як підкреслював Ю. Смолич, «справа це надто індивідуальна, особлива, і зумовлюють її чимало чинників – риси характеру, своєрідність психіки, темперамент...» [134, 102]. Щодо Яновського, то письменник особливо у ранній період творчості визнавав лише формулу: «факт і я» [Там само]. Тобто: своє враження, своє сприйняття подій. До сказаного слід додати, що Юрій Іванович був непосидючим і дуже любив подорожувати. Один з його біографів зазначав, що коли б не треба було сідати до столу, Яновський був би вічним мандрівником. Отже, найголовнішим його творчим методом збирання матеріалу постійно лишались власні спостереження. Письменник покладався виключно на ті почуття й міркування, які виникали в нього внаслідок побаченого.

За глибоким переконанням Ю. Яновського, «мистецтво має право лише на "запах крові"» [135, 102]. Це слід розуміти так: що сам безпосередньо побачив, відчув художник, те й відтворив у яскравих образах на папері. Ширше ж охоплення «не своїх» матеріалів (архівних документів, листів тощо) – то вже література, на якій, за словами прозаїка, «завжди "знати пальці" і пахне такий твір потом...» [Там само].

У 1935 році, щойно закінчивши роман «Вершники», Ю. Яновський почав працювати над новою книгою оповідань, яку присвятив головним чином сучасності. Для цього йому були потрібні свіжі враження, і ось восени того ж року він вирушив у подорож по Україні. Дещо пізніше під час обговорення «Вершників» у Москві 28 листопада 1935 р. письменник, зокрема, розповідав: «Я ось їздив по Україні, три тижні їздив у машині і проїхав дві тисячі кілометрів, відвідав гоголівські місця – Сорочинці, Диканьку, Решетилів-



ку, проїхав Кривий ріг, Нікополь, Запоріжжя. І дивна річ – коли я повернувся з поїздки, я не міг не написати про це листа до ЦК. Це був крик душі. Це настільки мене переповнило, що я не міг чекати якоїсь спеціальної нагоди і написав листа» [136, 129].

У листі до ЦК КП /б/ У на ім'я С. В. Косіора та П. П. Постишева письменник розповідав про свої враження та почуття від побаченого на Україні під час подорожі. Зустрічаємо в тексті цього твору і захоплення автора новобудовами та зразками самовідданої праці робітників і колгоспників, і констатацію змін у психології людей, і радість письменника від усвідомлення своєї місії – бути літописцем героїчних подій. Під час своєї подорожі побачив також Яновський і те, що бажано виправити («Думається мені, що не треба було НКО зрізати годину співу по школах. Хто ж направить цю любов народу до пісні в здорове, організуюче русло?» тощо).

Проте даремно шукати в цьому листі реального відтворення напівживого українського села, викошеного недавнім голодомором та розкуркуленням, постановки перед керівниками республіки гострих питань, і в першу чергу національного, що, звичайно, вважалося страшним «гріхом», за який автор мусив би понести покарання. Нічого подібного, ясна річ, у листі Ю. Яновського немає, окрім офіційного бачення тодішньої України як «квітучої». Ще якби додали годину співу по школах для оспівування цього «раю» – взагалі стало б прекрасно.

Цікаво зазначити, що лист Ю. Яновського був датований 21 жовтня 1935 року і відправлений з Харкова [Див: 137], а вже 3 листопада йому з Києва відповів П. Постишев – звісно ж, російською мовою:

«Тов. Яновский!

Ваше письмо получил. Очень рад, что Вы набрались разнообразных впечатлений и в большом количестве во время Вашей поездки, хорошо ознакомились с жизнью Советской Украины. Это несомненно поможет Вам в творческой работе.

Привет. Крепко жму руку.

П. Постышев

3.XI.35 г.

г. Киев» [138].

Складається враження, що «цілісний текст» (Є. Наумов) листування між рядовим письменником і одним з могутніх виконавців політики Сталіна в Україні П. Постишевим розігрується за кимось попередньо написаним сценарієм. На підтвердження висловленого припущення звернемось до вже згаданого виступу Ю. Яновського під час обговорення роману «Вершники» в Москві 28 листопада



1935 року. Розповівши про свій лист до ЦК, прозаїк схвилювано говорив про те, «як далеко йде увага керівників партії у нас на Україні до літератури, до окремих товаришів, що П. П. Постишев знайшов час і змогу мені особисто відповісти на цього листа. Це нібито простий факт, але він так глибоко зворушив мене, що я не можу цього висловити» [139, 129].

З позицій сьогодення неважко, здається, зрозуміти всю цю сатанинську гру з боку режиму, який змушував письменників писати чи то дифі-рамби на свою адресу, чи покаянні листи (для тих, що «бунтували» проти тоталітарних канонів соцреалізму), привселюдно клястися у вірності владі і т. п. Це було б сумно й прикро читати нині, якби перед нами просто з'явився ще один факт того, як українська література після жорстоких погромів – процесу СВУ і репресій 1933–34 рр., – втративши можливість говорити своєму читачеві правду, в особі окремих, ще живих письменників приймала накиненим режимом «правила гри».

Проте в наведеному прикладі ситуація дещо інша й набагато складніша, Ю. Яновський однаково натхненно й щиро писав і листа до ЦК КП /б/ У, і свій новий художній твір. Ось чому деякі частини цього листа органічно увійшли в оповідання письменника, над якими він у той час працював. Порівняємо окремі місця листа з нарисом «Дорога на Запоріжжя» (1936), вміщеним у збірнику «Короткі історії» (1940):
Лист до ЦК КП (б) У

«Сталеві щогли біжать по степах від Дніпрогесу ім. Леніна – то як стрункі дівчатка з висунчиками-сергами, – то як два хлопчики, що, взявшись за руки, стоять один проти одного довгим шерегом, – то як велетенські літери "Т" над горизонтом».

«Прозорі каркаси нових будов, як величні елінги в степах».

«Стоять без життя куркульські хутори, не селяться колгоспники на проклятому місці».

«В Решетилівці, в майстерні килимів жінки співають, сидячи коло верстатів, і пісня ходить поміж килимами по великій майстерні, ходить не як гістя, а як друг і супутник звільненого творчого труда. "Зелен сад-виноград, славне місто Ленінград, а які твої слова про Сергія Кірова?" Була в цих словах строгість і урочистість, сум і любов. Це – вірш П. Г. Тичини, покладений самотужки на музику».

«Дорога на Запоріжжя»

«Ще Запоріжжя не близько, а вже сталеві високі щогли біжать по степах. То, як стрункі дівчатка з висунчиками-сережками. То, як двоє пузанчиків, що взявшись за руки, стоять один проти одного довгим шерегом і зникають в даліні. То, як велетенські літери "Т" над горизонтом».

«Прозорі каркаси майбутніх заводів, як величні степові елінги на



горизонті».

«Прекрасна осінь 1935 року, тиха й суха, стоять без життя хутори під Диканькою, не селяться колгоспники на проклятому місті».

«В Решетилівці, в майстерні килимів ткалі співають, сидючи коло верстатів. І пісня ходить поміж килимами по великій майстерні, ходить як друг і супутник звільненого труда. "Зелен сад-виноград, славне місто Ленінград, а які твої слова про Сергія Кірова?" Мелодія строга й урочиста, слова суму і любові. Вірш поета Тичини став народною піснею».

У наведених зразках майже немає розбіжностей між листом і нарисом. Ми відзначаємо лише деяку конкретизацію, шукання точнішого слова і окремі стилістичні правки. Та буває і дещо складніша трансформація, викликана характером художнього твору. Ось зразок цього:

«А в рудній шахті чути глухі вибухи, пахне динамітом, сліпучі усмішки свердлів-стаханівців. І от стоїть у забої той колишній гірник, який з прокльоном у шахту йшов і з лайкою виходив, стоїть сорокавосьмилітній Сухона, свердлить "бурки", натискає на пневматичне свердло, мов кулемета затис Сухона в міцних руках. І він знає – з його руди вийдуть і танки і гармати, щоб ударити по тому рилові, яке полізе на наш радянський город. "Вірите, – каже Сухона, – крім воздуху, нічого мені й не треба. І співати мені хочеться».

«А в рудній шахті чути глухі вибухи, пахне динамітом, сліпучі усмішки свердлів-стаханівців. І от стоїть у забої той колишній гірник, який з прокльоном у шахту йшов і з лайкою виходив, стоїть сорокавосьмилітній Сухона, свердлить "бурки", натискає на пневматичне свердло, мов кулемета затис Сухона в міцних руках. І він знає – з його руди вийдуть і танки і гармати, щоб ударити по тому рилові, яке полізе на наш радянський город. "Вірите, – каже Сухона, – крім воздуху, нічого мені й не треба. І співати мені хочеться».

«Вірите, – каже бурщик, – крім воздуху нічого мені й не треба. Коли свердел на повній силі, коли в шланзі воздух і потрібні атмосфери – бурю собі бурку й співати мені хочеться».

Він натискає на пневматичний свердел, мов кулемета затис у міцних руках. Це той гірник, який колись з прокльоном у шахту спускався і з лайкою виходив, стоїть і співає сорокавосьмилітній бурщик.

Тут наочно можна побачити, як ішов процес узагальнення конкретних спостережень. Порівняно з листом у нарисі ці епізоди викладені стисліше, від безпосередніх вражень письменник поступово переходив до їх творчого осмислення. І от що цікаво: навіть попри обов'язкову вже тоді наявність у приватній кореспонденції фраз-кліше (здраниць на честь Сталіна та ВКП (б) і т. п.) – першого типу, за класифікацією В. Сметаніна, епістолярних формул та фраз зі стрижневим словом (заангажованість текстів політичною лексикою: тут і



прозорий натяк на відоме гасло «Якщо ворог не здається, то його знищують» – «Ще чути в повітрі порох битви з куркульським класом, стоять пустокою їхні лігва, заростають диким бур'яном подвір'я. Колгоспний лад перемиг. Слава переможцям!») і фраз без стрижевого слова (мажорні бравади з приводу можливої війни «малою кров'ю на території ворога»: «...з його руди вийдуть і танки і гармати, щоб ударити по тому рилові, яке полізе на наш радянський город» тощо), як у листі Ю. Яновського до ЦК КП (б) У, так і в нарисі «Дорога на Запоріжжя» проступають сумні реалії тогочасної дійсності. Оті самі безлюдні хутори – це також і сліди голокосту та колективізації в Україні, а «слова суму й любові» з вірша Тичини, що «став народною піснею», – відгомін недавнього вбивства Кірова та ін. Подібні приклади черговий раз переконують у тому, що, коли перед нами справжній митець, він не пройде мимо об'єктивного відтворення бо-дай окремих елементів сучасних йому подій.

Отже, ймовірним лишається припущення, що лист до ЦК КП (б) У Яновський писав не з якихось меркантильних інтересів, не на догоду політичній кон'юктурі, а, як і художній нарис, створював щиро й натхненно. «Дорога на Запоріжжя» увійшла пізніше до окремої книжки оповідань і нарисів, що з'явилась у видавництві «Радянський письменник» 1940 року під назвою «Короткі історії». Між іншим, цикл «Короткі історії» літературознавці [140, 94; 141, 140] справедливо вважають початком висхідного шляху у творчій еволюції Яновського-новеліста.

Щоправда, у процесі подальшої роботи письменник сім творів із цього циклу вилучив (у тому числі й «Дорогу на Запоріжжя»), доповнивши його новими новелами. Чи не в такий спосіб поступове «прозрівання» письменника позначилось і на його творчості. «Сьогодні знаємо, яку страшну ціну заплатила наша література за політичну наївність, може, й ілюзії, що, мовляв, в умовах радянської влади українська література могла розвиватися нормально. Ні, не могла» [142, 52] – робить однозначний висновок сучасний дослідник. Уже історія з ВАПЛІТЕ показала, чого слід чекати від системи в недалекому майбутньому. Після 1929 року, після процесу СВУ про свободу творчості навряд чи можна говорити серйозно. Літературна дискусія, українізація, по суті, були перекреслені. Свідчення тому – сотні заборонених і вилучених з бібліотек книжок, розсипаних наборів, зламаних в результаті приневолення людських характерів, понівечених доль, серед яких і нещаслива доля Юрія Яновського. Існує навіть жахлива закономірність: чим талановитіший митець, тим більший тиск на нього, тим гостріше прагнення тоталітарних структур поставити його на коліна. Таким чином народжувалася «хрестоматія» – «Із-за гір та з-за високих...», «Людина стоїть в зореноснім Кремлі», «Партія веде» тощо. У конкретному випадку важливо відчутти, збагнути трагедію



справжнього художника й відрізнити його, митця, від запобігливих трубадурів, що компенсували відсутність власного таланту дивовижною здатністю і вмінням відчувати політичну кон'юнктуру. Якщо в першому прикладі відбувся здебільшого трагічний процес ламання творчої особистості в результаті глобального контролю з боку влади з її могутньою репресивно-каральною системою за думками і вчинками людини й на цій основі духовної диктатури, то в другому йдеться про відвертих пристосуванців без усяких моральних і естетичних принципів. Тому ставлення до історії культури, до нашої минувшини, до творчої спадщини і персоналій творців має бути вкрай делікатним. «Потрібно розуміти, що творчій інтелігенції режим відводив роль блазня, ідеологічно слухняного робота, який має вдавати повнокровну живу істоту...» [143, 41] – зазначає у цьому зв'язку Р. Корогодський. Перед кожним тоді постала важлива дилема: або підпорядкуватись режимові, або стати «проти течії». Відомо, значна частина літераторів обрала другу позицію і таким чином конденсувала в суспільстві нові ідеї, відмінні й протилежні офіційним.

Жорстока епоха була безжалюною й до таланту Ю. Яновського. Він рано посивів – мав тоді якихось понад тридцять років. Актор знаменитого курбасівського театру «Березіль» Йосип Гірняк, повернувшись перед війною з неісходимого сталінського Сибіру, застав своїх друзів, Яновського й Довженка, вже сивочолими. «Невідомо, де легше, – сказав тоді Довженко, – не думайте, що нам тут з медом ... Ви там бодай спали спокійно, бо вже ніхто не мав бентежити вас, а ми тут роками вдень і вночі чекали на те, що вже було поза нами» [144].

Чи не парадокс? Ті, що не сиділи ще в таборах, щиро заздрили колишнім в'язням. Воістину в умовах тоталітаризму було закладено основи абсурдного існування людини ... І, як результат, у цій «атмосфері» виникла аномальна психологія – почуття страху та інші негативні явища (самоцензура, прислужництво, донощицтво, недовір'я до таких самих підлеглих і наляканих). «Цей людський тип справді заслуговує вивчення. І художнього зображення» [145, 53].

А для Ю. Яновського ще попереду будуть сумні наслідки критичних «проробок» у пресі, на Пленумі Спілки письменників України (16–20 вересня 1947 року), на якому виступлять близько п'ятдесяти ораторів і жоден з них не стане на захист автора роману «Жива вода». Надто ж після виступу тодішнього першого секретаря ЦК КП (б) У Л. Кагановича, який півгодини своєї промови присвятить аналізу твору. Цей роман буде оголошено контрреволюційним, а Яновського – разом з Рильським та Сенченком – «петлюрівцем». У газетах з'являться статті, що викриватимуть цю трійцю, знищуватимуть всю творчість кожного з них. Але все це ще попереду ...

«Нещасний мій друг. Скільки й пам'ятаю, весь час він мучився,



страждав фізично і душевно. Все життя його було скорботне. Навіть писати перед смертю почав по-руськи, очевидно, з огиди до обвинувачень у націоналізмі, з огиди до дурнів безсердечних, злих гайдуків і кар'єристів. Чоловік талановитий, чесний, тонкий, ображений до краю життям» [146, 87], запише у щоденнику Олександр Довженко, дізнавшись про смерть друга.

Зрештою, запис цей стосуватиметься не лише Ю. Яновського, а й самого О. Довженка та багатьох інших із їхнього покоління, що «спішили творити добро» (з листа О. Довженка до Ю. Тимошенка від 1 липня 1945 року).

Митець не був у ладу із владою від першого дня свого народження як таланту і не мав щодо неї ніяких ілюзій, бо на прикладі знущань режиму над його пристарілими батьками та на власному гіркому досвіді відчував його гніт. У 1932 році, як нікому не потрібного через старість і правдолюбство, Довженкового «прекрасного, дорогого, безконечно чесного сімдесятирічного батька вигнали з колгоспу». Тоді ж таки Олександра Петровича мало не розстріляли за фільм «Іван»: на ордері про арешт і вирок уже були підписи секретарів ЦК КП (б) У П. Постишева і С. Косіора.

Висока національна гідність Довженка могла в ті часи розцінюватися тільки як злочин, але митець без неї жити не міг, тому позбавити його гідності можна було тільки забравши життя. Не випадково пізніші дослідники творчості автора «України в огні» й «Зачарованої Десни» будуть підкреслювати, що його мистецтво, його долю не можна зрозуміти без урахування того, що він виріс у атмосфері державного й культурного відродження України 1917–30 років. Його шедеври могли з'явитися тільки в атмосфері таких само непроминальних шедеврів Тичини, Куліша, Хвильового, Курбаса, Рильського, Бажана, Яновського та інших справжніх творців, що підносили українську культуру до сучасного їм рівня передових культур світу. Тому й не міг Довженків талант не потрапити разом з їхніми талантами під суховії пролетарської критики та тверді лещата сталінської цензури. «Стати справжнім митцем – значить умерти» [147] – так сформулював цей страшний парадокс українського пореволюційного відродження в умовах тоталітаризму Ю. Лавріненко у відомій книзі «Розстріляне Відродження».

Режим робив відчайдушні зусилля позбавити українців саме національного мислення, тобто бачення проблем своєї нації в об'єктивному світлі. Через те й О. Довженко, якому порівняно з іншими українськими письменниками, розстріляними ще в 30-ті роки, «пощастило», був одірваний системою від національного ґрунту і опинився у становищі високопоставленого московського арештанта. Його постійно тримали під негласним наглядом. Звичайно, перлю-



струвалися й листи, і Довженко знав про це. Та все ж всупереч усьому свіжа думка, щире зізнання проривались у послання до друзів. Важко їх читати, боляче.

Ось, зокрема, кореспонденція до Ю. Тимошенка від 12 листопада 1945 р.: «Закінчив і "Повість полум'яних літ". Вона гарно пройшла в сценарній студії, а зараз в Комітеті маринується. Ні, очевидно, там нашпиговують ізмами, побоюваннями, отруйними ягодами з древа якби чого не вийшло, обкладають листом лавровим, тим самим, що на мерців кладуть, приплювують, пришпигують, одганяють відьом» [148, 125–126].

Виявивши принциповість як митець і громадянин, Довженко показав у «Повісті полум'яних літ» головним героєм не вождя, а народ. Саме через це згаданий твір за життя Довженка не був ані надрукований, ані прийнятий до постановки. Надалі митець змушений опрацьовувати теми, накинуті йому «з гори»: замість постановки «Повісті полум'яних літ» мав робити давно замовлений Сталінінм фільм про Мічуріна, а потім писати сценарій «Відкриття Антарктиди», в якому, згідно з тодішньою вимогою ЦК КПРС, він виголошує дифірамби не тільки у всьому ідеальним «русским людям», але й російським царям Олександрові Першому і Петрові Першому. Можливо, це були найчорніші роки в житті Довженка.

А ось уривок (донедавна – купюра) з надзвичайно драматичного листування О. Довженка з Ю. Смоличем: «Найгірше, найстрашніше в кіно – марнування часу, чекання поправок, заборон, постанов, планових тематичних змін, а то і просто зла як зла. Признаюся тобі: ніколи я так не страждав, не мучився морально, як зараз в отсі одинадцять післявоєнних літ» [149, 35], – з листа останнього від 7 жовтня 1966 року.

Гадаю, неважко зрозуміти душевний стан митця, який опинився в ситуації повного вакууму, опинився не з власної вини, а через національну трагедію Вавилонського полону. То ж спробуємо зрозуміти й листи О. Довженка товаришеві Й. Сталіну з проханням «захистити й допомогти творчо розвиватися». Яка то була поміч і в чому вона виражалася, сьогодні достеменно відомо:

«Чим допоміг мені в творчості хоч один державний чи партійний діяч? Що порадив розумне і змістовне? На що вказав? Чим натхнув? Яку подав ідею? Пораду? Нічим, ніколи, ніяк...» – читаємо в «Щоденнику» О. Довженка, який митець писав, починаючи з 1941 року (на фронті, в тилу) й до кінця життя, до 1956 року. Матеріали «Щоденника» нарівні з листуванням стали викривальними документами проти Сталіна й системи навіть сьогодні. – «Коли б люде, яким я клявся чверть століття в вірності, були людьми, а не мотлохом людським, багато навколо мене можна б було створити добра, людей можна було виховати, виростити, і творів склав би я багато більше.



Життя моє с к о р б о т н е» [150] (*Розрядка моя.* – В. К.). Пригадуєте – схожі слова на адресу Ю. Яновського вже зривалися з вуст О. Довженка. Чи не про тотожність людських і творчих доль обох непересічних митців свідчать ці слова? І так само, як і Яновський, що писав керівникам республіки щирі листи і вказував на недоліки в «соціалістичному будівництві на Україні», Довженко написав кілька листів та записок до Ради Міністрів УРСР, зокрема «До питання про будівництво нових сіл на берегах дніпровських водоймищ і майбутнього Південного каналу», «Про художні оформлення майбутнього Каховського моря» та інші. Перша записка пов'язана з тим, що «на новостворюваному селі не позначилась творча думка архітекторів. Їх відчуття нового». У другій – Довженко пропонує оформити споруди Каховського гідровузла скульптурами славних предків, пам'ятником Леніну, а на Нікопольській дамбі – Богданові Хмельницькому [151].

Що це – наївність, беспорядність чи бажання у вишуканій формі догодити можновладцям? Мовляв, недоліки, звичайно, є, але вони такі не суттєві у порівнянні з величиною новобудов!

На мій погляд, ні те, ні друге, ні третє. Вищезгадані записки треба розглядати у нерозривній єдності з «Поемою про море» – твором, незаслужено викинутим нині укладачами програм з шкільного курсу української літератури. Не побачили наші методисти, укладачі програм, у ній дитяти, вихлюпнули разом з купіллю, сахнувшись пафосу соцбудівництва. Проте в цьому творі присутня прозора глибина художнього підтексту: тут і викриття абсурдності гігантських будов, і показ нівеляції та деградації людини, насамперед сільської, і занепаду історичної пам'яті, загибелі коренів духовності, трагедії українських сіл. У цьому контексті, очевидно, слід подивитися і на вищеназвані листи та записки О. Довженка, направлені письменною формою на ім'я уряду республіки.

Жити й працювати авторові «Поеми про море» було нелегко в умовах творчої несвободи. Але Довженко, як і його попередники – Шевченко та Леся Українка, відчував силу «єдиної зброї» – слова. У листі до В. Ткаченко від 12 листопада 1952 року він широко радив: «Завжди кличте: художній твір є завжди до якоїсь міри протестом проти чогось во ім'я чогось» [152, 128].

Отож, право вибору, хоч і дуже обмежене, існує як моральна альтернатива навіть за умов тоталітаризму. Треба тільки хотіти скористатися цим правом. З одного боку, можна змиритися і втратити себе як людину і як митця. З другого – сміливо стати «проти течії» і, таким чином, генерувати в суспільстві нові, нестандартні ідеї, відмінні й протилежні офіційним. Довженко вибрав друге.

Заради об'єктивності слід сказати, що і в життєпису автора «Щоденника» та «України в огні» були моменти, коли доводилося йти на



компроміси із власною совістю. Вічні переслідування, підозри, наклепи змушували Довженка писати покаянні листи, клястися у вірності Сталінові, спростовувати безглузді доноси. Іноді митець використовував політичні звинувачення, висунуті проти нього, у зворотному напрямі:

«Українські буржуазні націоналісти любченки, порайки, хвилі, затонські та інші (мерзотники, авантюристи), предателі, прикриваючись довгі роки, хотіли продати Україну, український народ польсько-німецьким панам-фашистам. Ці виродки вдерлися на високі командні пости республіки для того, аби виплести українському народу страшну польсько-німецьку петлю. Для того вони нищили коней, корів, влаштовували голод. Нищили народ. Розвалювали революцію» [153].

Боляче читати подібні листи, а ще важче повірити у щирість сказаного письменником. Однак – це неспростовні документи доби, хоча, безперечно, їх слід розглядати у контексті тоталітарного часу, із врахуванням тодішньої соціально-політичної обстановки і культурної ситуації. Отже, епістолярна публіцистика Довженка, яка нині ще тільки повертається із небуття, вимагає ретельного дослідження, неупередженого об'єктивного аналізу з урахуванням глибоких суперечностей епохи.

Як видно уже з цього побіжного, далеко не повного перегляду епістолярної публіцистики В. Винниченка, М. Хвильового, Ю. Яновського, О. Довженка та деяких інших авторів, наскільки великий і вагомий мистецький доробок у формі приватних кореспонденцій, що його залишили нащадкам у спадщину кращі майстри українського письменства першої половини XX ст. Їхні відкриті (одверті) листи й листи без адреси, епістолярні цикли й окремі послання – памфлети, звернення, заклики, радіолисти і т. п. були глибоко заякореними в політичній проблематиці XX ст. і найперше – в національній: українській. Саме з неї вони черпали своє натхнення, і тематику, і образи. Всім своїм духом, усім спрямуванням, усіма ідеями, почуттями, характерами вони оживляли літературний процес 20–50-х років XX ст. як на еміграції, так і в Україні, і дали чималу низку мистецьких фактів, які не зможе обійти поза увагою жоден об'єктивний історик української літератури новітньої доби.

Помітні зразки епістолярної публіцистики стали наслідком узагальнюючої, типізуючої роботи аналітичного й образного мислення літераторів, мислення нестандартного – парадоксального. Саме таке мислення було не тільки антиподом тоталітарної публіцистики, а й знаряддям психологічно-інтелектуального протистояння тоталітаризмові, демонтажу його ідеологічної, а, отже, й ідеологізованої політико-економічної структури.

Будучи жанром глибоко пристрасним, емоційним і суб'єктивним, епістолярна публіцистика зосереджує в своїх текстах у першу чергу оцінку інформації, пояснення і спонукування на відміну від суто інформа-



ційних жанрів, котрі побудовані здебільшого на констатації фактів.

Як і інші жанри публіцистики, епістолярна також переживає свої періоди підйому і спаду, на чергування яких впливають, з одного боку, вимоги соціально-історичної дійсності, а з другого – внутрішня еволюція жанру.

Проте залишається очевидним той факт, що і в 20–50-х роках ХХ ст., у час радіограм, телеграм, телефонних розмов і оперативних воєнних повідомлень, де лаконічність була звичайністю й необхідністю, епістолярна публіцистика користувалась значною популярністю і широко використовувалася в поточній практиці не лише демократичної преси, а й журналістики тоталітарної.

Відкриті листи письменників

Одним з найпоширеніших різновидів епістолярної публіцистики є відкритий лист [154, 288]. Він має свою історію та глибокі традиції як в українській, так і в європейській публіцистиці та епістолографії. Кращі зразки цього жанру пережили своїх авторів і нині добре відомі шанувальникам мистецтва слова. Досить згадати такі хрестоматійні твори, як відкриті листи М. Максимовича до Г. Квітки-Основ'яненка, відкритий лист «Французьким письменникам ХІХ століття» Бальзака, широкознаний лист В. Белінського до М. Гоголя, «Зазивний лист до української інтелігенції» П. Куліша, «Я звинувачую!» Е. Золя, «Письмо до видавця «Колокола» М. Костомарова, «Листи з України Наддніпрянської» Б. Грінченка і «Листи на Україну Наддніпрянську» М. Драгоманова, «Не можу мовчати!» Л. Толстого, «Відкритий лист статському радникові Філонову» В. Короленка тощо.

Водночас, хоча це й парадоксально, означений різновид листа належить до найменш розроблених у літературознавстві, у теорії публіцистики та в епістолографії. Причому гострий дефіцит наукових праць відчувається не лише в ділянці теорії жанру, а й у царині історико-літературній, не кажучи вже про обмаль, а то й взагалі повну відсутність досліджень про епістолярну публіцистику ХХ сторіччя, і зокрема сучасний її стан. Безперечно, роботи П. Карасьова [155], М. Черпахова [156], М. Лукіної [157, 9–15] та деяких інших дослідників [158] розширили наші уявлення про формування логіко-гносеологічної моделі жанру епістолярної публіцистики, про його психологічні суб'єктивно-об'єктивні параметри та про структурно-композиційні особливості відкритого листа як різновиду епістолярної публіцистики.

Проте згадані праці створювались у той час, коли теорія журналістики перебувала ще в стадії становлення і не були висвітлені за-



кономірності публіцистичної творчості взагалі. Нерозробленість методологічних проблем теорії публіцистики негативно позначилась і на вирішенні поодинокі з погляду теорії публіцистики проблеми відкритого листа. Внаслідок нечіткого формулювання призначення відкритого листа та його предмета до цього різновиду епістолярної публіцистики стали відносити явища, котрі не належать до публіцистичного типу діяльності (наприклад, листи читачів). Отже, нагальна потреба теоретичного розуміння реального стану жанру відкритого листа, існуюча розмитість у визначенні його меж, нерозробленість питання про особливості його впливу на аудиторію, а найголовніше – цілковита відсутність літературознавчих праць про цей різновид епістолярної публіцистики в українському письменстві XX ст. (як виняток можна назвати хіба що низку публікацій з приводу замовчуваного в радянський період «Одвертого листа В. Винниченка до М. Горького» [Див. : 159]) і спричинила необхідність висвітлення означеного аспекту.

Сам термін «відкритий лист» був запозичений іншими європейськими мовами з німецької преси і став загальноживаним виразом після того, як у 1846 р. датський король Христіан VIII оприлюднив «відкритого листа», в якому сповіщав «усьому світові» про свої права на Ельбські герцогства [Див. : 160, 265]. На той час «крилатий вислів» уособлював смисл звернення до громадської думки через пресу. При цьому, зрозуміло, якості публіцистики жанр отримав не в листах короля Христіана VIII, а в творчості письменників, журналістів, політичних діячів, які використовували цю літературну форму як засіб боротьби за прогресивні ідеї свого часу.

Найпотужнішим струменем, яким ішло формування епістолярної публіцистики з її майбутніми відкритими листами, було особисте листування письменників, учених, відомих політичних діячів. Не маючи можливості в умовах цензурного гніту відкрито висловлювати свої думки, ідеї, погляди, вони викладали в листах, звернених один до одного, різноманітну суспільно-політичну інформацію, яку не можна було отримати з підцензурної преси; коментарі, аналіз явищ сучасного їм соціального життя, малювали гострого, памфлетного характеру портрети реакційних діячів, висловлювали свої погляди на дійсність і шляхи її перетворення. «Дружній лист» тим самим набув широкого суспільно-політичного звучання й виконував роль нелегальної епістолярної публіцистики [Див. : 161].

Таким чином, процес формування епістолярної публіцистики і зокрема її різновиду – відкритого листування, йшов, з одного боку, шляхом привнесення в ділове, соціально-політичне листування особистих елементів, а з іншого, насиченням дружнього листа суспільними мотивами й ідеями. Збережене й загострене при цьому безо-



середнє звернення до адресата ставало своєрідною формою впливу на читача, яким вже тепер був не лише безпосередній адресат, а й більш-менш широке коло осіб, серед яких ці листи поширювались цілком свідомо. Внаслідок народився відкритий лист – жанр публіцистики, в якому через звернення однієї людини до іншої порушуються в гострій, відверто-особистій високоемоційній формі важливі соціальні питання, виокремлюються проблеми, що, мають широке суспільне значення. Привабити увагу читацького загалу до цих питань і проблем, сформувані у масового реципієнта певну думку про адресата і його поведінку, спонукати до активних дій на підтримку чи осуд позиції адресата – ціль відкритого листа.

Величезну роль у таких листах відіграє «особистий момент», прагнення публіциста поговорити з конкретним адресатом тет-а-тет, безпосередньо вплинути на його думки, почуття, поведінку.

Водночас, якби це було тільки особисте листування – нехай навіть на дуже важливу тему, – не було б сенсу друкувати його на шпальтах газети чи журналу. Відкритий лист як різновид епістолярного жанру публіцистики має й іншого, крім безпосереднього, адресата. Це широка читацька аудиторія, на суд якої, власне, й виноситься автором те чи інше суспільно важливе питання. Масовому реципієнтові також необхідно дізнатись, що думає письменник про свого адресата, про позиції тієї групи, яку адресат представляє, тощо.

Як бачимо, лист, адресований одній людині, читається багатьма і багатьох хвилює. І в зв'язку з особливою формою такої кореспонденції її вплив також незвичний. Читач немов присутній при розмові (дружній або гостро полемічній) двох людей, ніби мимоволі стає свідком того, що немовби йому безпосередньо й не призначене. Лист примушує його проникнути в суть суперечок, в суть думок автора й адресата, зайняти якусь власну позицію чи розділити погляди автора листа або адресата. І все це без прямого звернення до читача (щоправда, почасти автор використовує й форму безпосереднього звернення до «вдумливого читача», «демократично настроєного читача» і т. п., або вставні слова, а то й речення на кшталт «судіть самі», «хай читач пробачить різкий тон нашого виступу» тощо). Відкритий лист, таким чином, знаходить особливий, лише йому властивий шлях до читацького загалу.

І все ж досить часто у зв'язку з «відкритістю» тексту звернення до адресата (тобто зміст епістолярного твору «відкрито» оприлюднено в засобах масової інформації, а не запечатано текст у конверт і не відправлено поштою) різновидами відкритого листа називають твори, адресатом яких виступає не окрема особа, а велика група людей чи навіть уся читацька аудиторія друкованого органу. Йдеться, зокрема, про так звані листи без адреси, відозви й прокламації, поздоровлення з трудовими успіхами чи перемогами цілих колективів і т. п. На мій



погляд, такі твори доцільніше розглядати саме як різновиди епістолярного жанру публіцистики, оскільки сприйняття подібного роду листів хоча й носить особистий характер, особисту форму, але зовсім іншого плану. Листи без адреси, як і відозви та прокламації – заклики, звернені до мас в ім'я активізації зусиль великих груп людей, а часом і цілих народів, розраховані на сприйняття всіх відразу й кожного безпосередньо. Й людина, читаючи такий текст, відчуває себе часткою тієї аудиторії, якій лист адресовано. Тим самим подібні епістолярні твори виконують не стільки інформаційну чи роз'яснюючу функцію, скільки відіграють важливу об'єднуючу роль особливо в періоди гострих соціальних потрясінь (революцій, війн тощо). Відозви й прокламації найчастіше друкуються у вигляді листівок.

Коли ж і за яких умов у письменника з'являється необхідність звернутися до жанру відкритого листа? Причин тут може бути дуже багато (безліч) і в залежності від кожного конкретного випадку вони усі різні. Проте, якщо говорити про причини істотні, то проведений нами аналіз показує, що їх в основному три.

1. Найперша. У живому літературному процесі нерідко трапляються ситуації, коли письменник під враженням особистих контактів з політиками, видавцями, редакторами часописів, меценатами, зрештою, в результаті зустрічей з широкими колами читачів, відчуває гостру потребу перенести розмову на сторінки громадського друкованого органу. Але за умови, якщо питання, підняті у публічному зверненні митця до конкретного адресата, носитимуть не приватний характер, а матимуть актуальне значення для великого загалу. До того ж подібні виступи у пресі з'являються, як правило, тільки після попередніх контактів з адресатом (зустрічей, кореспонденцій, телефонних розмов і т. п.), що не дали бажаного наслідку.

Прикладом таких кореспонденцій можуть бути «Відкритий лист Мих. Грушевського, закордонного делегата УПСР Голові Ради Народних Комісарів Української Соціалістичної Радянської Республіки» від 15 листопада 1921 року та «Листи В. Винниченка до А. Т. Приходька» (1925).

Лист до Х. Раковського дає уявлення про маловідомий період життя М. Грушевського. Еміграція, по суті, не внесла істотних коректив у його національно-державні погляди. Як і раніше, він послідовно проводив свою соборницьку політику. Першому українському президентові, одному з найвидатніших учених XX ст., вдалося згуртувати практично весь інтелектуальний потенціал нації в Науковому товаристві ім. Шевченка. Не випадково Володимир Дорошенко зазначав: «Грушевський був справжнім соборником, і йому однаково був гидким як наддніпрянський, так і наддністрянський партикуляризм» [162, 15].

Прагненням згуртувати кращі конструктивні сили на еміграції та



в УРСР, в ім'я «реальних інтересів трудового народу, який виявляється єдиним дійсним репрезентом української нації», продиктований і відкритий лист Грушевського до Голови Раднаркому УРСР. Цей епістолярний твір Грушевського, спочатку задуманий як приватний лист, перетворився у «відклик прилюдний» до Голови уряду, а з ним і до КП (б)У та «до тих, від кого залежить напрям політики» в Україні, лише після попередніх розмов М. Ф. Чечеля, члена закордонної делегації УПСР та співробітника часопису «Борітеся – поборете» (де й був оприлюднений цей лист), з Х. Раковським. Повернувшись з Харкова до Відня після зустрічі з Х. Раковським, М. Ф. Чечель повідомив Грушевського про формальну відмову уряду УРСР в легалізації Української Партії Соціалістів-Революціонерів. Це фактично унеможливило повернення видатного вченого та його однодумців з еміграції на Україну.

Отже, необхідність оприлюднення листа до Х. Раковського була викликана гострою потребою переконати впливового адресата в помилковості «принципу недопускання ніяких партійних організацій, крім комуністичних», до співпраці з більшовиками.

«Задум листа, що виник з тих чи інших причин, для дальшої своєї реалізації вимагає того, щоб публіцист чітко визначив, чого ж він хоче добитися своїм листом» [163, 291], – зазначається в одній з теоретичних праць. Цей висновок літературознавця Є. Прохорова яскраво унаочнює відкрите послання Михайла Грушевського до Голови Раднаркому УРСР. Автор листа сподівається на успіх свого звернення до Х. Раковського, а тому центр ваги листа переноситься значною мірою на прагнення переконати безпосереднього адресата. Грушевському було відомо, що з 1920 року погляди Х. Раковського, болгарина за національністю, істотно змінюються, а надто – в національному питанні. Якщо раніше цей діяч більшовицької партії, який не тільки не знав української мови, але на період свого вступу на пост Голови Тимчасового Робітничо-селянського уряду України і наркома зовнішніх справ УРСР не зовсім добре володів і російською мовою, українську націю вважав «вигодками інтелігентів», то тепер Х. Раковський виступає з критикою національної політики РКП. (Це, зрештою, коштуватиме йому обвинувачувального вироку в 1938 р. і засудження до 10 років таборів, де Х. Раковський і помре). Тож аргументація Грушевського у відкритому листі максимально розрахована на вплив безпосередньо на адресата. Автор послання відбирав лише такі факти, приклади, докази, що здатні вплинути на Х. Раковського як керівника уряду. Зокрема, М. Грушевський від імені закордонної УПСР пропонує простим людям в Україні реальну допомогу медикаментами та навчальною літературою: «Коли б, збираючи продналог, український уряд міг разом з тим дати українському селу чи ліки, чи книжку, чи шкільний



прилад, се, розуміється, творило б зовсім інший настрій, ніж коли сей уряд все-таки нічого взамін не може дати, окрім обіцянок».

Учений роз'яснює, що консолідація всіх конструктивних сил «на користь трудівних українських мас» також вигідна очолюваному Х. Раковським уряду УРСР: «В своїм інтерв'ю з французьким делегатом А. Морізе Ви, Християне Георгієвичу, висловили недавно переконання, що, коли Вам не будуть перешкоджати зовні, Ви за п'ять літ поставите на ноги Україну економічно і культурно. Я думаю, що перешкоди зовні припинились би й стратили ґрунт, коли б наступило внутрішнє замирення, – коли б зникли ті перепони, які паралізують і розривають усі проби порозуміння між суголосними українськими елементами ...» [164, 28].

Мине якийсь час і Грушевський повернеться на Батьківщину в 1924 році. Проте надія на кращу будучність України в союзі соціалістичних держав не справдилася. Українська самостійність так і не стала для Михайла Грушевського об'єктивною конечністю. Натомість «Третій Рим» вийшов з громадянської війни ще сильнішим, а українська суспільність Наддніпрянщини, що виростала в умовах національної руїни, досить легко піддалася на пропаганду комунізму і безбожництва. Отже, питання розбудови власної держави, порушене у відкритому листі М. Грушевського до Х. Раковського, знову постає нині актуальним, як ніколи раніше.

Пильно стежачи за всіма перипетіями соціального та національного розвитку в Україні, поривається дати власну оцінку новій реальності і з'ясовує можливості для співпраці з радянським урядом і Володимир Винниченко. У своїх відкритих листах до працівника повпредства СРСР у Празі Антона Терентійовича Приходька, через якого Винниченко фактично спілкувався з урядом Радянської України, а згодом у брошурі «Поворот на Україну» (Львів-Пшібрам, 1926), він порушує проблему нормалізації взаємин між еміграцією і Батьківщиною.

Два відкриті «Листи В. Винниченка до А. Т. Приходька», що публікувались у львівській газеті «Діло» (1925. – 14 листоп.), містять цікаві роздуми письменника про такі вищі, на його думку, цілі в майбутньому житті на Україні, як активна боротьба за «суспільство безкласове, колективістичне, збудоване на рівних умовах праці й творчості» та «дійсна можливість активної праці для національного відродження працюючих мас на Україні».

Оприлюдненню цих публіцистичних творів українського митця передувало його приватне листування з А. Приходьком. Однак Винниченко небезпідставно вважав, що їхні з А. Приходьком епістолярні діалоги достеменно відомі керівникам радянського уряду, а тому відповіді свого адресата, державного службовця, в повпредстві СРСР у Чехословаччині, розглядав як офіційну позицію уряду щодо можливого повер-



нення Винниченка на Батьківщину. Крім того, у зарубіжній періодиці з'явилися повідомлення, в яких відчутним було прагнення представити спроби Винниченка в'язати ситуацію в Україні та можливість його повернення на Україну як його особисту справу і позбавити, таким чином, цю акцію її «громадянського інтересу і значення».

Отже, прохання Винниченка опублікувати у пресі його листи до А. Приходька («Всі газети, що містили якісь повідомлення про мої переговори в справі повороту на Україну, прошу передрукувати ці листи або об'єктивно переказати зміст їх») викликане гострою потребою роз'яснити громадськості власну позицію у цьому питанні, «щоб не дати приводу до найменшого непорозуміння». І все ж, попри важливість названої причини, для Винниченка існувала ще одна необхідність звернутися саме до жанру відкритого листа – «обов'язок члена своєї нації»: «Коли дійсно намічається принципіальна зміна в національному питанні й кермуючі центри комуністичної партії мають твердий і непохитний намір провадити послідовно й до кінця свою постанову в життя, що з боку тих українських соціалістів, що були головним чином через національну політику в опозиції, було б не тільки політичною помилкою, але й злочинством супроти ... своєї нації проводити те саме відношення до комуністичної партії, що було за іншого національного курсу». Винниченко підкреслює: «Але, я гадаю, що й українська інтелігенція, й багато з українських робітників, і селян, і навіть багато з українських рядових комуністів поділяють моє бажання знати, яка на Україні є справжня, дійсна національна політика». Саме з цією метою він і переносить дуже важливу розмову на сторінки громадських видань. Поряд з прагненням переконати конкретного адресата А. Приходька, а в його особі також і радянський уряд, В. Винниченко, звичайно, розраховує на ширшу аудиторію, тим самим дістаючи можливість формувати громадську думку.

Митець особливо наполягає на активному ставленні до практичного розв'язання національного питання, вважаючи, що не можна здійснити соціальну перебудову суспільства за умови «одсталості духовної», що пасивне або негативне ставлення комуністів до національних проблем гальмує розвиток трудящих мас, викликаючи в них недовіру до провідників такої політики, «дає змогу реакційним елементам використовувати психологічні настрої мас на користь своїх позицій, прикритих національно-патріотичними гаслами!».

Актуальність цих положень, як тоді, так і нині, – незаперечна. Відкриті «Листи В. Винниченка до А. Т. Приходька», пізніші його листовні звернення на Радянську Україну й до еміграції, попри окремі суб'єктивні судження, тактичні ходи чи сумніви, й подальша поведінка Винниченка-письменника й діяча, засвідчують його невтолиме прагнення, за словами Еллана, «здійснити революційним шляхом



максимум національних здобутків».

Проте розпочатий Володимиром Винниченком публічний діалог з представниками радянської влади не був та й не міг бути підтриманий. Генеральна лінія комуністичної пропаганди вимагала замовчування й закреслювання культури й історії поневолених націй, зведення їх до рангу «меншого брата». Тому й відкриту кореспонденцію Винниченка лідерам ВКП (б) і КП (б)У вигідніше стало розцінювати «як погано замасковану провокацію з явно контрреволюційними намірами» [Див. : 165], ніж оголосити правду про те, «яка на Україні є справжня, дійсна національна політика».

2. Прагнення написати відкритого листа може з'явитись у відповідь на відкритий лист. І це, з рештою, зрозуміло, адже найкращим чином на аргументоване послання можна відповісти тільки таким же докладним посланням, тобто адекватно.

Як відповідь на статтю пролетарського критика Б. Муравіча «Війна націоналізму. Шовіністична проповідь у журналі "Життя й революція"». «Осадники на сході України, або, що письменник Антоненко-Давидович бачив на Донбасі» («Комсомолец України» від 15 серпня 1929 р.) з'явився і відкритий лист Б. Антоненка-Давидовича під назвою «Лист до редакції. Відповідь на статтю "Війна націоналізму"» («Комсомолец України» від 10 вересня 1929 р.). Цей виступ письменника не був звичайним спростованням критичного матеріалу на свою адресу. Подібних спростовань від різних осіб публікувалось чимало у цей час на шпальтах радянської періодики. Однак не почуття образи і не бажання привернути увагу громадськості до своєї особи спонукало автора відкритого послання до Б. Муравіча «удаватися і собі до затасканого шаблону, – писати спростовання й просити редакцію не одмовити мені надрукувати мого листа в найближчих числах газети. Я мушу писати цього листа через те, що Б. Муравіч закидав мені те, чого я аж ніяк не можу на себе взяти, а по-друге, способи, що ними не гербує Б. Муравіч аби тільки підперти свої інкримінації, – нечувані...».

Від себе додам: була ще й третя причина – чи не найголовніша, про яку, зрозуміло, письменник не міг заявити публічно в умовах, коли культурологічні проблеми вже не бралися опонентами до уваги, а різні виступи літераторів у пресі набирали явно політичного забарвлення. Та саме ця причина змусила автора «Листа до редакції» дати через газету рішучу відсіч інсинуаціям Б. Муравіча. Звинувачуючи молодого українського письменника в антисемітизмі, пролетарський критик вдався тим самим до політичного доносу на журнал «Життя й революція» (звернімо увагу на підзаголовок статті Б. Муравіча: «Шовіністична проповідь у журналі "Життя й революція"»), в якому друкував свої твори Б. Антоненко-Давидович.

Отже, публічна відповідь письменника була продиктована не ву-



зькоогоїстичними прагненнями Антоненка-Давидовича звести особисті рахунки, наприклад, з критиком Б. Муравічем. Порушена у листі проблема, безумовно, мала широкий суспільний інтерес.. Чи має право взагалі літературна критика особу будь-якого митця, його стиль, трошіку, мову трактувати виключно в соціально-політичному аспекті, до того ж, вдаючись до грубих фальшувань та інсинуацій як на ім'я літератора, так і на адресу громадського часопису, що оприлюднює художню продукцію авторів різних мистецьких шкіл і напрямів?

Справа в тому, що Б. Антоненко-Давидович надрукував у червневій книжці журналу «Життя й революція» за 1929 рік свій нарис «Земля горить», який став художнім узагальненням недавньої поїздки письменника на Донбас. У цьому творі автор показав ті процеси українізації в зрусифікованому регіоні республіки, які йому вдалося помітити під час свого відрядження. З одного боку, Борис Антоненко-Давидович радо вітав такі події, як відкриття українських шкіл, театрів, публікацію рідною мовою підручників тощо, з другого – висловлював тривогу і стурбованість з приводу того факту, що культурно-національні процеси у регіоні проходять спорядично, нагадуючи собою якісь чергові масові кампанії. Не випадково окремі пристосуванці на кшталт репортера тов. Шабашкевича «наукраїнізувались» до того, що з огляду на політичну кон'юнктуру обирають собі псевдоніми в українському стилі.

Саме цей жарт письменника щодо метаморфоз із псевдонімом репортера тов. Шабашкевича надихнув критика Б. Муравіча вдатися до грубих перекирочень творчості письменника. Доводячи «гідливе, зневажливе ставлення» Б. Антоненка-Давидовича до всього того, що «наукраїнізувалось», Б. Муравіч пише у статті «Війна націоналізмові ...»: «І мимоволі згадується одна з дійових осіб роману "Смерть" того ж автора. Єврейка-комуністка там намальована такою гидотною, набридливою, що на тлі красивої постаті головного героя роману українця-більшовика, вона здається такою нікчемною, що її тільки можна терпіти».

Навіть на основі тільки одного вищенаведеного уривку зі статті Б. Муравіча видно, яким «методом» користувався критик при аналізі творчості письменника Антоненка-Давидовича. Сотні, а може й тисячі читачів, що мали змогу раніше ознайомитися з повістю «Смерть» (до речі, повістю, а не романом!), могли б так само, як і автор твору, поставити перед критиком запитання: «Де це в повісті "Смерть" Б. Муравіч вичитав героїню єврейку-комуністку?» Адже ні в повісті «Смерть», ні в інших творах Б. Антоненка-Давидовича такої героїні не існує. «В моїй повісті «Смерть», – пояснював письменник, – є комуністка *Славіна* (може, прізвище єврейське?), що «за чутками є прижита *донька якогось тамбовського архірея*» (може



це, на думку Б. Муравіча, є ознака семітського походження?)

Б. Муравіч, якщо йому охота, може закидати мені вже скорше русофобство за те, що я вивів, як негативного типа росіянку Славіну, але я не дав своїй героїні жодної рисочки, щоб охочі шукати кримінал товариші, могли сприймати її, як єврейку. Не через те, розуміється, не дав, що боявся, якби Муравічу не випнулись при цій нагоді мої "шовіністичні вуха", а просто це не входило до плану моєї повісти».

Читачеві відкритого листа Б. Антоненка-Давидовича ставало цілком зрозуміло: якщо критик Б. Муравіч добирає такого «оригінального» способу підтверджувати свої обвинувачення в шовінізмі, націоналізмі та антисемітизмі, як підміна національності героїням у чужих літературних творах, то можна собі легко уявити, звідки у нього беруться аргументи й для подальшої розправи над письменником та журналом, що наважився оприлюднити його твори.

Однак у редакційній замітці під відкритим листом Б. Антоненка-Давидовича зазначалося: «Вважаючи за правильні низку зауважень, що їх зробив письменник Антоненко-Давидович з приводу помилок тов. Муравіча в статті "Війна націоналізму", редакція констатує, що закиди Б. Муравіча на нечітке визначення письменником Антоненком-Давидовичем культурно-національних процесів у Донбасі і провідної ролі партійної організації у цих процесах залишаються в силі й нічим не спростовані. Крім того, редакція зазначає, що в своїй відповіді письменник Антоненко-Давидович, на жаль, повторює своє неправильне твердження про те, що "українство зробило величезний крок уперед за останні десятиріччя", не визнаючи, про яке "українство" та про які "десятиріччя" йде мова».

Публікація у 1929 році на сторінках партійної преси відкритого листа Б. Антоненка-Давидовича одночасно з редакційною заміткою, яка, по суті, перекреслювала зміст цього твору, була, на мій погляд, досить символічною. Якщо сам факт оприлюднення епістолярного тексту одного з «ланківців-марсіан», що згодом стануть «ізгоями в творчому процесі» (Д. Донцов), у читачів ще всеяв якусь надію на осмислення літературних явищ більш-менш об'єктивно, навіть плюралістично, то заідеологізована редакційна післямова переконувала в тому, що в пролетарській критиці на чільні позиції починають виходити не європейські мистецькі традиції, за які виступав М. Хвильовий, неокласики та багато в чому солідарні з ними ланківці-марсіани, а оперті на марксизм більшовицькі догмати. Зокрема, критичні статті таких літераторів, як В. Коряк, С. Щупак, О. Полторацький чи Б. Муравіч, «характеризує тон партійної агітки, часто крикливої, з типовими партійними аргументами, що приймаються за абсолютний авторитет без будь-якої критичної думки» [165, 74].

У період міцніючої диктатури М. Хвильовому, М. Кулішеві, непоступливим неокласикам, або тим письменникам, що як і Б. Антоненко-Да-



видович, не змирилися з більшовицькою доктриною і не наповнювали літературу «бляшаним пафосом» (Д. Донцов), ставало дедалі важче публічно відстоювати свої позиції. Натомість на шпальтах різних часописів почали з'являтися покайнні листи, що за умов постійних нападок на українську інтелігенцію ставали чи не єдиним засобом для виживання (наприклад, покайнні листи М. Хвильового, лист М. Куліша до редактора «Літературної газети» тощо). Звичайно, далеко не все в цих листах можна сприймати на віру. А проте згадані кореспонденції дуже виразно засвідчують, чого саме домагався від їхніх авторів тодішній режим.

Мине зовсім небагато часу і поява не тільки відкритих листів, але й ідеологічно «нейтральних» щодо тоталітарної системи художніх творів одіозних авторів, а згодом навіть їхніх імен, стане неможливою на терені колишнього СРСР.

Відкриті ж листи, написані щиро, без примусу, створені у відповідь на аналогічні послання, звернені до відомих митців, упродовж кількох десятиліть будуть, по суті, прерогативою українських письменників лише на еміграції. Пошлемось тут, зокрема, на «Лист до редакції "Українських вістей"» (Новий Ульм, Німеччина) Володимира Винниченка від червня 1948 року, оприлюднений автором у відповідь на «Одверті листи» його опонентів, представників нової хвилі української еміграції. Назвемо також «Відповідь ворогам великим і ворогам манюньким (Абрамовичам, Державінім та іншим)» (1950) Івана Багряного та його ж «Коли чад імперії затуманює честь (Відповідь проф. Ф. П. Багатирчукові)» (1951), «Відповідь І. Багряного п. В. Чапленкові» на «Лист В. Чапленка до І. Багряного» від 17 серпня 1958 року та ін.

Необхідно підкреслити, що відкрите листування письменників, як на еміграції, так і в Україні, оприлюднювалось у пресі переважно тоді, коли в цих епістолярних творах автори торкалися якихось питань, що мали непересічне громадське значення. Проте іноді траплялись у цьому зв'язку й непорозуміння. Пошлюсь, зокрема, на «Ответ М. Ф. Рыльскому» К. Паустовського (Лит. газета. – 1960. – 29 окт.), якого Л. Новиченко назвав «роздратованим до бруталності» [166, 301].

3). Нарешті, при вивченні реальних фактів життя у письменника може скластися переконання в тому, що у конкретній ситуації необхідно лише публічно звернутись до певного адресата (чи навіть колективу) й зосередити увагу на висвітленні позиції або діянь цієї особи (групи, колективу), на наслідках вчинків, що вже відбулись чи стануть можливими, на потребі тих чи інших акцій і т. п. Подібна ситуація виникає, як правило, за умови, коли попередні контакти з адресатом не дали бажаних наслідків, коли автор відкритого листа знає, що ніякі аргументи та переконання на адресата не подіють. У таких випадках письменникові доводиться розраховувати здебільшого



тільки на підтримку громадськості.

В епістолярних творах, де автор звертається до адресата інших політичних переконань, певним чином змінюється спрямованість і характер аргументації. Тоді стає важливим продемонструвати перед адресатом, а також перед читачами те, що об'єднує і що розділяє автора й адресата, порівняти й протиставити враження й оцінки тих явищ дійсності, про які склались власні погляди в автора й адресата. У листах такого роду полемічні моменти проступають досить виразно, почасти – дуже гостро й навіть різко.

Прикладами подібних листів можуть бути послання В. Винниченка до М. Горького. Так, зокрема, у 1909 році, не дочекавшись обіцяної публікації перекладів своїх творів у «Знанні», український письменник пише дуже обурливого листа до Горького, дорікаючи за нещирість, порушення первісних термінів друку. Він ультимативно вимагає згоди на термінове оприлюднення свого художнього доробку в «Знанні», загрожуючи у противному випадку опублікувати цього листа, адже йшлося не про особисті непорозуміння, скажімо, Винниченка з Горьким, а про речі значно вагоміші – про популяризацію серед російських читачів зразків українського письменства, яке всупереч валуєвським циркулярам бурхливо розвивалося на батьківщині Тараса Шевченка й Івана Франка.

У кореспонденції від 5 травня 1909 року, надісланій адресатові на острів Капрі, Винниченко кидає Горькому особистий докір за шовіністично-недбале ставлення до нього саме як до українського письменника. Очевидно, тут певну роль відіграла також і горьківська критика Винниченкової п'єси «Базар», яку автор відправив російському письменникові ще на початку 1909 року для публікації в збірнику. Горький п'єсу відхилив, вважаючи її «непорозумінням», «помилкою» драматурга. Російський письменник чомусь сприйняв цінність «кращого з героїв» твору Марковича як зразок революціонера і взявся «підправляти» його ідеологію.

А Винниченко й сам з нею полемізував. І взагалі, він «закладав» у твір зовсім іншу ідею, принаймні не ту, що побачив там Горький, а тому й не погодився з критикою, відстоюючи право на власні принципи зображення психології та вчинків персонажів.

Отож, не отримавши негайної відповіді від Горького на свій лист від 5 травня 1909 року, Винниченко зважився опублікувати його в газеті «Рада» (Київ). Щоправда, у цьому відкритому посланні вже не було звинувачень на адресу Горького у шовіністичному ставленні до української культури. Значно пізніше адресант в «Одвертому листі В. Винниченка до М. Горького» (1928), згадуючи це непорозуміння 1909 року, писав; «Пам'ятаєте, як у 1908 році Ви, збираючись видавати переклади моїх літературних праць з української мови на руську,



з властивою Вам сльозою у розмовах зо мною вигокували: «Прекрасный язык! Милый язык! Люблю! Давайте, давайте издавать!»

З виданням моїх праць під Вашою редакцією справа не вийшла (з відомих Вам і мені не літературних, не політичних і не національних причин) (*Розрядка моя.* – В. К.). Але Ви видавали переклади праць Коцюбинського. І з Коцюбинським Ви так само декламували своє захоплення «прекрасным, милым языком». І з ним Ви так само сміялися й обурювалися з тих «болванов, які звали українську мову штучною, а весь український визвольний рух – вигадкою німців» [167, 37].

Не зупиняюсь тут на перипетіях обох цих конфліктів Винниченка з Горьким, оскільки і капрійський інцидент 1909 р. [Див. : 168], і гостра полеміка, спричинена некоректним, образливим для українців твердженням «буревісника революції» про непотрібність перекладу повісті «Мати» на «украинское наречие», що є, мовляв, дискримінацією російськомовної меншості в Україні, вже висвітлювались у вітчизняній пресі [Див. : 169; 170]. Відома нині й реакція тогочасної української громадськості на цю шовіністичну вихватку Горького. Згадаймо хоча б слова М. Драй-Хмари із його щоденника: «Ось де справжній непідроблений, невідгаданий шовінізм, а в нас намагаються пошити усіх українців в шовіністи через те тільки, що вони українці» [171, 43].

Проте непослабний з роками інтерес читацького загалу до «Одвертого листа В. Винниченка до М. Горького» (1928) не спадає й нині. Свідченням актуальності цього публіцистичного шедевра українського письменства, спрямованого у сьогодення, стала й публікація «Літературною Україною» (1994. – 8 грудня. Передмова В. Бурбели) статті В. Винниченка «Була, є й буде», написаної 26 квітня 1948 року у зв'язку з двадцятиріччям його листа-відповіді Горькому.

Насамкінець розмови про відкриті листи письменників, які мною виділені в окрему групу епістолярних творів, розглянемо кореспонденцію, адресовану не одній особі, а колективу. Це – «Відкритий лист до дирекції "Голосу Америки" з приводу авдицій українською мовою», написаний Іваном Багряним і опублікований письменником у газеті «Українські вісті» (Новий Ульм, Німеччина) 30 березня 1950 р.

Уже в перших рядках своєї відкритої кореспонденції («бо закриті не дають жодних результатів») письменник акцентує увагу на обставинах, що спонукали його висловити свої міркування з приводу радіопередач «Голосу Америки» українською мовою:

«Моральне право для написання цього листа витікає з двох моментів: перший – я українець, недавній громадянин УРСР, колишній політ'язень, що велику частину свого життя провів у радянській тюрмі, а значить належав до тієї частини українського народу, в ім'я якої й для якої, насамперед, організовано українські авдиції "Голосу



Америку». Другий момент – моїм іменем, як і моїми творами не раз послуговувався «ГА» в своїх авдіціях українською мовою, а значить якоюсь мірою у своїх взаєминах із підрадянською Україною використовував мій скромний авторитет».

Всупереч зверненням до конкретних постатей, відкритим листам, у яких здебільшого на початку оповіді автор виявляє характер особистих стосунків з адресатом, І. Багрянний одразу ж переходить до висвітлення суті справи.

На підставі чотиримісячного вивчення українських трансляцій «Голосу Америки» І. Багрянний розцінює їх як «факт колосального політичного значення», розрахований на включення в орбіту протикомуністичних сил другої за величиною нації в СРСР. Історична роль цієї події, на думку автора відкритого листа, полягає в тому, що відтепер кожен український радіослухач матиме ідейну підтримку в своєму духовному протистоянні комуністичному тоталітаризмові.

Однак, попри незаперечну важливість організації українських за формою радіоавдіцій, реальне проведення цих передач, як гадає Багрянний, в кращому разі може викликати «тільки глум з "Голосу Америки", ба навіть глум з Америки взагалі». А в найгіршому випадку такі передачі «вб'ють в українському народі назавжди віру в Америку й західну демократію».

Звичайно, щоб робити подібні категоричні узагальнення, необхідно мати серйозні підтвердження. Найважливішим з них для Багряного став ефірний час «Голосу Америки» впродовж чотиримісячних радіопередач українською мовою. Проведені передачі, на думку автора листа, тільки повторили чужі, а то й ворожі прагнення нашого народу російські радіотрансляції, «лише переклавши їх на українську мову, та й то кепсько». Ось, зокрема, далеко не повний перелік передач, що у так званому календарі історичних дат подав «Голос Америки» для українського народу: 1) Про Петра Першого; 2) про ленінську «Іскру»; 3) про «народи Росії»; 4) про російських діячів і письменників; 5) про кронштадське повстання і так далі.

Безперечно, можна говорити для українського народу і про Петра I, і про «Іскру», і про російських діячів та письменників – так, ніби ніколи не було діячів і письменників у цілій українській історії, тощо. Але говорити з якого погляду? «Голос Америки», на думку Багряного, «говорить з штандпункту інтересів російської імперії. Пропагуючи культ Петра Великого, який був першим організатором масового знищення українців на каторзі після полтавської поразки Мазепи – за те, що вони хотіли відокремити Україну від Росії, дирекція «Голосу Америки» тим самим допомагає Сталінові стверджувати його власний культ і диктатуру. Українському радіослухачеві цікаво буде дізнатись і про «Іскру» – про ту саму, з якої «возгоре-



лось лєнінське пламя», з яким нині «не може дати ради цілий світ і яке спалило на жорстокому вогні терору мільйони наших співвітчизників. Про це також говорити можна і треба, але як?!»

Постійно звертаючись до колективу – дирекції «Голосу Америки», а не до окремої особи, Багрянйй розуміє, що немає рації прагнути переконати свого безпосереднього адресата, адже автор кореспонденції навіть не знайомий з цими співробітниками, не знає їхніх політичних уподобань і т. п. Саме тому спрямованість і характер аргументації у листі змінюється, центр ваги її переноситься в бік аналізу ситуації з погляду пересічного реципієнта україномовних авдицій радіостанції. Проте з відкритими листами, зверненими до конкретних постатей, а не до цілих груп, цей твір Багряного об'єднує прагнення автора залучити у свої спільники якомога ширше коло читачів. Демонструючи факти й судження, погоджуючись і сперечаючись, роздумуючи про почуте й прочитане в журналі російської еміграції в Америці – «Социалистическом вестнике», автор листа веде важливу й багатопланову розмову не тільки зі своїм колективним адресатом про необхідність самостійних радіотрансляцій для українського народу, а й з читацьким загалом. Отож, і висновок письменника сприймається не як його особиста порада дирекції «Голосу Америки», а як побажання багатомільйонної аудиторії радіослухачів: Необхідно «зробити українські авдиції справді українськими не тільки формою, але й змістом, відібравши їх від росіян і надавши українцям. І тоді "Голос Америки" – голос західної демократії – дійде до самого серця українського народу, завдаючи московському комунізму тяжкого удару, а ім'я Америки стане прапором того сорокамільйонного народу в боротьбі проти сталінської деспотії».

Отже, дослідження відкритого листування українських письменників наводить на думку про унікальність цього публіцистичного явища, про новаторський характер жанру, пошуковий сенс якого в кризовій політичній та літературній ситуації 20–50-х років ХХ ст. завжди був на вістрі часу, а іноді й випереджав його. І саме завдяки своїй національній, справді українській спрямованості. В умовах тоталітаризму епістолярні твори М. Грушевського, В. Винниченка, М. Хвильового, М. Рильського, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного та багатьох інших талановитих митців, оприлюднені як у вітчизняних часописах, так і в закордонних виданнях, сприяли подоланню шовіністичних імперських кордонів на терені вивільнення України від московської та будь-якої іншої чужоземної залежності, закликали до осмислення власної долі, вчили «чути себе українцями».

Зрештою, відкриті листи, звернені не тільки до конкретних адресатів, а й до широкого читацького загалу, своїм гостродискусійним



пафосом підривали «зсередини» коріння уніфікованої тоталітарної журналістики, вчили читача мистецтву полеміки, вмінню відстоювати власні думки й переконання.

Дещо пізніше у листі до ЦК КПУ і КДБ від 28 липня 1970 року Василь Стус напише: «Відсутність потрібного діалогу створює прекрасний ґрунт для перебільшення незгод, розбіжностей. Кожен з учасників мовчазної дискусії сприймається ніби через збільшуване скло. Людина, що має іншу позицію, сприймається протилежною стороною за ворога!»

Гірко відчувати, що, забороняючи людям можливість мати свою позицію в житті, наше суспільство бере на себе відповідальність за їхню духовну чи фізичну смерть. Таке суспільство назвати гуманним не можна» [Цит. за : 172, 23].

Відкриті листи письменників, що часто попри цензурні заборони торували шлях до читача (згадаймо хоча б «Одвертий лист В. Винниченка до Горького» чи відкриті кореспонденції І. Багряного, сам факт обізнаності з якими міг призвести до фатальних наслідків), якраз і підтримували прояви національної свідомості, спроби будувати українську культуру на ґрунті світового мистецького досвіду, перші паростки політичного плюралізму та демократії, висловлюючись сучасною мовою.

Художні листи

За обґрунтованими твердженнями сучасних політологів, тоталітарні режими відзначаються не лише деспотичною владою та прагненням контролювати дії й самі думки населення, а й здатністю поряд з цим створювати для себе масову підтримку, мобілізуючи суспільство (чи певну його частину) в ім'я єдиної – «тотальної» – мети, що має загальнонаціональне значення. Відтак і художня творчість митця у цих складних умовах неминуче буде скеровуватись партійно-державними органами, що владно тяжіють над друкованим словом, у річище «тотальної» ідеї.

Але чи можна епістолярні тексти, які пишуться здебільшого для вузького, добре знаного кола читачів (переважно одного-єдиного адресата), розглядати на рівні з іншими художніми творами письменника? Чи впливає приватний письменницький епістолярій (і як саме?) на розвиток поточного літературного процесу?

Щоб розв'язати ці питання, звернемося до концепції відомого вченого В. Біблера про «логіку культури» й «культуру логіки» [173].

На думку дослідника, «ідею твору» слід сприймати тривимірно:

1. Твір – на відміну від продукту (споживання), призначеного,



щоб шезнути, або від знаряддя (праці), що може працювати в будь-яких вправних руках, – є відсторонене від людини і втілене в плоть полотна, звуків, фарб, каміння (а також слів) власне буття людини, її визначеність, як єдиного і неповторного індивіда, особистості;

2. Твір завжди має конкретну адресу; вірніше, в ньому, в його плоті, адресоване авторське буття. Твір – існує – кожен раз наново – у спілкуванні «автор – читач» (або знову й знову – уявного автора і уявного читача);

3. У спілкуванні «на основі» твору (коли його учасники можуть і повинні перебувати на безкінечній відстані один від одного) світ повторюється наново, вперше – з думок, почуттів, слів, що закарбовані на сторінках книги.

З погляду культурології й логіки культури – буття культури (а твір – це застигла форма початку буття), спілкування в культурі є спілкування і буття на основі твору, в ідеї твору. Письменницький епістолярій в цьому контексті тривимірний, отже, листи літераторів можуть розглядатися нами як окремі художні твори.

Виголошувати епітафію (Див. нашу публікацію: Дифірамб чи епітафія жанрові? // СІЧ. – 1997. – № 1. – С. 72–77) листу як факту літератури, гадаю, поки ще рано.

Відтоді, як мистецтво письма стало надбанням суспільства, люди писали один одному – на папірусі, на бересті, на пергаменті, на папері. Встановити ж чітку грань між звичайним інформативним листом, написаним задля того, щоб його прочитали, взяли до уваги й одразу ж забули, та листом як виявом авторської свідомості, способом самовираження, іноді просто неможливо. Сучасний читач, для якого написання листа – це лише обтяжливий обов'язок, не розуміє, яким чином коротке, ділове, почасти недбале послання може виражати людський досвід і чому такий необроблений стиль спроможний нести в собі естетичну функцію. Для нинішнього читацького загалу лист, по суті, перебуває за межами літератури.

Проте не треба забувати про ту обставину, що в умовах жорстокої дискримінації, а то й тотальної заборони свободи слова приватний лист для українського письменника часом ставав єдиною можливістю, формою вияву не тільки комунікативної, але й естетичної потреби.

Щодо наукових студій, в яких і до сьогодні точиться дискусія: листування – художня література чи ділова? – то в них фактично ніколи спеціально не досліджувалась епістолографія, не зосереджувалась увага на художніх особливостях письменницьких листів. Скажімо, в навчальних посібниках з риторики та поетики ХІХ ст. лист визначався лише як проміжний вид між діалогом і монологом [Див : 174, 52–59].

Вільям Тодд ІІІ, літературознавець із США, у перекладеній російською книжці «Дружеское письмо как литературный жанр в пушкин-



скую епоху» (1994), що сьогодні, на мій погляд, є найґрунтовнішим дослідженням проблем російської епістолографії, розглядає так зване дружнє листування «арзамасців» саме як факт літератури.

Гадаю, що епістолярна спадщина О. Олесья, В. Винниченка, О. Ольжича, Б. Антоненка-Давидовича, О. Довженка та багатьох інших українських авторів ХХ ст. теж має самостійну естетичну, художню цінність. Окремі з них виходять за межі свого інформативно-комунікаційного призначення й максимально наближені до художніх творів: це – своєрідні листи-новели, образки, етюди, в яких переважає творче начало.

Звичайно, не всі письменницькі листи були такими. Серед них чимало послань, які ми пишемо зараз: побутових, лаконічно інформативних.

Однак для того, щоб зрозуміти глибинну різницю між листом в нашому повсякденному житті й письменницьким листом в епоху тоталітаризму, треба пам'ятати, що в радянський період, власне кажучи, майже всі листи як підцензурні були «відкритими». І не тому, що призначались для негайного оприлюднення, – просто людина, автор листа, передбачала, що її кореспонденцію може прочитати не лише адресат, а тому вона дбала про форму вираження думки не менше, ніж би готувала статтю чи промову.

Скажімо, для письменників-в'язнів сталінських і постсталінських таборів не було «жодної гарантії, що лист дійде до сина, до дружини, до матері, до сестри, до друга, що чесне поетичне слово не буде спалене, що новий переклад поезій Рембо, Верлена, Марини Цветаєвої, Рільке не вмере десь у байдужих руках охоронців, що набуті в немилосердних умовах каторжної праці в шахті, в холоді і камері-одиночці знання так і не будуть реалізовані...» [175, 250]. Але письменники сподіваються, що їхні послання дійдуть до адресатів, шлють «у вічність» листи. Автори цих кореспонденцій розуміють, що розголос про борців за народ і безвинні жертви для будь-якої влади (тим паче для влади тоталітарної!) – це те ж саме, що вітер для вогню. Хай навіть ці листи прочитають тільки самі охоронці!..

У своїй сукупності письменницький епістолярій 20–50-х років ХХ ст. становить собою різноманітні жанрові форми листа, стилістику, яка міняється в залежності від автора та його адресатів. А між двома крайніми полюсами епістолярних творів, листом художнім і листом побутовим, – багато перехідних щаблів, і кожен з них цікавий по-своєму.

Окремий масив у художньому листуванні письменників становлять віршовані кореспонденції. Причому цей жанровий різновид характерний як для авторів, що самореалізувались у поетичній галузі письменства (О. Олесь, П. Тичина, М. Рильський, М. Драй-Хмара, Є. Маланюк, О. Ольжич та ін.), так і для прозаїків (Ю. Яновський, Остап Вишня, М. Стельмах, О. Гончар та ін.) і драматургів (М. Ку-



лш, І. Дніпровський, О. Корнійчук та ін.).

Не претендуючи на високу мистецьку вартість, поетичні епістоли згаданих авторів разом з їхніми прозовими листами чітко документують час і добу, а також дають вагомий матеріал для еволюції поглядів конкретних літераторів. Знайомство з цими віршованими епістолами створює ілюзію безпосередньої комунікації, дає змогу уявити живий образ письменника у реальному оточенні.

Ось, наприклад, віршований «Лист до Оксани» М. Драй-Хмари від літа 1934 року:

*Привіт тобі, моє ластовенятко,
що, з рідного полинувши гнізда,
десь турхаєш над голубим Дністром,
над рипами, куди во врем'я оно
водив і я тебе, мою маленьку,
щоб глянути з високих берегів
на пагорки й на доли бессарабські,
укриті скрізь лісами кукурудзи
та прегустим зеленим виноградом! [176, 93].*

Уже з цих рядків поета відчуваєш особливу теплоту родинних зв'язків, щиру любов автора «Листа...» до своєї доньки. Згаданий твір цікавий також не тільки автобіографічними деталями («Привіт твоїм сестричкам дорогим, // що мірять босенькими ногами // вузькі стежки від хати до альтанки...» та ін.), а й художньою інтроспекцією М. Драй-Хмари:

*Багато тем – аби була охота
писати! Це – найголовніша річ.
Ну а як є таке святе бажання,
ти обмилуй одну цікаву тему
і в образах собі це уяви,
щоби вона, немов жива, постала
перед твоїм зірким духовним оком.
І коли ти живе це все уздриш,
міркуй, яким добірним, влучним словом
віддати мисль чи образ...[Там само. – 95–96].*

Цікаві по-своєму кореспонденції у віршах Миколи Куліша. Щоправда, вони малочисельні, однак не виключаємо можливості, що частина з них зберігається у приватних колекціях і з часом, можливо, стане відомою читацькому загалу.

Одним з перших серед оприлюднених нині послань такого типу



був лист М. Куліша до О. Корнєєвої (у шлюбі – Маслової), написаний драматургом російською мовою 4 (20) листопада 1924 року:

Вас поразит вот этот почтальон^{8}
и вся моя предезкая затея.
Прочтете Ви мое письмо, бледнея,
и скажете: ах, сумашедший он!
Пусть будет так.
Но я Вам шлю привет,
овеянный мечтами, теплый, нежный.
Пусть не томит Вас день холодный, снежный,
Примите мой Вам за «вчера» ответ.
От сердца он, а не из головы ...
Ах, в эту ночь мне снежные метели
о крае северном свои легенды пели,
о крае том, где раньше жили Вы.
Ах, в эту ночь я думал все о Вас
и грезил до рассвета ...
А результат – записка эта
В столь не урочный час.
20.XI.1924 [177, 596].*

Нагадаю, що письменницький хист М. Куліша формувався в надзвичайно складних умовах зросійщення і українізації, що не могло не позначитися на мові епістолярної спадщини. Так, зокрема, з 205 листів, надрукованих видавництвом «Дніпро» в найповнішому нині двохтомному виданні 1990 року, – це листи, написані російською, а відповідно 54,7 % – українською.

До того ж О. Корнєєва-Маслова, одна з постійних адресаток М. Куліша, була росіяною, тому їй не дивно, що в своїх перших посланнях до неї письменник переходить на російську мову.

Цей віршований лист – виняткове явще в усьому листуванні Кулішевому, бо являє собою чи не єдине послання драматурга, в якому зовсім відсутні характерні ознаки звичайної кореспонденції.

Уважний аналіз епістолярного доробку М. Куліша дає підстави для твердження про нереалізований творчий потенціал драматурга в галузі поезії. До такого висновку, зокрема, приходять А. Крат, дослідник

8 *У ролі листоноші, який передав цю віршовану епістолу, був син Куліша – Володимир (він відвідував дитячий садок на вулиці Гоголя, 17). Микола Гурович познайомився з Олімпіадою Костянтинівною у квітні 1934 року в Одесі. Вона працювала директором дитсадка (№ 11 по вул. Гоголя, 17). В цьому будинку була і невеличка квартира директора. [Див. докладніше : 178].



епістолярної спадщини автора «Патетичної сонати» й «Мини Мазайла». У культурологічній розвідці «Як перший полиск світанку...» згаданий дослідник здійснив спробу «відтворити, сконструювати, змодельовати поетичні твори М. Куліша, користуючись його образно-поетичною системою епістолярних писань» [179, 66]. Для цього, на першому етапі, з усіх листів митця А. Кратом були виписані найбільш влучні поетичні конструкції (рядки, фрази, образи, звороти, порівняння, окремі слова і т. ін.), які й стали своєрідними «ідеями-цеглинками» підмурку майбутніх віршів. На другому (аналітичному) етапі було зроблено ретельний поліваріантний підбір розірваних вербальних конструкцій на сумісність (ідейну, образну, поетичну, лексичну і т. д.). На третьому – останньому етапі утвореним конгломератам було надано логічної послідовності і остаточної верлібрової довершеності (М. Куліш писав листи переважно прозою, тому утворити римовані тексти було б, фактично, справою неможливою).

Наведу один з шести поетичних творів, змодельованих А. Кратом, в яких кожне слово виключно Кулішеве:

*Я як степова птаха
співатиму
у мене проліски
квітнуть в душі*

*подивіться
які вони ніжні і гарні
зривайте їх
топчіть ногами
сплітайте для себе вінки*

*вистачить всім
нехай же сьогодні
серце співає до білої зорі
симфонію прекрасну
і колишеться
у пахучих мріях*

*як хочеться піти
назустріч невловимим
голубим
зеленим обріям*

*наковтатися свіжого
степового повітря*



*набити свої груди
пахущим зеленим пилом
а серце
ніжними
світлими
як перший полиск світанку
мріями [Там само. – 66].*

Безперечно, штучно утворені дослідником «верлібри М. Куліша» і реально написані драматургом віршовані епістоли – речі далеко не одного художньо-естетичного виміру. Це справді, як зазначає автор експерименту, «замір досить зухвалий: вирішувати за самого М. Куліша!» І це може викликати суперечливі відгуки. Проте ця культурологічна розвідка, гадаємо, заслуговує на увагу вже хоча б тому, що ніколи, ніде й ніким, наскільки нам відомо, не була раніше здійснена подібна новація. Тим самим А. Крат започаткував сучасні методи дослідження (моделювання, експеримент, поліваріантний підбір розірваних вербальних конструкцій на сумісність та ін.) щодо епістолярних творів.

Отже, прецедент створено: новітні комп'ютерні технології стають можливими й доцільними при вивченні літературних рядів. Це дасть змогу ефективніше вирішувати проблеми атрибуції, зокрема, аналізувати ідейно-образний зміст творів їхніх лінгвостилістичних особливостей, творчої манери конкретного автора, зрештою, прогнозувати і передбачати знахідки невідомих раніше автографів.

Окрему групу письменницьких листів становлять замальовки (як віршовані, так і прозові), що знайшли свою подальшу реалізацію в літературних творах.

Подібних кореспонденцій чимало знаходимо в творчому доробку Б. Антоненка-Давидовича, О. Довженка, Ю. Яновського, Ю. Смолича, Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Ольжича та ін.

Зупинимось на першому-ліпшому прикладі:

*«І знову біля моря мій намет,
І знову парус – тінь крилата дому,
Знайомий вітер теплим степом дме
І падає на синю паполому ...*

Далі поки що не виходить» [180, 307], – це уривок з листа Ю. Яновського до дружини від 9 липня 1935 року. А згодом процитована вище строфа повністю увійде в ліричну поезію, якою прозаїк розпочне свою нову книгу оповідань та нарисів «Короткі історії» (К., 1940). Під цим віршем стоятиме дата написання: «1935».

Аналогічна ситуація і з поетичним посланням Ю. Яновського до



Остапа Вишні від 18 листопада 1949 року. Депо пізніше згаданий твір, підкоригований автором, стане основою поезії «Остапу Вишні – в день LX-річчя» [Див. : 181, 341].

А ось акварельні ескізи майбутніх кіноповістей О. Довженка, що вже вгадуються поміж рядків листування митця з матір'ю та близькими людьми:

«Пишу одну повість про діда, батька, матір і про все, одне слово, наше сосницьке життя, ще коли я був маленьким, мамо, у Вас і щасливим, коли дід ще казав мені: «Цить, Сашко, не плач, поїдем на сінокіс да накосимо сіна, да наберем ягод, да наловимо риби, да наваримо каші». Про всяке таке от старовинне, що щезло вже, минуло давно і ніколи нікому не вернеться, як не вертаються літа, ще хочу написати. Чомусь я часто, коли не щодня, згадую про Сосницю і про Вас усіх, особливо про батька і про Вас, моя рідна старенька мамо. Очевидно, тому, що й сам уже сивий, і день мій вечоріє вже, і хоч не гнеться ще спина і хожу ще рівно я, як дід Семен, оглядуватися став назад, почав визирати в холодне (чужеє) вікно – а чи не пливуть до мене в гості молоді літа деснянською водою на дубах. Ні, не пливуть» [182, 130], – зізнається О. Довженко матері та сестрі у листі від 9 листопада 1946 року.

А через деякий час у листі до молоді поетеси Валентини Ткаченко митець занотує рядки, за якими безпомилково вгадуються нині хрестоматійні образи із «Зачарованої Десни»:

«Ріка моя, життя моє. Чого, ой, чого так пізно приплив я до твого берега? До чистої твоєї води і до людей простих і найдорожчих, що творять чудо на твоїх берегах! Спасибі, річко, що, дивлячись на тебе, роблюсь я добрим і навіть мудрості пізнаю крихітку, стаю я людяним, щасливим, що можу любити тебе вже повік, річко моя, життя моє, душа мого народу.

Така ось тема розкрилася передо мною, товаришко юна моя. Ви казали якось, що вірші можна складати зі всякого приводу. Отак колись казала моя стоп'ятилітня праматір, проклинаючи мене маленького за висмикану морквочку, собаку за гавк, а діда за кашель, такий голосний і ревучий, що кутчане по ньому визнавали погоду.

Складіть же мені закляття у віршах про річку, про велику воду, про любов мою до її живої води, що створила диво зі мною. Хай не лякає Вас тематична трудність такого синтезу, закутого в рими» [Там само. – 127].

Чимало листів О. Довженка (особливо це стосується кореспонденцій до Ю. Смолича, В. Ткаченко, Ю. Тимошенка та близьких і рідних людей, яких він щиро любив) нагадують собою ліричні мініатюри. Це – миттєві фотографії українського ландшафту, життя селян у рідному Придесенні, малюнки-спогади дитинства, юності, поетичні роздуми тощо. «Художні вправи» в епістолярних творах Довженка



свідчать про те, що листи були для митця своєрідною творчою лабораторією, де проводились літературні досліди, шліфувався стиль, відпрацьовувались зображувально-виражальні можливості.

Сказане певною мірою стосується і листування О. Ольжича. В кореспонденціях поета можна зустріти як замальовки (віршовані й прозові) картин і образів, що знайшли свою подальшу реалізацію в художніх творах, начерки поезій, оповідань, сцен, епізодів для поем, так і ліричні образки, етюди і т. п., що назавжди залишились «ненародженими дітьми».

З листів О. Ольжича постає перед нами жива неоднолінійна особистість установленні, «біографія душі» (як висловилась Михайлина Коцюбинська). Звичайний юнак із плоті і крові. Ніжний і вразливий, подекуди навіть сентиментальний. Хоч і проголошував: «І будуть не луки, не квіти, каміння саме на землі...», сам кохався і в луках, і в квітах ... Не вільний був і від сумнівів та вагань, а то й хвилин депресії і готовий перебороти свою «безволість». Із загостреним чуттям природи і неспокоєм мандрівника – його подорожні нотатки дають ефект присутності. Наведу бодай кілька прикладів, які взяв навмання з листів О. Ольжича до батька, відомого поета О. Олеся:

«Тепер у нас іде боротьба зими з весною.

То засипле снігом і вдарить мороз, то земля одтане і починає все оживати. Вже розпускається лист на бузині, набухають бруньки на інших деревах, заявляються бутони соку (вже великі). Сьогодні гуляючи з Гедою, на порубі знайшов навіть кілька кущиків фіалок з дрібнесенькими квіточками. У лісі сухо, а на північних боках горбів і на дорозі ще лежить товстий сніг. Так гарно в нас тепер! Зовсім весна. Налетіло зябликів і інших пташок сила. Ворони так радісно каркають та літають над соснами ...» [183, 317–318] – це з листа від березня 1921 року до батька.

А ось поетична замальовка:

*Осінь. День. Похмуре небо.
Вітер листям шелестить.
Летється дощ, а вітер вие
Уночі і вдень не спить.*

*І в душі у мене також
Осінь хмура і сумна.
І душа моя байдужа,
І не бореться вона*

[Там само. – 320] – з листа до О. Олеся від 26 березня 1922 року.
Ще одна жартівлива листівка, відправлена батькам 17 липня 1931



року з Гамбурга:

«Сиджу в потязі на Гамбург ... Мерзька тут погода, щохвилини дощ. Взагалі, мушу сказати, що я випив до дна чашу насолоди від мандрування і на якийсь час, певне, заспокоюсь. Та й оглядини музеїв і галерей вже переситили мене. Я собі нагадую Лукулла з товаришами, що їли через силу, уживаючи для того рвотного ...» [Там само. – 343].

Почасти кореспонденції О. Ольжича адекватні ліричним щоденниковим записам. У таких листах «з продовженням» поет вряди-годи зазначає не лише дату, а й день тижня і навіть час або пору доби. Це також характерно і для листування О. Теліги, Є. Маланюка та деяких інших авторів.

Наприклад, у листах Є. Маланюка мало віддзеркалений зовнішній світ, мало буденної інформації. По суті – це своєрідні монологи схвилюваної душі: особливий жанр лірики Маланюка. Такими, зокрема, є його послання до О. Теліги, до Н. Лівницької-Холодної. Надто до останньої. З 24 листів Маланюка, оприлюднених у згадуваному раніше виданні «Листування з американських архівів ...» (Нью-Йорк, 1992), 14 кореспонденцій припадає на рік 1924, решта – 1928, 1929 роки. Листи поета до Н. Лівницької-Холодної (на той час просто Лівницької, одруження з П. Холодним ще справа майбутнього) – це листи закоханого. Прочитую характерний уривок з кореспонденцій цього часу:

«Весна! Весна! А в мене четвертий аркуш креслення лежить неготовий – і не можу, не можу робити нічого. Вірші спілітаються в голові – тоскую шалено, Наталочко – я задушив би Вас зараз (сонце – сонце!)

*Чого ж Ви нічого не пишете?
Злюко-маненька.
Божеволю од суму й весни.
Євген Наталочці Лівницькій
І
Як перший пелюсток весни –
Ваш променистий лист.
І знов, і знов в казковій сні
Ці дні переплелись ...» [184, 252–253].*

Ю. Шерех, аналізуючи листування Маланюка з Лівницькою-Холодною впродовж 1924 року, констатує подібність Маланюкових епістолярних творів до любовного листа – щирого й пародійного, що його пише до Марини горищаний поет Ілько в «Патетичній сонаті» Миколи Куліша.

І все ж, гадаю, незважаючи на топологічну ідентичність названих творів, будь-який буквальний взаємовплив Маланюк-Куліш чи Куліш-Маланюк виключений. Куліш не міг впливати, бо «Патетична соната» створена 1931 року. Щодо можливого впливу Маланю-



ка, важко погодитись із цим, оскільки листи поета зберігались у приватних паперах Лівичької-Холодної і не могли бути відомими Кулішеві. Отже, ймовірним залишається твердження Ю. Шереха: «Куліш схопив стиль, типовий для покоління двадцятилітніх у перші роки революції, молодого покоління УНР. Якоюсь мірою це було покоління мрійників, і – хай перебільшено й утровоно – Маланюк у листах – 1924 року відбив відгомони київського золотого гомону в застосуванні вже не до патріотики (громи революції й війни з Росією вже відгрімилі), а до вічного, як писав Микола Куліш, кохання» [185, 155].

У Маланюкових кореспонденціях до Лівичької-Холодної пізнішого періоду (після 1924 року) відлуння давніх почуттів хоча й наявні, однак тепер уже тут мовиться більше про реальний світ і менше про «оселі та Таїті». Це вже був час, коли в Україні завершилась «орґвисновками» літературна дискусія 1925–28 рр. І в її контексті ім'я Маланюка перетворювалося з власного на загальне. Воно було тепер на вустах кожного, хто вважав за доцільне виголосити анафему «оскаженілим» націоналістам, «ворогам українського народу». Маланюк у листах до згаданої адресатки називає це своєю *«невеселою славою»* [186, 265].

Багата, в закордонних архівах та приватних зібраннях зосереджена, а тому поки що недоступна широкому загалу, епістолярна спадщина Маланюка, як і, до прикладу, неоприлюднене листування Винниченка, Мосендза та інших авторів, обіцяє чимало духовної насолоди читачам: жива думка завжди «стереофонічна», вона поза конкретною буденною інформацією.

Розмова про художні листи письменників, на наш погляд, була б неповною, якби ми не згадали про епістолярні форми гумору й сатири.

Сміхова культура в листах М. Куліша, М. Рильського, Остапа Вишні, Б. Антоненка-Давидовича, О. Ольжича, І. Багряного та деяких інших авторів багатоаспектна за змістом та формою і здебільшого детермінована, окрім психофізичної специфіки особистості автора (Остап Вишня), особливостями соціокультурної системи його епохи, а тому виступає передусім аксіологічною гранню художнього мислення письменника. Така типологічна особливість притаманна, зокрема, епістолярію М. Куліша. Елементи комічного в його листах – це, найперше, форма самоутвердження письменника як творчої індивідуальності в умовах тоталітарної уніфікації, і, разом з тим, – основний засіб етичної й естетичної оцінки суперечливої доби. Ось лише кілька прикладів на підтвердження:

«Ви почали свого листа – мій М. К. А мені зразу подумалось, що це місцевком...» [187, 654]; *«Поспішаю тебе повідомити, що у мене все по-старому і на своєму місці: порок – у серці, ти і діти – в моїй пам'яті, ніс – там де й був»* [Там само. – 667]. Як сам зізнається автор,



сміх для нього – *«це дощ для засохлої землі»* [Там само. – 505].

Іноді М. Куліш у своїх кореспонденціях утворює певну словесно-сміхову конструкцію, надаючи їй драматургічно-гістрійної форми. Скажімо, завершуючи листа до дружини від 10 липня 1934 р. спеціально спровокованою інтригою (*«познайомився з «девочками» (їй Богу!), а як саме і скільки їм років, то про це розповім, як приїду»*), автор щиро глузує: *«...Дозвольте на цьому скінчити мого до вас, дорога моя бандо, батьківського, чоловічого, зятевого і нарешті хазяйового (це щодо Джоя) листа, побажати вам усього доброго, поцілувати і ... хай живуть Куліші! Хай!.. от Ваш, значить, батько (що значить отец), муж (він же й чоловік), зять (здраслуй, здраслуй, милий зять, пожалуй у хату), і, нарешті, М. Куліш»* [Там само. – 666].

Іронічну тональність Кулішевих листів досить часто визначають неординарні звертання до певного адресата, а також система власних підписів. Ось, наприклад, його звертання до дружини: *«Дорога старенька», «машинопищчиця», «женомашинниця», «старушко», «бабушко»* тощо. Перечитуючи листи М. Куліша до Антоніни Іллівни, дружини драматурга, та до Жана (як по-товариському він звертався до друга юності Івана Дніпровського), відчуваєш родинний емоційний «комфорт», що виплекав доброзичливу людину.

Інтимні родинні звертання характерні й для листування О. Олеся та О. Ольжича: Олега батьки називали Лелекою, Лелечкою, Лютиком, Бузіком, Бобочкою, Бо, Бобом; батько був Ба, Бубо, Бубонько, Бабо, а до матері син ніжно звертався іменами Мумо, Мумонько, Мумчик, Мум. А ось як настроює на жартівливий тон початок листа Ольжича від 7 листопада 1933 року до Марини та Марка Антоновичів: *«Лялю з Марком! (Без епітету, бо до обох однаково вжити не можна)»*. Водночас у листі поета до Л. Красковської епітет «знайшовся»: *«Неможлива Людо!»* – і це визначило подальшу дидактично-іронічну тональність всієї епістоли.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що в окремих випадках листування письменників – це також література, художня творчість, хоча здебільшого, це так би мовити, вторинний щодо художності матеріал, але такий, що має значний заряд художності. Проте незаперечне одне: письменницький лист несе в собі життя особистості. Без епістолярної творчості уявлення про митця неминуче буде неповним, а то й викривленим.



Література:

1. Острик М. З материка письменницької критики / М. Острик // Радянське літературознавство. – 1982. – № 2. – С. 15–19.
2. Брюховецький В. С. Силове поле критики / В. С. Брюховецький. – К. : Рад. письменник, 1985. – 240 с.
3. Брюховецький В. С. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В. С. Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1986. – 104с.
4. Вознюк Г. Л. Писательская критика в украинской советской литературе (Специфика. Этапы. Творческие индивидуальности.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1986. – 17 с.
5. Шаховський С. Теорію творять творці / С. Шаховський // Проблеми. Жанри. Майстерність. – К., 1982. – Вип. 7. – С. 59.
6. Вознюк Г. Л. Майстерність письменницької критики // Рад. літературознавство. – 1983. – № 7. – С. 53.
7. Гончар О. Письменницькі роздуми / Олесь Гончар. – К., 1980. – 381 с.
8. Літературознавчий словник-довідник. – К. : Академія, 1997. – С. 243.
9. Попов П. М. Невідомі листи Г. Ф. Квітки-Основ'яненка / П. М. Попов. – К. : Наук. думка, 1966. – 52 с.
10. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 136. – Од. зб. 104.
11. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Іван Франко; Редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1976-1986 –.– Т. 50 : Листи (1895–1916) / Упоряд. та комент. М. С. Грицюти та ін.; Ред. М. Д. Бернштейн. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 462.
12. Доценко Р. Вільна думка з епістолярних шухляд / Ростислав Доценко // Сучасність. – 1994. – № 6. – С. 163.
13. Винниченко В. Щоденник. 1921–1925. – Едмонтон-Нью-Йорк, 1983. – Т. 2. – С. 209.
14. Цит. за : Панченко В. Магічний кристал. – Кіровоград, 1995. – С. 29
15. Листи до приятелів. – Нью-Йорк-Торонто, 1953. – Ч. 1.
16. Нова Україна. – 1923. – Червень. – С. 8–27.
17. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 107. – Од. зб. 11. – Арк. 27.
18. Цит. за : Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1994. – 319 с.
19. Там само.



20. Діло. – Львів, 1925. – 14 листоп.
21. Гришин-Грищук І. Між двох сил / І. Гришин-Грищук // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 54.
22. Панченко В. Цит. праця. – С. 110.
23. Нитченко Дм. Листи письменників. – Мельборн, 1992. – С. 35.
24. Там само. – С. 38.
25. Костюк Г. Володимир Винниченко і його доба. – Нью-Йорк, 1980. – С. 202.
26. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 рр. // Овид. – Буенос-Айрес, 1954. – Ч. 3–6.
27. Рад. літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 4.
28. Там само. – С. 5.
29. Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – 16 берез.
30. Хвильовий М. Твори : у 2 т. упоряд., передм. М. Г. Жулинського, упоряд., прим. П. І. Майдаченка. – К. : 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 857–867.
31. Рильський М. Зібр. творів: У 20 т. Т. 19. – К. : Наук. думка, 1988. – С. 137.
32. Там само. – С. 138.
33. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 136. – Од. зб. 132.
34. Там само. – Од. зб. 219.
35. Там само. – Од. зб. 134.
36. Вітчизна. – 1987. – № 1. – С. 175.
37. Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 421.
38. Там само. – С. 500.
39. Там само. – С. 491.
40. Там само. – С. 398.
41. Там само.
42. Там само. – С. 416.
43. Кузякіна Н. Б. Листи М. Куліша до І. Дніпровського / Н. Б. Кузякіна // Радянське літературознавство. – 1989. – № 2. – С. 25.
44. Листи Миколи Хвильового до Миколи Зерова // Рад. літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 11–12.
45. Літературний ярмарок. – 1929. – № 9. – С. 43.
46. Там само. – С. 44.
47. Панченко В. Магічний кристал : Сторінки історії українського письменства / Володимир. Панченко. – Кіровоград, 1995. – С. 189.
48. Нитченко Дм. Листи письменників / Дмитро Нитченко. – Мель-



- борн : Ластівка, 1992. – С. 22.
49. Коцюбинська М. Розмова з батьками / Михайлина Коцюбинська // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 17.
50. Нитченко Дм. Листи письменників / Дмитро Нитченко. – Мельборн : Ластівка, 1992. – С. 19.
51. Матеріяли до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів (1857–1933) / Ред. Богдан Струмінський, Марта Скорупська ; За заг. ред. Ярослав Білінський, Василь Михайлович Омельченко, Олег Федішин. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1992. – С. 569. 52. Там само. – С. 205.
53. Вишня Остап. Твори: В 4 т. Т. 4. / Остап Вишня. – К. : Дніпро, 1988. – С. 421.
54. Полторацький О. Що таке Остап Вишня / Олексій Полторацький // Рад. література. – 1934. – № 4.
55. Хвильовий М. Твори : у 2 т. упоряд., передм. М. Г. Жулинського, упоряд., прим. П. І. Майдаченка. – К. : 1990 –. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 912.
56. Гальченко С. А. Текстологія поетичних творів П. Г. Тичини. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 33–34.
57. Рад. літературознавство. – 1989. – № 7. – С. 4.
58. Слово і час. – 1991. – № 12.
59. Слово і час. – 1994. – № 7.
60. Вороний М. Вибране. – К. : Наук. думка, 1997. – С. 304–314.
61. Російський державний архів літератури і мистецтва (Москва). – Ф. 877. – Оп. 1. – Од. зб. 481. – С. 5.
62. Літературознавчий словник-довідник / за редакцією Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів. – Видавничий центр «Академія», 1997. – С. 13.
63. Цит. за: Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. / Володимир Олександрович Мельник. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – С. 289.
64. Епik Г. [З листів Григорія Епіка] / [Публікація К. Фролової] / Григорій Епik // Радянське літературознавство. – 1965. – № 1. – С. 64–72.
65. Там само. – С. 65.
66. Підгайний С. Українська інтелегенція на Соловках: Спогади. 1933–1941 / С. Підгайний. – Торонто, 1947. – С. 90.
67. Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. – К., 1994 – С. 290.
68. Дзюба І. Громадська снага і політична прозорливість // Багрянний І. Публіцистика. – К. : Смолоскип, 1996. – С. 5.
69. Там само. – С. 256.



70. Матеріяли до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів (1857–1933) / Ред. Богдан Струмінський, Марта Скорупська ; За заг. ред. Ярослав Білінський, Василь Михайлович Омельченко, Олег Федішин. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1992. – С. 514.
71. Шерех Ю. Скарби, якими володіємо / Юрій Шерех // Сучасність. – 1993. – № 6. – С. 147–164.
72. Шерех Ю. Два стилі літературної критики / Юрій Шерех // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 9.
73. Рильський М. Твори: В 10-ти т. – К., 1962. – Т. 9. – С. 328.
74. Кузьменко В. І. З листування М. Рильського та М. Ушакова / В. І. Кузьменко // Радянське літературознавство. – 1986. – № 10. – С. 59–68.
75. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 6 т. Т. 1–6. / Т. Шевченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963–1964. – Т. 6. Листи. Нотатки. Фольклорні записи. – С. 104.
76. Київський літературно-меморіальний музей М. Рильського (далі – КЛММР), к/в–17419/А–3269.
77. КЛММР, к/в–15550/А–3269.
78. Рильський М. Із давніх літ / М. Рильський // Зібрання творів : у 20-ти т. – Т. 19. – К. : [б. в.], 1988. – С. 271–275.
79. Російський державний архів літератури і мистецтва (Москва) – Ф. 2877. – Оп. 1. – Од. зб. 377.
80. Там само. – Од. зб. 534.
81. Кузьменко В. І. Донести дух оригіналу / В. І. Кузьменко // Слово і час. – 1990. – № 2. – С. 26–32.
82. Кузьменко В. І. За рядком листа. З епістолярної спадщини Максима Рильського / В. І. Кузьменко // Слово і час. – 1994. – № 3. – С. 62–64.
83. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Іван Франко; Редкол. : Є.П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1976 – 1986 – Т. 48: Листи (1874–1885) / Упоряд. та комент. В. В. Громової та ін.; Ред Н. Л. Калениченко. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 7.
84. Там само. – С. 135.
85. Там само. – С. 423.
86. Там само. – Т. 50. – С. 294.
87. Озеров Л. Він любив писати листи / Лев Озеров // Вітчизна. – 1987. – № 1. – С. 74.
88. Тичина П. З архіву П. Г. Тичини: Зб. документів і матеріалів / П. Тичина. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 324.
89. Тичина, П. Читаю, думаю, нотую: статті, нотатки, рецензії, інтерв'ю / П. Тичина ; упоряд. С. Тельнюк. – К. : Рад. письменник, 1974. – С. 127. 90. Тичина П. З архіву П. Г. Тичини. – С. 150



91. Малишко А. Слово про поета. – К. : Рад. письменник, 1960. – С. 36.
92. Ильенко И. «По-своему видеть и выражать мир»: Письма М. Ф. Рыльского к молодым литераторам / И. Ильенко // Литературная учеба. – 1982. – № 3.
93. Мороз-Стрілець Т. М. Голос пам'яті: Спогади / Т. М. Мороз-Стрілець. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 24.
94. Вышеславский Л. Наизусть: Воспоминания / Л. Вышеславский. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 200.
95. Копнин П. В. Гносеологические и логические основы науки / П. В. Копнин. – М., 1974. – 312 с.
96. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975. – 349 с.; Бодалев А. Восприятие человека человеком. – М., 1982. – 311 с.
97. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. – М., 1984. – 361 с.; Психосемиотика познавательной деятельности и общения. – М., 1983. – 350 с.
98. Горохов В. М. Эпистолярная публицистика. – М, 1966. – 410 с.; Лукина М. М. Эпистолярный жанр публицистики: автореф. дисс. ... канд. филол наук. – М., 1988. – 22 с.
99. Горохов В. М. Закономерности публицистического творчества / В. М. Горохов. – М. : Мысль, 1976. – С. 30.
100. Воспоминания об Анатолии Аграновском. – М., 1988. – С. 203.
101. Потятиник Б. В. Парадоксальне мислення в сучасній публіцистиці / Б. В. Потятиник // Журналістика: Преса. Телебачення. Радіо: Міжвід. наук. зб. – Вип. 24. – К., 1992. – С. 141–150.
102. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – К.: Наук. думка, 1995. – 207 с.
103. Про партійну і радянську пресу, радіомовлення і телебачення. – К., Політвидав України, 1974. – С. 60.
104. Див. : Здоровега В. И Роль средств массовой информации в политической системе общества :Политология. – К., 1991. – С. 49.
105. Озарасов К. Партийная демократия и бюрократия – иного не дано / К. Озарасов . – М., 1998. – С. 338.
106. Александрович С. Тридцять без ретуші / С. Александрович // Журналіст України. – 1990. – № 4. – С. 27.
107. Конфорович А. Г. Математичні софізми і парадокси / А. Г. Конфорович. – К., 1983. – С. 5.
108. Гишинский Я. И. Творчество: норма или отклонение / Я. И. Гишинский // Социол. исслед. – 1990. – № 2. – С. 47.
109. Мороз Л. З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994. – С. 5.
110. Винниченко В. Відродження нації. – Ч. 1. – Київ-Відень, 1920. – С. 257.
111. Забужко О. С. Взаимодействие философии и искусства в новоев-



ропейской культуре / О. С. Забужко // История философии и культура. – К., 1991. – С. 153.

112. Мороз Л. З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994. – С. 148.

113. Сырцова Е. Н. Диалогика истории философии // История философии и культура. – К., 1991. – С. 46.

114. Слово і час. – 1993. – № 2. – С. 54.

115. Літ. Україна. – 1990. – 10 травня. – С. 7.

116. Революція в небезпеці! – Відень; Київ, 1920. – С. 17–16.

117. Дзвін. – 1991. – № 3. – С. 93.

118. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. – Нью-Йорк, 1981. – С. 149.

119. Эпштейн М. Н. Афористика // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 44.

120. Дзвін. – 1991. – № 3. – С. 93.

121. Прилюк Д. М. Публіцистичність і художність / Д. М. Прилюк // Радянське літературознавство. – 1973. – № 6. – С. 10.

122. Дзвін. – 1991. – № 3. – С. 93.

123. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя / Микола Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – С. 147.

124. Конфорович А. Г. Математичні софізми і парадокси / А. Г. Конфорович. – К., 1983. – С. 46.

125. Там само. – С. 32.

126. Там само. – С. 33.

127. Історія української літератури ХХ століття. Кн. 1. / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993. – С. 533.

128. Літературна дискусія 1925–1928 рр. [Текст] / Ю. І. Ковалів ; Тов. «Знання» Укр. РСР. – К. : Знання, 1990. – 48 с.

129. Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 509.

130. Хвильовий М. Твори : у 2 т. упоряд., передм. М. Г. Жулинського, упоряд., прим. П. І. Майдаченка. – К. : 1990 – . – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – С. 573.

131. Історія української літератури ХХ століття. – С. 551.

132. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи ... (через Константинополь. Стаття 2-а. // Сучасність. – 1994. – № 2. – С. 111.

133. Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває / Ю. Смолич. – К., 1969. – С. 102.

134. Радянське літературознавство. – 1957. – № 1. – С. 129.

135. Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури



- ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 116. – Од. зб. 1358.
136. Там само. – Од. зб. 2183.
137. Радянське літературознавство. – 1957. – № 1. – С. 129.
138. Тростянецький А. Крила романтики. – К., 1962. – С. 94; Семенчук І. Р. Юрій Яновський. – К., 1990. – С. 140.
139. Сенік Л. Роман опору і література трагічної свідомості // Слово і час. – 1996. – № 1. – С. 51–58.
140. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи (Упоряд., вступ. ст. та примітки Р. М. Корогодського). – Харків : Фоліо, 1994. – 655 с.
141. Україна. – 1989. – № 4.
142. Сенік Л. Роман опору і література трагічної свідомості. – С. 53.
143. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповість, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Х. : Фоліо, 1994. – С. 221.
144. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. – Мюнхен, 1959. – С. 56.
145. Рад. літературознавство. – 1957. – № 3. – С. 125–126.
146. Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповість, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Х. : Фоліо, 1994. – С. 35.
147. Там само. – С. 46.
148. Там само. – С. 125–126.
149. Там само. – С. 35.
150. Там само. – С. 247.
151. Довженко О. П. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко ; [упоряд. Ю. І. Солнцевої, Т. Т. Дерев'янка ; вступ. ст. О. Гончара ; підгот. текстів та приміт. К. П. Волинського ; редкол. : Ю. Я. Барабаш та ін.]. – К. : Дніпро, 1983–1985. – Т. 4 : Статті, виступи, лекції / [ред. П. А. Загребельний]. – К. : Дніпро, 1984. – С. 86.
152. Там само. – Т. 5. – С. 125.
153. Цит. за: Довженко О. Господи, пошли мені сили. – С. 21.
154. Жанри радянської газети. – К. : Вищ. шк., 1974. – 295 с.
155. Карасев П. С. Открытое письмо – публицистический жанр // Проблемы газетных жанров. – Л., 1962. – С. 39–55.
156. Там само. – С. 56–62.
157. Лукина М. Эпистолярная публицистика // Жанры советской газеты. – М., 1972. – С. 9–15.
158. Там само. – С. 16–23.
159. Слово і час. – 1990. – № 6.
160. Див.: Проблемы газетных жанров. – С. 265.
161. Тодд III. У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И. Ю. Куберского. – СПб. : Академ.



- проект, 1994. – 320 с.
162. Слово і час. – 1990. – № 6. – С. 15.
163. Прохоров Е.П. Эпистолярная публицистика: Учеб.-метод. пособие / Е.П. Прохоров. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1966. – С. 291.
164. Слово і час. – 1990. – № 2. – С. 28.
165. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Я. Гординський. – Львів; Київ, 1939. – С. 74.
166. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського / Л. Новиченко. – Кн. 2. – С. 131.
167. Слово і час. – 1990. – № 6. – С. 37.
168. Слово і час. – 1993. – № 2.
169. Літературна Україна. – 1990. – 10 трав.
170. Слово і час. – 1990. – № 6.
171. Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 43.
172. Цит. за : Коцюбинська М. «На цвинтарі розстріляних ілюзій...» // Слово і час. – 1990. – № 6. – С. 21–32.
173. Библер В. С. От научения – к логике культуры: два философские введения в XXI век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – С. 290–291.
174. Греч Н. Н. Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе. – СПб., 1819. – Ч. 1.
175. Жулинский М. «Ця Богом послана Голгота ...» // Стус В. Вікна в позапростір. – К., 1992. – С. 250.
176. Драй-Хмара М. Вибране / М. Драй-Хмара. – К. : Рад. письменник, 1969. – 304 с.
177. Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 596.
178. Кузякіна Н. «Друже мій, Ладушко...» / Н. Кузякіна // Вітчизна. – 1970. – № 3.
179. Крат А. «Як перший полиск світанку ...» Епістолярна спадщина М. Г. Куліша: спроба культурологічної розвідки / Анатолій Крат // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 53–54. – С. 60–66.
180. Яновський Ю. Твори [Текст] : в 5-ти т. / Ю. І. Яновський. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 5 : Вірші. Публіцистика. Роздуми про літературу. Листи / ред. тому В. В. Фашенко ; упоряд. К. Волинський. – 1983. – С. 307.
181. Там само. – С. 341.
182. Радянське літературознавство. – 1957. – № 3. – С. 130.
183. Ольжич О. Незнаному Воякові / О. Ольжич. – К. : Дніпро, 1994, – 432 с.
184. Матеріяли до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів (1857–1933) / Ред. Богдан Струмінський, Мар-



та Скорупська ; За заг. ред. Ярослав Білінський, Василь Михайлович Омельченко, Олег Федішин. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1992. – С. 252–253.

185. Шерех Ю. Скарби, якими володіємо / Юрій Шерех // Сучасність. – 1993. – Ч. 6. – С. 155.

186. Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів (1857-1933) / Ред. Богдан Струмінський, Марта Скорупська ; За заг. ред. Ярослав Білінський, Василь Михайлович Омельченко, Олег Федішин. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1992. – С. 265.

187. Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 654.



ВІДОБРАЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ
В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ ПИСЬМЕННИКІВ

Сучасні студії західноєвропейських учених [1, 138–141; 2, 26–38; 3, 20–37; 4, 139–141; 5], ряд праць російських текстологів [6; 7; 8] свідчать про досить активне вивчення як античної, візантійської епістолярної спадщини, так і національних письменницьких листувань. Адже «листи печуть сумління» [9, 248], відкривають «проблиски в закутках творчої психіки» [10, 924] митця, є одним з найцінніших першоджерел для розуміння світогляду автора, його взаємин із сучасниками, «лабораторією» мовних і літературних «експериментів письменника» [11, 16].

Сучасна евристика психологічну інтроспекцію – самоспостереження й самопізнання – розглядає як одне із значущих джерел мислення письменника: «Самопізнання живить творче мислення митця, надає йому переконливої історичності» [12, 203]. Справді, в значній мірі матеріалом художніх творів стає те загальне, історичне, обов'язкове, яке стало фактом особистого духовного досвіду автора.

Творчість українських письменників ХХ ст. з її всеохопним конфліктом між особою та суспільством в умовах тоталітаризму значною мірою постала як наслідок трагедійно-філософських рефлексій митців про час і про себе. Основним доказом цього й виступають листи письменників – епістолярні форми психологічної інтроспекції.

Амбівалентність думок і почувань, болісний шлях від революційної ейфорії до правди буття, розуміння життя як «процесу, руху, вічно нового становлення» [13], сумніви, а то й відчай щодо літератури, яка «тепер слугою, а не хазяйкою живе» [14], – все це з граничною ширістю зафіксоване передусім у письменницькому епістолярії 20–30-х років ХХ ст., періоду нетривкого українського ренесансу та його розгрому. Приватне листування митців цього часу, густо «населене» різними особистостями, що також страждають у зв'язку з глибокими соціально-психологічними причинами, немов багатосюжетний, різноплановий епістолярний романепопея. Роман з ліричними відступами (почасти й з відступами «від автора»), зі знищеними аркушами й загубленими розділами: адже листи цієї пори, на жаль, дійшли до нас далеко не в повному обсязі й, вірогідно, втрачені назавжди.

Зі встановленням більшовицької влади в Україні шляхи багатьох вітчизняних письменників пролягли за кордон. В. Винниченко живе у Мужені (Франція), О. Олесь оселяється у Празі, сім'я М. Грушевського – у Відні, а згодом – у містечку Бадені, поблизу Відня. Різкий перелом політичного життя й гіркий хліб чужини по-різному вплинули на політемігрантів з України. Були й такі, що зневірилися



і відійшли від активної роботи. Але виявилось, що і за кордоном можна чимало зробити корисного для України.

Одна з болючих і драматичних тем емігрантського листування – це тема можливого повороту в Україну. Наприклад, у листах В. Винниченка чи М. Грушевського постійно присутні запитання: «Які новини з України?», «Яке ставлення офіційних кіл до українського питання?» «У яких умовах працює інтелігенція?» тощо. Відтак стає очевидним, як незатишно було на душі в емігрантів, які болючі роздуми та вагання гнітили їх. «Дорогий Олександр Іванович! – звертається М. Грушевський до О. Олеса. – Розумію добре "смятеніє" Вашої душі, бо і сам подібне переживаю. З одної сторони серйозні мотиви, навіть загальнонаціонального характеру, наказують їхати на Україну, з другого боку докази непережитого ще українофобства більшовиків, їх заходів проти громадської ініціативи і страшного зубожіння краю змушують зі смутком думати про сю перспективу» [15]. І глибоким трагізмом виповнюються ці рядки уже для тих, хто знав про дальшу долю українських культурних діячів, які ризикнули повернутись в СРСР. Одним із них став М. Грушевський.

«Образ людини формується самим життям, і житейська психологія відкладається слідами листів, щоденників, сповідей та інших "людських документів", у яких естетичний елемент присутній з більшою чи меншою мірою неусвідомленості» [16]. Отже, письменницький епістолярій значною мірою також можна вважати художнім саморозкриттям особистості митця.

Варто зазначити однак, що спілкування через листи (лист як твір) означає, по-перше, що суб'єкт такого спілкування – автор і читач – не тільки з'єднані, але й роз'єднані одне від одного тканиною самого цього листа (твору): спілкування це не безпосереднє, але акт волі, розуму, заглиблення в себе. По-друге, це означає, відповідно, необхідну призначеність: автор втілює себе (1), а також створюваний ним суб'єктивний образ (2) у певну матеріальну форму – лист (3). Читач нічого не матеріалізує, він додумує і доводить твір (лист) до розуму – тільки у своїй уяві, у пам'яті, інтелекті. Лист – це завжди спілкування, в якому один з полюсів тільки уявний (автор відтворює своїм творінням майбутнього читача; читач «вичитує» в цьому творінні минулого, того, що вже пішло із життя, автора). Адже, за В. Біблером, «спілкування "через" твір, спілкування в культурі передбачає спілкування з іншою людиною, як із самим собою, передбачає спілкування із самим собою, як спілкування з іншою людиною, з "Ти". Внутрішній мікродіалог є необхідною складовою діалогічного задуму культури» [17, 296].

Детальний аналіз, наприклад, листування ув'язнених українських митців періоду 20–30-х років XX ст. (В. Підмогильний, Остап Вишня,



Л. Курбас, М. Куліш та ін.) дає підстави твердити, що письменницький епістолярій відбиває глибокий психологічний самоаналіз авторів, протиріччя митців (конфлікти між «я» і «alter-ego», з власними творами, із суспільством).

Своєрідну анатомію історичних подій і водночас філософське осмислення трагічних фактів становить собою письменницький епістолярій воєнного часу.

У роки Другої світової війни пошта приносила з фронту не тільки втішні кореспонденції – траплялося, що з листами приходило в родини й горе. Дуже часто листоноша вручав конверт з трикутним штемпелем польової пошти, де було вміщено повідомлення: «Ваш син загинув смертю хоробрих...». Серед простого люду подібні листи отримали назву «похоронок». Саме тому близькі й рідні адресати фронтовика, незважаючи на радість отримання довгоочікуваних кореспонденцій, кожний лист розпечатували з почуттям паталогічного страху: раптом виявиться, що це якраз та сама «похоронка».

На фронті ж листи були у великій пошані. Їх цінували більше, ніж будь-яку продовольчу посилку чи теплі речі. Скільки радості доставляла пошта бійцям, скільки сил надавали листи тим, що перебували в окопах на передовій, коли армійський листоноша, одягнений у таку ж військову форму, як і солдат в окопі, приносив довгоочікуване повідомлення з дому. І письменники-фронтовики у цьому плані не становили винятку. Вони так само, як і інші бійці, з нетерпінням чекали листів від рідних та друзів, хвилювались, якщо в силу різних причин послань довго не було, перерхували багато разів попередню кореспонденцію, запам'ятовуючи епістолярні тексти, немов поетичні твори. І, звичайно ж, самі писали напрочуд цікаві й безпосередні листи – хвилюючу розповідь про себе і час.

Криваве лихоліття полишило глибокий слід у душі О. Довженка, воєнного кореспондента, бо саме з війною пов'язаний апофеоз страждань («жах людських страждань», «надлюдське горе»). Відгуком на ці події стали не тільки пристрасні виступи митця на антифашистських мітингах, статті у періодиці, цикл оповідань («Ніч перед боєм», «Відступник», «Стій смерть, зупинись!», «На колючому дроті», «Мати» та ін.), кіноповісті «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ». Усю війну О. Довженко носив із собою смертельну міну уповільненої дії – гостровикривальний сталінізм «Щоденник». Та ще писав листи, занотовував думки в записні книжки.

О. Ковальчук умовно поділяє названі тексти на дві групи – твори, написані «для себе» і для читача [18]. Матеріал, пафос один і той же, але принципи компонування матеріалу, характер осмислення його та міра відвертості різна. Зокрема, «Щоденник», записні книжки та листи не призначались автором для оприлюднення. Коли читаєм ці



твори сьогодні, мимоволі переймаєся відчуттям, що у них відсутній навіть внутрішній цензор. Неважко уявити собі, що чекало б О. Довженка в умовах воєнного стану, якби хто-небудь доніс про існування «Щоденника», або військова цензура пильніше вчиталася в кореспонденції митця. Згадаймо у цьому зв'язку непросту долю російського письменника О. Солженіцина, засудженого на десять років концтаборів у лютому 1945 р. за «нешанобливе висловлювання про Й. Сталіна» в одному з листів.

У творах О. Довженка «для себе» (це стосується певною мірою й листування митця воєнного часу) яскравіше простежується історіософський план. Щоправда, і в творах художніх він присутній також. Остання війна, стверджує митець, подія екстраординарна в історії людства: «Такого наш світ на протязі кількох століть, багатьох століть не знає» [19]. Цей запис зроблено в особливо трагічний день – одразу ж по поверненню до вщент зруйнованого Києва. «Планетарне безумство» – такий висновок робить письменник у 1945 році.

Серед кореспонденцій Довженка зустрічаємо й пряме «портретування» війни, її аморальності. «Сегодня ночью взят Киев. Целую ночь он горел страшным незабываемым пламенем» [20], – повідомляє митець у листі до Ю. Солнцевої 6 листопада 1943 року. А в листі до П. Вершигори, написаному у тому ж 1943 році. Довженко констатує: «...у нас у хроніці кровобоязнь і боязнь мертвих ... Я вважаю, що це невірно. Кров нашого народу кричить і вимагає світового екрана. Хай дивиться світ, як умирають за нього наші люде. Хай плаче над умираючими партизанами, селянами, дітьми, жінками» [21]. Війна аморальна вже хоч би тому, що душа людська тупіє, черствіє від щоденних страхіть, не може більше сприймати горе: «У мене напівмертва душа» – говорить одна з тих, хто пережив страхіття окупації. «У мене серце закам'яніло» – це вже слова іншої з випадкових супутниць Довженка, про яку згодом він напише в одному з приватних листів.

Та не тільки черствіє душа у криваве лихоліття. Будучи суспільною істотою, людина разом з тим не втратила основ своєї біологічної природи, і це останнє стало причиною «обезлюднення» всього суцього, в тому числі й дітей. Під час війни – страшного лиха суспільства, а не його нормального стану, все більше даються взнаки біологічні інстинкти – зокрема приспаний цивілізацією інстинкт знищення: коли в хлопчика-сироти спитали, що він буде робити, як виросте, той не задумуючись (і саме в цій однозначності якраз і виявляється деформованість дитячої психіки) відповів – «Рубатиму ворогів. Буду вішати ворогів» [22]. Звідси висновок, який повторюється у різних кореспонденціях Довженка – «попортили дітей і все на світі» [23].

Натомість письменник вбачає вихід у тому, щоб лікувати співвітчизників красою, рятувати душі добром: «Так мало зроблено добра», –



читаємо в листі до Ю. Тимошенка від 1 липня 1945 року. «Життя таке коротке. Поспішайте творити добро» – це вже з листа до сестри і т. д.

Проте не лише долею України та її народу опікується митець. Серед епістолярної публіцистики О. Довженка звертає на себе увагу «Лист до офіцера німецької армії». Написано твір у трагічний, майже безнадійний для нас період війни (про роботу над листом є згадки в щоденникових записах Довженка від 18 та 22 квітня 1942 року). Перекладений німецькою мовою лист був надрукований і розкидався з літаків як листівка у ворожому тилу. Щоб стала зрозумілішою ситуація, процитуємо із записної книжки митця (матеріал датовано 28 квітня 1942 року): *«Закінчується квітень. Увійдуть у береги річки, і вийде з берегів людська кров. Почнеться нечувана у світі бойня. Хто кого? Май, іюнь – ось два місяці, що увійдуть в історію людства як самі криваві місяці людства. Скільки смертей, скільки ран, скільки страху, і труда, і поту, і проклять. Поможі нам, боже»* [24].

Може видатись, що у Довженка, крім ненависті до ворога, на той час інших почуттів немає. Однак, справжній гуманіст і філософ, він думає передусім про життя з перспективи історії людства. Звідси уявний діалог і прагнення пояснити німецькому воякові, що є життя, обов'язок, народ, Німеччина. Автор ніби веде розмову віч-на-віч зі своїм противником, ставить перед ним гострі запитання: чому фашистів ненавидить весь світ, чому гітлерівські офіцери бояться зізнатися собі, що ніякої перемоги над поневоленим поки що народом вони не здобудуть і що за злодіяння, вчинені на окупованій землі, їм доведеться дорого заплатити.

Дійсно, зазначає Довженко, «воює все людство...», психологія людини багато в чому змінилася, точніше – відкорегувалася під ситуацію (очевидно, спрацювали захисні механізми людської психіки) свідомість: *«Шалений прейскурант смертей уже нікого не хвилює»* [25]. Але в оцінці війни людство не змінило своєї думки: війна – нонсенс, війна – анахронізм. Тому завойовник не звідає щастя – на його долю випаде лише *«ненависть всього світу»*.

Очевидно, з погляду окремих читачів-сучасників Довженка (лист до того ж передавався і українськими радіостанціями), проповідь абстрактного гуманізму на кшталт біблійного «Не убий!», виголошена митцем перед озвірілими завойовниками, була несвоечасною і навіть безглуздою. (Колізія значно драматичніша, ніж у байці І. Крилова «Кіт і повар»: «А Васька слухає та їсть...»). Проте чи означає це, що ефемерна, фальшива сама проблема загальнолюдського гуманізму, розуміння й відчуття ненормальності того, що люди вбивають одні одних?

Подібні питання згодом прозвучать із вуст критиків [26] уже в повоєнний час, зокрема при оцінці оповідання В. Дрозда «Смерть пророка» (збірка «Білий кінь Шептало»). Герой твору, вчитель Ольховик, який



«палав невгамовною любов'ю до всього живого» і «жалів увесь світ», під час жорстокого бою, коли хвилини вирішували долю товаришів, і взагалі в час всенародної битви проти нелюдів-чужинців узявся проповідувати вселюдську любов. Замість того, щоб поспішати з водою до розпаленого кулемета, побіг до ворожих окопів усовіщати завойовників. Дійсно, вчинок пророка, як прозвали Ольховика в батальйоні, абсурдний, навіть злочинний, оскільки через нього загинули наші бійці. І все ж питання про абстрактний гуманізм, хоча й було В. Дроздом порушене абстрактно, навряд чи можна назвати надуманим або фальшивим. «Адже усвідомивши і жахнувшись ненормальності вбивства, людина може зробити й другий крок – усвідомити ненормальність соціальної нерівноправності національного поневолення, недемократичності обставин тощо», – писав у 1970 році Ю. Бадзьо (цитована вище праця мала з'явитись друком у журналі «Вітчизна», але була вилучена цензурою з ідеологічних міркувань).

Гуманізм, позбавлений загальноетичного змісту, є спекулятивною абстрактною фразою. Художнє й літературно-публіцистичне слово воєнного періоду, виховуючи ненависть до ворога й оспівуючи бойовий героїзм народу, було справжньою зброєю в боротьбі проти фашизму. Але це зовсім не виключало суспільної потреби засуджувати війну як явище, щоб людина психологічно не звикла до неї і не сприймала це страшне соціальне зло за дитячу гру чи «велику прогулянку» дорослих. І при такому погляді на війну не обійтися без етичного аспекту в ідейно-естетичній позиції письменника. Кращі художні твори повоєнної літератури на тему війни не деперсоніфікують ворога і тим самим поглиблюють викриття антигуманної, нелюдської сутності фашизму і війни.

Тож і Довженків «Лист до офіцера німецької армії», в якому чи не вперше у вітчизняній літературі порушувалась проблема загальнолюдського гуманізму, допомагав реципієнтові не втрачати в собі відчуття присутності *людини*, відчуття співвіднесення себе зі світом, насамперед з людським родом.

Проявились у цьому листі й характерні особливості епістолярного стилю Довженка, а тим самим («стиль – це людина») – властивості його особистої вдачі. Митець не може й не хоче ховати своє презирство й зневагу до ворога за вишуканими етикетними формулами епістолярної дипломатії. У розмові із завойовником на рідній, хоч і сплюндрованій землі, коли між ними вирита могила для українського народу, Довженко прямо й відверто називає речі своїми іменами. А тому й традиційне для листування в усі епохи обрамлення з початкової формули звертання у прескрипті і завершальної, кінцевої формули-прощання в клаузулі виконане автором адекватно вимогам часу. «*Мій непроханий кривавий гостю*», «*мій враже*», «*враже-офіцере*» тощо – ось



ті стрижневі слова фразеограми, які визначають загальну тональність кореспонденції. Єдине, що дозволяє собі автор листа, апелюючи до свідомості офіцера ворожої армії, – це формула ввічливого звертання на «ви». Однак «ви», написане з малої літери, ідентифікує всю міру ненависті й презирства, що відчуває митець при цьому.

І все ж письменник-гуманіст вірить: *«Рушієм і мірою життя є добро»* [27]. А оскільки так, то німецький народ, як і український, також треба лікувати добром, необхідно переконати його, що гітлеризм – це щось наносне, а не сутність духу нації (як це проповідували ідеологи III-го рейху). Її дух, її слава зовсім в іншому – у творчості Дюрера, Бетховена, Вагнера, Гете, Шіллера, Лейбніца, Канта, Гегеля та інших видатних діячів.

Окрім того, Довженко переконаний, що Німеччина програє війну. *«В стражданнях родиться нова, справжня Німеччина – друг народів, а не кат»* [28].

Цікаво відзначити, що у написаних під час війни «Листах до німецького друга» французький письменник (пізніше знаменитий філософ-екзистенціаліст) Альбер Камю також користується ідентичним прийомом – поясненням ситуації, виходячи з того, що є життя, народ, історія, Німеччина. Для унаочнення процитуємо фрагмент із листа французького митця: *«Не зайвим буде ще раз повторити: саме тут ми й розходимося з вами. Наше розуміння батьківщини ставило її на своє місце серед інших великих понять, таких, як дружба, людина, щастя, справедливість. Це змушувало нас бути суворими стосовно неї. Але в кінченому рахунку ми виявилися правими. Ми не дали їй рабів ... Ви ж, навпаки, воюєте проти всього того в людині, що не належить батьківщині. Ваші жертви не мають значення, тому що ваша ієрархія цінностей порочна. Вами зражене не тільки серце, але й розум, і він помщається за себе»* [29].

Ось так об'ємно, багатомірно, не оминаючи філософських узагальнень, осмислює події війни О. Довженко у приватних листах до друзів-однодумців, до близьких та рідних людей, у «Щоденнику» та записних книжках. Гострота й простота оповіді, динамізм, яскравість зображуваних характерів, їхня типовість, щедра, колоритна мовна стихія, постійний філософський підтекст, поєднання високого й земного, публіцистичного й психологічного, драматичного й ліричного – головні ознаки приватного листування та епістолярної публіцистики О. Довженка воєнного часу. Тим самим була пророблена митцем велика підготовча праця, підсумком якої дещо пізніше стануть власне художні твори.

Ще донедавна те, як відобразили та осмислили Другу світову війну О. Довженко, Ю. Яновський, Ю. Смолич, або, скажімо, М. Стельмах, О. Гончар та інші автори, ми вивчали, звертаючи увагу передусім на художні твори згаданих митців. Але темі війни не можна зрозуміти



вповні без того, щоб не розглянути їхнє фронтове листування. Тут знаходимо все: від концептуального бачення подій до моторошних деталей, які – із зрозумілих причин – не могли увійти до художніх творів.

Наприклад, із фронтових листів К. Герасименка до дружини (І. Вериківської) дізнаємось про драматизм подій в районі Первомайська, Вознесенська, Миколаєва, Кривого Рогу (де «був під розстрілом»). З листа О. Довженка до Ю. Солнцевої від 4 червня 1942 року перед читачем постає жахлива трагедія «нашей лучшей Шестой армии», яку німці «захватили в мешок и уничтожили». У кореспонденціях Ю. Яновського вражають описи звільнених від ворога українських міст: «Бідний наш Харків – зруйнована пустеля» (лист до Ю. Смолича від 27 лютого 1943 року). А вже через кілька місяців у посланні до дружини письменник зізнається, що руїни Харкова меркнуть перед згарищами Чернігова та Полтави: «Ми бачили Чернігів, Полтаву, – Харків після них виглядає як зовсім ціле місто, навіть мало пошкоджене. В Полтаві вигорів увесь центр, тільки стіни стоять» [30, 330].

У листуванні Яновського періоду війни не варто шукати афористичних висловів про літературу чи мистецтво, оцінок творчості своїх сучасників. На перший погляд, окремі «трикутники» навіть здаються буденною фіксацією звичайних подій воєнного часу. Але ж ніколи не назвеш буденними записи Яновського – літописця і свідка героїчної битви за Київ.

Епістолярна контактність Ю. Смолича в «пекельні сорокові» [31] визначалась його надлюдськими зусиллями по створенню в тилу українських літературних часописів. За кожним із цих листів суворе життя із титанічними випробуваннями («Чого тільки людина не перенесе. Але дивно! Переніс. Тільки голова гуде, страшенно кашляю, і ниють нирки» – з листа до Ю. Яновського від 8 лютого 1943 року) й звичайними в умовах війни, буденними справами, і характер автора, міцною духом людини, постійно націленої на допомогу іншим, на повну самовіддачу в ім'я Перемоги, в ім'я незнищенності людського в людях.

Фронтові листи О. Гончара, позначені реаліями воєнної доби, емоційною «документальністю», постають, у певному розумінні, ліричними конспектами почуттів і сприймаються як підготовчий матеріал до майбутніх художніх творів. Саме тому органічною для багатьох його післявоєнних полотен виявиться епістолярна форма. Згадаймо хоча б роман «Людина і зброя», у якому художнє обґрунтування гуманістичної концепції світу здійснене за допомогою «прийому листів». Свої послання герой адресує з оточеньських ночей коханій дівчині. Він усвідомлює, що його листи, можливо, ніколи не потраплять до рук адресатки, але й не писати їх він не може, бо це – єдине, чим можна довести в таких умовах свою причетність до життя. «Естетична прикметність "листів" полягала ще й у тому, – слушно зазначається в критиці, – що в них



злилися воєдино голос автора й героя, і це надало романові глибшої переконливості, вивело його на шлях епічної "незакінченості", романтичної "відкритості" фіналу» [32, 267].

Приватне листування письменника, навіть якщо це писані похапцем у перервах між боями лаконічні повідомлення з фронту, з часом можуть стати для митця «"нержавіючим" літературним резервом і водночас щоденною підпорою в роботі» (В. Брюгген).

Останнім часом у вітчизняній науці про літературу з'явилась низка публікацій [33], автори яких на основі архівних матеріалів переконливо свідчать, що епістолярна публіцистика українських письменників, зокрема періоду Другої світової війни, займала помітне місце не лише на сторінках часописів або книжок, а звучала також і з репродукторів та приймачів, настроєних на хвилі українського і всесоюзного радіомовлення [Див. ширше нашу публікацію : 34].

Одним з найбільш популярних жанрових різновидів публіцистики воєнного часу стали радіопослання. Вони були складені в дусі «етикету» запорізьких козаків у їхньому листі до турецького султана. Адресувались солдатам та офіцерам німецької армії, а то й безпосередньо Гітлеру чи його найближчим підопічним: «Головна конура фашистських псів. Адольфу Гітлеру. Вулиці не знаємо, та так гадаємо, що цього ката відома хата ... Слухай, собако, слово народу українського, який не скорився тобі і ніколи не скориться» [35].

За свідченням Ю. Мокрієва, автором одного з таких «листів», складеного ще в Брянських лісах, був письменник А. Шиян: «Написаний він був чи не гостріше, ніж писали запорожці. Хлопці в партизанському лісі були дотепними, слова вони добирали якнайдошкульніші, які, може, було трохи й незручно читати жінкам. А втім, читали ... і реготали всі разом» [36, 43].

Патріотичні ідеї «Листування запорожців з турецьким султаном» виявилися невмирущими. У різні періоди війни були відомі сотні переробок, стилістично близьких до оригіналу. Це, зокрема, «Его высочеству прихвостню хвоста ее светлости кобылы императора Николая, сиятельному палачу финского народа, светлейшей обершлюхе берлинского двора ...» [37], «Людожеру Адольфу Гітлеру – від онуків великих запорожців землі української» або складений оборонцями Одеси лист «Генералу без армії Антонеску – від онуків великих запорожців землі української» [38] та інші. В них маємо наслідування не тільки змісту, патріотичного духу листа запорожців, а й деяких стилістичних прийомів: сатири, гротеску, відповідних глузливих прикладок тощо. Як запорожці султанові, так їх нащадки підносять Гітлерові й Антонеску міцно приперчені слова зненависті та глуму:

«Людожер ти і кровопивця, кат у коричневій сорочці і вбивця,



некоронований фюрер і старий Гер... Не бачити тобі, песу, нашу Одесу...»

То була дошкульна сатира, в якій глузливо висміювалась верхівка III-го рейху, що претендувала на світове панування. Зовні грубувата форма деяких висловів фольклорних переробок мала природну, народну підоснову. Дотепність саркастичних порівнянь і була однією з привабливих рис новітнього «Листування...» для всіх, хто шанував правду та повноту фактів про свій час.

Жанровий різновид сатиричних листів періоду війни започаткували партизанські газети. Від них вони перейшли в спеціальні контрпропагандистські листівки, які друкувались українською і німецькою мовами і скидалися літаками на окупованих землях України та над розташуванням ворожих військ. Так відбувалась взаємодія між партизанською та фронтовою пресою і радіомовленням періоду Другої світової війни.

Користувались також популярністю, як на фронті, так і в тилу, сатиричні випуски українських радіожурналів. Редактором одного з них, «Сатиричного залпу», що транслювався щонеділі радіостанцією «Радянська Україна», був І. Нехода, згодом – П. Панч. Активну участь у підготовці номерів журналу брали М. Нагнибіда, А. Шиян, О. Копиленко, Д. Білоус. У випусках часто використовувались сатиричні твори П. Тичини, Я. Галана, С. Олійника, П. Козланюка, Остапа Вишні. Кожен такий «залп», як правло, починався віршованими листами, адресованими землякам-українцям, партизанам тощо:

*«Славні партизани й партизанки!
Дозвольте вас звеселити,
щоб легше було бити
без жалю, без жартів
німців-окупантів!» [39].*

Після звернення переважно йшли привітання з якоюсь подією, повідомлення, гумористичні розповіді партизан про ворога, народні оповідки, анекдоти і т. п. :

«Слухайте сатиричний залп по зборищу фашистських мавп». Або:

«Гірчиця, приємна для нас і гірка для фриця», – ось епістолярні формули преамбули, характерні початки сатиричних радіолистів, що використовувались у передачах цього журналу.

Як бачимо, традиції козацького «Листування...» вкорінилися в життя і творчість українського народу періоду Другої світової війни. Багато листівок та радіопередач у той час було оформлено під впливом невмирущого фольклорного витвору. Переробки «Листування...» у роки війни не випадали з загального процесу розвитку тогочасного художнього слова (не тільки народного, а й літературного), відповідали духові доби, історичним обставинам. У цих епістолярних



творах проявилися передусім самотні риси української народної гумористики та сміхової культури.

Під кінець війни і в перший повоєнний рік чимало письменників (особливо фронтовиків) відчуло деяке послаблення тої духовної напруги, що створювалась подіями другої половини 30-х років. Дехто навіть сподівався, що тепер, після всього пережитого у лихоліття, після такої кривавої перемоги, все життя має повернутися в інший бік. На сторінках літературних журналів почали з'являтися поодинокі вірші, оповідання, п'єси, написані порівняно розкутіше, вільніше, з певною долею нелакованої правди.

Однак верхнім поверхам влади все це прийшлося не до душі. Прийнята 14 серпня 1946-го року постанова ЦК ВКП (б) «Про журнали "Звезда" і "Ленинград"» знаменувала собою черговий наступ тоталітарного режиму на все, що могло хоч трохи самостійно мислити й чинити духовний опір сталінізмові. Повоєнне літературне життя аж до середини 50-х років (у 1953 помер Й. Сталін) було, по суті, «безкраю слушним безчассям в українській і всій радянській літературі» [40]. Нескінченні ідеологічні кампанії, спрямовані на викорінювання різноманітних «ізмів» (найперше націоналізму, згодом космополітизму, потім формалізму і т. д.), сковували творчу думку, сіяли страх, породжували в художній практиці смиренне ілюстраторство, пристосуванство.

Приватне письменницьке листування цієї пори, розгортаючи перед нами складні й суперечливі стосунки митців як із владою, так із літературним оточенням, спонукає читача глибше вглядуватись у різні ракурси та нюанси внутрішнього розвитку кожного автора та їхнього становища в українському літературному процесі. Майже у всіх письменницьких кореспонденціях повоєнного часу, здебільшого зведених до побутового мінімуму та ще й часто-густо недоговорюваного, присутнє таке складне й неоднозначне явище як епістолярна дипломатія. «Хронічна» недоговорюваність, визначений чи невизначений словесно-смісловий підтекст, різноманітні натяки, приховані вишуканими стилістичними фразеограмами, тощо – незмінні атрибути епістолярних формул у приватному листуванні означеної доби.

Чим щиріше було сповідальне слово, коли письменник залишався на одинці з пером та папером, тим імовірнішою поставала перед ним перспектива опинитись сам на сам у тюремній камері, а його кореспонденціям – у кабінетах «компетентних органів» (як трапилось, наприклад, зі спогадами економіста Андрія Радченка). Невпинно декларований і насаджуваний «згори», метод соціалістичного реалізму вступив за цих часів у стадію свого остаточного виродження й дискредитації.

Значно пізніше Л. Новиченко, який з кінця серпня 1946 р. до кінця жовтня 1947 р. працював в апараті ЦК КП (б) У, а, отже, й змушений був брати участь у «реалізації» на українському ґрунті



«ідей» московського ЦК з питань літератури та мистецтва, покаянно назве зазначений період «найбільш нещасливим і безславним у своєму житті» [41].

А поки що, приголошений політичним і моральним терором, «покаянного» листа «Про націоналістичні помилки в моїй літературній роботі» («Літературна газета» від 11 грудня 1947 року) пише Максим Рильський. Боляче його читати. Боляче за всю нашу культуру, знекровлену сталінізмом. Не варто цитувати цього вимученого документа, вичавленого тоталітарним режимом з-під пера непересічної особистості. Не включений він і до 20-томного зібрання творів поета.

Звернемось лише до редакційного коментаря, доданого до листа М. Рильського: «Редакція розглядає статтю М. Рильського «Про націоналістичні помилки в моїй літературній роботі» лише як початок (підкреслення моє. – В. К.) тієї самокритики, якої чекає від нього наша громадськість». І потім: «М. Рильський дає аполітичну оцінку ворожій, буржуазно-націоналістичній організації (а не «гуртку»!) «неокласиків», що активно й войовниче боролася проти радянської літератури, проти ідеї більшовицької партійності, проти засад соціалістичного реалізму. М. Рильський замовчує свої ідейні та мистецькі зв'язки з українським націоналістичним декадентством і в своїй статті не дає політичної оцінки цій антинародній політичній течії.

М. Рильський також замовчує глибокий ідейний та організаційний зв'язок антирадянської націоналістичної організації «неокласиків» з контрреволюційною «Вапліте», з недостатньою гостротою засуджує ворожу діяльність мерзенного зрадника Хвильового».

Отже, як бачимо, це мав бути тільки «початок».

Неважко тепер зрозуміти, чому Рильський, незрівняний майстер лаконічно-дотепного епістолярного стилю, мальовничий і точний у передачі побутових та природничих деталей, у перше повоєнне десятиріччя, а надто після 1947 року, був незмінно стриманим у своєму листуванні. Епістолярна спадщина поета, зібрана у двох останніх томах 20-томного видання творів Рильського, підтверджує тяжіння автора до епістолярної дипломатії, до ретельного продумування кожного слова. Він прагне понад усе оминати думок на політико-ідеологічні теми, в кращому разі сподіватись, щоб найважливіше адресат прочитав між рядками. «Таким самим, навіть з добрими знайомими, він був і в безпосередньому особистому спілкуванні, – зауважував Л. Новиченко. – Що й казати, життя в сталінській державі навчило його бути мудро стриманим у будь-яких своїх висловлюваннях» [42].

І все ж листи Рильського, написані ним після «погромного» 1947 року, свідчать про його нездоланність та про невичерпну душевність, яку не притлумила власна трагедія, що не відмежувала його від життя, клопотів і потреб інших людей.



Так, наприклад, уже 13 грудня 1947 року, тобто через два дні після публікації «покаянного» листа, Рильський звертається до міністра сільського господарства УРСР з проханням висунути на Сталінську премію роботу сквирського селекціонера Йосипа Магомета (відзначений цією премією 1943 року).

Атмосфера недовір'я вже нависла над П. Карманським, а Максим Тадейович піклується про редагування перекладу «Божественної комедії» Данте, виконаного опальним перекладачем.

А понад усе – активна творча праця. Про неї читаємо в листах до О. Фадєєва («О литературных делах моих ... Что ж говорит! Одно: работаю»), до Олександри Рябіної («Я работаю сейчас довольно много и, мне кажется, не без успеха»), до О. Дейча та М. Ушакова з приводу видання творів Т. Шевченка російською мовою в п'яти томах. І все це написано в листопаді-грудні, коли, здавалося б, і перо вислизало з рук. Так поет вистояв.

Мине якийсь час, і чергова «жертва» – цього разу В. Сосюра, зокрема його вірш «Любіть Україну» – стане об'єктом нищівного «погрому».

Простежимо, бодай пунктирно, перебіг подій з цього приводу.

На початку літа 1951 року в Москві завершилась декада українсько-го мистецтва й літератури. З цієї нагоди 28 червня «Літературна газета» вийшла з передовою «Спасибі тобі, рідна Москва». Це, по суті, був відкритий лист, якого за дорученням учасників декади підписала група найвідоміших письменників. Поряд з П. Тичиною, М. Рильським, Ю. Яновським, Остапом Вишнею там стоїть і ім'я В. Сосюри. Про суть колективного епістолярного твору можуть красномовно сказати наведені в ньому рядки П. Тичини, до яких приєдналися всі там підписані літератори («Наші думки і почуття висловив Павло Тичина...»):

*Хай течуть канали в ріки,
Сталіну хвала навіки!
Сталіну навіки!*

Без подібних фраз-кліше, за класифікацією В. Сметаніна, не обходилися вже на той час жодні масові акції. Пошлюсь хоча б на колективну поему-лист «Слово великому Сталіну від українського народу», під текстом якої зазначалося: «Цей лист обговорено на зборах громадян міст і сіл Радянської України, і підписали його 9.316.973 чоловіка» [43] або на колективну поему-лист «Слово великому Сталіну про визволення України» [44].

А вже у наступному номері, 5 липня 1951 року, «Літературна газета» передрукувала редакційну статтю газети «Правда» від 2 липня «Проти ідеологічних перекирвань в літературі». Приводом для чергового «погрому» була публікація вірша В. Сосюри «Любіть



Україну» в журналі «Знамя» (1951, № 5) в російському перекладі О. Прокоф'єва. Твір названо «ідейно порочним», таким, що «викликає почуття розчарування і протесту», бо автор оспівує «одвічну Україну», Україну «взагалі», «поза часом, поза епохою».

Підданий остракізмові, поет змушений був у «покаянному» листі «До редакції газети «Правда»» (від 10 липня 1951 р.) дякувати «дорогим товаришам» за «гіркий, але заслужений урок». Тепер він «збагнув», що у вірші мав порівняти чорне минуле України «із ясним світлим сучасним, розказати, що Україна стала такою завдяки дружбі народів, творець якої є Сталін»...

Подібні епістолярні формули (клятви у вірності батьківщині, здравиці на честь Сталіна і компартії тощо), які тогочасний мовознавець І. Білодід називав «ключовими словами епохи», а Л. Новиченко – «авторитарними ідеологічними кодами», будуть обов'язковим компонентом приватного листування не тільки Сосюри, а, власне, кожного вітчизняного митця в підрадянській Україні аж до середини 50-х років.

У незрівняно вигіднішому становищі, якщо говорити про свободу вислову – усного, писемного чи друкованого, була повоєнна українська еміграція. Завдяки цьому можемо твердити, що наша діаспора істотно збагатила національну духовність у галузі «людського документу» – мемуарів, щоденників і, звичайно ж, листування. Щоправда, до сьогодні опубліковано тільки незначну частку з усього масиву приватної кореспонденції. Чимало епістолярних текстів ще чекає свого видавця або загубилося на шпальтах раритетних часописів, важкодоступних навіть для дослідника.

Однак поза цим наші співвітчизники в діаспорі могли вільно й розкуто оприлюднювати власні уподобання, свою гарячу причетність до життя України та світу. Чого варте, скажімо, тільки одне листування МУР'івців з приводу шляхів розвитку національного письменства в Україні та на еміграції. Або «одверті листи» В. Винниченка, І. Багряного чи, наприклад, «Одвертий лист до Ю. Шереха» Ю. Бойка (1947), надзвичайно багаті на людинознавчий зміст.

З другої половини 50-х років, і особливо в часи хрущовської відлиги, всезростаюче епістолярне контактування письменників діаспори з літераторами в Україні як один з ефективних каналів творчої комунікації вело до збагачення художньої творчості адресатів.

Показовим тут може бути для прикладу свідчення Дм. Чуба (літературний псевдонім Д. Нитченка). 1956 року, коли вперше довідався Д. Чуб з «Літературної газети», що Б. Антоненко-Давидович повернувся з заслання до Києва, написав йому з Австралії листа через редакцію газети, оскільки не знав його адреси. Через деякий час отримав відповідь і «був так зворушений» що того ж дня написав вірш, присвятивши його Антоненкові-Давидовичеві:



*Ваш лист, мов лік на незагойні рани,
Що принесли їх кривди й життя ...
Встає минуле знову із туману,
Думки ж до Вас, аж до Дніпра летять.
Я ніч не спав, схвильований докраю,
Це ж перший лист із рідної землі!
Ну, хто збагне, хто душу розгадає,
Хто вирве з неї смуток і жалі? [45]*

Як бачимо, письменницький лист виявився каталізатором при народженні ліричної поезії далекого адресата. Ідентичних прикладів подібуюмо чимало і на теренах України [Див. ширше нашу публікацію : 46].

Хоча період «хрущовської відлиги» (неповне десятиріччя – з другої половини 50-х до початку 60-х років) не став та й не міг стати з багатьох причин кінцем тоталітарного режиму, він однак виявився передвістям і початком майбутнього краху командно-адміністративної системи.

Незважаючи на те, що з другої половини 60-х років ідеологічна атмосфера над Україною згущується і цензура знову інтенсивно починає гальмувати літературну продукцію (згадаймо довготривале замовчування творчості В. Симоненка, Ліни Костенко, безпрецедентне шельмування «Собору» О. Гончара тощо), письменство не спинилося в розвитку. Активне покоління українських шістдесятників (Гр. Гютюнник, І. Драч, Б. Олійник, М. Вінграновський, Є. Гуцало та ін.), що виросло в умовах жорсткого ідеологічного пресингу, але не зазнало на собі тиску сталінського терору, вважає своїм обов'язком поглиблювати процес акумуляції національної свідомості. В задушливій атмосфері передгроззя постали сприятливі обставини для «захалавного слова». На думку відомого дослідника з діаспори Юрія Бойка, сприятливість полягала у тому, що «захалавної творчості ніяка сила викоринити не в стані. Бо є люди, і є читачі, що шукають справжнього, а не скаліченого насильством слова. Діють друкарські машинки, гектографи, пишуться рукою переписані копії» [47]. І звичайно ж, пишуться листи, широко побутують епістолярні діалоги. Представники різних поколінь у літературі на той час (як в Україні, так і на теренах зарубіжжя) – від старших за віком В. Гжицького, М. Бажана, Ю. Смолича, Б. Антоненка-Давидовича, У. Самчука, І. Кошелівця до наймолодших Б. Рубчака, В. Стуса, В. Шевчука, В. Голобородька ставляться до листування з особливою вимогливістю і не тільки щодо змісту, а й до форми. Зрештою, такий інтерес до епістолярних творів цілком природний і закономірний. Адже листи письменника, навіть якщо вони не розраховані на публікацію, здебільшого не мають, чи, принаймні не повинні б мати тієї, за висловом Л. Бойка,



«бездумно-наївної безпосередності», яка часто зустрічається в кореспонденціях людей, не причетних до літератури.

Безперечно, не можна категорично стверджувати, що кожен з авторів листів свідомо писав їх, скажімо, з розрахунку «на вічність», на суд нащадків, бодай, в юності та ранній молодості. Спочатку це були переважно не так літературні, як суто людські документи (вище нами зазначалося, що письменницький лист – явище літературного та історіографічного жанру). Досить переглянути приперчені табуйованою лексикою епістолярні інтимні розмови молодого М. Куліша зі своїм товаришем І. Дніпровським, щоб пересвідчитись у тому, що початкуючі літератори аж ніяк не передбачали в майбутньому оприлюднення свого вузькобіографічного листування. Проте окремі письменники, хоча й віддавали перевагу живому слову над епістолярним мистецтвом, все ж високо поцінювали цей жанр з юнацьких літ. Наприклад, низка листів Б. Антоненка-Давидовича, що була написана у 20-ті роки до близького друга Ю. Самброса, позначена не тільки глибоким змістом, а й бездоганним художньо-публіцистичним рівнем викладу.

Однак, гадаю, після нетривкої «хрущовської відлиги», була ще одна важлива, а, може, й вирішальна причина такого, досить інтенсивного листування митців різних поколінь та орієнтацій і їхнього самовимогливого ставлення до епістолярного жанру. Це – рідкісна, іноді унікальна можливість для письменника бути самим собою. Наприклад, для В. Гжицького, який вернувся на Україну після двадцяти одного року сталінської каторги, або для Б. Антоненка-Давидовича, що відбував ув'язнення в концтаборах ГУЛАГу, а потім і заслання понад двадцять літ, епістолярій став, по суті, єдиним жанром, у якому кожен з них міг висловити своє ставлення до тих чи інших подій та фактів. За характером і темпераментом – це дуже активні люди, яким до всього було діло, за все боліла душа. Тому й не могли вони байдуже спостерігати прояви неподобства, особливо з боку можновладців. Однак і реабілітованих авторів компартійна влада позбавила можливості виступати не тільки в пресі, а й на різних зібраннях (їх не запрошували на письменницькі з'їзди не те що делегатами, а й гостями). Відтак, листування для письменників стало єдиною можливістю довести в таких умовах свою причетність до життя. Навіть з огляду на перлюстрацію і постійну присутність самоцензури (аби часом не зашкодити необережним словом своїм адресатам).

Для таких літераторів, як М. Бажан чи Ю. Смолич, що в роки війни та у післявоєнний період керували Спілкою письменників, жваве листування з видавництвами та різними офіційними установами щодо публікації творів реабілітованих авторів стало своєрідною формою самоспокути. Принаймні за те, що їхня власна доля виявилась менш трагічною, ніж долі репресованих митців.



Ще інші, завдяки приватному епістолярію, отримали можливість вільно висловлювати власні незалежні судження й оцінки стосовно окремих художніх здобутків своїх колег у літературі, реалізувати, крім естетико-аксіологічної, ще й соціально-регулятивну функцію літературної критики.

Щодо цього найпоказовішим, з нашого погляду, може бути лист Г. Тютюнника до О. Гончара від 16 лютого 1968 року, опублікований «Літературною Україною» у травні 1992 року. Різними засобами сатиричної типізації тут створено, так би мовити, образ доби застою і деградації особистості, у дисонансі з якою перебував «орлиний, соколиний роман, роман-набат» О. Гончара «Собор».

Ж. Ляхова цілком служно кваліфікує цей документ як лист-памфлет, «бо саме епістолярна форма сатири дозволила автору дати всебічну оцінку твору Гончара з позицій його суспільної і художньої вартості» [48] і разом з тим сказати гірку правду про свій час. Таку можливість в умовах тоталітарної системи давав лише приватний лист – як один з основних жанрів підцензурної радянської публіцистики.

Під загрозою репресій, психіатричних лікарень і концтаборів нової доби, ризикуючи не тільки своїм та своїх близьких благополуччям, а й жертвуючи власним життям, І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Стус та багато інших письменників, яких згодом назвуть «диссидентами», свою творчу енергію спрямували на боротьбу з тоталітарною системою. Серед розмаїття жанрових різновидів їхньої «захальної» та «самвидавівської» публіцистики переважали відкриті листи до керівних осіб та інстанцій, листи-протести, листи-звернення до індивідуальних і колективних адресатів, правозахисні петиції, меморандуми тощо. При цьому необхідно зазначити, що рукописи неопублікованих творів, у деяких ситуаціях та в окремих випадках, привертають більш гострий інтерес і зацікавленість громадськості, ніж оприлюднена книга чи стаття.

Саме такий інтерес викликала праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», що, як і переписані від руки вірші Ліни Костенко, В. Симоненка, І. Драча, ходила по руках усіх прогресивно мислячих людей, особливо студентства, і за яку її шанувальників або поширювачів карали безжально.

Розпочиналася праця листом, написаним І. Дзюбою у грудні 1966 року в Києві на ім'я першого секретаря ЦК компартії України П. Ю. Шелеста і Голови Ради Міністрів УРСР В. В. Щербицького:

«Шановні товариші!

Звертаюся до Вас з листом у справі, яка схвилювала значну частину громадськості України. У справі політичних арештів, проведених у ряді міст України – Києві, Львові ...» [49, 24].

Уже з перших рядків епістолярного твору стає очевидною спря-



мованість праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», яка додавалась до листа, на захист демократичних свобод та прав людини, лицемірно й демагогічно проголошених у Конституції й розтоптаних «вірними ленінцями» в центрі й на місцях, проти сваволі КДБ, політичної цензури.

Центральною темою його студії, що, власне, має всі характерні жанрові ознаки відкритого листа, стало національне питання в СРСР і, зокрема, підневільне становище української нації «на нашій», однак «не своїй землі». Звертаючись до керівників компартії УРСР, а далі також і до правлячих кіл Москви, І. Дзюба фактами підтверджує, що недавні арешти українських письменників, поетів, критиків є показником дійсного стану «розв'язаного або просто не існуючого» національного питання в Україні за останні 30 років. Ці арешти – відповідь тоталітарної системи на зростання національної свідомості і на всенародну стурбованість українців підневільним становищем своєї нації.

Однією з найбільш переконливих частин «Інтернаціоналізму чи русифікації?» став драматичний заклик автора праці до керівних кіл тодішнього режиму в УРСР погодитися на відкрите обговорення питання, щоб виявити справедливі оскарження, «всі накопичені помилки, всі наболілі проблеми», розглянути нові можливості і перш за все піти по лінії прагнень народу. І. Дзюба, так само як і свого часу В. Винниченко, що у листі до ЦК РКП закликав партійних функціонерів бути «у всьому чесними з собою», висловлює пропозицію «чесно й відкрито обговорити всі аспекти національної справи»: «Тоді не треба буде стежити за кожним українським словом, за кожною українською душею.. І не доведеться запаковувати в кадебістські «ізолятори» людей, вся «вина» яких у тім, що вони люблять Україну синівською любов'ю і тривожаться її долею, людей, які мають право сказати про себе словами Шевченка:

*Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою [50, 261]*

Побудована на вражаючих за своєю суттю фактах і цифрах, насичена правдивою інформацією про насильницьку русифікацію України, праця І. Дзюби була спрямована на пробудження в людей національної свідомості й гідності, закликала до рішучого спротиву імперському монстрові й звільнення України з колоніального рабства.

Лист І. Дзюби до П. Шелеста і В. Щербицького, як і вся праця «Інтернаціоналізм чи русифікація?» на тлі «застійного часу» – це також і смілива спроба направити розвиток літературного процесу в Україні у річище оновлення, розширення повноважень письменника,



спрямування його критичного погляду на стан українського суспільства. Проте цього якраз і не вимагалось. Відкритий лист І. Дзюби до керівних українських манкуртів залишився без відповіді.

Переконавшись (вкотре!) у марності своїх зусиль і сподівань пробити стіну мовчання з боку можновладних структур, українські диситенти змушені були апелювати до світового співтовариства, відтак нелегально передавати свої кореспонденції, декларації та художні твори до закордонних часописів і радіостанцій: журналу «Сучасність» (Мюнхен, Нью-Йорк), «Визвольний шлях» (Лондон), на радіо «Свобода» та «Німецька хвиля». При цьому використовувались також і офіційні канали зв'язку з кореспондентами в діаспорі – міжнародного листування, яким би воно не було тематично звуженим невимовленою присутністю цензури. Досить показовими у цьому плані можуть бути послання В. Гжицького до Дм. Нитченка, опубліковані останнім у книзі «Листи письменників» (Мельборн, 1992). У кореспонденціях В. Гжицького найгостріше відчувається радість людини вже хоча б від самої можливості міжконтинентального епістолярного спілкування, самим, ледве ймовірним, фактом, що його пам'ятають, читають і шанують в Австралії, на протилежному боці земної кулі і за нібито всепоглинаючою залізною завісою радянської ідеології та пропаганди.

Зацікавлений читач може також простежити у листах В. Гжицького, як, між іншим, і в листах Б. Антоненка-Давидовича до Д. Нитченка («Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича», Мельборн, 1986) формування імпліцитного образу адресата кореспонденцій – образу близького до життєвої правди. З листів виступає постать Нитченка-літератора видавця, громадського діяча. Це образ людини, яка живе в листуванні, яка любить вести епістолярні діалоги і спроможна до листування прихилити й інших; людини, яка навіть в Австралії без вагання усвідомлює значення поняття «Україна» і обов'язки, що їх це усвідомлення накладає.

Такими ж українськими письменниками за самосвідомістю і самовизначенням, де б вони не жили і чим би не заробляли на «хліб насущний», постають у листуванні з адресатами у материковій Україні У. Самчук, Ю. Бойко, В. Барка, Ю. Шевельов, Емма Андіївська та багато інших літераторів діаспори. Особистості, що криються за опублікованими нині у часописах фрагментами з їхніх листів та окремими кореспонденціями, цікавлять нас не тільки індивідуально, але також як сукупність – збірний, так би мовити, соціально-психологічний автопортрет українського письменства з одного складного й суперечливого етапу в розвитку вітчизняної культури. До того ж, лист як людський документ епохи, зокрема письменницький лист, особливий тим, що одномоментно фіксує і зберігає для нащадків як обшир важливої



інформації, так і зворушливі деталі побуту, реалії часу. З цього погляду листування згаданих митців сприятиме подоланню певної ідеалізації емігрантського буття, яка ще досі поширена в Україні.

В останні десятиліття XX віку довготривала європейська та вітчизняна традиція приватного листування, здається, поступово відходить у минуле. Ми поволі втрачаємо один із надійних і незамінних ланцюгів духовного зв'язку між людьми. Адже приватний лист, що, як правило, не призначається для друку, а розрахований лише на конкретного (часом єдиного!) читача, – це не тільки душевна потреба спілкування з близьким адресатом, коли його немає поруч. Це також універсальна можливість для письменника завжди бути «в формі», «снувати безперервну нитку літературної творчості» (В. Брюгген). Листи, висловлювання та щоденники видатних митців (В. Винниченка, Остапа Вишні, О. Довженка та інших), які ніколи не створювали секретів навколо своєї літературної роботи, не боялись здобувати «уроки» із власних життєвих і творчих поразок і невдач, показують, як наполегливо автори працювали не над рукописами, а, як прийнято говорити нині, «над собою». І подібних письменників (учених, діячів культури й мистецтва) дуже багато.

Таким чином, приватне листування для митця, як у попередній епохи, так і в другій половині XX сторіччя, залишається і можливістю інтроспективної перевтілюваності та художнього міметизму (отождження автора з народжуваними його творчою фантазією персонажами), і здатністю реалізації психоаналітичної концепції катарсису. З одного боку, просвітлення катарсисом веде до нової естетичної реакції факту, як відзначив Л. Виготський [51]. А з другого – крім функції очищення, наголошував ще Фрейд, катарсис стає також засобом компенсації – «заповнення того, "чого бракує" в реальному існуванні соціального індивіда або суспільства в цілому» [52]. Більше того, окремі дослідники [53] вважають депресивний стан людини (фрустрацію) навіть «своєрідним каталізатором, що підвищує потенціал і творчу активність художньо обдарованих натур» [54].

Такий психологічний підхід при дослідженні художньої творчості сьогодні, коли наше літературознавство повертається до гуманістичних цінностей – пріоритету людини, особистості, індивідуальності, загальнолюдських понять, – особливо значущий. У світлі сказаного ґрунтовне осягнення естетичного феномену письменства тоталітарної доби можливе лише за умови скрупульозного вивчення людинознавчого аспекту епістолярної спадщини митців.

Отже, письменницький епістолярій – це своєрідний об'єктивний життєпис, найвірогідніше і найбільш повне документальне джерело дослідження, бо фіксує як реальні події чи то в момент творення, або одразу ж по свіжих слідах, так і психологічну інтроспекцію



літератора. Це важливий ретроспективний чинник літературного процесу, який, безумовно, вимагає подальшого ґрунтовного дослідження. Вплив його на рух літератури, на стан української думки досі ще гідно не оцінено.

Висновки

Геополітична розірваність України до 1939 року між двома імперіями, по суті, бездержавний статус нації спричинив активізацію письменницького листування. Досить потужна епістолярна контактність вітчизняних літераторів значною мірою заповнила вакуум, штучно створений відсутністю в підрадянській Україні вільної від цензурних обмежень та заборон фахової періодики.

Українське письменство, роль якого у суспільному житті свого народу ніколи не зводилась тільки до служіння художньому слову, завжди було в центрі історичних та культурних подій і в період тоталітарної доби. Тому листування вітчизняних митців дає також багатий матеріал і для історіографії свого часу, воно є цінним історико-культурним документом. Своєрідність листування українських письменників періоду 20–50-х років ХХ ст. полягає в тому, що воно, зосереджуючись на буденному матеріалі, дає відчуття переважно підтекстуально, як це буденне й людське трансформувалося в героїчне – і біографічно, і культуротворчо, і державотворчо. Усе було начебто просто й звичайно. Водночас за всім тим стояла історія. Отже, епістолярна спадщина письменників допоможе пояснити достовірно нашу окрадену історію, зберегти для нащадків своєрідні «звуккописи тогочасних діячів слова – ще перед тим, як винайдено техніку звукопису» (Ю. Шерех).

Незважаючи на те, що студії сучасних західноєвропейських вчених, як і низка праць російських дослідників, свідчать про досить активне вивчення національних епістолярних спадщин, брак теорії епістолярію в українському літературознавстві дуже відчутний. Досі не завершена дискусія: листи – це художня література чи ділова? Нерозробленість питання стримує не тільки теоретичні пошуки, а й гальмує процес опису епістолярних текстів як явища культури. Наукові студії, які маємо нині, йдуть у руслі тематичних класифікацій, що було зроблено ще античною теорією (лист дружній, любовний, фіктивний і т. д.), або – у руслі формальних, що бачимо в І. Сікутріса. Проте і тематична, і формальна класифікація не дають повного уявлення про приватний письменницький епістолярій. Отже, варто шукати інші підходи, які наблизили б науку до розв'язання цієї проблеми.



Цілісне дослідження епістолярію українського письменства періоду 20–50-х років XX ст., враховуючи суб'єктивність приватного листа як джерела (щоправда, без такого колориту не може бути особистісних свідчень), можливе лише в контексті основного літературознавчого фонду – художніх творів автора, листів до письменника і листів про нього, документальних біографічних матеріалів, мемуарів сучасників тощо.

Лист письменника можна і варто розглядати не як монолітературний жанр (це лише незначна частина величезної за обсягом епістолярної спадщини митців), а як жанр поліфонічний – літературний та історіографічний одночасно. Кардинально новий підхід до жанрової концепції епістоли дозволить відбирати з усього масиву приватної кореспонденції мистецьки вартісні твори, в яких наявна не лише інформативність, а й високий художньо-публіцистичний рівень викладу, стилістична обробка тощо. Водночас тексти малоцікаві у художньому аспекті, незважаючи на те, що писані людьми, причетними до літератури, можуть розглядатися дослідниками суто як факт історіографічний: переважно з врахуванням їхнього інформаційного наповнення.

З огляду на те, що приватна письменницька кореспонденція – це автентичне джерело висвітлення творчої індивідуальності митця з усією системою понять означеної структури: світогляд, психологія творчості, індивідуальний стиль тощо, дослідження епістолярію літератора має йти не так у плані фактографічному (цей аспект найповніше вивчений), як у психологічному й естетичному. Письменницьке листування – важливий довідник не лише з біографії автора на суспільно-історичному тлі епохи, а й з психології творчості митця, «секретів» його художньої майстерності.

Стиль приватних листів безпосередньо зв'язаний з літературними стилями доби. Історичні умови розвитку листування в Україні визначили його неперервний зв'язок з європейською епістолярною традицією. Однак уже з кінця XVI – початку XVIII ст. під впливом народної гумористичної традиції у давній вітчизняній епістолографії започатковується сатирична генеалогія, що забарвлює приватне листування І. Вишенського, Л. Барановича та деяких інших авторів неповторними рисами української ментальності.

Унікальним зразком вітчизняної традиції у приватному листуванні цієї епохи стало «Листування запорожців з турецьким султаном» – фольклорна пародія, народжена в козацькому середовищі початку XVII ст. «Листування...» виявилось першим твором нашого письменства, який був оприлюднений на Заході в перекладі німецькою мовою (1683). Завдяки яскраво висловленим у творі патріотичним прагненням народу, популярність «Листування...» зростає у наступні епохи, найчастіше тоді, коли на рідну землю нападають чужинці.



Зокрема, багато епістолярних переробок «Листування...» поширювалось на окупованій Україні в роки Другої світової війни.

В умовах жорсткого ідеологічного пресингу 20–50-х років ХХ ст., тотального контролю й примусу різко зростає роль епістолярної критики в літературному процесі. Листи письменників певним чином ідентифікували залежні від політичної кон'юнктури часописи, містячи оцінки нових творів української літератури, позбавлені орієнтації на цензурні регламентації. Тим самим епістолярна критика найповніше реалізувала не тільки інформативну та естетико-аксіологічну функцію, а й соціально-регулятивну.

Художня своєрідність приватного листа, як і природа будь-якого критичного жанру, іманентно схожі: вони розраховані на конкретного адресата. Епістолярний твір до того ж має певну перевагу: письменникам легше сприймати негативну літературно-критичну оцінку в приватному листі, ніж у публічному виданні. Водночас епістолярна критика, адресована авторам творів, безпосередньо впливала на письменників; її дієвість (чи то була позитивна оцінка, чи – негативна) сприяла розвиткові літератури, отже, позначалася на тогочасному літературному процесі.

У тоталітарних умовах, зокрема в добу сталінізму, коли соціальна дійсність найперше вимагала активізації людського фактору і тим самим спонукала до духовного опору системі, виникли передумови для входження епістолярного жанру в галузь жанрових домінант тогочасної публіцистики. Епістолярний жанр за своїми внутрішніми характеристиками (особистісне, а не уніфіковане ставлення до дійсності, відсутність цензури, скорочений до мінімуму шлях до читача-адресата і т. д.) якомога повніше відповідав тогочасним вимогам до публіцистики. Окрім того, в предмет епістолярної публіцистики не було потреби привносити суб'єктивне забарвлення оповіді, оскільки суб'єктивізм закладений історично в природі епістолярію, в його генезі.

Від кінця 30-х років, коли українська материкова література «майже "зникла" з європейської карти культури, лишалася лише нечисленними своїми представниками в еміграції» (В. Мельник), вітчизняне письменство в епістолярній публіцистиці постійно демонструвало зразки нестандартного, нестереотипного підходу до життя, давало приклади свіжого, оригінального мислення. Ю. Яновський, О. Довженко, Ю. Смолич та деякі інші автори в Україні, В. Винниченко, Є. Маланюк, І. Багряний – на еміграції у своїх епістолярних творах нерідко піднімали проблеми, над якими раніше їхні колеги в літературі не замислювалися, помітно оживляли органічний рух поточного літературного процесу.

Дослідження відкритого (одвертого) листування В. Винниченка, М. Хвильового, М. Рильського, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного



та інших українських письменників дозволяє зробити висновок про унікальність цього публіцистичного явища, про новаторський характер жанру. В умовах сталінізму епістолярні твори вітчизняних митців, оприлюднені як у нас, так і в закордонних виданнях, сприяли подоланню шовіністичних імперських кордонів на терені вивільнення України від московської та будь-якої іншої чужоземної залежності, закликали до осмислення власної долі, вчили «чути себе українцями».

Епістолярна спадщина українських письменників доби «розстріляного відродження», воєнного періоду та післявоєнного десятиліття – це своєрідна кардіограма тих процесів духовного життя творчої інтелігенції, які передували появі правозахисного руху в Україні. Їхнє листування, що чудом дійшло на волю із страшних концентраційних таборів, або збереглося в пам'яті сучасників, як, наприклад, передсмертні записки М. Хвильового чи військові «трикутники» зі штемпелем польової пошти у часи другої світової війни, було детонатором вибуху національного відродження 60-х років. Від духовного життя письменників сталінської епохи і особливо від їхнього епістолярію простежується шлях до «інакодумства» Григора Тютюнника, Василя Стуса та інших дисидентів.

В умовах сталінської дійсності не кожний письменник міг написати (а тим паче надрукувати) оригінальний твір, але кожний (навіть з огляду на жорсткі обмеження у листуванні, скажімо, в таборах) міг у приватному листі зобразити себе й адресата, задіявши при цьому найрізноманітніший арсенал художніх засобів і принципів.

Гуманістична парадигма, стверджувана у сучасній епістолярно-видавничій практиці української діаспори («Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича» і «Листи письменників» Д. Нитченка; «Матеріяли з американських архівів. 1857–1933»), з особливою гостротою ставить питання про доцільність саме таких збірних публікацій – листів до тієї чи іншої видатної (колоритної) особистості, наприклад, В. Винниченка, М. Рильського, О. Довженка, Ю. Яновського, І. Багряного, У. Самчука або Є. Маланюка чи О. Гончара та ін. Досі у вітчизняній практиці такі видання траплялися вкрай рідко, до того ж це була епістолярна спадщина переважно віддаленого хронологічного періоду (листи до Тараса Шевченка чи Марка Вовчка).

Проведений аналіз епістолярних діалогів В. Винниченка, М. Хвильового, М. Рильського, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного та деяких інших авторів з їхніми адресатами дозволяє зробити висновок про те, що окремо взяту кореспонденцію письменника необхідно розглядати виключно як складову частину листування. Отже, розуміння приватного письменницького епістолярію як «цілісного тексту» (Є. Наумов) дозволить публікаторам епістолярної спадщини митця віддавати перевагу кореспондентським комплексам, а не роз'єднаним штучним



циклом листів за тематичним або іншим принципом. Оскільки зміст і форма листів визначаються колом інтересів і манерою адресата, різні грані особистості автора вимальовуються найповніше в його епістолярних діалогах з різними адресатами. Таким чином, публікація «стереофонічних» епістолярних видань давно вже на часі.

Епістолярний жанр у першій половині ХХ ст. і, зокрема, в сталінський його період, не відмирає, а трансформується в інші жанрові форми. Чи не тому все голосніше заявляє про себе проза, де автор не ховається за образом оповідача, а розмовляє прямо з читачем, тобто, той, хто пише, безпосередньо звертається до того, для кого, власне, пише. А це вже епістола, її жанрові ознаки.

Письменницький епістолярій – повновартісне мистецьке явище в українському літературному процесі 20–50 рр. ХХ ст. Непересічна його роль і як документального біографічного джерела першорядної ваги, свого роду ключа до розуміння ідейно-художніх пошуків письменників і ширше – духовних запитів епохи.

У процесі історико-літературного дослідження проблеми виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого вивчення:

- розробка системи основних теоретико-методологічних орієнтирів комплексного аналізу приватної кореспонденції письменників;
- визначення сутності та функцій письменницького епістолярію в літературному процесі 60-80-х років ХХ ст.;
- розкриття аксіологічного та гносеологічного аспектів художнього мислення літератора в його листуванні (епістолярна взаєморецепція письменників з різнотипним складом авторської свідомості; епістолярій як джерело генези відповідних форм світогляду митця тощо).

Література:

1. Karlsson G. Ideologie et ceremonial dans l'epistolographie Byzantine / G. Karlsson. – Uppsala, 1959. – PP. 138–141.
2. Tomadases N. B. Es tes byzantines epistolographias. O Omeras / N. B. Tomadases // Epistemonice Epeteris tes Philosophieces Scholes ton Panepistemion Athekon. 1970–1971. Periodas 2. – T. 21. – S. 26–38.
3. Karpozelos A. Realia in Byzantine Enistolography X–XII / A. Karpozelos // Byzantinische Leitschrift. – 1984. – Bd. 77. – S. 20–37.
4. Ilieva A. Late Byzantium throughtho Eyes of Ita Contemporaries / A. Ilieva // Studes balkaniques. 1990. – Fasc. 1. – P. 139–141.
5. Listowne Polakow pozmowy. – Warshawa, 1992.
6. Византийская литература. – М., 1974. – 264 с.



7. Соломонова В. В. Эпистолярное наследие В. Г. Белинского 30-х годов // Становление литературного критика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – 20 с.
8. Античная поэтика [Текст] : риторическая теория и литературная практика. – М. : Наука, 1991. – 256 с.
9. Жулинский М. Г. Ця Богом послана Голгота... / Микола Жулинський // Стус В. Вікна в позапростір. – К., 1992. – С. 248.
10. Горнфельд А. Эпистолярная литература [Текст] / А. Горнфельд // Энциклопедический словарь / изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1890–1907. – Т. 80. – С. 924.
11. Тодд III. У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И. Ю. Куберского. – СПб. : Академ. проект, 1994. – 320 с.
12. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника / Г. А. В'язовський. – К., 1982. – С. 203.
13. Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – С. 504.
14. Там само.
15. Листування Михайла Грушевського / Упор. Г. Бурлака. – Київ – Нью-Йорк, Париж, Львів, Торонто, 1997. – С. 261.
16. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л., 1971. – С. 12.
17. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в XXI век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – С. 296.
18. Ковальчук О. Г. Творчість Олександра Довженка [Текст] : посібник / О. Г. Ковальчук ; Ніжинський держ. педагогічний ін-т ім. М. В. Гоголя. – Прилуки : [б.в.], 1994. – С. 8.
19. Довженко О. П. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко ; [упоряд. Ю. І. Солнцевої, Т. Т. Дерев'янку ; вступ. ст. О. Гончара ; підгот. текстів та приміт. К. П. Волинського ; редкол. : Ю. Я. Барабаш та ін.]. – К. : Дніпро, 1983–1985 –.– Т. 5 : Записні книжки ; Щоденники ; Листи / [ред. В. В. Фашенко]. – 1985. – С. 62.
20. Там само. – С. 315.
21. Там само. – С. 318.
22. Там само. – С. 52.
23. Там само.
24. Там само. – С. 126
25. Там само. – С. 214.
26. Див. : Бадзьо Ю. Літературні декорації та живі парості таланту / Ю. Бадзьо // Слово і час. – 1994. – № 11–12. – С. 48.
27. Довженко О. П. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко ; [упоряд. Ю. І. Солнцевої, Т. Т. Дерев'янку ; вступ. ст. О. Гончара ; підгот. текстів та



- приміт. К. П. Волинського ; редкол. : Ю. Я. Барабаш та ін.]. – К. : Дніпро, 1983–1985 –.– Т. 4 : Статті, виступи, лекції / [ред. П. А. Загребельний]. – К. : Дніпро, 1984. – С. 32.
28. Там само. – С. 33.
29. Камю Альбер. Избранное / Альбер Камю. – М., 1988. – С. 359–360.
30. Яновський Ю. Твори [Текст] : в 5-ти т. / Ю. І. Яновський. – К. : Дніпро, 1983 –.– Т. 5 : Вірші. Публіцистика. Роздуми про літературу. Листи / ред. тому В. В. Фащенко ; упоряд. К. Волинський. – 1983. – С. 330.
31. Див. : Смолич Ю. Листи з пекельних сорокових / Юрій Смолич // Вітчизна. –1990.– № 2. – С. 141–149.
32. Історія української літератури. XX століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2. / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – С. 267.
33. Див.: Бурбела В. А. Війна в ефірі / В. А. Бурбела. – К., 1984; А було це так... – К., 1986. – Вип. 3. та ін.
34. Кузьменко В. І. Українська епістолярна публіцистика періоду 2-ї світової війни / В. І. Кузьменко // Наукові записки Ніжинського педагогічного університету ім. М. В. Гоголя. – Ніжин, 1999. – Т. 9.
35. Цит. за : Бурбела В. А. Війна в ефірі / В. А. Бурбела. – К., 1984. – С. 12.
36. Мокрієв Ю. Сміх – теж зброя // А було це так ...– С. 43.
37. Комсомольская правда. – 1941. – 14 ноября.
38. Исторический журнал. – 1942. – № 1–2. – С. 52–53.
39. Цит. за : Бурбела В. А. Війна в ефірі. – С. 12.
40. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського / Леонід Новиченко. – Кн.2. – С. 84.
41. Там само. – С. 82.
42. Там само. – С. 86.
43. Цит. за : Ільєнко І. У жорнах репресій. – К. : Веселка, 1995. – С. 420.
44. ЦДАМЛМ України. – Ф. 590. – Оп. 1. – Од. зб. 22. – Арк. 1–83.
45. Чуб Д. Люди великого серця: Статті, розвідки, спогади / Дмитро Чуб. – Мельборн : Ластівка, 1981. – С. 207.
46. Кузьменко В. І. Донести дух оригіналу / В. І. Кузьменко // Слово і час. – 1990. – № 2.
47. Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Heidelberg, 1992. – Т. 4. – С. 162.
48. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства // Третій Міжнародний конгрес українців / Ж. Ляхова. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С. 86.
49. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Дзюба. – Лондон, 1968. – 263 с.
50. Там само. – С. 261.
51. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М., 1986. – С. 268.



52. Фрейд З. Положение о двух принципах психологической деятельности / З. Фрейд // Психологическая хрестоматия. – М.; Л., 1927. – С. 115–119.
53. Грузенберг С. Гений и творчество: Основы теории и психология творчества / С. Грузенберг.– Л., 1924. – 296 с.
54. Піхманець Р. Психологія художньої творчості / Роман Піхманець. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 97–98.



**РОЗДІЛ ДРУГИЙ.
ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ**



Український планетарій

ПАЛІМПСЕСТИ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Талановитий поет-новатор, котрий і своєю творчістю, й естетичними деклараціями орієнтував українське письменство на засвоєння нових художніх віянь, невтомний перекладач з європейських літератур, критик, театрознавець, актор і режисер – такими гранями мистецького хисту виділяється Микола Вороний в українській культурі. «Перший піонер вільної естетичної молоді поезії» (Г. Чупринка) був свідомий своїх завдань і доклав чимало зусиль для розвою вітчизняної лірики, для вдосконалення її форм і розробки стилістичних засобів.

Народився Микола Кіндратович Вороний (літературні псевдоніми і криптоніми – Артист, Арлекін, Віщий Олег, Sirius, Кіндратович, Микольчик, М. В., К-ич М., М-У-ко та ін.) 7 грудня (24 листопада ст. ст.) 1871 року на Катеринославщині (тепер Дніпропетровська обл.).

Про особисте життя М. Вороного відомо дуже мало. Чи не єдиним достовірним джерелом його біографії, до того ж багатим на автопсихологічні спостереження над власною творчістю й суспільним життям, залишається лист поета до О. Білецького від 9 квітня 1928 року.

Батько поета походив із селян, був онуком кріпака, нащадком гайдамаки; мати – з роду відомих українських діячів, до яких належав Прокіп Калачинський – ректор Києво-Могилянської академії в 1697–1702 рр., виконавець освітніх планів гетьмана Івана Мазепи. Вона передала Миколі свою любов до української культури, народних звичаїв, навчила читати й писати.

Освіту майбутній поет здобував спершу в початковій школі, потім – реальне училище в Харкові й Ростові, звідки його відрахували з 7-го класу за зв'язки з народниками, читання і поширення забороненої літератури. Три роки перебував під наглядом поліції без права проживання у столиці й університетських містах. Тоді ж визріла думка їхати до Болгарії, вступити до Софійського університету і, як пише сам Вороний у спогадах про І. Франка, зустрітися з М. Драгомановим: «манила Європа, а головне – манила таємнича постать "власителя дум" радикальної молоді – проф. Михайла Драгоманова. Від нього хотілося набути наукового знання і з його ближчою допомогою виробити й скласти свій політичний світогляд». Однак цій зустрічі не судилося здійснитися: по приїзді до Львова М. Вороний дізнається, що М. Драгоманов помер. Це було 1895 року.



Молодий поет поїхав до Відня, деякий час навчався у Віденському університеті, згодом повернувся до Львова, де продовжив освіту на філософському факультеті. Саме на цей час припадає його зближення з І. Франком, яке незабаром переросло у справжню дружбу, а згодом – і родичання (вони стануть кумами).

М. Вороний увійшов до редколегії журналу «Життє і слово», у якому вів ще й рубрику «Вісті з Росії»; допомагав І. Франкові у виданні газет «Громадський голос», «Радикал»; деякий час був неофіційним редактором журналу «Зоря»; працював режисером театру «Руська бесіда». Він активно листувався з М. Кропивницьким, чийм театром захоплювався ще в Ростові. З 1897 року М. Вороний – актор труп М. Кропивницького, П. Саксаганського, О. Васильєва, мандрував містами й селами України та Росії. Його вабили одночасно і театр, і поезія. Врешті-решт «акторський розгойданий побут, ненормальний триб життя» змусили М. Вороного залишити сцену, і з 1901 року він служив в установах Єкатеринодара, Харкова, Одеси.

Навесні 1903 року М. Вороний прибув до Києва на з'їзд «громадівців» як делегат одеської «Старої громади». Тут він познайомиться з Вірою Миколаївною Вербицькою, дочкою поета і співробітника журналу «Основа». Незабаром вони одружилися, оселилися в Чернігові. Однак тихого сімейного життя не вийшло. Уже через рік сім'я розпалася. Душевна рана від розриву з дружиною довго не гоїлася ще й через те, що з нею лишився син Марко. «Тоді ж, доведений до розпачу, – писав поет О. Білецькому, – я хотів позбавити себе життя: розпалив грубу і затулив комин, а сам положився спати; коли чад наповнив хату і став душити мене, я в кошмарі почув крик дитини, мого малого синка, що лишився при жінці. Якась сила підхопила мене, штовхнула в двері, що не були щільно зачинені, і я впав на сніг, де пролежав довго, доки не отямився, після чого освіжив хату. Це коштувало мені гарячки і перестуди». Пізніше трагедія поетового кохання вилилась у віршовані цикли «За брамою раю», «Разок намиста» та в окремі поетичні шедеври, сповнені невимовного болю, відчаю, глибокого страждання.

З 1910 року поет оселився в Києві, де видав перші збірки своїх віршів («Ліричні поезії» – 1911; «В сьайві мрій» – 1913), працював у театрі М. Садовського, писав рецензії на театральні вистави, статті про театр і драматургію. Тут його застає його і звістка про Лютневу революцію 1917 року, яку поет гаряче вітав патріотичним віршем «За Україну!»

Революція захопила М. Вороного своїм масовим ентузіазмом, свободою слова і зняттям заборони з української мови. Однак насильство, вакханалія громадянської війни, що розпочалась у жовтні 1917 року, кров тисяч невинних людей приголомшили надчутливого до чужої біди поета, і 1920 р. з відступом білопольського війська Пілсудського він емігрував за кордон. Жив у Варшаві, як «старший аташе з правами



радника», де зблизився з польськими письменниками Ю. Тувімом і Л. Стаффом. Не випускав із поля зору події, що відбувалися в Україні. Вісті звідтіля приходили невтішні й суперечливі. Навесні 1922 року М. Вороний переїхав на Волинь, потім у Золочів в Галичину, де гостював у бібліографа І. Калиновича, а згодом перебрався до Львова. Кілька років працював директором Драматичної школи при консерваторії; також викладав риторику на правничому факультеті підпільного Українського університету у Львові. У квітні 1926 року поет повернувся на радянську Україну. Майже рік завідував літературною частиною при Харківській опері, викладав художнє читання в Харківському музично-драматичному інституті. Коли з першої посади його скоротили, жив переважно літературною працею, зокрема перекладами з російської. З 1927 р. мешкав у Києві, перекладав оперні лібретто, виступав з культурологічними статтями. У 1929 р. у харківському видавництві «Рух» побачила світ й остання прижиттєва поетична збірка М. Вороного, куди ввійшли кращі твори різних років.

Та незабаром М. Вороному, «польському шпигуну», нагадали і його «буржуазно-естетську» творчість, і святкування 25-річного ювілею своєї літературно-мистецької діяльності (1919) з Петлюрою, – мовляв, «гетьман української поезії» з «гетьманом української армії», – і ще багато іншого.

Для М. Вороного настали дуже важкі часи: йому заборонили проживати в Києві. Якийсь період він перебував у селі поблизу Воронежа, згодом – на Одещині.

Однак у цей непростий час уже почав розкручуватися маховик сталінських репресій проти української творчої інтелігенції.

«Як-не-як, а власне мій переклад "Інтернаціоналу" от уже близько десяти років одушевляє й пориває маси, – писав М. Вороний до О. Білецького від 9 квітня 1928 р. – Зробив я його на спеціальне замовлення луг'янівського робітничого клубу на початку 1919 р. в Києві (тоді ж зробив і переклад "Марсельєзи" й "Варшав'янки"). Того ж року його й видали з нотами, але коли прийшли денікінці, то весь наклад знищили (автор був зазначений тільки ініціалами М. В., завдяки чому я від денікінців не дістав належного гонорару)».

Подібні пояснення поет дав і слідчим органам. Однак НКВС ні до чого було вникати в психологічні нюанси творчості митця: навесні 1934 року за стандартним звинуваченням у «контрреволюційній діяльності» (зокрема, як «польського шпигуна») М. Вороного заарештували. Приводом до арешту, крім «гріхів» світоглядних і літературних, виявився необережний виступ на громадській панахиді над могилою Степана Васильченка. В тій промові Вороний згадав, як у голод 1933 р. Васильченко, вмираючи, не міг ні в кого допроситися бодай шматочка улюбленого сала. 7 червня 1938 року М. Вороного розстріляли. А сталінський



режим іще довго фальшував рік смерті (нібито 1942-й). Не пощадили і його сина – поета Марка Вороного скарали на Соловках у 1937 році.

Реабілітовано М. Вороного посмертно двічі – постановою президії Кіровоградського обласного суду від 10 листопада 1957 року і висновком прокурора Київської області від 14 листопада 1989 року.

Потяг до художньої творчості у М. Вороного з'явився ще під час навчання в Харкові та Ростові. Друкуватися поет почав у 1893 році в журналі «Зоря» (вірш «Не журись, дівчино»). Відтоді його поезії досить часто з'являлися в періодичних виданнях, альманахах, антологіях та збірниках. І лише в 1911 році вийшла перша збірка творів «Ліричні поезії!», згодом друга – «В сяйві мрій» (1913). У Катеринодарі було надруковано «Євшан-зілля» (1917), а в Черкасах – «Поезії» (1920). Останнє прижиттєве видання здійснено в 1929 р. під назвою «Поезії», куди ввійшли кращі твори різних років.

«*Ліричні поезії*» (1911). Друкуючи свої вірші в періодиці, а також у збірках, М. Вороний розташовував їх за циклами, дотримуючись не хронологічного, а тематичного принципу. Така композиція характерна і для першої його збірки, що побачила світ у Києві. Збірка «Ліричні поезії» складається з кількох циклів: «Елегії», «Amoroso», «За брамою раю», «Разок намиста», «Сонячні хвилини» та окремих поезій. Вірші збірки були сповнені музичальності, свіжості образів.

Особливо цікавими були два цикли інтимної лірики «За брамою раю» і «Разок намиста», що охоплювали поезії 1903–1910 рр. Обидва цикли мали автобіографічну основу, написані після розлучення з коханою дружиною через рік після одруження. За силою почуття і щирості у розкритті трагедії нерозділеного кохання вони нагадують «Зів'яле листя» Івана Франка. Втім, Вороний і сам акцентує на Франкових ремінісценціях (образи-аналогії у «Присвяті» – «Цвіту зів'ялому, листу опалому», співзвучні назви окремих поезій, схожий ритміко-мелодійний малюнок).

Проте якщо у Франка трагедія ліричного героя постає як наслідок об'єктивних умов, то у Вороного біль стає виразом «філософії краси страждання» (Г. Вервес).

Ліричний цикл «*За брамою раю*» (у ньому двадцять віршів, – між іншим, стільки, як і в «жмутках» «Зів'ялого листя» Франка) розпочинається віршованою «Посвятою» «згаслій зіроньці», що асоціюється не так із Вірою Вербицькою чи «блакитними трояндами», її сучасницями, як із ідеалом прекрасної жінки, про яку мріяли чоловіки впродовж поколінь. Цикл охоплює вірші-гімни щирому коханню («На скелі», «Хвиля», «Палімпсест»), мінливість якого автор порівнює з рухом погожого моря, а образ коханої не стирається в душі, мов напис на пергаменті:



*Кохана! Це душа моя – той палімпсест.
Три роки вже тому твій образ чарівливий,
І усміх лагідний, і голос твій, і жест –
В душі я записав, зворушений, щасливий...
І хоч виводив час на ній своє писання,
Твій образ знов повстав і з ним моє кохання!*

Мінорний мотив самоти започатковує перипетії циклу («На бульварі»), спочатку притлумлені спогляданням краси («На озері»), а відтак роз'ятрені болем розчарування («Нічого!..», «Зрада»).

«Болісне переживання втрати раю поетом і його героєм, які відчули себе за його брамою» (В. Погребенник), є емоційним стрижнем центральних у циклі віршів «Твої уста!» і «Ти не любиш мене...». В останньому з них ліричний герой благає Бога зжалитися над ним і повернути його до раю. Конденсація напруги емоцій, переживань ліричного героя досягає свого апогею:

*Розлюбити тебе, розлюбити тебе,
Та чи ж сонце розлюблюють квіти?
Та чи ж можна примусити серце слабе
Те, чим б'ється воно, не любити?*

Останній вірш циклу **«Finale»** завершує «ліричну драму» і поета, і його героя. Минуло шість років страждань («шість літ щодня надіятись і ждати»).

Та попри всі болі, страждання і муки ліричний герой лишається вірним своєму почуттю, своїй коханій:

*Зорій же ти, мій образе пречистий!
В тобі я власну мрію покохав...
Благословен той час великий, урочистий,
Як ти постав!*

*І ось тепер всім страдникам нещасним
В своїх піснях я образ той несу:
Відбити в душах їх сіянням чистим, ясным
Його красу.*

У циклі **«Разок намиста»** (дев'ять поезій), який разом з попереднім складають ідейно-естетичну єдність, зумовлену єдністю життєвих вражень і мистецьких підходів, поет продовжує розробку теми великого, однак трагічного кохання. Згодом у збірці «Поезії» 1929 р. М. Вороний додасть до «Разка намиста» підзаголовок «Цикл ліричних настроїв від



заходу до сходу сонця», який дуже влучно ідентифікує тональність цих дев'яти поезій. Після розлучення з дружиною минуло вже немало літ, і серце поета, як і ліричного героя, знову відкрите для нового почуття:

*Ущухла буря. Розійшлись хмарки,
І скрізь панує тиша урочиста...
Душа всміхнулась, знов прозора, чиста
І отрясає перли-слізюньки
В разок намиста.*

Поезія «*Легенда*» за жанровими ознаками є баладною піснею. В ній поет майстерно опрацював старовинний міфічно-фольклорний сюжет про все любляче, всепрощаюче материнське серце. «Мій любий, ти впав... Чи тобі не болить?» Так схвильовано запитує материнське серце, побачивши, як, зачепившись на порозі, упав син-убивця. Останній же з намови коханки виїняв серце з материнських грудей.

Загалом перша збірка Вороного була прикметна не лише розмаїттям самоототожнень (ліричний герой відчуває себе то рабом, божевільним, то пілігримом перед брамою раю), владою музичних образів («Скрипонька»), а й мистецьки багатими віршованими розмірами та ритмами. Так, у його «Весняних елегіях» відлунювали стиль, лексика і ритмо-мелодика веснянок. Цикл про кохання «Amoroso» багатий на народно-пісенну образність тощо. Все це дало підстави літературним критикам оцінити «Ліричні поезії» М. Вороного як новаторське явище в нашій поезії. Зокрема, А. Ніковський відзначав «найкращу літературну мову, багатство й красу ритмів» поета. На думку Л. Старицької-Черняхівської, особливо чарує «музична стихія творів М. Вороного». О. Ковалевський акцентував на «філігранності форм поезії М. Вороного, що свідчить про велику художню чутливість і хист поета».

«*В сяйві мрій*» (1913). Друга збірка поета також була оприлюднена в Києві. Вона містила такі цикли віршів: «Ad astra», «Fata morgana», «Елегії», «Гротески» та окремі поезії.

Найцікавіший цикл «*Ad astra*» (До зірок. – лат.) включав дев'ять поезій, яким передував епіграф з Канта: «Дві речі, що вічно нові і вічно в мені зростають, сповнюючи душу подивом і побожністю, це – зоряне небо наді мною і моральний закон у мені». Власне, всі поезії циклу – це філософські сентенції, роздуми про вічність, про безкінечність всесвіту («безліч зоряних світів») і космос людських душ (переважно «безличність», «продажність людей, двоногих плазунів») та невідповідність між цими двома світами:

*До вас, пречисті,
До вас, прекрасні,*



*Далекі зорі, лину я.
Шлю вам сріблисті,
Прозороясні
Свої думки і почуття!*

Темі кохання присвячено цикл «Fata morgana», який складається із «Заспіва» і п'ятьох поезій («мадригалів»). В інтерпретації Вороного кохання переважно притлумлене гірким ліризмом вишукано-куртуазного страждання. Кілька куртуазних віршів циклу показові романтичністю – мотивами лицарської вірності («Паж і королівна», «Ельф і фея»), ліричною пасторальністю («Пастух і пастушка»).

Взагалі кохання Вороний розумів як високий лет душ в «неосяжні високості», як горіння, приклад для нащадків, як процес уливання всіх духовних сил у «світовий процес творіння» («Чи зумієш?» із циклу «Ad astra»).

Цикл **«Гротески»** (десять поезій) цікавий передовсім прагненням поета осягнути красу світу, гармонію космічного ладу, що її Вороний трактував у дусі пантеїзму – філософсько-релігійного вчення, суть якого полягає в тому, що Бог, втілюючи в собі позаособове начало, отожднюється з природою або з її субстанцією. Присутні у віршах циклу й постулати античного гедонізму – філософсько-етичного вчення, за яким насолода вважається найвищим благом та сенсом життя:

*Покохала ти співи мої,
Бо вони і мої, і твої –
Наспівали їх нам солов'ї.
В чім краса їх акордів сумних?..*

Любов до Краси, таку популярну в символістських контекстах, М. Вороний природно поєднує з любов'ю до України. Як відзначав Г. Вервес, «у поняття краси слідом за німецькими філософами поет вкладає досить широке коло понять етичного й естетичного планів, аж до краси страждання».

«Поезії» (1929). Це остання прижиттєва збірка Вороного, видана у Харкові товариством «Рух». До неї увійшли поетичні твори, а також переклади і переспіви із збереженням циклічного характеру упорядкування поезій, запропонованим самим автором.

Сучасні дослідники розглядають цю збірку як мистецьку єдність: художнє оформлення, передмова О. Білецького, збереження такого важливого і характерного для поета поетичного дійства, як циклізація: «Співи старого міста», «Елегії», «Балади й легенди», «Ad astra», «Сонячні хвилини», «Fata morgana», «Гротески», «Гуморески», «За брамою раю», «Разок намиста» та ін. Все це віддзеркалювало той артистичний



естетизм, носієм якого в українській літературі був саме М. Вороний.

Перший цикл *«Співи старого міста»* включав п'ять поезій: «Старе місто», «Звір», «Намисто», «Тіні» та «Мерці». В ньому М. Вороний одним із перших українських ліриків звернувся до міських, «урбаністичних» пейзажів. Прикметно, що і в своїх статтях та приватних кореспонденціях Вороний стверджував, що, оскільки український реалізм в мистецтві був здебільшого народницьким, тобто в основному розробляв сільську тематику, то антинародництво стало важливою засадою модерністів. Саме тому закликав до оновлення та розвитку проблемно-ідейного діапазону літературних творів, відходу від селянської тематики, від показу характерів лише землеробів, а значить, і пропагування селянської мови. Тож і в циклі «Співи старого міста» поет не оспівував уже всім відомі красоти Києва, він давав гнітючу панораму вранішнього пробудження, картини злиднів *«проклятого міста»*: тут і *«залізо, камінь, мідь і скло»*, *«стогнання і прокльони»*, *«і кров, і сльози без надії»*, *«і твань, і пліснява, і гній...»*:

Звір їсти хоче! хоче жити!
Мовчати він не годний, –
І він, роз'юшений, гарчить,
Реве, бо він голодний.

Двигтить од рухів навісних,
Лунає голосами
Все місто в мурах кам'яни,
Обтягнуте дротами.

Та попри смутні й трагічні ноти першого та інтимних циклів М. Вороного («За брамою раю», «Разок намисто» та ін.) його вірші оптимістичні в своїй основі. Він – поет радості, а не смутку, поет віри в людину, у свій народ. Його художня творчість напрочуд синкретична. Ідеаліст у розумінні природи мистецтва, М. Вороний розглядав його як безсмертну творчість людського духа, одкровення і вічну силу, бажання віри та краси. Представник раннього символізму в українській поезії, він разом з тим не цурався у своїх віршах фольклорних елементів, зв'язків з неоромантизмом і пантеїзмом, спирався незрідка на здобутки народної сміхової культури.

Особливо цікавий з цього погляду цикл *«Гуморески»*. Вправно володіючи нещадною зброєю сатири, Вороний таврує молодих і старих лжепатріотів, що розплодились на українській землі («Молодий патріот», «Старим патріотам (В стилі Беранже)», байка «Мишача сварка»). Поет дошкульно висміює безбатченків за дворушництво, зраду інтересів народу.



Ось, для прикладу, типовий портрет «героя часу», який може *«шпарко вчистить гопака, потім подиспутовати»*, *«вміє він і заспівати»*, хвацько вихилити чарку, прочитати *«весь Шевченків "Заповіт", навіть другу половину»*. Нібито всі зовнішні атрибути лакованого патріотизму названі. Складається враження, що поет сам на мить замилувався *«щедрим та сердечним»* патріотом. І раптом – максимально сконденсований сарказм, що зриває машкару з пристосуванця:

*Рідну мову любить – страх!
І, поводячись по-свинськи.
Просторікує в шинках
Виключно по-українськи.
(«Молодий патріот»).*

І з панночками він знаходить спільну мову, які до нього, мов бджоли, линуть і *«патріотками стають, потім покритками гинуть»*.

І, нарешті, як висновок – афористичні рядки, сповнені гіркою іронії та болю за майбутнє України: її ж бо взяли вивести на світлий шлях саме такі удавані *«молоді патріоти»*. М. Вороний саркастично переакцентує тут головну ідею вірша П. Чубинського *«Ще не вмерла Україна»*:

*Хай приходить слушний час,
Хай буяє хуртовина:
Патріоти єсть у нас –
Ще не вмерла Україна!*

Чи наважиться хто-небудь сказати, що подібні речі міг написати «проповідувач безідейності в мистецтві», поет, який «тікає від реально-го життя в світ містики»? Навпаки, перед нами гостросоціальний автор, що відчуває пульс часу й оперативно реагує на його запити і потреби. Як співзвучні типологічно «патріоти» М. Вороного «національним героям» В. Винниченка: Недоторканому з його знаменитим закликком *«Геть, чортова кацапня, з наших українських тюрем!»* («Уміркований» та «щирий»); Гаркуну-Задунайському («Антрепреньор Гаркун-Задунайський»); сатиричним персонажам М. Хвильового («Іван Іванович») – та інших письменників. І, хоча гумористичних і сатиричних віршів у М. Вороного небагато, розглядати їх слід на тлі тогочасної дійсності, в контексті літературного процесу.

Тільки тоді відчуємо, що творчість поета не стояла осторонь жорстокої дійсності.

«Євшан-зілля». Хоч би про що писав М. Вороний, завжди в його творах фігурує образ рідної землі. Для поета не було нічого



святішого за страдницьку і підневільну Україну – його «заповітний сад, де розквітали найкращі квіти рідної краси, вона сама – найвища краса, найдорожча, найсвятіша» (С. Черкасенко). Про синівську любов до Батьківщини йдеться і в поемі «Євшан-зілля» (1899). Основою твору стала легенда з Галицько-Волинського літопису. Ця історія привертала увагу й інших поетів, зокрема А. Майкова, І. Франка, проте ожила по-справжньому лише у творі М. Вороного.

Епіграф з літопису конденсує головну ідею твору: краще в своїй землі кістками лягти, ніж на чужині бути славним. Вона ж уточнюється й в експозиції поеми: літописна оповідка може бути повчальною для тих, котрі «край свій рідний зацурали, занедбали», адже не відкидає сподівання на прозоріння найбайдужіших до рідних святинь.

Фабула поеми інтригуюча. Князь Володимир Мономах під час походу взяв у полон з ясиром улюбленого сина половецького хана, оточив *«його почотом і розкошами догідно – // і жилось тому хлоп'яті і безпечно, і вигідно»*. Поступово юнак почав забувати рідний степ, а «край чужий, чужі звичаї як за рідні уважати». Переродилося його серце, зачерствіло, забув він і привольне життя, і рідного батька, і мову свою, і вільний свій народ. Та хан не може забути улюблену дитину – *«плаче, бідний, та зітхає, // сну не знають його очі»*. Він відправляє посланця у Київ, щоб той відшукав сина та нагадав юнакові, якого він роду-племіні. Старий гонець виконує волю хана, натхненно співає хлопцеві пісню *«про славетнії події – ті події половецькі, // про лицарські походи – ті походи молодецькі»*. Проте ніщо не вражало юнацьке серце: *«Там, де пустака замість серця, // Порятунку вже не буде!..»*.

Утім посланець знаходить спосіб пробудити в ньому спогади про рідний край: виймає з-за пазухи жменьку сухої трави зі степу – чарівного євшан-зілля. Пахощі гіркої полину збурили вир давно згаслих почуттів: *«Рідний степ – широкий, вільний... // раптом став перед очима, // з ним і батенько нещасний!..»* І юнак, оминаючи сторожу, крадькома простує «в рідний степ». Найдорожче для сина, найдорожче для людини – це її рідний край, батьківська земля.

Глибоко символічними є прикінцеві рядки поеми, в яких автор звертається до своєї Батьківщини:

*Україно! Мамо любя!
Чи не те ж з тобою сталося?
Чи синів твоїх багато
На степах твоїх зосталось?*

М. Вороний виявив свій талант і в перекладі. Рідко в якого письменника оригінальні й перекладні твори пов'язані між собою так тісно, як у нього. М. Вороний вживався в духовний світ іншомовного автора,



прагнув досягнути історію його народу, культуру, побут, звичаї, епоху, самобутність авторської манери. Складається враження, що він перекладав лише ті поезії, які прагнув написати сам. Європейська віршова культура, інтерес до новітніх модерних форм і умонастроїв відбився і в його перекладах.

Мріючи про репертуар, який би виховував українського глядача на кращих здобутках світового мистецтва, М. Вороний переклав «Мазепу» Ю. Словацького, пролог до трагедії «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, твори «Скупий рицар», «Кам'яний гість», «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна. Ще була вишукана лірика французьких поетів А. Сюлі Прюдома, П. Верлена, П. Бурже, Л. Бульє, поезії Г. Гейне, шедеври російських авторів М. Некрасова, А. Фета, Ф. Тютчева, Я. Полонського, М. Волошина, М. Гумільова. Крім того, М. Вороний переклав масові революційні пісні: «Інтернаціонал» Е. Потьє, «Марсельєзу» Р. де Лілля, «Варшав'янку» І. Свенцицького. Почасти у виборі творів перекладу М. Вороний керувався дидактичною метою. Скажімо, поезією в прозі «Поріг» І. Тургенєва він намагався прищепити галичанкам саможертвну відданість великій ідеї; об'єктивно сприяв цим вихованню таких нових жінок-патріоток, як Олена Степанівна чи Ольга Басараб.

У прозі М. Вороний відтворив українською мовою «Ткачів» Г. Гауптмана, «Зеленого папугу» А. Шніцлера. Російською ж мовою він популяризував твори І. Франка та М. Коцюбинського. Серед поетичних інтерпретацій М. Вороного є й автопереклади, звернення до яких зумовлене бажанням не лише популяризувати українську літературу серед російськомовних читачів, а й розкрити невичерпне багатство виражальних можливостей поетичного слова.

Поезія М. Вороного була напрочуд мелодійною і милозвучною, а тому приваблювала багатьох композиторів. На слова поета створили романси М. Лисенко – «Нічого, нічого...», Я. Степовий – «До моря», М. Леонтович – «Легенда» та ін. Його лірика скрашувала конкретику буденного життя філософськими тонами, сентиментальною романсовістю, грайливістю імпровізацій, ритмічним та звуковим розмаїттям.

Значення творчості М. Вороного, яку українська лірика лише тепер має змогу досягнути вповні, полягає насамперед у тому, що «це живий голос учасника динамічного, суперечливого процесу, який хоч і відійшов у минуле, але продовжує своє життя у тисячах зв'язків з сучасністю, яку збагнути без традицій ще нікому не вдавалося» (Г. Вервес).



ЖУРБА І РАДІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Олесь-лірик – «бард відродженої України» (М. Неврлий) і цим сучасний. Загальноєвропейське значення його творчості в тому, що він зумів поєднати художньо-естетичні шукання доби, літературної та фольклорної традиції з витонченою палітрою європейського символізму, створив його вишуканий і національно питомий варіант. Він належав до плеяди модерних письменників, які відновили значення естетичного критерію художньої творчості, оголошеного у «народницько»-реалістичну добу малоцінним порівняно з ідейним змістом писань.

Олександр Іванович Кандиба (літературний псевдонім Олександр Олесь) народився 5 грудня 1878 року в селі Кризі (Білопілля) на Сумщині в сім'ї хліборобів. Після закінчення сільської школи з 1893 р. навчався у Дергачівському училищі поблизу Харкова, деякий час у Київському політехнічному інституті на агрономічному відділенні. Однак через брак коштів був змушений залишити навчання і працював практикантом у маєтку Харитоненка на Херсонщині. Освіту продовжив із 1903 р., ставши студентом Харківського ветеринарного інституту.

Літературний дебют Олександра Олеся відбувся у Полтаві, де він на урочистостях з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському у присутності Лесі Українки, М. Коцюбинського, Б. Грінченка, В. Самійленка та інших митців прочитав власні поезії – диптих «З пісень молодості». Згодом ці вірші були доопрацьовані й надруковані в одеському збірнику «Багаття» (1905).

Дослідниця історії Олександра Єфименко високо поцінувала молоду музу Олеся, назвавши нікому не відомого автора «справжнім ліричним поетом», знайшла мецената для його першої збірки «З журбою радість обнялась», яка й побачила світ у Санкт-Петербурзі на початку 1907 р.

Однією з перших помітила й визнала його поетичний хист Леся Українка. Проте І. Франко, хоча й віддавав належне оригінальності форми й музикальності Олесевої поезії, назвав її «забавою» без думок, «соловейковим цвіріньканням», і не більше. Вірші першої збірки молодого автора не давали підстав для такого присуду, тому Франкова рецензія боляче вразила дебютанта. Однак у нього вистачило мужності й наполегливості у досягненні мети, щоб не зневіритися у власних мистецьких починаннях.

Олесь самотужки вивчив кілька іноземних мов. Працював статистом у земстві. Захоплено вітав революцію 1905 р. і Лютневу революцію 1917 р. Після дебютної збірки одна за одною виходять «Поезії. Книга II» (1909), «Поезії. Книга III» (1911) та ін.



4 лютого 1919 р. О. Кандиба із дипломатичною місією виїхав до Будапешта, згодом оселився у Празі. Більшовицька окупація України, тривога за долю дружини і сина, які лишилися там, були нестерпними. Важке життя емігранта, тяжкі настрої автора відтворені у віршах збірок «Чужиною» (1919), «Кому повім печаль мою» (1931).

З часом О. Олесю вдалося возз'єднатися з родиною, переправивши її до Праги. Проте нові трагічні вісті про голод 1921 р. і штучний голодомор 1933 р. в Україні, арешти і розстріли української інтелігенції, зокрема розправу над особистим приятелем – письменником Антоном Крушельницьким та його дорослими синами Іваном і Тарасом у грудні 1934 р., бентежать поета-вигнанця. Трагедія, що спіткала добре знайому родину Крушельницьких, стала поштовхом до написання за кілька днів січня 1935 р. драми «Земля обітована».

Гнітюча політична ситуація кінця 30-х–40-х років, окупація фашистською Німеччиною Чехо-Словаччини, переживання за долю сина (поета О. Ольжича), матеріальні нестатки, отруювали життя Олеся останніх років. Синову загибель у концтаборі від нього приховували. Однак цю фатальну звістку, не відаючи про те, повідомив йому випадковий попутник. Поетове серце не витримало. Помер Олександр Олесь 22 липня 1944 року у Празі, де і похований на Ольшанському кладовищі.

Лірик понад усе, О. Олесь у своїй поезії відтворив визначальні риси української ментальності – поєднання задушевності й палкості, м'якості та внутрішньої сили, темпераментності і глибокої людяності. «Олесь ще раз наочно показав, – стверджував С. Єфремов, – що громадянські мотиви анітрохи не зв'язують крил і не заважають справжньому поетові, не підборкують його творчого натхнення».

«**З журбою радість обнялась**» (1907). Перша збірка О. Олеся була видана в Санкт-Петербурзі в друкарні «Работник» на початку 1907 р. До неї ввійшли вірші, написані в 1903–1906 рр.

Восьмирядкова мініатюра «**З журбою радість обнялась...**», що дала назву книжці, – концептуальна. Вона презентувала творчу манеру «фіксувати мінливість сердечних реакцій ліричного героя на зовнішні й внутрішні чинники» (В. Погребенник).

*В обіймах з радістю журба.
Одна летить, друга спиня...
І йде між ними боротьба,
І дужчий хто – не знаю я...*

Уже в цьому вірші наявні константні для Олеся бінарні мотиви сміху і сліз, журби і радості, ранку і ночі.



У свідомість багатьох поколінь О. Олесь увійшов насамперед як тонкий, проникливий лірик, співець природи й кохання. Своєрідною візитівкою поета став його вірш «*Чари ночі*» з першої збірки:

*Сміються, плачуть солов'ї
І б'ють піснями в груди:
«Цілуй, цілуй, цілуй її, –
Знов молодість не буде!»*

У цій поезії поєдналися народнопоетична стихія з образним паралелізмом «природа – людина», і смілива метафора («*б'ють піснями в груди*»), і несподіване «зруйнування» плану ідилії в останньому рядку, яким певною мірою, зумовлюється подальший сплеск почуття із закличним «*Гори! Життя – єдина мить, // Для смерті ж – вічність ціла*». «Це не повчання, – справедливо зауважував В. Яременко, – а вибух надзвичайної сили емоцій, народжених у душі ліричного героя полум'ям кохання».

Тема людської минучості, тимчасовості на цій землі не заступила основної ідеї твору: краса життя, краса кохання – над усе. Персоніфікований образ весни («*Весна іде назустріч вам, // Весна в сей час вам рада*») ніби покликаний бути невідворотним святом у людській радості, людській взаємності. Численні персоніфіковані рядки («*Лист квітці рвійно шелестить, // Траві струмок воркоче*» тощо) поглиблюють розуміння краси людського кохання, потверджують необхідність ловити «*летючу мить життя*».

Ще на початку творчого шляху Олесь написав вірша «*Айстри*», який здобув широке визнання серед читачів і літературної критики. Алегоричний образ айстр, які мріяли про сонячні дні вічної весни і раптом вгледіли, «*що вколо – тюрма... що жити дарма, – // Схилились і вмерли...*», за словами М. Рильського, є не чим іншим, як оплакуванням поразки революції. Зрештою, межі між «оплакуванням» і осанною для таких митців, як Олесь, просто не існує, бо нерідко саме скорботні пісні поета, наснажені високою громадянською напругою, отримують ту природну пафосність, яка нічого спільного не має з удаваністю і котурщиною.

Близький до народнопоетичного зачин поезії «*Ой не квітни, весно, – мій народ в кайданах*» рефреном проходить у кожній строфі. Причому післяцезурна семантика рядка, видозмінюючись у кожній строфі, є своєрідною тезою, яка в подальшому знаходить таке ж своєрідне динамічне розгортання-інтерпретацію – від гнітючо-безпросвітнього «*мій народ в кайданах*», з відповідними паралелями («*серце його в ранах*» та ін.), до фінального «*глянь – надходять хмари*» із приголомшливим «супровідним» акордом: «*Ой ті хмари-кари...// Смерть вам, яничари!*».



Саме таку істинно високу, без знижок на ідейно-тематичне спрямування, поезію мав на увазі С. Єфремов, коли говорив про Олеся: він «ще раз наочно показав, що громадянські мотиви анітрохи не зв'язують крил і не заважають справжньому поетові...».

Перша книжка О. Олеся набула значного резонансу. Тоді в «Літературно-науковому віснику» І. Франко писав: «Виступає молода сила, в якій уже тепер можна повітати майстра віршової форми і легких, граціозних пісень. Майже кожний так і проситься під ноту, має в собі мелодію». Недарма десятки композиторів, у т. ч. М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич, бралися інтерпретувати поетову творчість.

Щоправда, дивовижна легкість, незаданість форми, звукова й ритміко-інтонаційна поліфонія нерідко накладалися на досить загальну, позбавлену образної конкретики тканину вірша. Це також зазначав І. Франко, якого зовсім не захоплювали «моментні настрої, радощі і жалі молодій душі, переривані картинами сучасної російської боротьби, трактованими так само загально, як і поетичні картини природи». Поетів романтизм, чи неоромантизм, «не вельми барвистий романтизм», на жаль, і в подальшій творчості породжував, за словами Миколи Зерова, «поезію чепурну, але неглибоку, повну загальних трактувань...».

Журба і радість – ці два стани людських почуттів, переживань і настроїв – переплелися не лише в першій збірці, а й стали ідейно-емоційною домінантою всієї творчості О. Олеся. Вони відображали і «сутільні контрасти доби, і загальнолюдські почування: любов і ненависть, окрилення й згасання, надію й зневіру, страждання й бадьорість духу» (Р. Радішевський).

Одухотворення природи, навіть обоження її, властиві численним пейзажним замальовкам і медитаціям («Хвиля», «Зимою», «В саду восени», «Гроза пройшла...» та ін.), є органічною з'явою у світовідчутті поета, якого більшовицька критика нерідко намагалася звинуватити в штучності та голому естетстві оспівування «чистої краси». Імовірно, не стільки сама творчість Олеся, як його загалом прихильне ставлення до молодшої генерації письменників – «хатян» і «молодомузівців», які маніфестували модерну поетику, поетику оновленого слова, викликало відповідний спротив офіційної критики. Що ж до Олесевих символістичних пошуків, то саме його любовна, пейзажна лірика бачиться чи не найліпшою ілюстрацією до тези А. Товкачевського про те, що символізм – це найінтимніше відчуття світу.

Поезію О. Олеся найчастіше трактують як неоромантичну. Однак у його віршах неоромантичні традиції органічно поєднуються із символістськими. З огляду на це сучасні дослідники переважно зараховують поета до пресимволістів – когорти митців, які були своєрідними передтечами українського символізму (М. Вороний, Г. Чупринка, М. Філянський та ін.).



Символістська усамітненість ліричної героїні проникливо простежується в одній із поезій циклу «В Криму». Одинокa квітка маку на сірій скелі, розгойдана колючим вітром, асоціюється в уяві поета з реальним жіночим образом.

*Бліда, і ніжна, і сумна.
Серед людей ти як в пустелі.
І ти на цілий світ одна.
І ти як мак на сірій скелі.*

Оксюморонне порівняння, підсилене динамізмом наступних рядків, наповнює мотив самотності особливою символічністю. Цей мотив ніколи не зникав із творчості О. Олесь, навіть у часи щирої захопленості революційною перебудовою світу.

Збірка «Будь мечем моїм». Ця збірка побачила світ 1909 р. під назвою «Поезії. Книга II», оскільки назву «Будь мечем моїм» царська цензура заборонила. Мажорні, атакуючі ритми Олесевої поезії були не просто даниною часу, а органічним струменем у його поезії, своєрідним гальванізатором тієї другої, життєстверджуючої, струни, без якої немислиме саме явище його поетичного світу.

Серед найвідоміших творів другої збірки – поезія «О слово рідне! Орле skutий...», рядки з якого стали хрестоматійними:

*О слово! Будь мечем моїм!
Ні, сонцем стань! Вгорі спинися,
Осяй мій край і розлетися
Дощами судними над ним.*

Традиційні для української літератури теми слова, служіння рідному народові не лише ремінісцензуються зі здобутками у цій царині видатних попередників автора (наприклад, «Слово, чом ти не твердая криця» Лесі Українки), а й осягається по-новому в боротьбі за утвердження творчого поступу («Будь мечем моїм! Ні, сонцем стань!»), предметно осмислюється в діапазоні історичного минулого і майбутнього. Вірш актуальний і нині – і в справедливому докорі нащадкам за безпам'ятство, і в тій несхитності віри, що «співочий грім батьків» осяє нарешті рідний край.

В одній із поезій 1906 р., проникливо передаючи вболівання митця за долю знесиленого народу, Олесь знайшов цікаві форми повтору, що поєднують у собі описовий план оповіді і внутрішньо-психологічний стан ліричного героя. Кожна строфа вірша – мов певний щабель у розумінні спільних засад у боротьбі за вільний, оновлений край.



*Я більше не плачу... Я муку свою
В кайдани навек закую:
Народ мій закутий в кайдани...
Я більш не співаю: в борні уночі
Співають залізні мечі...
І меч мій в борні
Нехай застіває мені.*

В останній строфі, так само побудованій на вираженні загальнонародної та індивідуально-авторської стихії, звучить безпосередній (переданий прямою мовою) пафосний заклик із вуст народу: «До бою!» – і така сама безпосередня відповідь поета: «За волю! На бій!».

Революційні події 1905 р. посилили громадянський пафос лірики Олеся, що увійшла до другої збірки. Зокрема, у вірші – «Хай наші вчинки божевільні» автор від імені борців за народну волю висловлював упевненість, що рух до свободи нікому не зупинити.

Долі України та її мови присвячені, зокрема, вірші «Яка краса: відродження країни!» (датована 1908 р.) та «О слово рідне! Орле скутий!..» (1907). Революція вже пішла на спад, посилювалися репресії проти борців за свободу. Однак поет оспівує красу визволення, нехай вже й зів'ялу, померклу, і цим самим передає наступним поколінням естафету боротьби за волю: «Яка краса: відродження країни!..»

«*Поезії*» (1917). Уперше збірка вийшла в Києві в серпні 1917 року в друкарні товариства «Криниця». Вона містила вірші, написані з 1909 р. по червень 1917 року. Своїми гімнами державній свободі весни 1917 р. Олесь ще раз яскраво підтвердив, що громадянські мотиви «нітрохи не зв'язують крил і не заважають справжньому поетові» (С. Єфремов). «Воля!? Воля!? Сниться, може?» – так починається один із віршів, написаних під впливом лютневих подій 1917 року. «Привіт тобі, воле, // Від серця мого і народу!» – звучить в іншій поезії, також «З щоденника 1917 р.». Ці та подібні декларації, ішли від щирої вистражданості та захоплення свіжим повітом волі.

І глибше, й переконливіше звучить радість-тривога у вірші «Співають, сміються, а я не сміюсь», датованому 30 лютого 1917 року. Ліричний герой нараз немовби отямився від загальної ейфорії: «Мозок і тіло ще душать кайдани, // І палять огнем незагоєні рани»; ще так близько чути дзвін мечів – хоч і гримлять повсюди пісні перемоги. Діалектика здобутого і втраченого виважується з проекцією в будучину, але неабияку роль у цій виваженості відіграє досвід недавнього минулого.

Згідно з коментарем самого автора, твори про національну революцію весни 1917 року зі збірки «Поезії» (1917) показують, як на рідній землі волю «любили і як журились за нею».



«*Чужиною*». Збірка вийшла у Відні 1919 р. На звороті її титульної сторінки зазначено: «*Присвячую пам'яті мого друга К. Хороманського*». Костянтин Хороманський – піаніст і композитор. Загинув у січні 1919 р. на очах поета від вибуху снаряда.

Поезії збірки написані під свіжими враженнями від тогочасних складних подій в Україні. Це своєрідний поетичний щоденник, який відображає ставлення автора до «національної катастрофи» в його країні.

У вірші «*Як жити хочеться!..*» ліричний герой виливає біль душі, бо не надивився «*ні на зелену землю, // ні на далекі сині небеса*», не наслухався гомону української природи, «*шуму рік широких*», «*голосу пташок, що вихваляють світ*». Йому боляче, що не здійснилися сподівання на майбутнє, що втрачено й те, що єднало його з рідною землею.

«*Княжа Україна*». Уперше збірка вийшла у Львові 1930 р. під назвою «*Минуле України в піснях. Княжі часи*». Друге видання книги здійснене через десять років у Празі під назвою «*Княжа Україна*». Реалізацію вимріяного задуму – відтворити в «*піснях*» історичне минуле України від початків Києва до кінця Галицько-Волинської держави – О. Олесь вибудовує на основі літописних свідчень, історичних праць І. Крип'якевича та М. Грушевського. До того ж ця книжка мала ще й практичне спрямування – в живій формі познайомити дітей емігрантів зі славним минулим їхньої вітчизни: переможними походами князів Олега, Ігоря й Святослава, хрещення України тощо.

Якби збірка була написана не поспіхом, не заради ідеї тільки, а з огляду на мистецькі засади й цінності, виважено і відточено, вона донині мала б шедевральне значення. В одному з листів Олесь зізнавався: «"Княжу Україну" я написав випадково за якихось 17 – 20 днів, і вийшло зле, по-дитячому».

Що ж до поетових «*орлів і соколів, левів і потоків*» – вони були даниною шаблонному романтизмові. Ці образи, які справді широко культивував О. Олесь, – не що інше, як свідоме використання народнопісенної поетики. Однак, як зазначив П. Филипович, від «загальних мотивів зі старим романтичним протиставленням "землі" і "неба" поет хутко переходить до безпосереднішого відгуку на сучасність», до того ж у традиційній образності.

*О дух України! Орел!
Дух вільний, сміливий і високий,
Злети, стурбуй цей мертвий спокій
І влий життя з своїх джерел, –*

пише він у вірші «*Для всіх ти мертва і смішна*». Несхитна віра в орлиність високого, вільного народного духу не полишила поета й тоді, коли здається, що його народ, живучи віки в неволі, «*І віру в долю загубив*».



Внутрішні боління-переживання ліричного героя на тлі невольничо-рабської дійсності видаються цілком закономірними і вносять інтимізуючий, довірливо-інтонаційний тон у риторизм заключної строфи. Традиційно-загальні «хмари і тумани» мовби розчиняються, теплішають від конкретики образу рідного краю.

*Ти, дужий в вільності своїй,
Розніс би хмари і тумани,
Розбив би всіх неволь кайдани,
Розбив би, чуєш, краю мій?..*

Еміграційна творчість. О. Олесь на чужині не змінився, оскільки джерелом його натхнення й болю залишалася Україна. У п'яти еміграційних збірках головною темою звучить біль за Україну, втілений у мотиві одруження зі «зрадливою дружинонькою» – чужиною після програного «ворогові нашому одвічному» бою. Нетрадиційно використовує Олесь народопоетичний образ ворона. Так, у творі «Щоденно ворони летять» чорні ворони віщують біду, але самі по собі вони не несуть її, більше того – вони хочуть застерегти від лиха. Вони – родичі хіба що першій вороні Шевченкової містерії «Великий льох».

Ворони – не звичайні рознощики страшних новин. Навіть їхнє вороняче ество не витримує такої наруги, їм важко лишитися безсторонніми споглядачами, звідси і відповідна спонука: «...Що ж ви дивитеся? – плачте!»

Дуже промовистий діалог-продовження:

*Чорні ворони, не крячте...
«Ми оглухли, ми глухі...»
«Як же стали ви такі?»
«Нас дурманом обпоїли,
В наші вуха цвяшка вбили,
Наші голови скрутили
І такими жить пустили...
День ми днюєм, ніч ночуєм,
Все ми бачим, а не чуєм,
І ніяк ми не згадаєм,
Що зробилось з нашим краєм,
І не знаєм – божевільні, –
Чи в неволі ми, чи вільні...».*



І – могутнім звуковим акордом гомеричний сміх вороння, не зі зла до тих, кого «дурманом обпоїли», а з загальної розпуки: «Кра-кра вільні! кра-кра – вільні! // Божевільні, божевільні...».

Вірш «Щоденно ворони летять» – один із найбільш вивершених у доробку О. Олеся. Тут панує дивовижна гармонія ідеї та образу, думки і почуття, звука і ритму. Перший рядок інтонаційно веде читача протягом усього твору. У вірші оповідний тон природно переходить у монологічний, діалогічний, внутрішньо оцінна інтонація набуває логіко-узагальнювального вираження, музика звука, передана ономапоетично, здобуває глибоке смислове і символістичне навантаження.

Такі Олесеві вірші є не лише славною історією, а й тим джерелом, яке живить сучасність і не зміліє в будучині. Поет, котрий задовго до тичинівського «За всіх скажу, за всіх переболію» проголосив: «...любити і страждати // За всіх близьких – далеких вас», – не може бути не почутий новітніми поколіннями.

Журба і радість
Олександра Олеся



ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Зірка цього самобутнього поета спалахнула раптово і яскраво і так само раптово згасла, не сягнувши zenіту свого поетичного обдаровання: в неповних 19 літ його розстріляли денікінці в Києві. Він загинув, підтятий на злеті, навіть не побачивши своєї першої поетичної книги, яка вийшла у світ уже після його трагічної загибелі. Життя юнака було вочевидь метеорним. Та в безкінечному небі української поезії лишився по тому згананні Чумацький Шлях, мов дороговказ у наше національне відродження.

Василь Григорович Чумак (літературні псевдоніми: Вагр – від Василь Григорович; Віче – від Василь Чумак; Гімназист; Л. де Маріні та ін.) народився в містечку Ічня на Чернігівщині в селянській родині 7 січня 1901 р. (25 грудня 1900 за старим стилем), якраз на Різдво Христове. За народним повір'ям – це недобрий знак, адже доля готувала Ісусу Христу нестерпні муки та страждання. Звісно, це всього лиш повір'я. Проте в історії нашого письменства подибуємо чимало фатальних збігів. Скажімо, В. Симоненко народився на другий день Різдвяних свят (8 січня). В. Стус – 7-го. Мати Стуса, Їлина Яківна, передчуваючи трагічне майбутнє своєї четвертої дитини, прагнула «виправити» долю: записала в метричне свідоцтво інший день народження – 6 січня. Проте марно. В тоталітарній країні, де в пошані більше були доноси, аніж вірші, поетам судилась одна страдницька дорога болю.

Дитинство Василя сплигло у співучому закутку Чернігівщини (так називав Ічню поетів земляк С. Васильченко), в багатодітній сім'ї. Батьки його були людьми неосвіченими, однак попри всі негаразди своїм дітям прагнули дати бодай якусь освіту. У шість років був прийнятий до церковно-парафіяльної школи і Василь разом зі старшою сестрою Уляною. Першого ж року він виявив неабиякі здібності. Після початкової школи вчився в Ічнянському чотирикласному училищі (1910–1914) та Городнянській гімназії (1914–1918), з класу в клас переходячи з похвальними грамотами. Любив багато читати. М. Некрасов, О. Кольцов, Т. Шевченко, М. Костомаров, М. Вороний, О. Олесь – улюблені його автори. Під впливом прочитаного «Василь почав писати вірші ще дуже малим, але не знав, що з ними робити, куди їх надсилати», – розповідали батьки. Це підтвердив згодом і він сам у відповіді на анкету товариства «Час»: «Першого "вірша у прозі" написав у 1910 р. на місцевому жаргоні». Розшукати перші газетні публікації віршів юного В. Чумака не вдалося. Не віднайдено і виданих у Городні двох номерів журналу «Молодые всходы», де, за спогадами сучасників, було вміщено чимало поетових матеріалів.



Городнянський журналіст і краєзнавець Іван Дудко, який доклав чимало зусиль для дослідження і пропаганди творчості Чумака в місцевій та республіканській пресі, вважає, що «перевірені далеко не всі київські, харківські та чернігівські газети і журнали, де поет друкував вірші, критичні замітки, публіцистичні твори, не кажучи вже про архіви та приватних осіб». Отже, в життєпису і творчості поета все ще залишається чимало «білих плям».

Одну з них розкрито несподівано: за допомогою призабутого дослідження І. Павловського «З життя і творчості Чумака», надрукованого в «Записках Ніжинського інституту народної освіти» за 1928 рік. Тривалий час в основному через жалюгідний стан нашої бібліографії літературознавці не могли зрозуміти, чому з Ічні пішов Чумак учитись до Городнянської гімназії, а не до якогось іншого закладу.

І. Павловський з'ясував це питання: «В Городнянській гімназії учителював Батьківський з Ічні, він готував Чумака до гімназії, а воєни забрав його з собою в Городню й допоміг вступити до гімназії, цим і пояснюється, чому Чумак вступив до Городнянської гімназії, а не до найближчої Ніжинської або Прилуцької».

У гімназіях тоді навчалися переважно діти привілейованих верств суспільства, хоча формально право вступу мали всі. Син «небагатих селян-хліборобів», як написав про себе поет в анкеті, він опинився у Городні випадково. Проте чотири гімназійні роки в тихій провінції не минули для нього даремно. Він багато читав, брав найактивнішу участь у театральних самодіяльних виставах, в роботі гуртка «Любителей изящной словесности», продовжував писати російською та українською мовами. Довідавшись про це, директор гімназії, літературний наставник молоді В. Марігодов зауважив, що писати двома мовами важко й недоцільно, краще обрати якусь одну, бо в поета мусить бути великий запас слів. В. Чумак обрав українську.

С. Крижанівський у дослідженні «Василь Чумак» (1990) та І. Ільєнко в передмові до найповнішого нині зібрання творів поета – «Червоного заспіву» (1991) дещо спрощено пояснювали двомовний дебют поета. Мовляв, починав він писати російською, а згодом під впливом одного з учнів-друзів Івана Палянички перейшов до писання віршів рідною мовою. І, хоча, на думку згаданих дослідників, порада товариша по школі, розуміється, була лише зовнішнім поштовхом, глибинною суттю для В. Чумака стало читання творів Т. Шевченка, М. Костомарова і всієї новітньої прогресивної української літератури.

Гадаю, однак, що таємницю його художньої трансформації – переходу від поезії російської до української – слід шукати не в поетичній, а психологічній площині. До того ж більше світла може пролити на неї мовна ситуація в зрусіфікованому чернігівському краї.

Звісно, кожна природна мова характеризується наявністю тери-



торіальних відгалужень – діалектів та говірок. Недарма ж їх вважають живою історією мови. Проте такого суржику, як на півночі Чернігівщини, мабуть, ніде більше ви не почувєте. І все це через столітні впливи мов сусідньої Росії та Білорусії, землі яких сходяться в українському селі Сеньківці, що всього лише за 30 кілометрів від Городні.

Потрапивши до «фабрики чиновників», як називав В. Чумак Городнянську гімназію, в середовище синків заможних міщан і сільських багатіїв, що неприязно зустріли вихідця з простої селянської родини, хлопець відрізнявся від них психологією і світоглядом так само виразно, як і одягом. Усе українське тут зневажалось, українська мова не викладалась.

Ось на такому ґрунті занепаду української культури і визрів остаточний вибір В. Чумака. Його українська поезія стала зовнішньою формою великого внутрішнього самовизначення поета.

Новим етапом у житті В. Чумака стала Лютнева революція, яку він вітав, підхоплений виром національно-визвольного руху. Навесні 1917 року, приїхавши до батьків на канікули, відразу ж із запалом долучився до щойно заснованої Ічнянської «Просвіти» (на початках це було однією з основних форм роботи української ліберальної інтелігенції на селі). Ненависник царату й експлуатації («не бажайте, мамо, царя, бо вашому синку першому голівку зчеше»), він друкував відозви та листівки, читав реферати про Кирило-Мефодіївське братство, про Т. Шевченка та П. Куліша, брав участь у виставах, на вечорах виступав із власними віршами. Та вже наприкінці того року почав скептично оцінювати «Просвіту» через відсутність чіткої організації власних друкованих видань.

Становлення В. Чумака як громадянина і поета припало на перші пожовтневі роки. Юнакові з романтичним характером було надзвичайно важко відразу розібратись у складній соціально-політичній ситуації, проте він чітко обрав за пріоритет відродження української національної культури. Восени 1918 року В. Чумак активно обстоював це у статтях на сторінках чернігівської періодики.

Ось, зокрема, коротенька кореспонденція «Чи не пора? (На увагу батькам городнянських гімназій)», яка була надрукована в «Черниговской земской газете» за 9 (22) жовтня 1918 р.: *«Маємо власну державу. Мусимо мати й власну школу, в якій би проводилось навчання рідній мові, вивчення рідної літератури.*

...Живемо в Українській державі. Навчаємося російської мови, російського письменства, історії, географії – все російської.

[...] Нічого не маємо проти культури, чия б вона не була: німецька, французька, іспанська, російська, арабська.

Але... де ж наша?»

«Але проходить поволі чад національно-визвольної романтики.



Крізь гасла "національної боротьби" гострий, зір юнака вбачає підоснову – боротьбу класів. – зазначав В. Еллан-Блакитний – Юнак-селянин стає професіоналом-революціонером і йде туди, де кується революція, де в робітничих кварталах б'ється її серце». Проти ворогів революції В. Чумак пішов не з більшовиками, а з комуністами-боротьбистами. Він обрав цю партію свідомо, адже вона була здебільшого партією селянською і не відділяла визволення соціального від визволення національного, до того ж очолював її земляк, поет В. Елан-Блакитний.

Прагнення бути у вирі революційних подій привело В. Чумака восени 1918 року з тихої провінції до Києва, де він узявся до активної громадянської і літературної діяльності: працював у перших радянських журналах (був відповідальним секретарем літературно-мистецького тижневика «Мистецтво»), бюро пропаганди Всеукрліткому при Наркомосвіті, багато писав. Готував до друку свій літературний доробок – збірку «Заспів», проте вторгнення в Київ денікінців у ніч з 30 на 31 серпня 1919 року порушило ці плани. Разом із Г. Михайличенком В. Чумак пішов у підпілля, де виконував відповідальні завдання. Він керував майстернею, де підробляли паспорти та інші документи, необхідні для підпільників. За доносом провокатора був заарештований. Півтора місяця провів у Лук'янівській в'язниці. Стара тюрма була переповнена; жодного слідства не велося, люди голодували, хворіли. Недужий на сухоти з осені 1918 року поет пережив допити, катування.

Про цей період із життя В. Чумака на основі великого документального матеріалу і розповідей рідних, друзів, сучасників поета Ю. Бурляй написав повість-есе «Спалах» (К. : Молодь, 1969), де вперше ввів у науковий та критичний вжиток тюремний щоденник поета «За ґратами».

15 жовтня 1919 року більшовицькі частини несподіваним рейдом на кілька годин вибили денікінців з міста. Лук'янівка потрапила до звільненої смуги, в'язні опинилися на волі.

По відході червоноармійців – В. Чумак знову в підпіллі. Спочатку переховувався в сторожці на Байковому цвинтарі, а згодом довелося перебратися на конспіративну квартиру на Звіринці. Там зберігалася зброя – готувалося повстання проти денікінців, що мало розпочатися з наступом Червоної Армії на Київ. Тут і був схоплений В. Чумак разом із Г. Михайличенком та Клавою Ковальновою в ніч на 4 грудня 1919 року. Усіх трьох через кілька годин після арешту денікінці стратили. А 16 грудня в Київ вступали червоні загони.

В. Чумак загинув у неповних 19 років. Та попри юний вік автора «Заспіву», його лірика засвідчує поета «не просто першорядного, а видатного, близького до геніальних прозрінь, майже сформованого,



якому не потрібна поблажлива скидка на молодість...» (Д. Павличко).

«*Заспів*». Це перша і єдина збірка В. Чумака. Підготував до видання її ще сам автор, а вийшла вона вже після його загибелі 1920 р.

Композиція книжки чітко продумана: один цикл віршів впливає з іншого, доповнює попередній, а всі разом створюють одне поетичне ціле за своїм тематичним і філософським звучанням. В. Чумак першим в українській поезії (далі були П. Тичина, М. Рильський, В. Симоненко) спробував створити книгу як художнє ціле з певною поступовістю в тематиці, висхідною чи спадною градацією настроїв, продуманою циклізацією, фонікою.

«Заспів» складається з чотирьох циклів, перший серед яких – «З ранкових настроїв». У заспіві до циклу – вірші «*Березневий каламут*» задекларовано настрої революційного оновлення природи і суспільства, осуд декадентських мотивів:

*В перебіжнім шумовинні
ланки-бризки марсельєз:
хай загине, хай загине
мрійновтома сонних плес.*

«З ранкових настроїв», «Принесла з собою...», «В гудінні бджіл...» та інші поезії першого циклу репрезентують також напрочуд ніжну лірику молодого автора, що не соромиться щирих інтимних переживань. Усе це імпонувало настроям молоді і утверджувало В. Чумака як поета рвйного, сповненого енергії оновлення. Не випадково його бадьорі рядки поклали на музику композитори В. Верховинець («Більше цадії, брати!»), П. Козицький («Червоний заспів»), М. Вериківський («Заклик»), а до «Пісні помсти» музику створив сам народ.

Наступні цикли – «Мрійновтома» і «Осінне» пройняті мінорними настроями. На думку С. Крижанівського, розміщенням циклів «автор хотів сказати: ось ті стежки, які я вже пройшов, але, мовляв, викреслювати їх із творчого поступу не буду».

Цикл «*Мрійновтома*» відкривається віршем «Сьогодні ходив на могилу матусі». Стверджують, що біографія поета – у його віршах. Однак цю поезію автобіографічною не назвеш: люба ньєнка Василя надовго пережила свого первістка. А ось рядки «– *Матусю! Чекати лишилось недовго: // весною – умерти*» відображають цілком реальне передчуття близької смерті, спричинене навіть не умовами підпілля, а сухотами. Одного лише не вгадав поет: не дожив до весни, а вмер холодної зимової ночі, без пролісків, про які він говорить у вірші.

Тугою прощання з рідною землею, чарівною природою пройняті й поезії «Свічечка», «Конвалії» та «Білим жалем вечір кинув тіні...».



У смутку ліричного героя кожен читач пізнає свій власний смуток.

Проте у циклі не лише «*мрійновтома*», «*келих востаннє*» чи «*білий жаль*». Поет прагне знайти найзаповітніші слова, попросити у природи найчарівніших барв і звуків, аби відтворити невинну внутрішню боротьбу, зафіксувати на папері тривожні роздуми і пошуки:

*Вимережить пісню – голубині крила,
щоб у ній блакитно далечинь заміла,
щоб у ній заграло шумовиння трав,
я слова таємні у степу збирав.*

У циклі «*Осінь*» першим стоїть вірш «*Волошки*» (улюблена квітка поета), який за своїм мистецьким рівнем є справжньою перлиною української поезії:

*... а в стерні – волошки, сині, синьозорі,
і такі дрібненькі – слізки росяні.*

У вірші звучать і юнацьке захоплення природою («*з вітром навздогінки бігав навмання*»), і радість спілкування з нею («*правда – любо жити?*»), тут і мотиви втіхи, любові до життя («*Це душа говорить, сповнена снаги*»). Поезія напрочуд мелодійна, справляє враження дивної краси, гармонії зорових образів і звукосполучень.

Вірш «*За ґратами*» має таку ж назву, як і щоденник, писаний у Лук'янівській в'язниці. Поет символічно називає себе братом блакиті, тобто волі, і порівнює себе з вогнистим рубіном – уособленням революції. Ця ж кольорова гама властива і поезії «*Айстри*», де «*червоні айстри – // останні квіти палких пожеж*» символізують пролиту кров борців за революцію.

Останній розділ збірки «*Заспів*» – «*Цикл соціального*». У триптиху «*Червоний заспів*», вірші «*Офіра*» вимальовується своєрідний творчий почерк поета-новатора.

Триптих «*Червоний заспів*» вражає своєю внутрішньою динамікою, ясністю і красою душевних поривань, пройнятий закличними нотами.

Ліричний герой – це один із мільйонів перетворювачів планети, які «*сіють буйні червоні цвіти*», вірить у непереможність революційних перетворень, усвідомлює їх усесвітнє значення:

*Вдаримо гучно ми дзвонами, –
всесвіт обійде луна, –
кинемо вільно червоними:
– Владарі світу з коронами,
вже не потрібні ви нам.*



Закликом до боротьби звучить і другий вірш триптиха, якого сам автор, за спогадами сучасників, завжди читав з особливим піднесенням: «– Гей, не спи, робітнику: // на панському смітнику // вороги не сплять!».

Третій вірш триптиха сповнений конкретики громадянської війни: «...ми гімни тобі заплели, // червоний тероре!». І білий, і червоний терор на той час були поширені, адже й сам В. Чумак став жертвою білого терору. Проте ці гімни, які вважали вершиною революційності, з'явилися не без впливу авторів, захоплених романтикою «червоних зір», ілюзорною вірою у світову революцію (В. Еллан-Блакитний, Г. Михайличенко та ін.). Літературознавці зараховують поезію В. Чумака, як і творчість згаданих письменників, до т. зв. червоного символізму з його новим напруженим ритмом, новими (революційними) символами – «червоні зорі», «червоний терор» тощо.

Планетарні образи «Червоного заспіву» – «блисками-пожежами // небо обмерезимо, // сполохами-ралами // обрії зорем» – кликали до боротьби, подолання раба в собі. Ось чому поет говорить від імені усіх перетворювачів світу, вірить у непереможну ходу революції.

У поезії «Офіра» молодий автор одним із перших відтворив образ революціонера, який офірує пролетаріату та революційному мистецтву «кожну краплю крові». У ньому вгадується сам В. Чумак: це його, дев'ятнадцятилітнього юнака, революція привела в робітничі квартали великого міста; він приречений хворобою («Що? Сухоти? Ще хвилина. Дотліває день»), але думає не про цю страшну неминучість, а про красу завтрашнього дня.

Магістральний напрям поетичної творчості В. Чумак окреслив у таких рядках:

*Пробудіться, орли сизі,
Славні козаченьки,
Заверніть колишню славу
України-неньки.*

Рвучкий ритм, мелодійність вірша, оригінальні метафори, багатозвучні рими та асонанси, характерні епітети-прикладки, лаконізм виразу – все це виказує природний поетичний хист, який опирається на національні художні традиції і водночас «щось цілковито нове в українській поезії» (В. Еллан-Блакитний).



ПЛАНЕТА ВИШЕСЛАВІЯ

Уся творчість Леоніда Вишеславського, який писав російською мовою, але душею входив до культури того народу, на землі якого народився, жив і творив, пронизана українським духом. З природою України, з її людьми, мистецтвом, народною творчістю і мовою поет споріднений з дитячих літ, про це сам розповів у вірші «Корни». Поет гордий з того, що разом з традиціями російської літератури з дитинства увійшли в його серце, стали частиною його єства також і образи «Кобзаря»:

*Вместе с удалью Добрыни
душу полонили
слезы бедной Катерины,
песни Гамалии...*

Дідусь розкрив майбутньому поетові красу і принадність російської мови, бабуся прищепила любов до українського слова. І елементи двох культур позначилися на становленні особистості Л. Вишеславського, певною мірою визначили згодом характер його творчості, в якій у всьому простежується український національний колорит (від пейзажних замальовок до філософських узагальнень).

Народився Леонід Миколайович Вишеславський 18 березня 1914 року на околиці міста Миколаєва, в Інгульській слободі, однак незабаром сім'я переїхала на Слобожанщину, в село Павлівку, поблизу Богодухова. У Павлівці досі стоїть зрублена з соснових колод школа, де вчився майбутній російськомовний поет України. У цьому ж селі на піщаному майдані колись височіла цегляна церква, в якій був протоієреєм Харлампій Іванович Платонов, дід поета. Церкву було зруйновано сталінськими опричниками. Рознесли її по цеглині, дзвони повикидали, хрести поламали. Проте слово правди незнищенне. Символічно, що саме там хлопчик уперше почув вірші Т. Шевченка із вуст своєї матері. Там уперше почув від свого шкільного вчителя про Г. Сковороду.

Потім усе свідоме життя поета минало в колі українських літераторів, спершу в Харкові, тодішній столиці України, в оспіваному згодом Будинку ім. Еллана-Блакитного. Там вирувала справжня дійсність, клекотіла щира поезія. Початкуючий автор, студент біологічного факультету Харківського університету, мав нагоду спілкуватися з М. Хвильовим, М. Йогансенем, В. Сосюрою. Л. Вишеславський вчився у них культурі вірша і вмінню знаходити своє місце в мистецтві. З переїздом до Києва (юнак закінчував навчання в Київському універ-



ситеті на філологічному факультеті) Л. Вишеславський постійно спілкувався з П. Тичиною і М. Рильським, М. Ушаковим.

З перших днів німецько-радянської війни поет був на фронті, воював на рівні з рядовими солдатами, водночас був кореспондентом армійської газети «За нашу перемогу».

У повоєнні роки деякий час Л. Вишеславський викладав теорію літератури у Київському педагогічному інституті та Київському державному університеті, у 1947 р. захистив кандидатську дисертацію за творчістю В. Маяковського, був головним редактором журналу «Радуга» і на цій посаді в 1960 р. зазнав ідеологічних утисків за публікацію творів, що не вписувалися в тодішні компартійні нормативи. За цей час він опублікував низку ліричних збірок: «Лирика и героика» (1957), «Щедрость» (1960), «Звездные сонеты» (1962), «Гончарный круг» (1964) та ін. В них автор поглибив своє вміння побачити величне і значне в простому і буденному.

З 1966 р. до останніх днів Л. Вишеславський весь свій час присвятив творчій роботі (усього вийшло з-під його пера понад 50 поетичних збірок, прозових книг, есеїв та спогадів). У центрі збірок і книг поета, що продовжували гуманістичний пафос «Звездных сонетов», – «Садовник» (1968), «Лоно» (1972), «Основа» (1974), «Близкая звезда» (1983) та ін., – людина, особистість, розумний господар багатств природи, охоронець її краси.

До свого дев'яносторіччя поет не дожив трохи більше року. Трагічно загинув за обставин, що досі не з'ясовані. 20 грудня 2002 року, після урочистого засідання Миколаївського земляцтва в Києві, відмовившись від автомобіля, який йому запропонували, він пішов додому. Згодом Л. Вишеславського знайшли на околиці міста, непритомного, побитого, пограбованого. Через два дні поет помер у реанімації.

Оригінальна поетична творчість і перекладацька діяльність Л. Вишеславського відзначені в 1975 р. республіканською премією імені П. Г. Тичини «Чуття єдиної родини», а в 1984 р. Державною премією імені Т. Г. Шевченка.

Збірка **«Здравствуй, солнце!»**. До війни Л. Вишеславський оприлюднив одну збірку віршів – «Здравствуй, солнце!» (1938). Усі твори, вміщені в ній, були доволі високого гатунку. І все ж виокремлювалися вірші про «пернатого бігуна». Виявляється, птах деркач восени не летить у теплі краї, а біжить. Біжить наполегливо, нестомно:

*Бежит от морозов
то лесом, то лугом,
листочек на лапку налип,
а солнце,
присевши над морем,*



над югом,
зовет его: *цып...цып-цып...*
(«Лядумег»).

Вічна тема прагнення до життєдайного сонця у Л. Вишеславського знайшла особливе, ще невідоме поезії рішення. Такі вірші стали здобутком не тільки для автора, а й злетом усієї поезії України.

У вірші «*Лебединая стая*» дівчина, проводжаючи коханого на полювання, сказала, що йому «не под. силу убить лебедей». Чекаючи світанку, мисливець роздумував над її словами, спостерігав, як, «добрившись до вязкого ила, заря проростала со дна», як прокидалась природа. Ранкову тишу порушило наближення зграї лебедів. Юнак замилувався пісенним рухом крил білих красенів. Він чує, як на їх поклик відгукується річка, бачить, як на воду спускаються, немов пісні, «*ликующие облака*». Ця дивовижна картина викликає в нього глибоке хвилювання. Юнак усвідомлює, що не може стримати сліз, він плаче від щастя, подумки звертаючись до коханої:

Да, плачу!
Ты все поняла, дорогая!
Ты видишь:
в неравной борьбе
две темы:
одна о добыче,
другая
о силе восторга,
знакомой тебе!

Адже білі лебеді – символ мрії, котру не можна вбивати... І любов перемогла підступне прагнення мисливця знищити красу, зруйнувати довколишній спокій, гармонію в природі. Ця благородна, гуманна тема пройшла урочистим лейтмотивом через подальшу творчість поета.

Уся збірка «Здравствуй, солнце!» пронизана сонячним промінням, теплом і свіжістю почуттів. Її загальну тональність передають такі рядки з вірша «Утро»:

С этой песней молодою,
ветровою и лучистой,
к солнцу тянутся ладони
говорливых крупных листьев, –
– Здравствуй, утро!
– Здравствуй, солнце!
– Здравствуй, сердце дня и жизни!



*Праздник листьев!
Праздник света!
Чувство счастья и весны!*

Незважаючи на те, що в збірці «Здравствуй, солнце!» ще помітні сліди поетичного учнівства Л. Вишеславського (ілюстративність, споглядальність, багатослів'я), загалом вона засвідчила, що в літературу прийшов оригінальний митець зі своїм самобутнім стилем. Тож не випадково уже тоді М. Ушаков писав: «У Вишеславського є справжні рядки і строфи. Вони вражають і запам'ятовуються, і хочуть увійти у вірші інших поетів. Вишеславський може, наприклад, сказати про коней: "и конь другому на ушко зашепчет" – або назвати гармошку звивистою рікою, створивши, позначивши світ сміливим і точним мазком».

Збірка «Чайка». Фронтові дороги німецько-радянської війни пролягли українськими землями – із заходу на схід і зі сходу на захід. У найтрагічніші дні відступу радянських військ Л. Вишеславський опублікував в армійській газеті «Захисник Батьківщини» вірш «Чайка», який згодом дав назву однойменній збірці, що побачила світ 1946 р. Виявляється, у морської чайки одне крило коротше за інше. Такою її створила природа. Саме тому, як би далеко не залітала чайка в море, вона неодмінно бумерангом повертається до рідного берега. Образ чайки в поезії Л. Вишеславського набув символічного значення: *«Тебя, мудрокрылая птица, // Я вижу над морем войны. // Нам тоже дано возвратиться! // Такими уж мы рождены!»*.

Досвід воєнних років поглибив світосприйняття поета, «в його вірші почала стукатись точна, оголена своєю простотою мова воєнного оперативного повідомлення» (М. Ушаков).

Армійська газета «За нашу перемогу» від 2 грудня 1944 р. оприлюднила вірш Л. Вишеславського «*Освободитель*». Твір було присвячено рядовому бійцю, воїну, який пройшов важкий шлях, долаючи всі перешкоди: *«Прошел по бревнам переправы, // прополз по грязи под огнем, // и грязь в лучах солдатской славы // горит, как золото, на нем!»*

Багнюка фронтових доріг – не натуралістична деталь, такими дорогами пройшли радянські бійці. І на них цей пил і бруд горить мов золото, в промінні людських подвигів. Згодом перший космонавт Землі Юрій Гагарін повністю процитував цей вірш у своїй книзі «Дорога в космос». Вірші, написані на заляпаних гряззю фронтових дорогах, вийшли на дорогу, що вела до зірок.

Одним із кращих творів у збірці є лірична «*Баллада о сердце*». Свого часу вона запала в душу не одному юному поетові й читачеві. З неї І. Драч розпочав і свою передмову до двохтомника «Избранного» (1984) Л. Вишеславського: *«...И выпорхнуло сердце»*. Сюжет балади нібито зовні доволі простий: смертельно поранений солдат кладе собі



на груди підмерзлого птаха, щоб він зігрівся і не загинув. Солдат помирає, а птах, зігрітий людським теплом, злітає в небо:

*К утру замерзший человек
уснул навек. На крыльях век
слетел уже усталый снег.
Не слышит мертвый ничего...
А из-под куртки у него
вспорхнуло сердце.*

Поряд з умінням побачити величне в буденному у поезії Л. Вишеславського відчутне постійне тяжіння до епохальних явищ, що «наче із космічної безодні» простягають людині промені зв'язків із Всесвітом і вічністю.

Ось чому таке важливе місце в його творчому доробку зайняла тема космосу, трактована по-філософськи широким планом як тема необмежених можливостей творчого пориву:

*Мы со своей мечтою дерзновенной
Отныне – корабельщики Вселенной.
Вселенная – открытый океан!*
(«Вселенная – открытый океан!»).

Збірка *«Звездные сонеты»* (1962). Найбільший успіх випав на долю *«Звездных сонетов»* Л. Вишеславського. Серед критиків і літературознавців, письменників, які відгукнулися статтями чи рецензіями на книгу поета, – М. Рильський, М. Ушаков, М. Стельмах, С. Крижанівський, Л. Мартинов, Н. Мазепа, В. Тельпугов, Ю. Суворцев та багато ін.

Першопроходець Космосу Юрій Гагарін написав передмову до *«Звездных сонетов»*. Представник, так би мовити, суто технічної професії, він виявився ревним захисником цієї канонічної літературної форми і побачив дещо спільне між поетикою сонета і конструкцією космічного корабля: «Леонід Вишеславський малою кількістю слів сказав багато. У його сонетах все на місці, надійно і прекрасно, і немає нічого зайвого, все, як на космічному кораблі».

Уміння Л. Вишеславського «бачити живий зв'язок між далеким і близьким, між минулим і живою, трепетною дійсністю» було характерне для всієї його творчості. М. Рильський, який у чотирнадцяти рядках ідентифікував монументальний образ епохи («Знак терезів – доби нової знак»), радо привітав появу *«Звездных сонетов»* рецензією, котру опублікувала газета «Правда». Беручи під захист канонічну віршову форму сонета, він вважав, що в епоху науково-технічного прогресу «струнка гармонія, що з думки виростає», також необхідна людям, які своєю працею збагачують велику культуру.



Рядком Л. Вишеславського «Вселенная – открытый океан!» космонавт В. Терешкова назвала свою книгу. «В звездном океане» – такий заголовок нотаток А. Николаєва і П. Поповича, запозичений космонавтами з його рядка «в необозримом звездном океане».

До сказаного треба додати, що одна з малих планет Сонячної системи, відкрита 1979 року, названа «Вишеславією» на честь автора «Звездных сонетов».

У книзі «*Садовник*» (1968) Л. Вишеславський одним із перших серед радянських поетів відкрито написав про трагедію голодомору в Україні в 1932–1933 рр. (вірш «*Десь на Україні*»). «Я читаю ці вірші, як вечірню молитву», – писав К. Чуковський у «Записках на полях книги "Садовник"».

Твори Л. Вишеславського були написані російською мовою, проте саме Україна підказала йому образи, порівняння, метафори. У тополь українських підгледів поет, як «*к солнцу тянутся ладони // серебрястых плотных листьев*». Українські народні казки схожі на польові квіти. Весняний день нагадував поетові степовий рушник «*в мельчайших крестиках сирени, // искусно вышитых весной*». Грайливий вітер у лісах Карпат на вершинах, ніби перебирав струни кобзи. Лісоруб дзвінко гукав, спускаючи вниз піхту: «*Гей, гоп-гоп на доли-и-ну!*» Калина біля хати палала, немов намисто. Ніде немає «*такого багреца, янтара, серебра*», як у вересні в українських Карпатах.

Підкреслю ту обставину, що для поета українська мова стала другою рідною мовою. Не випадково українське слово вільно й невимушено вривалося в його російський вірш і жило в ньому природно й органічно. Тут доречною буде згадка про те, що чимало російських поетів – І. Бунін, В. Маяковський, Б. Пастернак, М. Асєєв, Е. Багрицький – користувались лексичними елементами української мови і почасти за допомогою одного українського слова забарвлювали увесь вірш в кольори нашої мовної стихії, як цього досяг, скажімо, І. Бунін у своєму «Мушкеті». Можна було б згадати також і вірш В. Маяковського «Борг Україні», де зустрічаєм уже кілька українських слів. Отже, Леонід Вишеславський спирався на досвід своїх попередників, коли у вірші «Щастя» вжив українську лексему:

*Я об колено разбивал
тужой кавун на части,
в него впивался
и не знал
того, что это –
счастье.*



У двадцятип'ятирядковому вірші зустрічається один-єдиний українізм «кавун». Чи можна було обійтися без цього слова? Можливо. Проте саме воно в поєднанні з «мальчишка, я тогда не знал...» переносить нас на південь України, в Миколаїв, до витоків поета, де його «детство вспыхнуло, сверкнуло // и золотой байдаркой уплыло» («Колиска», 1956). Іноді Вишеславський виносив українські слова навіть у назви творів («Мова», «Ожеледь»), в інших в «російську тканину вірша поет вплітав українські рядки» (М. Рильський), передаючи тим самим мовні особливості людей, прикмети життя і побуту. Водночас російськомовний лірик далекий від зумисної «українізації» тексту, з високим почуттям міри вдавався до подібних прийомів лише тоді, коли це сприяло художній виразності всього твору. Свідченням сказаного може бути сонет «Пісня» (1962):

*Песня над полем плывет, и вздыхают
вербы у темных речных берегов.
«...Місяць на небі, зіроньки сяють...
Все про кохання, все про любов...».*

Національна ідентифікація ліричного героя наголошена тут не лише окремими деталями українського пейзажу (верби, кущ калини, круча), а й старовинною народною мелодією. Загальновідомо, що національний характер ні в чому не виражається так яскраво, як у пісні й танку. Наводячи на початку твору рядки української народної пісні, Л. Вишеславський тим самим вказував на «географію» змальованих подій і визначав емоційний лад усього сонета. Мелодія пісні не зруйнувала ліричну атмосферу миттєво схопленого поетом літнього вечора, а навпаки, посилила її. Природно, не нав'язливо звучать фінальні рядки поезії: «слушает мироздание песню земной любви».

Використання ідентичного засобу характерне і для інших творів Л. Вишеславського, наприклад, для поем «Форт Андрія і Павла», «У Каховці на світанку», «У темних Карпатах» та ін.

Принагідно зауважу також, що Л. Вишеславський написав українською мовою «Оповідання офіцера» (1947), дослідження «Маяковський серед нас» (1960). Крім того, в книзі «Грунт» (1973), що вийшла в перекладах українських поетів, опублікував і автопереклади. «З мови починається людина, мова – основа особистості», – писав Л. Вишеславський в одному з листів від 27 травня 1984 р. до автора цих рядків. Символічно, що російськомовний лірик України створив «натхненний гімн українській мові» (М. Рильський) – вірш «Мова». Усім плином почуттів, образів і мелодій Вишеславський стверджував: я – росіянин і виріс в Україні, знаю і люблю її народ. Україна – не просто територія, де я живу, ні, – я її син. І



українська мова – це друга моя рідна мова, що стала мені підтримкою впродовж життєвого шляху:

*Он мне поддержкой был на всем пути суровом,
Я к нежности его с далеких лет привык,
Меня пленила степь своим пахучим словом
И подарила мне свой песенный язык.*

«Сковородиновский круг» У творах Л. Вишеславського відчутний вплив українського філософа Г. Сковороди. Перебування поета ще в шкільні роки на Слобожанщині, в сквородинівських місцях, залишило глибокий слід у його пам'яті. Данину «урокам» любомудра він віддав у поемі «Сковородиновский круг» (1980). Навчання у Сковороди збагатило його поезію нев'янучою народною мудрістю, наблизило до глибокого пізнання світу і його найвищої цінності – Людини.

У «Сковородиновском круге» зображено рідну поетові Павлівку. У творі вірші поєднано з прозою і висловлюваннями Г. Сковороди. Український філософ і поет XVIII ст. присутній у ньому своїми поглядами, настановами, діяннями.

З впливом Г. Сковороди пов'язана характерна для поезії Л. Вишеславського філософічність, життєва простота його образів.

Філософськи осмислюючи світ, поет втілював своє уявлення про нього в образах містких і яскравих. Його асоціації приваблюють влучністю і глибиною. Так, відштовхуючись від того, що «*колес в природе не найти*», хоча «*есть крылья, лапы, лопасти и лапы*», і шукаючи, «*кто ж человеку подсказал такое*», він доходить висновку: «*В круженье дней, времен и поколений // я слышу вещей грохот колеса!*».

Хоч би про що писав Л. Вишеславський – про красу творчості чи людських стосунків, його образи завжди вихоплені з самого життя, їхня «сила» – в консонантному співзвуччі з життям і часом.

Все входить до поетичної планети Вишеславія, до всесвіту його слова. І дитячі враження, і досвід літньої людини, яка пройшла Україною під час Другої світової війни, і роздуми про страшну долю українського селянства. До неї входить і конструктор космічних кораблів С. Корольов, народжений в Україні, і Ю. Гагарін, перший космонавт Землі, який написав передмову до «Звездных сонетов» Л. Вишеславського.

Входимо до неї і ми, читачі, щоразу заново відкриваючи для себе неповторний обшир думок і почуттів пристрасного життєлюбця, справжнього майстра слова.



«ПИСЬМЕННИК – НЕРВОВА КЛІТИНА НАЦІЇ»: СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ АВТОРА В «ЩОДЕННИКАХ» ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Два останні десятиліття в українському письменстві та науці про нього виокремлюються неабиякою увагою не тільки авторів художніх творів, а й дослідників до жанру письменницького щоденника. Цьому сприяло декілька обставин: лібералізація суспільства, повернення в літературу заборонених раніше постатей, потреба у висвітленні особистого погляду на суперечливу добу ХХ віку. З'явилась низка наукових студій О. Галича, Л. Курило, Г. Мазохи, В. Пустовіт, Т. Черкашиної, Н. Видашенко, А. Черниш, А. Галича, О. Максименко, присвячених дослідженню мемуарної літератури. Саме конкретний документ, живі свідчення, достовірний опис подій, безпосереднім свідком яких був автор, більше інтригує реципієнта, ніж найоригінальніша вигадка белетриста.

Об'єктом літературознавчих розвідок стали й приватні кореспонденції [5; 2; 4] та щоденники [1; 6] Олеся Гончара. Ревний охоронець українства в усіх його проявах не лише на вітчизняних теренах, а й у вселенському масштабі, письменник разом зі своїм народом пройшов непростий шлях голодоморів, задушливої атмосфери сталінщини, нелюдських випробувань війною та відродження країни зі згарищ у післявоєнний період. Світоглядні орієнтири О. Гончара так само ідентифікували генезу народного сприйняття дійсності: від щирої апологетики соціалізму в довоєнний час, романтичного захоплення європейськими революційними ідеями, через утрати, трагедії, розчарування й невдачі війни, поступове усвідомлення справжньої сутності радянської влади, кривавих злочинів Сталіна проти власного народу, до невідомого захоплення нетривалою «хрущовською відлигою», ліквідація якої в брежнєвську добу переконала митця в необхідності демократизації суспільства, а Чорнобильська катастрофа, занепад національної духовності, витіснення української мови на маргінеси буття поставили його на чолі духовного відродження України.

Однак, незважаючи на згадані публікації науковців, досі ще в літературознавстві не було спеціальної праці, присвяченої дослідженню щоденних записок Олеся Гончара крізь призму особливостей національної самоідентифікації адресанта.

«Щоденники» О. Гончара, дбайливо впорядковані Валентиною Данилівною, дружиною письменника, в трьохтомне видання (2002–2004): Т. 1 (1943–1976); Т. 2 (1968–1983); Т. 3 (1984–1995), вийшли у світ після смерті митця [3]. Перший запис у щоденних нотатках прозаїка (а це десятки рукописних зошитів і просто зшитків різного формату) датовано червнем 1943 року, останній – липнем 1995 року. Вони

«Письменник – нервова клітина нації»:
(«Щоденники» Олеся Гончара)



охоплюють і воєнне лихоліття, і післявоєнну відбудову, і «хрущовську відлигу», і брежнєвський застій, і щойно народжену незалежність. У цих записах на «межі між сьогодні і вчора, між живим і неживим, між пам'яттю й історією, між документом і сповіддю» (Михайлина Коцюбинська) – розповіді О. Гончара про радощі, болі, розкошування, поневіряння, служіння високій ідеї і пристосуванство людей, які жили й діяли в той неповторний час.

У записі від 13 грудня 1978 року письменник поділив українців за критерієм «вдача» на дві категорії: «порода хитрих» і «порода безхитрісних». Перша категорія – це «оті унтери, що тримали колись на собі імперію, постачали кадри держиморд, а при потребі вміли незрівнянно лабузнитись, ставати перед панством тихесенькі, богобоязливі, мовчки таїлися в кущах своєї невдатності та копили злість для майбутньої помсти». У наш час вони возсідають на найвищому кріслі у Верховній Раді і вважають себе наймудрішими й незамінними, бо майстерно «освоїли вміння душити подушкою, телятками підлазять до якого-небудь батечка під його протекційну руку, яка когось відсторонить, а теляткові смиренньому циці дасть» [3, Т. 2, 391].

Друга категорія, на думку О. Гончара, – це «оті безхитрісні, відкриті натури, що їх формували походи, козацька степова воля, життя в товаристві... вони дозволяють собі розкіш жити розкуто, вони не захищені панциром лицемірства й холуйства та інтриганства, і через те їх частіше дістають отруєні стріли, від яких вони гинуть по-лицарськи, на бранному полі» [3, Т. 2, 392], ті, «що сиділи за колючим дротом, ганяли по степах та писали» [3, Т. 3, 450].

Сам автор «Щоденників» – з «породи безхитрісних», тих, що по степах ганяли та в муках виношували, писали «Таврію», «Перекоп», «Тронку». Насамперед до них, «отих аж ніби легковажних сміливців, прямодушних, відкритих», звернене слово О. Гончара; з їхніми серцями билосся в унісон його серце, з їхніми прагненнями й діяннями були суголосні його устремління і вчинки.

Щоденні нотатки О. Гончара можна умовно поділити на дві частини, які різняться за тематикою й особливостями викладу подій: воєнний щоденник (він охоплює події періоду Другої світової війни) і щоденник, який розкриває перипетії життя автора у післявоєнну добу.

Воєнний щоденник є хронікою подій 1943–1945 рр., що стали «пам'яткою доби». У ньому окреслено історичні обставини на фронті, перебування автора у ворожому полоні, зустріч Перемоги. Ці записи ідентифікують процес становлення особистості митця, фіксують зміни в його світосприйнятті та світорозумінні. Текст оповіді насичений елементами сюжетності, складниками якої є: полон автора – фронтові будні – перемога. Щоденні нотатки О. Гончара періоду воєнного лихоліття прикметні передовсім своєю документальністю, фрагментарністю,



ретроспекцією, тяжіють до хроніки воєнної доби, де чітко виражена активна авторська позиція.

У післявоєнних нотатках автор вдався до реалістичного зображення дійсності, що дало змогу з'ясувати власну письменницьку позицію і реалізувати змістовне інтелектуальне наповнення щоденника. Основними особливостями композиції цих записів є відсутність єдиного сюжету, домінування авторського світовідчуття й світорозуміння, ретроспективний погляд на реальні події й факти, багатоплановість нарації.

«Щоденники» О. Гончара містять еволюцію поглядів автора на природу художньої творчості, започатковану опануванням поняття народності, національності: «Мистецтво (навіть циркове) не може бути безнаціональним» [3, Т. 1, 210].

Розмірковуючи над феноменом національної приналежності митця («письменник – нервова клітина нації»), О. Гончар зауважував: «Неможливо собі уявити, щоб твір художника однаково сприймався людиною, що виросла в монгольській юрті, і людиною, що виросла на Вацлавському наместі в Празі. Різні не просто смаки, різне художнє мислення, вся система образів і уявлень... І жахливо було б, якби все це було уніфіковано.

Саме ця різність дає Бертольда Брехта і, скажімо, Лу Сіня, а так був би один довжелезний Собко» [3, Т. 1, 211].

«Щоденники» увиразнюють важливість рідної мови в житті письменника і його активну громадянську позицію в мовних питаннях: «Якщо людина не вірить у повноцінність своєї мови, вона не вірить і в свою власну повноцінність, така мусить вважати себе людиною другого сорту» [3, Т. 1, 338].

Нотатки, які О. Гончар розпочинав писати російською мовою, зафіксували еволюцію мовної особистості митця – від суто наукової філологічної рефлексії мовних явищ до усвідомлення національної детермінованості мовної рецепції світу, активного протистояння прихованій русифікації.

У записі від 17 грудня 1972 року автор «Щоденників» занотував: «Суду нема на тих, хто сьогодні цькує українську культуру, хто тебе ображає, оббріхує... По суті ми беззахисні, ніякий закон нас не захищає. Ти «винен» уже тим, що ти письменник український і що мова творів твоїх – українська...» [3, Т. 2, 175].

В іншому записі від 29 лютого 1964 року зафіксовано: «Ні, Україна, українська культура не зникне, не буде поглинута, мов Атлантида, морем стандартизації. Хоч декому й хотілось би цього» [3, Т. 1, 325].

А ось запис від 15 жовтня 1967 року, який містить усвідомлення митцем глибинної прірви між «братніми народами»:

«В оперному концерт дружби з нагоди закін[чення] російської Декади. Почувається дух змагання артистів двох республік (концерт змішаний).



Ленінгр[адський] співак виконав дві пісні: одну – оту дику азіатську, де зовсім не по-рицарськи «он за борт еє (нещасну персіянку) бросает в набезавшую волну...», а другу проспівав українську, де «я ж тебе, милая, аж до хатиноньки сам на руках однесу...» Там – за борт після ночі оргій, а тут боїться, щоб ніженьки босії його коханої не ступили в холодну росу...

Дві пісні, дві душі» [3, Т. 1, 437].

У нотатках від 27 квітня 1968 року О. Гончар констатував: «Український народ – н а р о д-к р а с о л ю б! Досить глянути на ансамбль Софіївського майдану з Богданом, на Андріївську церкву, на весь геній Києва...» [3, Т. 2, 437].

Ідея собору, соборності України, яку митець відстоював чи не в найважчі роки руйнації моралі, духовної деградації, залишається й нині актуальною духовною концепцією.

Щоденникова проза О. Гончара випромінює енергетичну потужність, яка відіграє значну роль у становленні української національної самосвідомості читача та формуванні ідентичності нації – однієї з визначальних характеристик етносу, вкрай важливої для його повноцінного існування, збереження цілісності держави, зміцнення її в системі міжкультурних взаємин та геополітичних відносин із іншими країнами.

Діарійні нотатки прозаїка є свідченням того, що належать насамперед творчій особистості, для якої була неприйнятною дихотомія «життя/творчість». Саме тому в них превалує наскрізна ідея про необхідність творити як жити і жити як творити.

За емоційною напругою в оцінці фактів навколишньої дійсності, реалістичності відтворення подій, їх панорамності, спрямованості в майбутнє «Щоденники» О. Гончара стилістично близькі до «щоденника-сповіді» О. Довженка.

«Щоденники» О. Гончара поглиблюють читачьке уявлення про автора як людину високого духовного заряду, людину щирю і принципову, істинного патріота рідної землі.

Література:

1. Вельможко Я. Ю. Щоденники Олеся Гончара: проблематика, образ автора, стиль: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01 – українська література / Яна Юрїївна Вельможко; Київський університет імені Бориса Грінченка. – К., 2015. – 19 с.



2. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: [монографія] / Валентина Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
3. Гончар О. Щоденники: У 3-х т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2002-2004. – Т. 1 (1943–1967). – 2002. – 455 с.; Т. 2 (1968–1983). – 2003. – 607 с.; Т. 3 (1984–1995). – 2004. – 606 с.
4. Курило Л. М. Творча індивідуальність Олесь Гончара в епістолярному дискурсі: [монографія] / Людмила Курило. – Луганськ: «Альма-матер», 2007. – 199 с.
5. Погрібний А. Олесь Гончар. Літературний портрет / Анатолій Погрібний. – К. : Дніпро, 1987. – 246 с.
6. Степаненко М. Літературний простір «Щоденників» Олесь Гончара: [монографія] / Микола Степаненко. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2010. – 528 с.

«Письменник – нервова клітина нації»:
(«Щоденники» Олесь Гончара)



ЛЮДИ ЗІ СТРАХУ НЕ МОЖУТЬ ТВОРИТИ ІСТОРІЮ (ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КОНЦЕПЦІЯ СТРАХУ В ЕПІЧНИХ ПОЛОТНАХ РОМАН АНДРІЯШИКА)

У своїх творах Роман Андріяшик упритул підійшов до осмислення проблеми насильства суспільства над людиною, здійснюваного у різних формах (війни, національне, соціальне рабство тощо), а також до проблеми людей зі страху, спричиненого цими негативними явищами. Екзистенційна концепція страху як окремої людини, так і нації загалом є ключовою для усіх його епічних полотен. Такого концептуального бачення і художнього осмислення дійсності не запропонував жодний західний письменник так званого втраченого покоління.

Однак, незважаючи на те, що в останні роки з'явилося чимало цікавих досліджень про творчість Р. Андріяшика, написаних М. Слабошпицьким [1], Л. Гарнашинською [2] та іншими літературознавцями, цілісного висвітлення заявленого в заголовку питання досі не маємо.

У дебютному романі «Люди зі страху» (1966), спираючись на події 1916–1919 рр. у Західній Україні, позначені розпадом Габсбурзької імперії, проголошенням і крахом Західноукраїнської Народної Республіки, автор запропонував нове потрактування війни. Криваве лихоліття для прозаїка – це не вияв народного героїзму, а насамперед абсурдний, антигуманний за своєю суттю механізм продукування насильства й духовного нищення, що не лише знецінює людську індивідуальність і на генетичному рівні закладає у підсвідомість українців почуття страху, а й підриває моральні сили нації та її духовну спроможність.

У творі, немов у калейдоскопі, проходять перед реципієнтом криваві картини Першої світової війни, трагічна доля молодих українців, що воювали в австрійській армії і змушені були стріляти у своїх кровних братів.

Головний герой твору – фронтовик Прокіп Повсюда – повертається в рідне село дивакуватим і чужим, скалічений роками війни, разом з її невідступною тінню. Він не застає в живих нікого зі своїх рідних. Сусіди йому розповідають, що за тиждень до війни батько розбився на гуральні, мати вмерла від тифу, а кохана дівчина Марина вийшла заміж. Навіть хати не залишилось – вона згоріла під час перестрілок, а її рештки під час паводку були розмиті водою. Клапоть землі, з якою жила родина, мати продала під час голоду.

Герой твору шукає простого людського щастя, яке для нього вкладається в доволі просту формулу: вирощувати хліб, мати родину і власну оселю. Натомість перед ним розгортається не тільки драма понівечених людських дол, але й трагедія всього рідного краю.



У селі п'ятий рік немає солі. Хоча «солі ж тієї в надрах Карпат на всю Європу». Скрізь панує голод. І ситуація виглядає абсурдно, адже люди у краї надзвичайно працюваті. Та все зароблене гіркою працею в них відбирається. В село приїжджають з розпорядженням конфіскувати зерно, яке місцеві жителі, завчасно попереджені, встигли поховати. Проте з подвір'їв виносилося все, що можна було забрати – худобу, упряж, сіно, незважаючи на те, що людям нічим буде сіяти, а в деяких хатах позалишалися хворі та діти, приречені пухнути з голоду.

Майстер, що навчав Прокопа Повсюду, написав у листі, що у Львові лютує голод. Скрізь панує лавина безглуздя, беззаконня, перетворюючись на політичну неминучість.

Такою ж безглуздою стає смерть. Замерзає на вулиці п'яний Загата, накладає на себе руки його коханка, інший селянин – Ковальчук задушився в труні, в якій спав. Село потроху починає вимирати від тифу.

Прокіп серед навколишнього абсурду намагається створити сім'ю, сходиться зі своєю колишньою коханою Мариною, в якій вже було двоє діток, і в старшому з них пізнає власного сина. Та недовгим було їхнє щастя. Війт Гривастюк, скориставшись політичною невідповідністю і зміною влади, забирає всі заробітки Прокопа за землю з бункером, де будується хата, а наступного дня приносять нову резолюцію від уряду, за якою Прокіп мусить сплатити державі неймовірних розмірів штраф за понівечену споруду військового значення. Вночі вони разом з Мариною приймають рішення, що Прокопові необхідно зникнути.

Отже, він їде до Львова і перетворюється на безпритульного, власне так само, як і багато інших жителів міста: вони мають добре ховатися, аби вартові не знайшли їх і не відправили до в'язниці. Прокіп разом ще з кількома чоловіками, серед яких його друг з дитячих років Микола Павлюк, що був у розшуку як неблагонадійний, влаштовуються у льосі прямо в центрі міста. Вони прагнуть вижити, підтримуючи один одного, тоді як скрізь панує ненависть. Кожен пробує заробити якусь копійчину в місті, де немає роботи найкращим спеціалістам.

Прокопові завжди щастить потрапити туди, де люди найбільше потребують допомоги. То він знаходить дітей, які вже невідомо скільки сидять голодні і не знають куди поділася їхня мати. Так він опиняється у Марійки Вістун, з якою пізніше в них почнеться роман, такий же вимучений, як і вся навколишня дійсність.

Аби не збожеволіти, у гурті, під землею у льосі, де за примхою нещасливої долі зібралися люди досить досвідчені, ведуться розмови не тільки про мистецтво й літературу, а й філософські роздуми про долю рідної землі та українського народу. З гірким болем звучать



слова про винищення цілої нації та її культури.

Прокіп Повсюда, пройшовши через випробування життям у Львові, міг стати правою рукою Павлюка, але львівські сцени роману ідентифікують його як розшарпану ідеологічну особистість, котра не знає, до чийого берега пристати. Можливо, отой внутрішній страх «не бути з сильними», а не чітке переконання і кинув його до революційної боротьби.

З огляду на сказане, непереконливою нині сприймається теза М. Шатилова, одного з перших рецензентів роману про те, що герої твору «подолали страх». Не відкидаючи революційної спрямованості головного персонажа в фіналі «Людей зі страху», М. Шатилов зауважив, що прозаїк писав текст, «не боячись закидів критики в ідейній нечіткості твору» [3, 93]. Але якраз ота «нечіткість» письменника для сьогоденішнього реципієнта і є найцікавішою.

Заявивши про себе в літературі романом «Люди зі страху», Р. Андрияшик продовжив започаткований митцями доби «Розстріляного Відродження» процес руйнації стереотипів соціалістичного реалізму – методу, апологети якого та «автори зі страху» писали «ідеологічно правильні» твори з героями «без страху і докору».

Його Прокіп Повсюда стомився від політики, прагне у «цьому содомі» зберегти свою окремішність, своє самостійне існування. Він нічого не бачить попереду, але й не хоче виставляти на оглядини свою біду, вважає за краще «помилятися сам, ніж з мудрецами і цілим світом». У цих пошуках самого себе Прокіп час від часу тікає за місто, аби побути на самоті і вдихнути хоча б повітря чистого поля. Часом він зупиняється в когось із селян, проте з прикрістю відмічає, що становище і тут не краще, ніж у Львові, люди такі ж голодні і озлоблені.

Занепад республіки, крах омріяних сподівань підсилюють песимістичні настрої героя щодо українства. Люди зі страху не можуть творити історію. «Жертви, посвяти, самозречення» націоналістів, патріотів здаються Прокопові «страхітливо бридким ділом», де «лише галасу багато», де можна виправдати свою бездіяльність.

Екзистенційну концепцію страху письменник продовжує розробляти і в романі «Додому нема вороття» («Дніпро», 1969, № 1). Герой твору Оксен Супора, закинутий долею в молох воєнних подій, відчайдушно намагається вижити й зберегти своє людське обличчя, проте усвідомлює себе чужим, стороннім на рідній землі, засіяній ненавистю й жорстокістю воюючих сторін.

Автор зображує розділену сусідами Україну, невибагливе гуцульське життя й рабську долю нації – опору й годувальницю окупантів.

Буковина, опинившись між фронтами, перетворюється на полон для людей, які там живуть. Кожна з армій поводить на території



цієї землі однаково, як мародери, що прийшли її знищити разом з народом, що там живе. Відступаючи, німці й «австріяки» дружно палили села, гвалтували жінок, розстрілювали чоловіків, яких могли мобілізувати до війська росіяни, забирали худобу.

Переламним для головного героя стає момент, коли він бере у полон свого земляка, який був з іншого табору і над яким потім жорстоко познущались німецькі офіцери. Оксен Супора визволяє його, і вони разом утікають з фронту.

Трагічні колізії Першої світової війни виводять письменника на філософські узагальнення про самоцінність людського життя – як життя окремої людини, так і української нації загалом.

Гуцули не хочуть воювати. Кожному з них потрібно просте людське щастя, можливість працювати і забезпечувати свої родини, можливість кохати дружин і виховувати дітей, можливість мати власний дім і залишатися серед милих серцю гір, адже найстрашніша розлука для гуцула Оксена Супори – то розлука з горами.

Від самого початку його життя наповнюються трагедії. Оксенові батьки помирають, коли він був ще маленьким. Хлопчика починає виховувати громада. Спочатку дяк, де малий перебував під наглядом чотирьох жінок. Після того як старий дяк побив Оксена мало не до смерті, його забрав до себе Максим Третяк. Та Оксен не захотів більше жити в чужій сім'ї і перебрався до хати, яку побудував його батько. Для того, щоб отримати якусь освіту, він змушений був допомагати вчитися бездарному сину сільського ватага, терплячи голод і знущання останнього.

Страх перед нескінченністю війни, втратою батьківщини та й взагалі перед фізичним винищенням перетворює його на приреченого втікача.

Впродовж тривалого часу після втечі Оксен Супора живе на самоті серед гір і дичавіє, розмовляючи хіба що з конем. Згодом зустрічає справжнє кохання – дівчину Дружану, з якою побрався. Та не судилося їм пожити спокійно, насолодитися родинним щастям. Обставини змушують Оксена покинути сім'ю. Він знову іде на фронт, де потрапляє до італійського полону. Лише через вісім років, назбиравши грошей, Оксен Супора повертається в Україну. Проте опиняється в іншому полоні. На площі у Чернівцях він випадково потрапляє на мітинг, який проводить провокатор, аби виявити тих, хто є небезпечним для влади. Так, Оксена забирають до в'язниці, де над ним, і подібними до нього, нещадно знущаються, пропонуючи назватися румунами. Напівживий, він ледве дістається до рідного села. Але картина, яку він застає, вражає своєю глибокою трагічністю. Села немає. Його спустошили. Село перестало існувати взагалі. Лише в одній хаті залишився старий та немічний колишній ватаг Кошута, який, власне, і вилікував Оксена, поставив його на ноги.



Він же розказав йому, що сина Оксена розтоптали кіньми румунські солдати, а Дружана пішла жити до старця, в якого є мінімальний достаток. Так крізь призму трагедії простого людського життя «людини зі страху» прозаїк розкрив трагедію всієї Буковини.

Політика румунської влади нічим не відрізнялася від політики попередніх колонізаторів українських земель. Проведений перепис населення було сплановано так, що вийшло, немов на Буковині живуть три народи. Між гуцулами почався розбрат. Власне, це давало змогу владі тримати територію під контролем і попередити можливі заколоти.

Тож гуцули починають утікати до Галичини, проте водночас галичани утікають до Буковини, бо Польща «прикрутила». І тих, і тих скрізь стріляють. Українці, на якій би території не жили, перетворюються на безхатків і злодіїв.

Р. Андріяшик чи не єдиний у вітчизняній літературі та історіософії констатував, що за таких пекельних умов українці не стають іншими. Вони залишаються самими собою, не втрачають національної ідентичності. Герой, глибоко закорінений у національний ґрунт, несе в собі як усвідомлений, так і стихійний протест проти яничарства, нав'язування національного бездоріжжя, втрати родового коріння.

На думку Л. Тарнашинської, саме у романах «Люди зі страху» та «Додому нема вороття» Р. Андріяшик «уперше у світовій літературі художньо розробив екзистенційну концепцію страху – страху перед соціальним та національним гнобленням, нівеляцією особистості під тиском тоталітаризму» [2].

Нові нюанси у з'ясуванні специфіки означеної концепції ідентифіковано в романі «Полтва» (1969), в основу якого покладено історичний факт існування підпільного університету у Львові у 1920–1925 рр. в умовах окупації земель Західної України Польщею. Це унікальне в світовій історії явище було висвітлено в українській літературі вперше.

Однак про саму роботу університету сказано автором небагато. Реципієнт дізнається про цей факт побіжно, з розмов персонажів твору, з їхніх роздумів, наведених нотаток. Натомість значну увагу приділено несприятливій ситуації в Західній Україні. Польська колонізаторська політика спрямовувалась на знищення не тільки самобутності та історичної пам'яті народу, але й на знищення цілісності особистості як такої. Заходи уряду були чітко виваженими та продуманими. Тому нищівний удар було завдано саме по освіті, яка впроваджувала передусім польську мову. В усіх школах навчальні предмети викладались виключно польською, вчителі, що вчили української (або українською), не тільки не могли знайти собі роботи, але й жорстко піддавалися остракізмові. Доступ до вищої освіти чітко регламентувався владою. Для українців він був настільки мізерний,



що став практично неможливим. Більше того, всі студенти, так само як і викладачі, вносилися у чорний список, були під підозрою та постійним наглядом. Власне, у Львівському університеті в той час так само не викладалося жодного предмету українською мовою. Влада душила особистість і намагалася встановити такі об'єктивні обставини, аби розвиток людської індивідуальності став неможливим. Проте, чим міцнішим був зашморг колонізації, тим більшим виявлявся і спротив свідомих українців чужоземній політиці виродження нашого етнічного коріння. Натомість такої людини, яка втрачає відчуття страху задля збереження національних цінностей, уже боїться окупаційна влада.

Головний герой твору Юліан (не випадково автор дає йому прізвище Господар, а прізвисько Цезар) є мозковим центром і генератором ідеї підпільного університету. Тож поява такого дещо нетрадиційного вищого навчального закладу була зумовлена самою дійсністю. Адже залишалась, як завжди, невелика, проте найбільш свідома частка суспільства, для якої була небайдужа не тільки доля своєї землі, а й своя власна. Це люди, які не могли дозволити собі змарнувати своє життя, підкоритися обставинам, люди, які не забули про високий зміст понять відповідальності, мужності, волі, честі. Саме волі, як найціннішого, що може бути в житті, бажає Юліанові Марта, його дружина. Та, власне, обоє вони і є вільними, адже живуть своїм власним життям. Марта продовжує справу свого чоловіка, фактично керуючи всім складним механізмом роботи університету. Механізм був справді складний, адже ніхто не мав навіть здогадатися, хто стоїть на чолі всієї організації. Проте й самі лекції були так само ретельно замасковані – вони проходили і під виглядом прогулянок, і під виглядом вечірок, власне під будь-яким виглядом, який би зміг створити ілюзію його невинності та виправдати скупчення великої кількості людей.

Натомість пересічні громадяни вважали, що говорити польською – це вияв надзвичайної освіченості, хоча насправді це виглядало як цинічна сатира на сьогодення. Місто перетворюється на «замасковану казарму», де «велике і тривале щастя не дозволяється», а людські душі змаліли настільки, що не народжують навіть мрії. Безлика влада продукує безликість маси – так простіше керувати і підкоряти, що якнайкраще відповідає асиміляторській політиці Пілсучького.

Символічною є назва твору. Полтва – це річка, що тече під Львовом. Її замуровано в бетон. Але люди пам'ятають, що «під чавунною декою клеочуться і б'ються об мури темні запінені потоки» колись чистої річки Полтви. Забруднена нечистотами, ця підневільна річка виростає в романі до символу попсованого життя, підпорядкованого суспільному беззаконню.



Роман «*Сторонець*» (1992) – один із найбільш досконалих історичних творів Р. Андріяшика – присвячений Юрієві Федьковичу.

Повернення письменника у суворий буковинський край, у село Сторонець, до хворої матері є лейтмотивом твору. Федькович зрікається військової кар'єри, навіть прізвища батька, деградованого шляхтича, зрікається гарного мундиру, вишуканого товариства, і проймається болем та стражданнями простого народу.

Повертається додому, повертається з католицизму у православ'я, у «рідну батьківську віру», повертається в українську культуру. Хоч, здається, релігійне питання приховує в собі щось дуже важливе для історіософії Р. Андріяшика, усвідомлене ним дещо пізніше. Він був народжений греко-католиком. А творив у країні, де на сімдесят років переміг розвинений соціалізм – значною мірою продукт російського православ'я, що вони разом є для України невимовно чужими.

Твір побудовано у формі суворо датованих монологів письменника. Все тримається на високій думці, на асоціативному, філософсько-полемічному мисленні.

Позбавлена яскравих фарб постать Ю. Федьковича багато в чому пояснює духовну сутність самого Р. Андріяшика. Горі від розуму, невимовний сум від розуміння тих речей, які більшість співвітчизників не здатні назвати своїми іменами. Темний і бідний, але прекрасний край, сильний своєю тугою, що може несподівано виявитися в різних формах та іпостасях – від інтелектуалізму І Франка до збройної незламності 20–50-х рр. ХХ ст., коли меланхолійні дядьки із Стефаникових творів налякали відразу всіх окупантів. Федькович був одним з тих, хто спробував словесно втілити вміст цієї туги. Проте Федькович в Андріяшика наближається до найтіснішого поєднання життєвої та літературної правди. Безперечно, автор і головний герой твору – далеко не тотожні особи, хоча чимало автобіографічного вклав романіст в образ свого видатного попередника.

Ю. Федькович у трактуванні Р. Андріяшика – переконаний нонконформіст. Саме така позиція посилює самотність цієї творчої постаті не лише у суспільстві, а й в особистому житті. Образ «до краю самотнього, безрідного, безрадного», однак безстрашного і непокірного, непристосованого чоловіка й митця особливо близький авторові, про що свідчать його попередні твори.

У своїх епічних полотнах Р. Андріяшик уперше в світовій літературі розробив екзистенційну концепцію страху – перед соціальним та національним гнобленням, нівеляцією особистості під тиском тоталітарного режиму, страху перед власною незахищеністю та безпорадністю в цьому суперечливому світі з його постійним протистоянням добра і зла. Зокрема, автор осмислив проблему глобального звучання – проблему людей зі страху, які, на його



думку, не можуть творити історію, оскільки втрачають власну суверенність через розмивання меж самоцінності людського існування, орієнтирів національних та моральних.

Письменник не лише зумів ідентифікувати фундаментальні ознаки української національної ідеї, але й став її уособленням. Через це й вважався небезпечним для тоталітарного режиму. Для можновладців була вибуховою, своєрідною міною уповільненої дії не тільки художня творчість Р. Андріяшика, але також і його життєва позиція, бо вона персоніфікувала національну ідею народу України, його безстрашну і щирю душу.

Література

1. Слабошпицький М. Подолання страху і пошук надії: Проза Романа Андріяшика / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2003. – № 10. – С. 5-7.
2. Тарнашинська Л. Думна дорога Романа Андріяшика: Післяслово до творчого вечора / Людмила Тарнашинська // Літературна Україна. – 1997. – № 45 (4762). – С. 3.
3. Шатилов М. Подоланий страх: Роздуми над прочитаним [про роман «Люди зі страху» Р. Андріяшика] / Микола Шатилов // Прапор. – 1968. – № 5. – С. 93–95.



АТЛАНТ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА
(ВІТАЛІЙ ДОНЧИК)

Його фундаментальні праці в царині науки про літературу, численні студії, написані в жанрі «рухомої естетики», полемічні виступи в пресі, на радіо й телебаченні понад шість десятиліть перебували на бистрині часу, збурювали поточний літературний процес, точно означаючи його фарватер, застерігали від зумисно вимурованих гребель і водоспадів.

«Бджола – герб мудрої людини» – ці слова українського Любомира Григорія Сковороди визначали й життєве кредо Віталія Григоровича Дончика, знаного й шанованого в світі літературознавця й критика. Впродовж усієї своєї діяльності він завжди почувався істинним українцем. І в добу арештів нашої інтелігенції, існування «чорних списків» (кого – не друкувати), цензурних лещат, що перекривали кисень будь-якій творчій особистості, а надто – українським митцям. І нині, коли вітчизняна культура, яка тільки-но почала відроджуватись, кинута на поталу стихійному дикому ринкові, а влада за чверть століття так і не спромоглася ухвалити законів, які б забезпечували українській книжці, телебаченню, пресі, взагалі культурі, правовий пріоритет на «нашій несвоїй землі».

Життєва й творча біографія Віталія Дончика багато в чому типова для людей його покоління, яких ми сьогодні називаємо «шістдесятниками».

Народився 15 квітня 1932 року в м. Крюкові Кременецького району Полтавської області (нині Крюківський район м. Кременчука) у сім'ї вчителів. Батько Григорій Петрович (1906–1961) був родом із С. Дмитрівки Знам'янського району. Він завідував школою неподалік Крюкова в наддніпрянському селі Деревці Кіровоградської області (Онуфріївський район). Мати Олена Костянтинівна (1909–1999), родом із Крюкова, була вчителькою тієї ж школи. Родина жила в С. Деревці, де Віталій і пішов у перший клас. За рік до війни сім'я переїхала до м. Крюкова. Проте з настанням фашистської окупації мати з дитиною повернулася до Деревки, вчителювала. Батько повернувся з фронту після важкого поранення 1944 р. і також працював у школі.

По війні (1946), закінчивши 5 класів Деревської середньої школи, Віталій Дончик вступив до Київської спецшколи-інтернату з англійською мовою навчання. Закінчив її зі срібною медаллю. Батьки на той час переїхали до Києва і працювали на заводі: батько обрубником у ливарному цеху заводу ім. Лепсе, майстром на арматурно-машинобудівному заводі, мати – робітницею на заводі ім. Лепсе аж до виходу на пенсію.



Вищу освіту юнак здобував у 1951 – 1956 рр. на романо-германському відділенні філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Отримав диплом (з відзнакою) філолога, викладача англійської мови та літератури.

Перші публікації у пресі з'явилися 1957 року. Тоді ж молодий літератор перейшов на роботу до редакції «Літературної газети» (нинішня «Літературна Україна») на посаду літпрацівника відділу критики. Згодом у 1960 – 1962 роках Віталій Дончик – завідувач відділу критики «Літературної України». Він один з найактивніших авторів літературно-критичних матеріалів, який, за словами М. Жулинського, «шукав передусім у прозі правдиву українську людину, звичайну людину з її щоденними турботами, думами і тривогами», чутливо ловив правдиві інтонації в голосах письменників, а діалоги героїв для нього були чи не найточнішим барометром, за яким критик визначав міру правди в зображенні характерів.

Ідеали правди і краси простої людини були для нього пріоритетними з перших кроків у літературі. Така позиція молодого критика, звісно, не всім подобалась. Скажімо, газета «Правда України» в одній з публікацій від 17 листопада 1970 р. «пройшла» його доробком у такий спосіб: «Критик В. Дончик у брошурі «До глибин життя», присвяченій українській прозі 50–60-х років не тільки обходить класову природу людини, але й ігнорує саме поняття клас. Критик стурбований лише тим, щоб відволікти прозу від виробничого підходу до людини. Він прямо пише: "Не можна справу, виробництво ставити вище, ніж людину"».

Зважимо на ту обставину, що подібні «розноси» з'являлись у республіканській партійній пресі. За ними завжди йшли «оргвисновки».

Скажімо, на початку тих же 70-х років, коли В. Дончик після навчання в аспірантурі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (1962 – 1965) захистив кандидатську дисертацію на тему «Розвиток аналітичного начала в українській літературі (із спостережень над українською прозою 1950–1960-х рр.)» (1967) і в березні 1973 р. був обраний вченою радою Інституту літератури на посаду старшого наукового співробітника, уже в жовтні того ж року переведений на посаду молодшого наукового співробітника у зв'язку з суворою доганою із занесенням до особової партійної картки – «за идейно-методологические ошибки, допущенные в ряде устных и письменных выступлений». Найбільші претензії висувалися до одного з виступів В. Дончика, де були перераховані шістдесятники, особливо критиковані тоді партійними органами Ліна Костенко, Р. Іваничук (за роман «Мальви»), Р. Андріяшик (за роман «Полтва»), та йшлося про «національно-самобутнє художнє світосприймання» й національну проблематику.



Тож доводилось все частіше озиратися і «міцно тримати свої погляди і симпатії в шорах» (М. Жулинський). Як і кожному з нас, Віталію Григоровичу Дончику, зрозуміло, були властиві й певні слабінки та упущення. Проте ніхто й ніколи не зможе сказати про нього, що він був нещирим у своїх творах та вчинках.

Уже в наші дні у післямові до книги «З потоку літ і літпотоку» (2003), своєрідного «Вибраного», В. Дончик зізнався: «Я з іншого покоління, а воно – з того часу, коли одну з визначальних рис літератури ми вбачали в її народності, здатності до літописання ("літописець свого народу")».

Ми з тих часів, коли література наївно прагнула зближення з життям, хотіла бути другою, відображеною дійсністю, розглядаючи життя як свою першооснову. Ми, критики, хотіли, в межах і попри межі можливостей, бути в цьому її посередниками».

Прикро, що сучасне покоління письменників, зрештою, як і критиків, легковажно віддаляється від читача, без особливого спротиву передовіряючи свої повноваження маскультурі та масмедіа. Хочеться вірити, що творчий досвід «іншого покоління» літераторів, яке гідно представляв атлант українського літературознавства Віталій Дончик, ще прислужиться справі національно-духовного відродження України.

За бібліографічними покажчиками можна простежити, як у різні періоди виявлялася творча спроможність літературознавця й критика Віталія Дончика, ширились його обрії, міцніли контакти з життям і літературою: опублікував літературно-критичні книжки «Гуманізм творення (Бесіди про літературу)» (К., 1980); «Петро Панч» (друге видання; К., 1981); «Єдність правди і пристрасті» (К., 1981). У грудні 1983 р. захистив докторську дисертацію на тему «Український радянський роман: рух ідей і форм». Згодом вийшли монографії «Сутність – будівнича» (К., 1984). За навчальний посібник «Історія української літератури. XX століття» (К., 1993–1995) В. Дончику разом із М. Наєнком, Г. Штонем та ін. в 1996 р. присуджена Державна премія ім. Т. Г. Шевченка. У 2006 р. обраний академіком НАНУ.

Проте бібліографія, ця точна й водночас «безсторонньо»-інформативна наука, полишає цінність творчості Віталія Дончика. Його статті і книги навіть у часи заморозків, а то й справжніх «льодовикових періодів», які постійно влаштовувала кремлівська влада для нашого народу, пробуджували в спраглих душах учителів-філологів, студентів та школярів, усіх небайдужих до материнського слова світле почуття любові до української культури. І в цьому непроминальна вартість літературно-критичних праць академіка Дончика, який ніколи не був суто кабінетним ученим. Важливим напрямом його діяльності залишалась науково-пропагандистська робота, що знаходила свій вияв у кількох аспектах: у публікаціях науково-популярних нарисів, зокрема в таких авторитетних часописах, як «Дивослово»,



«Слово і час», «Урок української» та ін., і, з другого боку, – в усній пропаганді: в численних виступах у пресі, на радіо й телебаченні, в лекційних курсах для студентів. Його завжди змістовні наукові доповіді можна було почути на багатьох вагомих форумах, у тому числі, й на міжнародних.

У Віталія Григоровича Дончика було багато учнів і послідовників. Під його керівництвом захищено понад 20 кандидатських і 5 докторських дисертацій. Мені пощастило бути першим аспірантом, а згодом і докторантом Віталія Григоровича. На подарованій мені книжці «З потоку літ і літпотоку» він написав: «Дорогому Володимирові Кузьменку – моему першому аспірантові, який ніколи мене не розчаровував, а тільки радував, – тепер докторові, професорові, відомому дослідникові, – з найкращими почуттями теплої спогаду й незмінної поваги.

В. Дончик. 10.12.2003 р.»

У наукових студіях його учнів поглиблюються, розширюються, розвиваються проблеми та ідеї, висловлені в працях учителя чи порушені ним і висунуті в якості актуальних для літературознавства: питання епістолографії (теорії та історії письменницького листування, його спадкоємних зв'язків з європейською епістолярною традицією та ін.), проблеми жанрової типології сучасного українського письменства, інтертекстуальних зв'язків, проблеми періодизації історії української літератури ХХ ст. та створення нової концепції історіописання художнього письменства тощо.

Учні Віталія Григоровича визначають особливість свого наставника: він пам'ятав усі праці, усіх авторів, усі видання, відтворюючи їх з дивовижною точністю (кандидати й доктори наук почасти самі забувають, як звучала їхня тема: вона могла неодноразово змінюватись, щоб стати оптимальною і змістовно, і стилістично). Кожний автор – неповторна особистість, і кожна робота несе частинку душі наукового керівника та консультанта. Здібні його учні давно вже й самі стали наставниками і нині прокладають власні шляхи в літературі та в науці про неї, й у свою чергу передають молодим знання та досвід. А це означає, що Віталій Дончик продовжується у своїх учнях, для яких ідеали людської правди й краси такі ж святі, якими завжди були для нього самого.



СВІТЛИЦЯ ЙОГО СЕРЦЯ
(ВАСИЛЬ ЧУХЛІБ)

Весна нинішнього року – пізня й затяжна. На Десні – повінь. Кругом вода, берегів не видно. Верби у воді стоять, купають віти. Вода майже сягає підніжжя пагорба, на якому обійстя Чухлібів. З нього починається село Соколівка. Сюди переселився Харитон Пилипович Чухліб з сином Василем Харитоновичем і невісткою Марією Федорівною, сільською вчителькою, та їхнім синочком Василем уже по війні, з сусідньої Лебедівки. Збудував хату, радів, що оселя повнилася дзвінким сміхом онуків.

У передмові до збірки оповідань і казок Василя Чухліба «Олень на тому березі» (1987), своєрідного вибраного, Ю. Збанацький розповів про дитячі роки письменника: «Одного разу до нашого партизанського загону прибули новенькі, чоловік та жінка, учителі з придеснянського села. В руках чоловіка – гвинтівка, а в жінки – торбина за плечима, а в ній – хлопчик малий. Йому там зручно, а мамі легше його так носити. Круглими чорними оченятами стривожено і зацікавлено дивився дволітній Василько на озброєних людей у лісі, на плакав, розумів, що прибув до друзів.

...При нагоді, у вільний час брав я малого на руки, вичукикував, підкидав його вгору... Не знав я тоді, що підкидаю вгору, вигойдую на руках майбутнього письменника».

І виріс хлопчик, з дитинства увібравши в свою пам'ять усе те, що діялось упродовж болючого воєнного лихоліття на берегах Десни, і згодом написав про пережите у своїх ліричних творах. Та попереду ще була голодна повоєнна школа в Острі, поневіряння в пошуках кращої долі і на Донбасі, і на Київщині, навчання в Київському педінституті.

Та хоч би де жив письменник – серцем, думками завжди був на Десні, про яку *«ще не складено найкращої пісні, адже сама вона – пісня»* («На розстанях»). У ліричній мініатюрі «Подорож у весну» Василь Чухліб голубий звив Десни назвав підковою свого щастя. І це не просто метафора. Мальовничі соколівські краєвиди глибоко запали йому в серце змалку.

Саме тому герої казок та оповідань В. Чухліба – Тарасики й Васильки, Тетянки й Марійки, діти й дорослі, а також звірята, птахи, квіти – живуть у прекрасному світі на берегах тихоплинної Десни, де оксамитові барви соснового бору зливаються з голубінню неба, де кожна пташина, кожна очеретина подає свій неповторний голос.

«Червоні краплини вишень» – так називалась перша книга прозаїка, що вийшла 1975 року у видавництві «Молодь». Автор обрав



жанр ліричної мініатюри, крізь призму якої задушевно виповів своє захоплення простими людьми з Придесення, щирими аж до наївності, закоханими у землю, у рідну природу, в навколишній чудовий світ. Мініатюра «Світлиця», якою завершувалась книга, ідентифікувала мистецьке кредо молодого прозаїка:

«У віконце постукай, тільки тихо-тихо, тоді я відчиню його. А як будеш грюкати, не ввійти тобі до світлиці мого серця».

Так, Василь Чухліб ніколи не терпів гучних агіток і пустопорожньої балаканини. Ні в житті, ні в творчості. І в реальній дійсності був на диво скромною людиною. Без заздрості й лукавства. Мовчазний. Дитинно чистий. Як Десна – ріка, що стала його долею.

Вислів японського майстра слова Кавабата Ясунарі – «оповідання величиною з долоню» – можна використати для оцінки творчості Василя Чухліба. Його майстерність зростала з кожною новою книжкою для дітей: «Хто встає раніше», «Безкозирка», «Тарасикова знахідка», «Чи далеко до осені», «Пісня тоненької Очеретини», «Пілотка ліщинових горіхів», «Жарини на снігу». Твори прозаїка невеликі за об'ємом, однак напрочуд місткі, насичені глибоким змістом. За своїм характером вони близькі до притч, хоча Василь Чухліб далекий від дидактизму, його мораль в сюжетах, у ставленні героїв до подій, життєвих явищ, автор вміє знаходити точні й виразні деталі, яскраві образи, запашні слова.

Він, скажімо, розгледів, як *«на тин пов'юнкували гарбузи. А хата верхніми шибками вікон із-за квітів виглядає»*; зумів побачити, що *«із-за Десни впливає на човні сонце»*; помітити, як *«у вербові коритця цебенів кришталевий сік»* берези. Прозаїк аж ніяк не прагнув бути оригінальним, коли милувався не трояндою, а суцвіттям огірка, що *«виповз із грядки на стежку»*, слухав пісеньку тоненької очеретини, а не солов'я... Просто сам письменник завжди писав про явища буденні, звичайні, іноді навіть непомітні на перший погляд. А в окремих простих речах хотів знайти прихований зв'язок з цілим і величним.

Найкращі твори Василя Чухліба увійшли до шкільної програми, до букварів та читанок, звучать по радіо. Тож цілком закономірно, що багаторічна творчість письменника, така популярна серед маленьких читачів, гідно пошанована державою. За збірки оповідань і казок «Олень на тому березі» (1987), «Куди летить рибалочка» (1991) та «Колискова для ведмедів» (1995) Василеві Чухлібу в 1996 р. присуджено літературну премію ім. Лесі Українки.

Ніби й небагато написав В. Чухліб, але творчість його стала цілим духовним материком у нашій прозі для дітей, для яких, як відомо, треба писати так само, як і для дорослих, тільки ще краще. Адже не кількістю написаного вимірюється роль митця в літературному процесі своєї доби, а якістю. Тобто художньо-естетичними чинниками



насамперед. Ліричні мініатюри, казки й оповідання Василя Чухліба піднесли нашу сучасну українську прозу для дітей до рівня Михайла Коцюбинського й Андрія Головка.

Весна нинішнього року – пізня й затяжна. Стою на Василевій горі, у Соколівці – кілька таких гір. *«Власне, то пагорби, які ж можуть бути гори на Поліссі»*, – як сказав Чухліб в одному зі своїх оповідань.

У низу – Десна, за нею – луки, гаї та ліси. Тихо, безмовно на цвинтарі в сосновому бору на Василевій горі. Поховали Чухліба поруч з його батьком – Василем Харитоновичем, сільським учителем. Звичайна огорожа, кам'яний хрест на могилі, на хресті – барельєф Чухліба з написом: *«Чухліб Василь Васильович. Письменник. 19. II.1941 р. – 20. XI.1997 р.»*. У липні цього літа йому виповнилося б 77 років. Понад двадцять один рік минуло без нього. Ніхто й ніколи не написав би того, що він написав за своє недовге життя.

Втім після письменника назавжди залишаються його книги, літературні персонажі – непосидючі Тарасики й Варочки, снігурі й зайчата. Він умів слухати пісню тоненької Очеретини, бачити красу природи й красу душі людської. Розумів, що треба вчасно й уміло формувати душу кожної дитини, бути потрібним іншим непоказним Очеретинам, *«які ще не пробудилися для своєї пісні»* («Пісня тоненької Очеретини»).

Назавжди з нами залишається Десна – світлиця його серця. *«На скільки життів людських, на скільки віків стачить ще у ній води!..»* (Несла воду»).



**«ДОЛЮ РІДНУ ЗРІДНИТИ ІЗ ЗОРЯМИ...»
(ПЕТРО ЯРМОЛЕНКО)**

Петро Якович Ярмоленко родом з Переяславщини. У селі Мала Каратуль, де минуло його дитинство, він відчув на собі голод 33-го і побачив жахи Другої світової війни, яка забрала в нього батька.

По закінченні педучилища працював учителем математики на Київщині, а після Київського педінституту очолював педколектив Зеленогірської середньої школи в Криму. Був аспірантом академіка Г. С. Костюка, захистив кандидатську дисертацію з психології, працював доцентом Херсонського педінституту. Як тільки наприкінці 80-х років у Переяславі-Хмельницькому відкрився філіал Київського педінституту імені О. М. Горького, реорганізований згодом в самостійний педінститут, а нині – Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Петро Якович переїхав до міста своєї юності. Працював на посаді доцента кафедри психології, через якийсь час очолив кафедру, отримав статус професора.

З юнацьких років Петро Ярмоленко захоплювався поезією. Його вірші друкувались в районній та республіканській періодиці, однак на книжку не наважувався довго. Не через те, що ховався з думками і почуттями. Просто поетом себе не вважав, та й не дуже хотілося ходити по редакціях. Там потрібні були здебільшого «датські» твори – вірші про партію до чергової дати чи якогось ювілею революції тощо. А писалося інше – болуче й щемке:

*На життєвих дорогах і зламах,
Мов святиню, я в серці зберіг
Слово-щастя по імені «Мама»,
Слово-радість під назвою «Хліб».*

Лише в умовах розбудови незалежності в Україні Петро Ярмоленко оприлюднив три збірки поезій: «Долина дитинства» (1996), «Петрові батоги» (1998) та «Переяславський патерик» (1999). Поціновувачі справжньої лірики, певно, звернули увагу на появу цих книг. Щира й глибоко інтимна поезія П. Ярмоленка оповита прозорим, світлим сумом. В ній майстерно передано властиву зрілості повноту і гостроту відчуття найпростіших, буденних виявів життя, які приходять до людини разом із гірким усвідомленням того, що її час уже на схилі:

*Пролетіли коні,
я з села – в погоню,
вірив, що у полі дожену,*

«Долю рідну зріднити із зорями...»
(Петро Ярмоленко)



*не догнав, стомився,
слід їх загубився,
і я впав безсило в борозну.
Ніби все приснилось,
сонце опустилось,
піднялося марево в блакить.
Заболіло в грудях,
що зі мною буде,
як же мені коні зупинить?*

Війна, сирітство, повоєнне голодне дитинство, пасльонові діти – головні теми трьох поетичних книг Петра Ярмоленка. І хоча його покоління «...не світило золоте сузір'я – // Дитинство вмить згоріло у війну» («Брату»), в душі ліричного героя назавжди залишилася «пісня», «слово батька і рідна моя сторона».

Петра Ярмоленка виокремлював у поезії характерний тембр, мелодійність. Чимало його творів, зокрема «Переяславський вальс», «Київські мелодії» та ін., стали популярними піснями. А ще не треба забувати, що це була поезія справжнього Педагога, який вів за собою молоду зміну, майбутнє нашої незалежної держави, а значить сила його рядків справді неоціненна.

*І за звичаєм давнім і зболеним
Забриніти весною барвінком...
Долю рідну зріднити із зорями
Не на час, а зріднити навіки.
(«Космічний етюд»).*

Поет і Педагог Петро Ярмоленко зріднився із зорями навіки, розчинився у всесвіті слова.



МІЙ ТОВАРИШ ВІКТОР ДУДКО – В ЖИТТІ Й У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Не минуло ще й трьох років з того часу, як я отримав від Віктора Івановича Дудка чудовий подарунок – книгу його шевченкознавчих досліджень з лаконічною присвятою: «Володі Кузьменкові, приятелеві з давніх літ (40!), – щиро. Хай щастить! В. Дудко. 12.11.2014».

Так, нашій дружбі уже виповнилося понад чотири десятиліття. У замальовці «І фізик, і лірик» (Сільські новини. – Городня Чернігівської обл. – 1975. – 7 червня) Віктор Дудко, учень 8-го класу Городнянської середньої школи № 2 писав: «З Володею Кузьменком – учнем Макишинської середньої школи, я познайомився весною минулого року. Нам разом довелося тоді захищати честь Городнянщини на першій обласній олімпіаді з російської мови та літератури. Відтоді й почалася наша дружба».

На час нашого знайомства Віктор навчався у сьомому класі, я ж змагався в обізнаності із шкільною русистикою серед дев'ятикласників.

Олімпіада проходила в Чернігові два дні, тож чи не вперше відірвані від опіки батьків, ми досхочу прогулювалися вулицями вечірнього обласного центру, а, діставшись готелю (таким виявився для нас обласний центр юних натуралістів, на базі якого розмістили на ніч учасників олімпіади), бадьорі й щасливі, весь вечір валяли дурня, сміялися, переповідаючи кумедні історії із шкільного побуту, довго не могли заснути.

Коли підбивали результати олімпіади наступного дня, з'ясувалося, що кожен із нас виборов першість у своїх вікових категоріях. Звісно, дуже зраділи перемозі і жваво обмінювалися планами на майбутнє: як краще підготуватися до всеукраїнського етапу олімпіади уже в столиці України. Принаймні, ми щиро вірили організаторам обласних змагань у тому, що нам повідомлять, коли і як це має відбутися. Втім, пройшов березень, а за ним і квітень, а інформації ніякої не поступало. Згодом стало відомо, що на всеукраїнській олімпіаді з філології Чернігівщину того року представляли зовсім інші «переможці», які посіли у Києві серед своїх ровесників передостанні місця. Розпачу не було, однак для нас обох з Віктором цей випадок став своєрідною протиотрутою, щепленням супроти «істинності» подальших офіційних обіцянок, у тому числі й від можновладців різних рівнів. Мені навіть здається, що й майбутній журналістський стиль Віктора Дудка, а згодом і стиль його літературознавчих розвідок – коротка, стиснута в тугу пружину інформаційна наповненість, фактаж, мінімум ідеологем – все це формувалося не без впливу того «олімпіадного» досвіду.

Зайве говорити, що всі подальші наші публікації в районній та обласній пресі у той чи інший спосіб отримували сувору обопільну



критику (здебільшого епістолярну). Запам'ятались мені, зокрема, «Нотатки туриста» Віктора Дудка – серія публікацій у районній газеті «Сільські новини» та обласній молодіжній газеті «Комсомольський гарт» про поїздку до Ленінграда. У цих матеріалах не просто переповідалась програма поїздки городянських школярів на екскурсію до міста на Неві, а наводилися цікаві розповіді про Ермітаж, Російський художній музей, різноманітні виставки, міста-супутники Ленінграда тощо. Причому, майже в кожній публікації автор віднаходив у музеях північної столиці Росії український «слід»: чи то на рівні живописних полотен та інших експонатів, чи в образах зображених на картинах видатних земляків, або в цікавих історіях про співробітників того чи іншого музею, які були вихідцями з України.

У 1977–1982 рр. Віктор Дудко навчався на факультеті журналістики Київського державного університету ім. Т. Шевченка, а після закінчення університету працював у чернігівській молодіжній газеті «Комсомольський гарт».

З 1985 по 1988 рр. він – аспірант відділу національних літератур Інституту світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР у Москві. Працював над дисертацією з літературознавства. Темою дослідження обрав епістолярну спадщину українських письменників-реалістів кінця XIX – початку XX ст. в контексті українсько-російських літературних взаємозв'язків. Науковим керівником була Ніна Степанівна Над'ярних, доктор філологічних наук, професор, автор багатьох монографій і численних публікацій про українську літературу кінця XIX – початку XX ст., про художній переклад російською мовою прози М. Коцюбинського, автор передмов до вибраних творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Капельгородського та ін.

Саме праця над дисертацією, яку В. Дудко успішно захистив у 1989 році, сформувала у дослідника особливе ставлення до першоджерел (рукописів та листів, архівних матеріалів). Жодні спогади сучасників, жоден музей не здатний так відтворити атмосферу, в якій жив і працював письменник, як це може зробити його листування. Епістолярій митця, цей замаскований «внутрішній діалог автора із власною совістю» (Ю. Шевельов), надзвичайно багато дає не лише для достовірного уявлення про перипетії особистого життя письменника, а й поглиблює наші знання про епоху, про поступ художньої думки, про взаємини між літературними й громадськими діячами.

Отже, в науці про літературу з'явилась ґрунтовна дисертаційна студія Віктора Дудка про письменницький епістолярій І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, П. Грабовського, Б. Грінченка та інших українських адресантів на помежів'ї XIX–XX століть, в якій актуальні питання джерелознавства й текстології розглядалися крізь призму



письменницького листування з позицій сучасного літературознавства. Щоправда, сам дисертант оцінював її дуже скромно. Після захисту роботи подарував мені автореферат дослідження з таким написом: «Володі Кузьменку – з найкращими побажаннями, за відсутності більш цікавих праць. В. Дудко. Київ, 10.05.89».

А далі прийшли послідовники та учні – перші аспіранти, колеги з інших університетів, зарубіжних академічних інститутів, і тема, яку Віктор Дудко освоював першим, у якій виокремлював перспективні проблеми коментування письменницьких листів, стала актуальною та затребуваною сучасною наукою про літературу.

Треба сказати, що текстологічна галузь літературознавства, якій присвятив В. Дудко десятиліття подальшої наукової діяльності в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, була однією з найбільш занедбаних у нас – в аспектах теоретично-нормативних та освітньо-кадрових (чому ніде й ніколи не вчать). Тим-то й чиниться безлад у видавничій справі: упорядники, коментатори, редактори добираються навмання, нікому не дошкуляють оприлюднені масовими накладками видання класиків літератури (про сучасників годі й говорити!), в яких дуже часто зустрічаються вияви текстологічної некомпетентності.

Якраз присутність у науці про літературу, зокрема й у царині текстологічній, такого сумлінного фахівця як Віктор Дудко піднімає планку літературознавчого професіоналізму на належний рівень. Його численні студії засвідчують, що справжня компетентність у текстології, документалістиці, архівістиці – така ж обов'язкова складова для літературознавця, як і знання граматики, теорії та історії літератури (як вітчизняної, так і світової): усе те має входити до загальнокультурної ерудиції на правах неодмінних складників її.

Естетичні зрушення в українській літературі та в науці про неї 90-х років ХХ – початку ХХІ століття – це потреба «зруйнувати Карфаген української провінційності» (Ю. Шевельов) й надати українському мистецтву слова нового звучання – не ідеологічного, а естетичного, не провінційного, а світового.

Розвиток вітчизняного літературознавства останніх десятиліть, поява нових матеріалів, введення у науковий обіг невідомих раніше фактів, використання модерних методів дослідження художніх творів викликають потребу написання нових праць, які відображали б повноту українського творчого процесу означеного періоду.

Віктор Дудко, знаний історик літератури і джерелознавець, займає помітне місце і серед розбудовувачів сучасного вітчизняного шевченкознавства, «руйнівників Карфагену української провінційності».

Боляче усвідомлювати, що книга «Тарас Шевченко: джерелознавчі студії» [1] для її автора стала лебединою піснею: 4 червня 2015 року перестало битися його серце.



Позаяк Віктор Дудко був передусім дослідником української літератури, його наукові інтереси максимально реалізувалися в тих публікаціях, де мова йшла про конкретні твори Т. Шевченка, П. Куліша, Л. Глібова, М. Коцюбинського, П. Грабовського, Б. Грінченка, В. Самійленка та ін. Публіцистичний та науковий його доробок складають кількості журналістських матеріалів, найсерйозніших літературознавчих студій і розвідок, серед них – монографічні дослідження, для здійснення яких потрібні десятиліття невсипущої праці, а то й ціле життя. Про наукові роботи Віктора Дудка мало сказати, що вони ґрунтовні чи фундаментальні. Кожна з них – то збагачення літературознавства новими, досі не відомими першоджерельними фактами, з яких випливає нове бачення явищ і процесів.

Особливо цінними є шевченкознавчі знахідки історика літератури й джерелознавця. Статті Віктора Дудка, присвячені дослідженню творчості Тараса Шевченка, написані переважно на новому джерельному матеріалі. Автор розглядає в них питання біографії поета («Тарас Шевченко очима Григорія Милорадовича», 1997; «Три шевченкознавчі нотатки», 2009 та ін.), історію публікацій творів Шевченка та їхньої рецепції («Доля автографа "Мар'яни-черниці"», 1997; «Дві публікації журналу "Современник" у шевченкознавчих дослідженнях», 2008 тощо). Низку розвідок Дудко присвятив проблемам коментування творів Шевченка і його листування («У Петербурзі після заслання: джерелознавчі уваги», 2001; «Зі студій над листами Тараса Шевченка», 2008; «Текстологічні уваги до листування Тараса Шевченка», 2009). Дослідник вніс істотні корективи у деякі установлені датування епістолярію Шевченка та листів до нього, уточнень до коментарів «Щоденника», з'ясувавши і кілька згадуваних у Шевченка осіб і ситуацій.

Варто зауважити, що у 2012 році вийшли перші томи «Шевченкознавчої енциклопедії: У 6 томах», де була вміщена й стаття про вагомий шевченкознавчий внесок В. Дудка [2].

Упродовж 2014 року в рамках ювілейного проекту «Наукового товариства імені Тараса Шевченка», присвяченого 200-річчю від дня народження геніального українського поета, київсько-гарвардське видавництво «Критика» оприлюднило кілька книг: 1-й том коментованого видання «Тарас Шевченко в критиці»; Григорій Грабович «Шевченко, якого не знаємо» (2-ге видання з доданою новою студією «Архетипи Шевченка») та збірник архівних розшуків і розмислів Віктора Дудка «Тарас Шевченко: джерелознавчі студії» [1], який уже отримав фахові рецензії не тільки в українських часописах [3; 5], а й за кордоном [4]. Наприкінці 2015 року вийшов X-й том фахового щорічника «Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія», присвячений пам'яті Віктора Дудка, який стояв біля витоків цього видання. Саме В. Дудко



сформулював концепцію щорічника й узяв на себе наукове редагування перших випусків «Спадщини» [6].

У книзі «Тарас Шевченко: джерелознавчі студії» науковець запровадив нові матеріали до життєпису Тараса Шевченка, дослідив питання текстології, заглибився в історію шевченкознавства.

В анотації до книги сказано: «Позначені енциклопедично широким засягом та ретельною увагою до найдрібніших деталей, ці розвідки з'явилися впродовж останніх двадцяти років; деякі з них тут опубліковано вперше, решту переглянуто, виправлено, доповнено та подано в новій редакції» [1, 414].

Остання прижиттєва книга В. Дудка складається із «Вступних уваг», трьох розділів: «Оточення поета», «Питання текстології», «До історії шевченкознавства» та «Показчика імен», «Списку скорочень», «Бібліографії вміщених праць», «Інших публікацій автора про шевченківську епоху. Вибраної бібліографії».

У «Вступних увагах» автор лапідарно розповів про перебіг роботи над книгою та висловив подяку шевченкознавцям, довголітнє спілкування з якими не раз спонукало його залучати додатковий фактичний матеріал, уточнювати аргументацію, відмовлятися від недостатньо вмотивованих гіпотез.

Тривалий час Віктор Дудко вивчав історію українського журналу «Основа», що виходив у Петербурзі в 1861–1862 рр. Саме тому його шевченкознавчі студії переважно присвячені вивченню петербурзьких літературних гуртків кінця 1850-х – початку 1860-х років. Власне, петербурзькі контакти Шевченка якраз і постали епіцентром дослідницької уваги у першому розділі книги «Оточення поета». Герої нотаток, вміщених у ньому, фігурували в тих самих «українських гуртках». Сюжети літературознавчих розвідок В. Дудка здебільшого написані на основі його архівних знахідок.

Збірник відкривається статтею «Шевченко і Лев Мей: додаткові матеріали», в якій аналізуються взаємовідносини Шевченка з поетом, драматургом і перекладачем Л. Меєм, одним із представників літературного оточення українського митця післязасланської пори, а також висвітлюються перші переклади поезії «Садок вишневий коло хати». Статті «Шевченко очима Григорія Милорадовича», «Шевченко і Тургенев: три нотатки», «Шевченків приятель Іван Курбе» та інші висвітлюють питання біографії поета, натомість кілька біографічних статей присвячено так званим діячам «без біографій» у петербурзькому середовищі Шевченка: Іванові Дзюбину, Єгорові Розаліону-Сошальському, Степанові Яновському та ін.

Найоб'ємніший розділ книги – «Питання текстології» – так само, як і попередній, створено на основі архівної евристики. Тут ідеться, переважно, про долю автографів і датування рукописів Тараса Шевченка.



У статтях «Про долю автографа записки Василя Жуковського до Шевченка», «Історія автографа "Мар'яни-черниці"», «Запит Варвари Рєпніної про Шевченка: проблема датування і відтворення тексту», «Чи слушно датовано щоденниковий запис Єлени Штакеншнейдер про Шевченків виступ на літературному вечорі в Петербурзі?» та інших скрупульозно проаналізовано й прокоментовано окремі автографи поета, деякі епістолярні сюжети, зокрема передісторію журналу «Основа» (цьому питанню присвячена центральна стаття збірника «Передісторія "Основи" у шевченковому листуванні...»). Декілька нотаток («Шевченкова стаття "Бенефіс г-жи Пиуновой январа 21 1858 г.": публікації, синхронна рецепція, коментарі», «Листи до Шевченка: невіршені проблеми відтворення тексту, датування і коментування», «Чи справді поезію "І Архімед, і Галілей" було написано у день народження Михайла Остроградського?» та ін.) висвітлюють перипетії републікації Шевченкових творів, уточнюють текстологічні відхилення від оригіналів і дати написання окремих приватних кореспонденцій адресатів Шевченка, а також його окремих поезій тощо. Стаття «Хто підготував першу публікацію Шевченкового щоденника?» аргументовано спростовує висловлювану в численних дослідженнях тезу про Жемчужнікова як публікатора Шевченкового щоденника в «Основі» й автора двох приміток до нього. В. Дудко вважає, що це зробив Білозерський. «Його редакторські виправлення у списку, який був одним із джерел відповідної публікації в "Основі", свідчать, що саме керівник часопису готував до друку принаймні частину тексту щоденника, Найімовірніше, що саме він – редактор журналу, який мав фактично монопольне право висловлюватися від імені редакції – є автором і невідписаної примітки, якою було супроводжено публікацію перших фрагментів щоденника» [1, 277].

Останній розділ книги – «До історії шевченкознавства» містить статті, заголовки яких красномовно ідентифікують сутність літературознавчих розвідок автора: «Творчість Шевченка в оцінках Ніколая Чернишевського і Пантелеймона Куліша (публікації 1856–1861 років)», «Із коментаря до рецензії Івана Франка на бібліографічний покажчик Михайла Комарова "Т. Шевченко в литературе и искусстве"», «До історії публікації дарчих написів Шевченка на примірниках "Кобзаря" 1860 року», «Із коментаря до спогадів про Шевченка» та ін. Чи не в кожній із них Віктор Дудко ревізує публікації відомих та менш знамих шевченкознавців, прагне понад усе встановити істину. Зокрема, дослідником істотно відкоригований Шевченків життєпис («Труди і дні Кобзаря» П. Жура), виправлені деякі атрибуції, концептуальні помилки та пов'язані з ними хронологічні й географічні казуси в перекладі біографічної студії М. Чалого «Життя і твори Тараса Шевченка»: Великдень у липні?, «перетворення» Анастасії Толстої на Надію Тарновську тощо.



Остання прижиттєва праця Віктора Дудка завершується ґрунтовно впорядкованим довідковим матеріалом: покажчиком імен, списком скорочень, бібліографією вміщених праць та переліком інших публікацій автора про шевченківську епоху (вибраною бібліографією). Це значно полегшує читачеві співпрацю над студіями про Шевченка.

Є у Шевченкіані Віктора Дудка жива істина, сумління, помножене на професіоналізм, присутність якого у літературознавчих працях – не художній прийом, а органічна потреба, передумова об'єктивності виважених результатів.

Важко змиритися з тим, що у розквіті сил, творчих задумів мій товариш відійшов у вічність. Проте залишились назавжди зі мною наші зустрічі й прощання, розмови й творчі дискусії, побажання й мрії, залишилися листи, статті й книги...

Я щиро пишаюся дружбою з Віктором Івановичем Дудком, бо він був чесним і справжнім у всьому. А ще був хорошим і вірним товаришем, доброю і чуйною людиною, яких сьогодні так мало, і непересічним науковцем.

«Пам'ятати про таких науковців, прагнути досягнути того рівня, який вони задали своїми працями, – наш обов'язок» [6, 10].

Література:

1. Дудко Віктор. Тарас Шевченко: джерелознавчі студії / Віктор Дудко. – К. : Критика, 2014. – 416 с.
2. Боронь О. Дудко Віктор / Олександр Боронь // Шевченкознавча енциклопедія: в 6 т. – Т. 2: Г–З / редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. – К. : НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012. – С. 373.
3. Боронь Олександр. Нове слово у шевченкознавстві / Олександр Боронь // Слово і час. – 2014. – № 12. – С. 116–119.
4. Булкина І. Дудко Віктор. Тарас Шевченко: джерелознавчі студії / І. Булкина // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 1 (131). – С. 53–54.
5. Кузьменко Володимир. Бранець сумління / Володимир Кузьменко // Літературний Чернігів. – 2014. – № 4. – С. 147–149.
6. Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ: Laugus, 2015. – Т. X: Пам'яті Віктора Дудка. – 600 с.



Інтерконтинентальний планетарій

ТВОРЕЦЬ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ МОДЕРНІЗМУ (ДЖЕЙМС ДЖОЙС)

Постать Джеймса Джойса – одна з найвидатніших, найвпливовіших і, разом з тим, найсуперечливіших в англійській літературі першої половини ХХ ст. Резонанс його творчості залишається й до сьогодні відчутним не тільки на теренах Великої Британії, а й у художніх письменствах європейських та інших країн. Щоправда оцінка творчості митця та його впливу й нині далеко не однозначна. З одного боку, Джойса називають батьком модернізму, а роман «Улісс», що приніс йому світове визнання, – енциклопедією модернізму. З іншого, спроби прозаїка створити мову «сновидінь і дрімоти» викликали спротив і непорозуміння сучасників.

Джойс – ірландець за походженням. Він народився 2 лютого 1882 року в столиці Ірландії – Дубліні, в сім'ї інтелігентів. Тут пройшли його дитячі та юнацькі роки, що збіглися з періодом підйому боротьби його батьківщини за незалежність від Англії, з періодом Ірландського відродження. В житті Ірландії політичні конфлікти перепліталися з релігійними, не вщухала боротьба протестантів з католиками. Антагонізм релігійних і політичних переконань почасти виявлявся і в сімейних стосунках. Так було і в сім'ї Джойсів. Його батько, скромний податківець, був прихильником Парнелла – лідера радикальних, революційно налаштованих захисників самоврядування Ірландії. З революційними повстанцями підтримував зв'язки Чарльз Джойс – дядько майбутнього письменника. Діаметрально протилежну позицію займала мати Джеймса Джойса. Вона була істинною католичкою і прагнула виховати своїх дітей справжніми католиками. За наполяганням матері Джеймс вступив до ієзуїтського коледжу. Закінчивши його, а згодом і Дублінський університет (вивчав новітні мови і філософію), Джойс пориває з релігією і відмовляється від прийняття духовного сану, вирішує повністю присвятити себе мистецтву.

Перша поїздка до Парижу в 1902 році, після закінчення університету, перетворилась у багатолітні мандри Європою. Джойс сам себе прирік на добровільне вигнання: Париж, Цюрих, Трієст і знову Париж, в якому він прожив з 1920 року до початку Другої світової війни. Незважаючи на зростаючу популярність, особливо після публікації роману «Улісс», Джойс ніколи не зможе позбутися злиденності та залежності від меценатів. Упродовж усього життя страждаючи від



сильної близорукості, він створював свій останній роман «Тризна по Фіннегану» (1939) абсолютно сліпим.

Художня спадщина письменника відносно невелика і включає твори різних форм: збірку віршів «Камерна Музика» (1907); п'єсу «Вигнанці» (1918); збірку оповідань «Дублінці» (1914); романи – «Портрет художника замолоду» (1916), «Улісс» (1922), «Тризна по Фіннегану» (1939).

Уся творчість Джойса становить собою єдине ціле. Кожний твір – це чергова сходинка до створення великого полотна, роману «Улісс».

Погляди Джойса на мистецтво сформувалися ще в юності, і він залишився їм вірний упродовж усього творчого шляху. В записниках 1903-1904 років Джойс розкриває основні принципи своєї естетики. Мета мистецтва, на його переконання, – в естетичній насолоді. «Ті явища прекрасні, котрі приносять нам задоволення». Мистецтво, вважає письменник, не може бути «ні моральним, ні аморальним».

Одне з ключових понять естетики Джойса – «епіфанія». Це слово, запозичене з церковної лексики, означає «божоявлення». Під «епіфанією» митець розумів «несподіване розкриття душевного стану, що виражається в мові, в жесті чи в просвітленні розуму». Епіфанія – це не тільки мить пізнання, але й заключний етап в осмисленні краси. У цьому процесі Джойс виокремлює три поняття, що відповідають трьом основним властивостям краси: цілісність, гармонія, ясність (осяяння).

Першим зрілим виданням Джойса стала збірка оповідань «Дублінці». «Моїм наміром було написати главу з духовної історії моєї країни, і я вибрав місцем дії Дублін, оскільки, на мій погляд, саме це місто є центром духовного параліча». Ірландія, з її сірим одноналітним побутом, використовується в «Дублінцях» як тло, на якому розігрується «драма життя».

Для здійснення свого задуму – осмислення вічного й незмінного в природі людей і самого існування – Джеймс запозичує елементи музичного мистецтва. «Дублінці», за задумом письменника, являють собою цілісне симфонічне полотно, в якому головна тема – «духовного параліча» – підтримується розмаїттям мотивів і варіацій. Слово, як і музичний звук, створює світи поетичних образів – символів, передаючи основну атмосферу – атмосферу «духовного параліча». Моменти осягнення героями самих себе, своєї долі, трагізм існування здійснюються на різних вікових етапах. Це оповідання про дитинство («Сестри», «Зустріч», «Аравія»); про юність («Евеліна», «Після перегонів», «Два рицарі»); про літній вік («Пансіон», «Хмаринка», «Личини», «Нещасний випадок»). Оповідання «Мати», «У день плюща», «Милість Божа», «Мертві» виокремлені в особливу групу: в них змальовуються люди у суспільному житті (виборча кампанія, благодійна діяльність, обговорення проблем релігійного характеру). Заклучне оповідання «Мертві» концентрує ідеї, мотиви і теми попередніх оповідань збірки «Дублінці».



Дослідження «духовного параліча», що вразив Ірландію, Джойс розпочинає з проблем католицизму, догматизм і непримиренність якого, на думку митця, породили моральне оціпеніння нації. В оповіданні «Сестри», яким відкривається збірка, моменти усвідомлення бездуховності католицизму відтворюються крізь призму рецепції дитини. Перед нею важке сіре обличчя священника Джеймса Флінна, який помер від параліча. На грудях небіжчика порожня чаша-дароносиця, символ релігії, позбавленої духовної сутності. Ця картина, що так вразила дитину своєю відвертою абсурдністю, назавжди змінила її уявлення про «ідеальність» католицизму.

У кожному оповіданні автор виокремлює момент, крізь призму якого фокусуються почуття, помисли й бажання героїв.

Стихія банального поглинає персонажів оповідання «Мертві». Життя Габріеля і Грети Конвой складається з сімейних ритуалів, щоденних турбот, автоматизму звичок, що перетворюють їх на живих покійників. Однак у Різдвяну ніч все раптом несподівано змінюється. Грета чує мелодію старовинної ірландської пісні, яку колись співав закоханий в неї юнак. Цей напівзабутий мотив повертає Грету в минуле, у світ чистоти й цноти. Сльози Грети – момент духовного осяяння, коли вона усвідомлює свою самотність і нікчемність існування.

Співчуття до знедолених Джойс приховує за зовнішнім спокоєм беземоційної оповіді. Однак настає момент, коли воно проривається назовні і коли героя оповідання охоплює почуття прозріння. Причому, це не завжди значні й високі миттєвості його життя. Скажімо, Фаррінгтон з оповідання «Личини» б'є палицею свого ні в чому не винного сина. Його штовхає на це пережитий ним самим біль приниження. Фінал оповідання, що вилився в крик відчаю беззахисної дитини, несподівано по-новому висвічує попередні події.

Героїня оповідання «Евелін» мріє розпочати нове життя разом із закоханим у неї Френком. Несподівано, у той самий момент, коли вона вже прийшла на пристань, де на палубі пароплава чекає її Френк, щоб разом з нею вирушити назустріч їхній майбутній долі, відмовляється від прийнятого рішення. Джойс залишає можливість відповісти самим читачам на питання про те, чому Евелін відмовилась поїхати з Френком. Утім, читачеві стає зрозумілим: нове життя, до якого кличе її Френк, видається їй безоднею, в якій вона загине. Можливе узагальнення: Евелін прагне нового життя, мріє про нього, однак те, яке вона має, звичніше. Проблема, що постала перед Евелін, – це проблема величезного життєвого значення, проблема, яка постає перед багатьма.

Радикально змінити життя дуже складно, навіть страшно: важко відмовитись від звичок, обов'язків; обіцянки, що дала у свій час Евелін матері, будинок, молодші брат і сестра, навіть жорстокість батька –



все це тримає Евелін. У сцені на пристані напруга, що зростала поступово, досягає граничної межі. Евелін відмовляється від рішення «бігти», «почати нове життя». Момент «освянення» («епіфанії») показано через зовнішні вияви: «Її руки судомно вхопились за поручні. І у вир, що захопив її, вона кинула крик відчаю... Вона повернула до нього бліде обличчя, безвільно, як беспорядна тварина. Її очі дивились на нього не люблячи, не прощаючи, не впізнаючи.»

Фінальною сценою автор стверджує безперспективність, безвихідь у життєвих долях тих, хто перебуває в середовищі «параліча».

Іноді можна почути твердження, що письменники вдаються до модернізму через те, що нічого особливого в межах реалізму їм створити не вдалося: мовляв, що нового в художньому письменстві можна сказати після Гоголя, Бальзака, Толстого, Достоевського, Теккерея, Драйзера, Фолкнера та інших видатних митців. Епатувати і навіть шокувати читача, нібито, легше.

Проте Джойс вщент розбиває це твердження, оскільки визнання читачів здобув уже в юності як представник реалізму в письменстві. Недаремно ж його «Дублінці» порівнюють з оповіданнями А. Чехова. Йому було куди йти, та Джойс свідомо обирає шлях модернізму і вдруге стає класиком!

Серед прозописьма Джойса, виконаного в модерністському ключі, звертає на себе увагу психологічне есе «Джакомо Джойс» (1914). Це перший твір митця, написаний в руслі «потoku свідомості». Це поняття запозичене літературознавством із психології й філософії, а сам термін – із книги Вільяма Джемса «Наукові основи психології» (1980), де вчений порівняв свідомість людини з плином ріки, потоку: одна думка змінює іншу, оскільки людина під враженням запахів, звуків та інших зовнішніх «подразників» миттєво може «перемикати» плин думок в інший бік, згадувати минуле тощо. У літературознавстві здавна існувало таке поняття, як «внутрішній монолог» героя. Так ось «потік свідомості» як літературний прийом – це гіперболізований до масштабів літературного методу внутрішній монолог, пряме відтворення процесів внутрішнього життя людини, немов «самоаналіз почуттів». Якраз літературу «потoku свідомості» Т. С. Еліот назвав літературою, написаною єдиним сучасним методом. Саме в згаданому аспекті гіперболізації «потoku свідомості», його універсалізації полягає принципова різниця між ним і внутрішнім монологом. Останній був відомий Сервантесу, Вольтеру, Бальзаку. Доволі продуктивним був внутрішній монолог у Драйзера, Хемінгуея, Шолохова (як приклад можна навести внутрішні монологи Григорія Мелехова з «Тихого Дону»).

Однак у творах згаданих авторів він був усього лише літературним прийомом, а не методом, периферією художнього твору, а не його композиційним стрижнем.



У Джойса ж «потік свідомості» стає якраз літературним методом, а увага до внутрішнього світу людини, її психології – його творчим кредо.

З публікацією психологічного есе «Джакомо Джойс» пов'язана майже детективна пригода. Понад чверть століття минуло від смерті автора, коли відомий джойсознавець Ричард Еллан перекупив цей шедевр у якогось колекціонера – європейця котрий не захотів назвати своє ім'я. Це сталося 1968 року.

В психологічному есе «Джакомо Джойс» автор відтворив у художній манері (творчим методом) «потіку свідомості» реальний епізод свого життя. Це був час, коли він, зрілий уже чоловік, закохався у свою ученицю, молоду італійську єврейку Амалію Поппер, що брала у нього уроки англійської. Іронізуючи над двадцятирічною різницею у віці, він жартома називає ліричного героя есе – Джакомо, тим самим натякаючи на ім'я знаменитого «серцеїда» Казанови. Втім, не варто забувати й того, що події розгортаються переважно в Італії, де англійському імені «Джеймс» є італійський відповідник – «Джакомо», а відтак Джойс в Італії – справді Джакомо. Отже, епізод приватного життя письменника, коли він був закоханим і щасливим, знайшов свою трансформацію у шедевр світової літератури.

На початку Другої світової війни, вже будучи важко хворим, Джойс вирішив повернутись на батьківщину, проте побачити її письменнику не судилося, він помирає в Цюриху. В усіх своїх творах Джойс писав тільки про Ірландію. Місцем дії в його оповіданнях, романах «Портрет художника замолоду» й «Улісс» є Дублін. Образ Ірландії в її минулому й сучасному житті – основний в художньому світі Джойса. Створюючи його, митець творив модель світу.

В історію літератури ХХ сторіччя Джойс увійшов як письменник, що перевернув традиційні уявлення про структуру роману, як автор, який постійно шукав нові форми оповіді, доведені ним до художньо-естетичної досконалості в головному творі – романі «Улісс».

«Улісс». Роман як пріоритетний в сучасній літературі жанр Джойс повертає до його епічних витоків. Він створює епос сучасного життя, епос масштабу «Одіссеї» Гомера (адже «Улісс» – варіант імені «Одісей»), він бере участь у творчому змаганні зі своїми попередниками – Гомером, Данте, Сервантесом. В основу роману покладено гомерівський міф про пригоди Одіссея. Кожна глава роману співставляється з тим чи іншим епізодом мандрів Одіссея, і в критичній літературі їх так і прийнято називати за епізодами «Одіссеї»: глава 1 – «Телемак», глава 2 – «Нестор», глава 3 – «Протей», глава 4 – «Каліпсо» і т. д., до 18 глави – «Пенелопа».

Увесь роман складається з 18 епізодів, які можуть бути поділені на три частини: «Телемахіда», «Мандри Улісса», «Повернення».



У рукопису роману Джойс позначив назви кожного епізоду, що й дало підстави дослідникам співставити «Улісс» Джойса з «Одіссеєю» Гомера.

Частина I. Телемахіда (епізоди 1–3).

1. (*Телемак*). 8 година ранку. Башня Мартелло на околиці Дубліна. Стівен Дедал, студент-медик Бик Малліган і англієць Хейнс, що живе з ними, снідають. Стара селянка приносить молоко. Вона видається Стівену уособленням Ірландії.

2. (*Нестор*). 10 година. Стівен веде урок історії в школі містера Дізі й приймає доручення Дізі передати написану ним статтю в газету.

3. (*Протей*). 11 година. Йдучи вздовж берега моря, Стівен занурюється в спогади й роздуми. Потік його думок нагадує примхливість моря, рух хвиль.

Частина II. Мандрі Улісса (епізоди 4–15).

4. (*Каліпсо*). 8 година ранку. Дім Леопольда Блума на Еклс-Стріт. Блум готує сніданок для Меріон. Іде в м'ясну лавку. Отримує пошту. Розмовляє з Меріон. Тут і далі передано «потік свідомості» Блума.

5. (*Лотофаги*). 10 година. Блум виходить з дому. По дорозі заходить на пошту, в аптеку, купує лосьйон для Меріон, мило, йде в міські лазні.

6. (*Аїд*). 11 година. Блум їде на цвинтар: бере участь у похороні свого знайомого Падді Дігнама. Тут батько Стівена – Саймон Дедал. Молебень за покійником Дігнамом. На душі Блума неприємний осад після зустрічі з Бойланом – антрепренером і коханцем Меріон.

7. (*Еол*). Опівдні. Редакція газети «Фрімен». Сюди заходить Блум. Після того, як він пішов, тут з'являється Стівен зі статтею містера Дізі. Блум і Стівен зіштовхнулися один з одним у дверях. Вони розходяться, не зупиняючись. Блум мимохідь кидає погляд на Стівена.

8. (*Лестригони*). 13 година. Біля музею Блум знову бачить Бойлана, що бентежить його.

9. (*Сцилла і Харібда*). 14 година. Дублінська національна бібліотека. Стівен бере участь у дискусії про «Гамлета». Звучить тема «батька й сина». До бібліотеки заходить Блум і залишає її одночасно зі Стівеном, котрий не помічає, що Блум уважно його розглядає.

10. (*Мандрівні скелі*). 15 година. Містом у супроводі свити проїжджає віце-король.

11. (*Сирени*). 16 година. Готель «Ормонд». Тут Стівен. Сюди ж перед побаченням із Меріон заходить Бойлан. В «Ормонд» іде і Блум, проте дещо затримується в дорозі, купуючи конверт і папір.

12. (*Циклопи*). 17 година. Блум у барі. Він спілкується з відвідувачами бару, які не проти випити за його рахунок. Мирна розмова



завершується сваркою та насмішками над Блумом. Дошкульні нападки патріотично налаштованих громадян спричинені єврейським походженням Блума.

13. (*Навсікая*). 8 година вечора. Блум на набережній. Він іде тим же маршрутом, яким зранку ішов Стівен. Блум занурюється у спогади про юність. У його свідомості виникає образ Меріон. Він думає про неї.

14. (*Бики Сонця*). Пологовий будинок. Блум цікавиться станом здоров'я знайомої Майни П'юрфой, яка народила чергового малюка. Серед студентів-медиків він бачить Стівена. Ця зустріч пробуджує в душі Блума почуття батьківської ніжності. Він згадує про померлого сина Руді.

15. (*Цирця*). Опівночі. В кав'ярні Стівен бере участь в студентській вечірці. Заходить Блум. Він вирішує наглядати за Стівеном та піклуватись ним. П'яного Стівена побили солдати. Він втрачає свідомість. Блум поруч, чекає, допоки Стівен не прийде до тями.

Частина III. Повернення (епізоди 16–18)

16. (*Евсей*). Ніч. Блум і Стівен ідуть нічним Дубліном. У дешевій забігайлівці п'ють рідку каву, розмовляють з моряком, ідуть до будинку Блума, говорять про Ірландію.

17. (*Така*). Ніч. Будинок Блума на Еклс-Стріт. На кухні Блум і Стівен згадують події минулого дня. Ведуть бесіду на різноманітні теми.

18. (*Пенелопя*). Ніч. У свідомості напівсонної Меріон спливають спогади, виникають картини її життя, образи близьких їй людей.

Це – загальна схема ланцюга подій у романі, що передає лише зовнішні ознаки його змістовного наповнення. Головне – в «потоці свідомості» Дедала, Блума, Меріон.

Роман відтворює всі події одного дня з життя цих трьох головних героїв. Першим у творі з'являється Стівен Дедал, герой роману «Портрет художника замолоду», якого ми бачимо два роки потому після завершення дії в «Портреті...». Стівен – це іронічний автопортрет молодого Джойса, інтелектуал, людина, що відчуває труднощі у спілкуванні з іншими. Більше року тому назад батько викликав його з Парижа телеграмою, щоб він міг попрощатися з матір'ю перед її смертю, і рік після похорону він все ще в Дубліні і все ще носить траур. Стівен викладає історію в школі для хлопчиків, і його пригнічує все навкруги – його помешкання, приятелі, робота, він відчуває потяг до творчості, проте як особистість і як митець він ще не сформувався, і його внутрішні конфлікти обертаються головним чином навколо його взаємостосунків із батьками. Саймон, його батько, постійно критикує сина й позбавляє його віри в самого себе. Для



Стівена рідний батько – «батько за плоттю» і тільки. Однак йому потрібний такий батько, який був би духовною опорою, пробудив би в ньому творче начало. А історія з матір'ю важким тягарем лежить на совісті Стівена – його переслідують спогади про те, як він відмовився виконати передсмертне прохання матері – помолитись. Образ матері для нього зливається з уявленням про церкву, від якої він зрікся, про батьківщину, яку залишив. Стівену необхідна духовна підтримка, щоб перебороти цю кризу росту, – йому потрібні духовні батьки. Про Стівена розлого описано в трьох перших главах роману, де він проводить урок в школі, розмовляє з її директором, потім він з'являється у творі все рідше і рідше.

У четвертій главі читач знайомиться з містером Леопольдом Блумом і його дружиною, місіс Меріон (Моллі) Блум. Містеру Блуму 38 років, він рекламний агент, звичайна людина, яких сотні тисяч; вона – співачка, що виконує класичні арії та народні ірландські пісні в концертах. У них є п'ятнадцятилітня донька Міллі і був син Руді, котрий помер одинадцять років тому назад одразу після народження.

І чоловік і дружина не зовсім «свої» в Дубліні. Блум – син ірландської жінки й угорського єврея, що покінчив життя самогубством. У зараженій націоналізмом Ірландії Блуму постійно нагадують про його ірландське походження. Моллі – донька військового, зростала без матері в гарнізоні в Гібралтарі. В ній збереглось щось тепле, іспанське, що зігріває її в сирій Ірландії. Смерть сина зруйнувала їхнє сімейне щастя – Моллі зраджує Блуму із своїм імпресаріо, Буяном Бойланом, а чоловік, знаючи про це і люблячи її, фліртує з іншими жінками.

Події, описані в романі, відтворюють всього один день – 16 червня 1904 року, з восьмої години ранку до третьої години ночі. Таким чином, у цьому найдовшому дні світової літератури (понад сімсот сторінок обсягом) Джойс увічнив день, коли він познайомився зі своєю майбутньою дружиною Норою Барнакль. Місце дії – рідний письменнику Дублін. Його вулиці, магазини, ресторани, бібліотеки, цвинтарі й лікарні, алеї, сквери й приватні будинки, каплички й будинки розваг зображені тут з достовірною точністю. Дублін у Джойса – образ багатшаровий: це й чуттєво-реальне матеріальне середовище, котре по-різному сприймають герої роману, і стародавня столиця однієї з найдавніших країн Європи, місто, розташоване на березі моря. Столичний блиск Дублін втратив, перетворившись з усією Ірландією в європейську провінцію. Відчуття містечковості досягається тим, як часто на вулицях герої зустрічають своїх знайомих, зіштовхуються один з одним, скільки місць встигають відвідати за один день, описами побуту дублінців, їхніх дрібних щоденних турбот, іронією автора стосовно їхніх політичних пристрастей.



16 червня 1904 року Блум з самого ранку вдягається в чорне, оскільки має взяти участь у похороні знайомого, і цього літнього погожого дня траурний одяг виокремлює їх зі Стівеном з натовпу, одягнутого в світле. Після похорону Блум обідає, ходить у справах, відвідує знайому у пологовому будинку. Так само як Дедал підсвідомо шукає батька, Блум підсвідомо шукає втраченого сина. Коли ж наприкінці довгого, наповненого різними турботами й подіями дня їхні шляхи перетинаються, Блум рятує сп'янілого Стівена від неприємностей з поліцією і запрошує до себе. Тут на кухні Блумів вони розмовляють за діліжанкою какао, причому впродовж розмови Стівен приймає важливі рішення щодо свого майбутнього, а Моллі спить нагорі і марить у сні. Цим зануренням у свідомість Моллі – главою на сорок п'ять сторінок без розділових знаків – і її фінальним «так» роман звершується. Блум – центральна фігура в книзі, Моллі й Стівен – побічні: твір розпочинається із Стівена і завершується на Меріон.

Таким чином, на поверхні перед читачем – суть натуралістичний з найменшими дрібницями текст, в якому нарація в різних главах подається різними способами (від третьої особи, від імені оповідачів безіменних і названих, від особи головних героїв).

Перші українські переклади оповідань Джойса з'явилися у літературних часописах кінця 20-х років минулого століття. На той час припадає і знайомство вітчизняних письменників з романом «Улісс». Зокрема, свідчення про це знаходимо в «Розповідях про неспокій» Ю. Смолича, в приватних кореспонденціях В. Підмогильного і Г. Косинки, в щоденниках Ю. Яновського та в передмові до його «Творів» (1932). У 1934 році у Львові побачила світ книга Д. Віконської «Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя». Окремі твори Д. Джойса перекладали українською мовою О. Терех, В. Коротич, Я. Стельмах, В. Коптілов та ін.



РІЛЬКЕ І УКРАЇНА

Епохальні зміни, що їх зазнала історія Австрії, а надто в першій половині ХХ століття, не могли не вплинути на ущільнення культурного простору, не позначитися й на художньому письменстві. Річ у тому, що впродовж історично короткого часу (півстоліття, по суті, – життя одного покоління) Австрія пережила п'ять різних зразків ідентичності: австро-угорський, першої Австрійської республіки, станової держави, в результаті «аншлюсу» – нацистської Німеччини та другої республіки, що не могло не відбитися на чіткому визначенні поняття «історично сформована нація» та «національна література». Цей трагічний досвід «не лише витверезив австрійців, а й певним чином сприяв становленню суто австрійської свідомості» (Д. Затонський). Якщо перша республіка здебільшого відхрещувалася од свого історичного минулого, то друга, заснована 1945 року, багато в чому на нього спиралася. Варто зауважити, однак, що в інтелектуальних колах Німеччини між «своєю», «німецькою» літературою та «австрійською» проводиться, як правило, чітка межа.

Тим не менше дискусії навколо питань, чи існує «австрійська література» взагалі, як і «австрійська германістика», наскільки самобутніми вони є в межах німецькомовного дискурсу, що є «австрійська література», а що – літератури колишніх австрійських земель тощо спалахували не один раз упродовж минулого віку.

Сучасний австрійський дослідник літературних процесів Г. Артл наголошує на тому, що «австрійська література – це не лише німецькомовна, але й багатомовна», що перетворює її в «інтернаціональний предмет дослідження». Під «австрійською» він розуміє художнє слово як колишнього цісарсько-королівського культурного простору, так і літературу, створену австрійськими письменниками в республіці Австрії у міжвоєнний період, літературу австрійської еміграції, а також ту, що з'явилася в країні після 1945 року.

Незважаючи на всю контроверсійність дискурсу, хоча, ймовірно, і як його результат, австрійська література, подібно до того, як література французька, італійська та й сама німецька, сумнівів у своєму існуванні викликати не повинна. Було би фатальною помилкою, як це роблять противники австрійського суверенітету в світовій культурі, ототожнювати націю з державною верхівкою. Навпаки, в умовах соціальних антагонізмів і національного гніту прогресивні митці Австрії залишалися своєрідними берегинями одвічних традицій свого народу, їхня творчість формувала духовну культуру нації. Такі найвидатніші австрійські письменники, як Гуго фон Гофмансталь, Стефан Цвейг, Райнер Марія Рільке, Франц Кафка, Роберт Музиль,



Хайміто фон Додерер, здобули світове визнання саме як представники своєї вітчизняної культури.

Останній з названих австрійських класиків писав у 1946 році: «Сьогоднішня Австрія – передусім духовна, історико–культурна спільнота, що увібрала й засвоїла безліч середньоевропейських впливів: богемських, словенських, хорватських, мадярських, українських, польських, румунських. Це й стало передумовою виникнення самобутньої нації та її самобутньої літератури».

Однією з особливостей австрійської літератури першої половини ХХ століття було те, що вона, за словами Д. Затонського, «не наступала на п'яти подіям, а вважала за краще так чи так їх осмислювати з дистанції». Якщо імперська проблематика поступово ставала ледь не головною в період між двома світовими війнами, то, відповідно, картина першої Австрійської республіки набула свого завершення вже в часи республіки другої. Письменники Австрії традиційно зосереджували свою увагу на внутрішньому, інтимному житті своїх персонажів, досліджуючи реальність у межах локального середовища (С. Цвейг, Й. Рот). Разом з тим окремим митцям було притаманне прагнення осмислити буття в цій дивній державі, що, немов замок із піску, розвалилась від першої ж негоди, у формах алегоричних і фантастичних (Р. Музіль, Ф. Кафка). Натомість Р.-М. Рільке вивів австрійську і німецьку поезію із застою. Його безкорисливе служіння художньому Слову було просякнuto духом високого гуманізму. Самим лише фактом свого існування поезія Рільке унаочнювала ту обставину, що є вічні цінності, які неможливо виміряти прагматичними мірками.

«Самітник істинної поезії», «відлюдник з Мюзю», «середньовічний чаклун, врізаний у жорстоку метушню ХХ століття силою філософського каменю гармонії», «поет для обраних Богом», «непізнаваний серед відомих» – усе це пієтетні, часом суперечливі висловлювання про Рільке.

Один з найліричніших поетів першої половини ХХ ст. Р.-М. Рільке не зараховував себе до якоїсь конкретної національної літератури. Все життя він провів у мандрах – доля кидала його до Африки, Німеччини, Росії, Близького Сходу. Рільке належав світові. «Хто ж ти все-таки, Райнер?» – запитувала Марина Цветаєва у листі за 1926 р. І відповідала: «Не німець, хоча – ціла Німеччина! Не чех, хоча народився у Чехії... не австрієць, тому що Австрія була, а ти – будеш! Ну хіба ж не чудово!».

Народився Р.-М. Рільке 4 грудня 1875 року в Празі, в родині дрібного землевласника. З 1886–по 1891 р. навчався в австрійській військовій школі, однак слабе здоров'я не дало змоги закінчити її. Пізніше він зізнається, що деякі риси характеру ніколи не розкриються в ньому, оскільки придушені переживанням дитинства.



З 1896 року Рільке – студент філологічного факультету Празького університету, а через деякий час слухає лекції з філології та мистецтвознавства в Мюнхенському й Берлінському університетах. Бідність стала сумним фактом його біографії, майбутньому поетові доводилося постійно переїзжати, знаходити прихисток у садибах знайомих та друзів з різних країн.

Літературний дебют Рільке був досить успішним: у 1894 році вийшла у світ перша збірка віршів *«Життя і пісні»*. Тоді ж молодий поет починає видавати невеличкі альманахи *«Подорожники»* (1895), на обкладинці яких стояв напис «подаровано народу». Рільке безкоштовно розсилав свої книжечки по лікарнях і робітничих об'єднаннях. Далі, напередодні кожного Різдва, друкувалися все нові томи його віршів – аж до 1899 року.

На 1898–1918 рр. Рільке випало занадто багато подорожей. У 1901 році він одружується із скульпторкою Кларою Вестхоф. Проте в 1902 році, одразу після народження доньки, родина розпадається.

Особливо позначилося на творчості митця перебування в Парижі (з 1902), внаслідок чого посилились антиурбаністичні тенденції в його ліриці. Правда Париж подарував Рільке зустріч із скульптором Роденом, якого він вважав своїм духовним наставником. У 1905–1906 рр. (вісім місяців) Рільке був його особистим секретарем, пізніше написав емоційно наснажену книгу *«Огюст Роден»* (1910).

Упродовж 1919–1926 рр. Рільке майже безвиїзно живе в «замку Мюз» – віддаленому від суєти будинку в Швейцарії, який йому подарували друзі. У 1922 р. написані його «вершинні» твори – цикли *«Дуїнянські елегії»* та *«Сонети до Орфея»*.

Помер Р.-М. Рільке від лейкемії 29 грудня 1926 року в санаторії Валь-Монт.

Останнім його записом у нотатнику були рядки:

Життя, життя: по той бік все буття.

Я в полум'ї. Ніхто мене не знає.

*Це – зречення. Це не таке, як хворість
дитячих літ. Відстрочка. Привід стати
ще більшим. Все шепоче й зве кудись.*

Не встрянь же в те, чим тішився колись.

(Переклад М. Бажана)

«Нові вірші» (1907). Збірка *«Нові вірші»*, яка складається з двох частин, уміщує твори, написані Рільке впродовж 1902–1907 рр. Поезії, що увійшли до збірки, автор почав створювати в парижський період, коли після знайомства з Роденом у творчості Рільке вже сформувалась нова естетика речей, зародки якої можна побачити ще в *«Часослові»*



(1905). Обидві частини «Нових віршів» демонструють новий рівень відносин між людиною і світом речей. «Річ» не є для поета віддзеркаленням людського «Я», особистості митця, річ не залежить від людини, яка не відчуває гармонії зі світом і природою. Мета художника, на думку Рільке, – відновити у своїх творах втрачений контакт між природою і речами як частиною природи й людиною. Як Роден у своїх скульптурах відмовляється від традиційних принципів класичної скульптури (статична краса, групування, композиція) і звертається передусім до поверхні людського тіла і її точного відтворення, так і для Рільке «першоелементами його мистецтва», «неподільними клітинами», за його ж висловлюванням, стають помітні оку поверхні світу феноменів, а метою – їх точне відтворення за допомогою слів. У витворах Родена Рільке, який був співцем мінливих душевних станів, бачив утілення своєї мрії про пластичну досконалість, «перетворення в річ» людських «надій і переживань». Його скульптурні образи майже завжди символізували єдинорство із стихією нерухомості, звільнення з кам'яних кайданів. Вони завмирають на порозі пориву – немов покірно схиляються в останню мить статичності волею того, хто їх створив.

Звернення Рільке до постаті Родена не випадкове. Скільки б динаміки не було привнесено в скульптурний образ, він все одно одне означений; невідкладний стихії мінливості, швидкоплинності, скороминущості. Ліричний вірш у його розумінні – зупинена емоція, настрої, враження, втілена мінливість. У «Нових віршах» Рільке намагається досягти фіксації «речей» об'єктивного світу.

Однак він далекий від споглядального спокою, байдужої описовості, притаманної парназькій традиції (Готье, Леконт де Ліль, Ередія).

Непотривожена форма тут функціонує як поверхове натягування в краплі води – вона утримує вируюче, мінливе життя в останній, граничній напрузі. Річ живе, як живе все суще на землі. Від того в Рільке неживий предмет стає у певному розумінні аналогом такої невловимої, «непредметної» субстанції, як душа. Саме тому до корпусу «Нових віршів» уміщено разом із творами «Собор», «Портал», «Римські саркофаги», «Будда», «Архаїчний торс Аполлона», в яких на першому місці пластичність образів, «Карусель» (механічний рух) і вірші про геліотропів і гортензій, пантеру і фламінго (рух – розвиток у сфері органічної природи), «Пророк», «Одинокий» (рух людської душі). У вірші «Іспанська танцівниця» передано враження від танцю, стрімкого і кожної миті статичного:

*Немов сірник, доторкнута вогнем,
ще не спалюючи, язичками грає, –
отак і в колі перед глядачем,
палка, порвіста, осяйна лицем,*



вона свій кружний танець починає.

Раптово вгору полум'я звелось.

*Волосся нагло запалало, й ось
розкішний одяг спалахнув на ній,
кружляючи, як вихор вогневий,
в якому, наче злякані зміюки,
вились і гримотіли голі руки.*

*Коли ж вогонь її немов опік,
його зірвала і жбурнула вбік
величним жестом владності і волі,
і глянула: лежав він гнівно долі,
не скорений, не знищений до тла.*

*Тоді, звитяжна, горда, неоспала,
вона лице усміхнене звела
і ніжками твердими жар стоптала.*

(Переклад М. Бажана)

Як уже було сказано, Рільке багато подорожував: 1898 р. – до Флоренції; квітень-червень 1899 р. – до Росії; весна-літо 1900 р. – до Росії з відвідуванням України. Згодом Рільке побував у Данії, Іспанії, Північній Африці, Центральній Європі.

Готуючись до першої подорожі в Росію, Рільке познайомився з Лу (Андре-Сальоме Лу), якою захоплюватиметься тривалий час. Лу народилася 1861 р. в Петербурзі у родині французького генерала й німкені. Вона вражала сучасників своїм гострим розумом і вольовою натурою. «Росіянку» з «орлиною гостротою розуму й хоробрістю лева» був зачарований Ніцше. Її книги про Ніцше та Рільке дотепер вважають «чи не найцільнішими й найглибшими з уже написаного про них» (Н. Марченко).

Розповіді Лу про «країну між Білим і Чорним морем» запалили Рільке мрією відвідати і пізнати Росію. Разом із Лу вчить російську мову, знайомиться з російською культурою. З її вуст Рільке вперше чує про «чарівну Малоросію», сповнену селянської ідилічної культури, дивовижних пісень і чудових «народних» театрів.

Подорож розбудила у Рільке інтерес до історії Русі Київської (княжого Києва, Чернігова, Волині XI–XIII ст.) та козацької, в яких він, як і Лу, вбачав витoki «великої Росії». Це засвідчують його нотатки і художні твори, зокрема дві новели – «Пісня про справедливість» та «Як старий Тимофій співав помираючи», написані на українському



матеріалі. У першій ідеться про сліпого кобзаря Остапа, якого автор називає Богом. Подібними до Бога здаються йому й інші персонажі цієї наскрізь української «казки»: швець і богомаз Петро, його дружина Акулина та закоханий без взаємності у доньку козака Голокопитенка їхній син Альоша. Мар'яна глузує над ним, хлопця не беруть на Січ. Однак на заклик кобзаря повстати проти «польських панів» та «захланних жидів» піднімається і він. В образі кобзаря Остапа ви-мальовуються риси майбутнього співця – Орфея. Українці зображені істинними борцями за справедливість. Згадує поет і запорозьких гетьманів Бульбу, Остряницю, Наливайка як славетних героїв – «на віки вічні прославилась козача вірність».

У центрі новели «Як старий Тимофій співав помираючи» – колоритний образ козака, змальовуючи якого автор висловив своє захоплення дивовижним народом.

Готуючись до нової подорожі в 1900 р., Рільке знову звертає свій погляд на Русь Київську: захоплюється давньоукраїнським письменством, читає «Повість минулих літ», «Слово про Ігорів похід», «Києво-Печерський патерик», французьку історію «південно-російської літератури та культури», твори Гоголя.

1 травня 1900 р. Рільке й Лу вирушили з Берліна до Москви, завітавши в Ясну Поляну до Л. Толстого, потім – до Києва. Звідтіля він напише Софії Шилл: «Москва, яка вона люба нам, зблідла в очікуванні численних прийдешніх вражень».

Київ захоплював його своєю природою та архітектурою. У листах до матері він оповідає про Софію, Києво-Печерську Лавру, монастирі й собори міста. Він величає Київ «матір'ю городів руських», веде мову про нього як про «центр духовної культури Русі», «святе місце, де Росія чотирма сотнями церковних бань розповіла про себе світові».

Відвідав Рільке і Канів, побувавши на могилі Тараса Шевченка. Читав «Кобзаря» Шевченка в російському перекладі, зробив виписки з багатьох його творів, був особисто знайомий з М. Стороженком.

Пароплавом по Дніпру дістався і Кременчука, «на краї чудової України», – писав він матері у листі.

Україна пробудила у Рільке реальне відчуття масштабності, стихійної первозданності, величі та безмежності природи. Ці враження реалізувалися у збірці «Часослов» або «Книга годин» (1905), написаній від імені київського ченця у формі зверненого до Бога монологу:

*Земля без меж, вітри, рівнини,
Лісів там тіні старовинних
Й незмірна неба височінь.
Пливуть тобі назустріч села
І знов зникають в далині,*



Немов прожиті щойно дні
Чи пісня дзвонів невесела.

(Переклад М. Нагірного)

Потім були Полтава, Харків, а далі Волгою до Новгороду і Ярославля, три тижні перебування в Петербурзі. 24 серпня 1900 року Рільке назавжди покинув Росію. Але українська природа, шлях українськими степами запав у його душу, як і українські жінки-селянки, що вразили його розумом і сердечністю.

Враження від України трансформувалися не лише в його віршах, а й у перекладах, мистецтвознавчих статтях. Переклав він німецькою мовою «Слово про Ігорів похід», текст якого знав ще до поїздки в Україну. У літературознавстві побутує думка про вплив «Слова» (ритм і дикція твору) на його ритмізована новела *«Мелодія про кохання і смерть корнета Кристофа Рільке»* (1906), котра тривалий час була найпопулярнішою книгою поета.

Відвідини Києво-Печерської Лаври зумовили появу другої частини «Книги годин» – *«Книги прощ»* («Про паломництво»), написаної між 15–25 вересня 1901 року. Наскрізним у ній є образ прочанина монастиря – Людини, яка прагне істин і «місця світлих одкровень». Подає Рільке і образ сліпого кобзаря-співця, перед яким і він стає в пошані на коліна, як перед незрівнянно вищою постаттю.

Українські мотиви звучать і в *«Книзі образів»* (1906), де також присутній образ сліпого співця. В ній глибока самотність, звертання до природи та історії України. У вірші *«Буря»* зринають похилені плечі Мазепи перед козацькими сотнями, постає Україна як край юної землі, безсмертного й дужого вітру, де всяка річ має свій голос. Вірш *«Карл XII»* сповнений глибоких сподівань на достойне прийдешнє України.

Напередодні Першої світової війни в суспільно-історичному житті Європи, світовідчутті людей визрівали і загострювались тривожні передчуття, болісні переживання майбутніх випробувань. У творчості Рільке також настав кризовий період. Війна бачилась йому «горою страждань», «непомірною раною». Гостро переживав він листопадову революцію в Німеччині, поразку Баварської республіки. Революція лякала його і притягувала. Він сприймав її узагальнено і відсторонено, вбачаючи в ній «глибинне полум'я душі людської». Рішуче засудив контрреволюційний терор після придушення Баварської республіки.

У контексті творчості Рільке *«Дуїнянські елегії»* (1922) можна зіставити із «Часословом». Поет повертається до форми монументального ліричного потоку. Елегії витримані в єдиному емоційному ключі, вони – один твір. Однак тон їх трагічний, темна й трагічна їх мова. Всю гіркоту століття і гіркоту серця Рільке збирає в них, створюючи



енциклопедію екзистенціального трагізму людського буття: окремі теми доповнюють одна одну. В «Дуїнянських елегіях» автор тяжіє до античного їх різновиду, використовуючи переважно неримований гекзаметр. Філософська проблематика їх дуже складна. Ліричний герой – це людство в його часовій і просторовій цілісності. В написаних під враженням світової війни елегіях песимістичні настрої зумовлені-пристрастю людини до саморуйнації. І в «Дуїнянських елегіях» продовжуються пошуки ідеалу:

*Кличі, кличі. Вслухайся в них, моє серце,
так, як вслухались святі: од землі відривав їх
поклик могутній, – вони ж, неймовірні, цього
не відчували і далі вклякали покійно,
так от заслухані. Голосу бога ти, серце,
знести не зможеш, – бодай би відчуло хоч подув,
цю ненастанну, утворену тишею, звістку.*

(Переклад М. Бажана)

Ліричний герой Рільке, як і Фауст, здійснює екскурс у світові цивілізації, що давно зникли, залишивши по собі пам'ять у свідомості нащадків.

Своє призначення Рільке вбачав у прославленні земного життя в усіх його природних і людських виявах.

Зміст «Сонетів до Орфея» (1922) традиційний, однак глибоко вистражданий автором. Вони возносять хвалу першому в світі співцеві – родоначальникові усіх поетів.

У «Сонетах до Орфея» віддзеркалилось і колишнє перебування поета в Україні, зокрема відтворено образ полтавських степів (сонет 20, 1), адже з їх глибини вийшли справжні в його розумінні поети-лірники, які, немов Орфей, спонукали співати саму природу, бо були з нею в органічній єдності:

*Всесвіт є змінний, немов
хмари несталі:
гине довершене знов
в часу проваллі.*

*Попри всю змінність тривог,
троп у безкрає,
пісня почнеться, – вже бог
ліру тримає.*

Є непізнанні жалі,



*смерті незнана є суть,
марне бажання – збагнуть
тайни любові.*

*Тільки пісні на землі
сяють, святкові.*
(Переклад М. Бажана)

«Через них, простих і магічно неосяжних, пізнавав він Істину Правди і силу простих і доцільних слів, що здатні міняти світ і вести людей на боротьбу в ім'я Добра» (Н. Марченко).

У цих сонетах Рільке піднявся з прірви сумнівів і відчаю, утвердив основу свого поетичного обдарування – ідею краси буття: «Бути на землі – прекрасно».

Р.-М. Рільке писав вірші німецькою, французькою і навіть російською мовами.

В Україні його творчість маловивчена. У 70-ті роки ХХ ст. було видано дослідження «Рільке й Україна».

Свого часу перекладач російськомовних віршів Рільке німецькою мовою Артур Лютер висловив таку думку: «Мені здається, що особлива мелодія української мови надзвичайно придатна для передачі вірша Рільке. Можна думати, що Рільке сам міг би писати по-українському». А Євген Маланюк, осмислюючи місце України у його творчій долі, зауважив: «Строфами Рільке тут шумлять сади...».

Українською мовою Рільке перекладали П. Тичина, М. Йогансен, М. Бажан, Д. Павличко, М. Лукаш, В. Стус, а в діаспорі – М. Орест і Б. Кравців.



З ПОГЛЯДУ ВІЧНОСТІ - МИСТЕЦТВА (МАРСЕЛЬ ПРУСТ)

За життя письменник не був знаменитим, незважаючи на престижну Гонкурівську премію, присуджену йому в 1919 році за роман «У затінку дівчат-квіток» (рос. переклад – «Под сенью де-вушек в цвету») і орден Почесного легіона (1920). Слава прийшла до Пруста тоді, коли Перша світова війна поставила людство над прірвою. Надалі європейська проза розвивалася під впливом його творчого методу, якому притаманні своєрідне уявлення про те, що життя, буденна круговерть – усього лише втрачений час, в якому «може бути реально втриманим і пізнаним» те, що має цінність «лише з погляду вічності, інакше кажучи – мистецтва».

Друга половина ХХ століття пройшла під знаком всезростаючого інтересу до творчості М. Пруста. У цьому він значно випередив своїх великих попередників – Стендаля, Гюго, Бальзака, Флобера. Ім'я Марселя Пруста оточене стійкими міфами та легендами: улюбленця аристократичних салонів, одного з блискучих денді швидкоплинної епохи порубіжжя століть і відлюдника, важкохворої людини (Пруст з восьми років страждав на астму і помер від запалення легенів), що повністю присвятила себе титанічній праці над своїм великим романом «У пошуках втраченого часу».

Марсель Пруст народився і все своє життя прожив у Парижі. Його батько був відомим лікарем. Ріс Марсель під опікою люблячої матері. Астма, виявлена у М. Пруста в дитинстві, наклала відбиток на все його подальше життя. У передмові до свого першого твору – збірки новел і ліричних мініатюр «Утіхи й дні» (1896) – він писав: «Коли я був зовсім маленьким, мені здавалось, що з біблійських персонажів найбільш зла доля випала Ною, тому що із-за потопу йому довелось сорок днів просидіти зачиненим у ковчезі. Пізніше я часто хворів і змушений був багато довгих днів провести в «ковчезі». І тоді якраз я зрозумів, що лише з ковчегу Ной зміг так добре роздивитись світ, дарма що ковчег був зачиненим, а на землі царював морок».

Дитинство хлопчика продовжувалось значно довше, ніж у звичайних дітей. Надчутливий до слова, вразливий, він не міг заснути без материнського цілунка. Цей вечірній цілунок, пов'язані з ним тривоги й щасливі миті, – одна з тем його незакінченого роману «Жан Сантей» та грандіозної епопеї «У пошуках утраченого часу».

Згодом важка хвороба стане причиною його усамітнення. Закінчивши лицей, Пруст отримав ступінь бакалавра в нагороду за випускню роботу про Корнеля й Расіна. У 1890 він вступає до Вищої школи



політичних наук. Із задоволенням відвідує лекції філософа Анрі Бергсона в Сорбонні. У 1890-ті роки Пруст публікує свої перші статті («Недільний день у консерваторії», «Паризькі обличчя: Сен-Санс»), пише нариси, новели, окремі з них увійшли до першої збірки «Утіхи й дні». Між іншим, збірка молодого автора вийшла з передмовою Анатолія Франса. В дебютній книзі Пруста виявилась притаманна йому майстерність психологічного аналізу, однак відкриття «прустівського» методу дослідження реальності було ще попереду.

Деякий час Пруст перебував на посаді співробітника однієї з паризьких бібліотек (Бібліотека Мазаріні), але згодом залишив її, звернувшись до літературної діяльності. Захопився працями англійського мистецтвознавця й письменника Джона Рескіна, який багато писав про італійську архітектуру й живопис, захопився настільки, що в 1900-му році здійснив подорож до Венеції. Переклав французькою дослідження Рескіна «Ам'єнська Біблія» і опублікував його зі своїми коментарями та передмовою в 1904 році. Наступного року він написав передмову до книги Рескіна «Сезам і Лілії», назвавши його «Про читання». В подальшому в дещо переробленому вигляді ця праця Пруста видавалась як окремий нарис. Свої спогади про щасливі дні дитинства Пруст перемежовує тут із роздумами про різні «типи читання», про те, як по-різному сприймають люди читацький текст.

Наступною сходинкою на шляху до знаменитого «У пошуках втраченого часу» стає незакінчений роман «Жан Сантей», опублікований через п'ятнадцять років після смерті письменника в 1952 році. На початку твору Пруст намагається визначити своє ставлення до мистецтва: «...нам ще треба було з'ясувати, які неминучі метаморфози й таємні зв'язки між письменником і його творчістю, дійсністю і мистецтвом, між зовнішньою оболонкою життя і справжньою реальністю...».

Світ реальності, за Прустом, – це «світ грубого й фальшивого сприйняття, направленого на предмети». Справжня реальність, на його погляд, міститься «у нас в душі», «художник мусить відчувати лише голос свого інстинкту». Витвір мистецтва стає для Пруста формою самовираження. Герой роману, Жан Сантей, виявляє риси схожості зі своїм творцем: схожість і в кволіму здоров'ї, і в оголеній чуттєвості, і в описі, що згодом стане знаменитим, цілунку матері перед сном.

Але незаперечна автобіографічність роману спрямована не на сприйняття життєвих подій з реальної біографії письменника, а на прагнення втілити безплотну реальність вражень, яка щомиті вислизає. Одночасне звернення до різних органів чуття – зору й слуху, смаку й нюху, для створення єдиної симфонії відчуттів стане



головним принципом зображення: «Такою він бачив ніжну верхівку молодого куща бузку, зображену з тією невимовною ніжністю, про яку розказати може тільки її неповторний аромат. А може, білий і рожевий глід нагадував йому творог зі сливками, що став рожевим – відтінку глоду, – коли він зім'яв у ньому полуницю: з тих пір це були його улюблені ласощі... Можливо, завдяки цій схожості він помітив і полюбив рожевий глід: ця пристрасть невіддільна від спогадів про смачну їжу, про спекотні дні і добре здоров'я».

В романі започатковується «стилістика подвоєння», така важлива для «осягнення часу» в прустівському циклі: спогад про неповторний аромат світу супроводжується безмежним відчуттям радості й щастя. Фіксуючи враження, Пруст перетворює його в модель внутрішніх душевних переживань. «Мистецтво відволікало його (Жана Сантея) від усього, зробило його імморальним, таким, що турбується тільки про думки й красу. Адже прекрасне поет може знайти тільки в самому собі».

За життя Пруст так і не наважився оприлюднити свій роман, оскільки відчував художню непереконаливість твору, породжену невідповідністю задуму й форми самовираження, переданої в об'єктивній манері від 3-ої особи. Рання творчість Пруста стала підготовчим етапом до створення його головного твору – циклу романів, або роману-ріки «У пошуках втраченого часу».

«*Проти Сент-Бева*». У 1905 році після смерті матері й загострення хвороби Пруст змушений був змінити свій спосіб життя. Він майже не виходить з кімнати, захищеної від шуму й світла. Літературна творчість стає єдиним смыслом життя Пруста, відстороненого від світу хворобою астми. Він починає писати нотатки, щось проміжне між критичним есе й художньою прозою (вийшли тільки в 1954 році під назвою «Проти Сент-Бева»). «Я хотів би написати статтю про Сент-Бева, хотів би показати, що його критичний метод, який викликав таке захоплення, абсурдний, що сам він – поганий письменник, можливо, це підштовхнуло б мене висловити більш важливі істини», – так сам Пруст виклав суть задуму книги.

Французький критик ХІХ ст. Сент-Бев обґрунтував так званий біографічний метод у науці про літературу, суть якого зводилась до того, що творчість письменника пояснюється особливостями його біографії. Такому підходу Пруст протиставив свою позицію: «З кожним днем я все менше значення надаю інтелектові. З кожним днем я все чіткіше усвідомлюю, що за межами інтелекту письменнику надається можливість вловити щось із давніх вражень, інакше кажучи, усвідомити щось у самому собі й набути єдиний предмет мистецтва. Те, що інтелект підсовує нам під іменем минулого, насправді не є таким. У дійсності, кожна година, що минула, нашого



життя знаходить для себе схованку в якому-небудь матеріальному предметі і втілюється в ньому, як це трапляється з душами в деяких народних легендах». І несподівано, навіть не з нового абзацу, Пруст переходить до спогадів із власного дитинства: «Одного зимового вечора, замерзнувши на морозі, я повернувся додому і вмовився у себе в спальні під лампою з книгою в руках, але ніяк не міг зігрітися; моя старенька куховарка запропонувала мені чаю, хоча, як правило, я чай не п'ю».

Так у статті з'являється перший варіант опису смаку тістечка «Мадлен» – одного з найбільш відомих епізодів майбутнього роману Пруста. Епізод і в есе, і в романі потрібен авторові для ілюстрації безсилля інтелекту й способів роботи інтуїції, котра лише й спроможна дозволити людині з'ясувати істину, відновити, здавалося б, назавжди втрачену реальність минулого. Книгу «Проти Сент-Бева» можна було б назвати й «Проти Роллана», оскільки в ній міститься доволі гостра критика творця «Жан-Крістофа». Зрештою, все в ній «проти», все інакше. «Нагромадження банальностей» – ось що таке роман Роллана, «мистецтво найбільш поверхнєве, найбільш нещире, найбільш матеріальне».

Обидва письменники, і Роллан, і Пруст, зробили особистість об'єктом і суб'єктом роману, однак різниця між ними – принципова, методологічна. Як метод Сент-Бева Пруст засуджував за звернення до того, що поза «я» письменника, так і метод Роллана він засуджує за переведення цього «я» в «грубу видимість» («матеріалістична критика» – «матеріалістичне мистецтво»). Не «поза», а «всередині» джерело мистецтва. Лише в мистецтві, на думку Пруста, досягається наближення до безсмертя, а мистецтво засноване на інтуїції, на інстинкті.

«У пошуках утраченого часу». Романний цикл, або роман-ріка «У пошуках утраченого часу» (1905–1922) складається з 15 книг і 7 частин (романів). Він створювався важко хворою людиною, що зачинилась у темній, захищеній від звуків і запахів зовнішнього світу кімнаті, через гострі напади астми. Пруст заново відтворював всесвіт, контакт з яким став для нього неможливим через хворобу.

Перший том (роман) циклу – «У напрямку Свана» (завершений в 1911 році) спочатку відмовлялись друкувати всі видавництва, в котрі звертався автор (опубліковано, зрештою, в 1913 році).

Однак другий роман, «У затінку дівчат-квіток», що з'явився у 1918 році у престижному видавництві «Галлімар», завдяки ретельній роботі Пруста над текстом, отримав у 1919 році, як уже було сказано, найвищу літературну нагороду Франції – Гонкурівську премію. Письменник став популярним, кожний наступний роман читачі чекали з великим інтересом. У 1921 році з'являється третій роман – «У напрямку Германтів», а ще через рік виходить четвертий том «Содом



і Гоморра». Після смерті Марселя Пруста, яка настала 18 листопада 1922 р. в Парижі від запалення легенів, за видання інших частин (романів) циклу береться молодший брат письменника Роберт Пруст. У 1924 році опублікована «Полонянка», в 1925 році – роман «Втікачка», а в 1927 році – заключний роман «Здобутий час». З появою останньої частини романного циклу, став зрозумілим єдиний задум роману-ріки «У пошуках втраченого часу».

Твір висунув Пруста в число «батьків» європейського модернізму, нарівні з Джойсом і Кафкою. Про модерністичну поетику роману «У пошуках втраченого часу» свідчить витиснення реально-го світу суб'єктивними враженнями, зміщення часових параметрів в дусі філософії А. Бергсона, відмова від традиційної сюжетності, руйнування характеру, «потік свідомості» як розщеплення почуттів, переважання дрібниць і деталей, пов'язане з тим, що Пруст відходить від зображення типічного у бік індивідуального.

Модерністський роман-ріка (саме так ми визначаємо жанрову специфіку твору) «У пошуках втраченого часу» сприймається як форма відродження минулого. Невловимі враження душі стають для письменника критерієм істини: «...тим істинам, котрі наш розум вичерпує в світі очевидності, і не вистачає глибини, вони менш значимі для нас, чим ті, що ми мимоволі отримуємо від життя в одному-єдиному враженні, матеріальному, оскільки сприймають його органи чуття...». Пруст наполегливо підкреслює мінливість дійсності, яку називає «втратаю часу». Пізнання для нього можливе тільки за допомогою почуттів і відчуттів.

Свій задум письменник втілює в органічній формі оповіді від першої особи. У прустівському циклі романів владарює ліричне «я» оповідача, яке повністю зливається із своїм творцем. Наратор хворіє астмою, обоює матір, друкується в «Фігаро». Порівняння життя Пруста з долями героїв його роману дає можливість стверджувати, що письменник щедро наділяє їх фактами з власної біографії. Авторське «я» розчинене майже в усіх його персонажах.

Із свідомості Пруста виріс величезний світ, що розмістився більше чим на трьох тисячах сторінок роману: це і його власне життя, й життя Франції помежів'я століть, і Перша світова війна, і справа Дрейфуса, і навіть революція в Росії. У створенні епічного пласта оповіді письменник спирався на традицію Бальзака, переосмислену ним у відповідності зі своєю естетикою. Бальзак вважав, що «почуття – суперник розуміння, а дія антагоніст мислення». Пруст, навпаки, зосереджує увагу на детальному аналізі почуттів і відчуттів, а роздуми перетворює в головну дію свого твору. Прустівський роман-ріка представляє собою своєрідний синтез епічної форми й ліричної стихії. Калейдоскоп персонажів, спостережень і фактів співіснують на рівних



правах з імпресіоністичними замальовками пейзажів, ледь вловимих душевних вражень. Світ роману-ріки Пруста підкорений його свідомості. Ця залежність підкреслюється вічною мінливістю, текучістю світу «очевидності».

Багаточисленні персонажі роману – від служниці Франсуази до аристократичної і буржуазної еліти Германтів, Вердюренів, Норпуа, Свана, – є прототипами рідних і знайомих письменника. Але на відміну від Бальзака Пруст не вдається до категоричних характеристик. Його «портрети» відрізняються розмитістю, нечіткістю й невизначеністю рис, що змінюються в залежності від переливів почуттів сприймаючої їх свідомості. «Суспільна особистість – це творіння думок інших людей... Людина – істота, котра не може зректися себе, котра знає інших, тільки заломлена кризь неї».

Окремі частини (романи) епопеї «У пошуках втраченого часу» створювались не в суворій послідовності. Спочатку вона уявлялась авторові у вигляді трилогії («У напрямку Свана», «У напрямку Германтів», «Здобутий час»). Згодом епопея почала розширюватися зсередини, загальний сюжетний задум завжди зберігався, однак окремі частини загального сюжету розростались до окремих романів. Зрозуміло, що цілісне уявлення про масштаб роману-ріки Пруста можна отримати, лише маючи на увазі весь об'єм епопеї, тоді вповні з'ясується значення кожної частини, кожного епізоду. Але способи скріплення гігантського полотна можна усвідомити й на прикладі будь-якої окремої частини.

Особливо філігранно відшліфовані три романи, що входили до первісного задуму митця. Уже в першому з них – «У напрямку Свана» – виявляються всі особливості художньої манери Пруста. Яким же саме способом Пруст розчиняє традиційні параметри роману XIX століття?

Справжній переворот, який Пруст здійснив у літературі, пов'язаний з його новим трактуванням часу й простору. Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет у праці «Час, віддаль і форма в мистецтві Пруста» (1923) так осмислює своє потрясіння від читання цього автора: здебільшого в літературі «метою є реконструкція минулого, надання йому свіжого й злободенного вигляду. Але намір Пруста прямо протилежний: він не бажає, вдаючись за допомогою до пам'яті як поставщика матеріалу, реконструювати колишню реальність, однак, навпаки, він прагне, використовуючи всі можливі засоби – спостереження над сучасним, роздуми, психологічні здобутки, – зуміти відтворити власне спогади. Отже, не речі, котрі згадуються, а спогади про речі – головна тема Пруста».

Фабула роману-ріки «У пошуках втраченого часу» доволі традиційна.

У першій частині (романі) – «У напрямку Свана» – герой Марсель (збіг імені героя з ім'ям автора невипадковий), який є одно-



часно й оповідачем, згадує про своє дитинство в містечку Комбре, про свою матір. Ніжність до неї переповнює серце Марселя. Згадує він і про сина дідусевого друга Шарля Свана, біржевого маклера, що потай від сусідів веде великосвітський спосіб життя. Марсель розказує про два улюблені маршрути його прогулянок околицями Комбре: у напрямку до маєтку буржуа Свана і в напрямку аристократів Германтів. Саме тут, в Комбре, до Марселя приходить перший життєвий досвід. Чималу роль у цьому відіграють учитель музики Вентейль і письменник Бергот. Марсель зачарований герцогинею Германтською, яка зовні нічим не виділяється, зате вона оточена міфічним ореолом свого високого і стародавнього походження. Якраз тоді у Марселя народилась мрія стати письменником. Хлопчик захоплюється також донькою Свана Жільбертою передовсім тому, що вона спілкується з письменником Берготом. Набагато пізніше він довідується про пристрасне кохання Свана до Одетти де Кресі. Розповідь про знайомство Свана в салоні Вердюренів з досить вульгарною Одеттою, що нагадує йому один з образів Боттічеллі, про шалені ревності Свана, про його несподіване охолодження до Одетти, в якій він раптом побачив зовсім не схожу на картину Боттічеллі дуже посередню особу, становить, немов «роман у романі», судячи з деяких розставлених у тексті акцентів, написаний прустівським героєм Марселем. З подальшої оповіді з'ясовується, що Одетта, яку розлюбив Сван, тим не менше стала його дружиною, а юний Марсель закохався в їхню доньку Жільберту.

Сюжетна канва другої частини (роману) – «*У затінку дівчат-квіток*» – пов'язана зі спогадами Марселя про Париж і його складні взаєностосунки з Жільбертою; тут йдеться також про знайомство з письменником Берготом, про приморський курорт Бадьбек, де у Марселя з'являються нові друзі: знаменитий художник Ельєтир, вишуканий і розбещений барон де Шарлю, племінник Шарлю, Робер де Сен-Лу, і дуже багато дівчат («суцвіття» дівчат – звідси й назва частини роману-ріки), в яких Марсель закохується, із яких на перший план виходить Альбертіна Сімоне.

Третій роман – «*У напрямку Германтів*» – знову переносить читача в Париж. Завдяки знайомству з Шарлю і його племінником Сен-Лу, Марсель нарешті потрапляє до аристократичного салону герцогині Оріани де Германт і стає її другом, однак розчаровується і в предметі свого дитячого захоплення (герцогиня виявилась корисливою та егоїстичною), і в способі життя аристократів загалом.

У четвертому романі – «*Содом і Гоморра*» – найбільше місця відведено проблемі гомосексуальності. Сюжетно це виражено в епізодах, пов'язаних з любовним почуттям Шарлю до скрипаля Мореля, несвітського молодого чоловіка, що став завдяки своєму



шанувальнику «модною родзинкою» аристократичних салонів, і в епізодах, у яких змальовано почуття ревності Марселя до Альбертіни. Марсель підозрює її в лесбійських нахилах (ці епізоди нагадують «роман у романі» про любов Свана з першої частини епопеї).

У п'ятому романі – *«Полонянка»* – продовжується розповідь про ревності Марселя, який змушений був зачинити Альбертіну в своїй квартирі і поводитися з нею як із полонянкою. Втеча Альбертіни стає для нього джерелом душевних мук.

У шостому романі – *«Втікачка»* – Марсель усюди розшукує Альбертіну, він погоджується на все, заради того, щоб вона повернулася, однак із телеграми її тітки довідується про смерть коханої. Марсель збирає відомості про минуле Альбертіни, визнає про її зв'язки з іншим чоловіком. Усвідомивши, що він кохав лише плід своєї уяви, Марсель позбувається почуття до Альбертіни, розчарується не тільки в ній, а й у любові та дружбі взагалі.

Заклучна частина роману-ріки – *«Здобутий час»* – розповідає про роки Першої світової війни. На війні героїчно гине Робер Сен-Лу. Його дядько Шарлю задовольняє свої мазохістські пристрасті в чоловічому борделі й розумово деградує. Пані Вердюрен після смерті чоловіка стає герцогинею Германтською. В її салоні, де шляхетність витіснена буржуазною вульгарністю, збираються герої роману, що вже зістарілись, в тому числі й розбитий хворобою Марсель. Ідучи на цю зустріч, він спотикається об камінь, що подібно до смаку тістечка «Мадлен» у першому романі «У напрямку Свана», викликає потік спогадів і роздумів про те, що повернути минуле можна за допомогою мистецтва. Щоб здійснити цю ідею, він вирішує написати великий роман.

У свідомості оповідача минуле неначе подвоюється: він згадує не лише про первинне відчуття – наприклад, про смак тістечка «Мадлен», яким пригощала Марселя кожного недільного ранку тьотя Леонія, коли він приходив з нею привітатися, але й про той давній момент, коли цей смак пробуджував щасливі асоціації. Конкретні неповторні враження, зафіксовані «інстинктивною» пам'яттю, перетворюються в прустівській епопеї в універсальний закон буття: «Але варто нам знову відчутти знайомий запах з минулого і сучасного, як переважно прихована суть речей вивільняється, і наше істинне «я»... пробуджується. Сама мить, звільнена від зв'язку минулого й сучасного, ... відроджує в нас людину, вільну від цього зв'язку».

Ставлячи понад усе мистецтво, Пруст вважає його єдиним засобом утримати, увічнити «здобутий час». Він зупиняє мить, надаючи початкову силу втраченому часові.

Лейтмотиви роману. Система образів-персонажів у романі-ріці «У пошуках втраченого часу» через відсутність установки автора



на зображення характерів дуже нестійка. Її функції в літературному творі Пруст передає стрижневими лейтмотивами. Основними в епопеї є три лейтмотиви: 1) невловимий (через недосконалість пам'яті) час; 2) кохання, що приносить нещастя (муки ревнощів, суспільний осуд, трагічна неможливість сімейного щастя при одностатевих зв'язках, нездоровий вияв сексуальності в любові до матері тощо); 3) мистецтво, що дозволяє повернути втрачений час. Вони всі міцно взаємопереплетені і складають стійку систему, що тримає грандіозну конструкцію роману-ріки, яку почасти образно порівнюють з готичним собором.

Специфіка сюжету. Принципово новим у модерністському романі-ріці М. Пруста «У пошуках втраченого часу» стало вирішення його сюжетобудови, ревізія сюжету загалом – здавалося б найважливішого, невід'ємного атрибуту романної оповіді. Сюжет у Пруста втрачає традиційні елементи (експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку). Не використовується й характерна, наприклад, для романтиків фрагментарність сюжету, коли подаються лише кульмінаційні події.

Головна сюжетна лінія – історія багаточисленних розчарувань і помилок, здійснених Марселем під впливом ілюзій від напрямків Свана й Германта, стосунків із «суцвіттям» дівчат і передовсім з Жільбертою Сван та Альбертіною Сімоне, історія пошуків і здобуття героєм втраченого часу – реалізується в його «поточі свідомості». Саме останній його спосіб нарації став істотним відкриттям модерністів, витіснивши сюжет в традиційному його розумінні. Головна риса «поточі свідомості» – суб'єктивність оповіді. Марсель Пруст відтворює внутрішнє життя свого героя як своє власне. Створюючи «суб'єктивну епопею», він пише про самого себе, і не тільки про себе. У книзі «Пруст» Клод Моріак дуже влучно зауважив, що, говорячи про себе, Пруст пише про кожного з нас: «Він так майстерно зумів передати форму деяких явищ внутрішнього життя, котрі до того поставали перед нами в каламутному чи оманливому світлі, що ми одразу ж розпізнаємо в них свої власні переживання і навіть дивуємось, як це раніше нам самим не вдалося в них розібратися... Ми можемо стверджувати, не боячись впасти в парадокс, що, коли Пруст пише про себе, він водночас пише й про нас».

Пруст не прагне в своїй епопеї до виявлення чітких часових та історичних орієнтирів. Важко сказати, в якому саме віці з'являється на тій чи іншій сторінці його герой. Майже немає згадок і про конкретні факти суспільного життя. На початку роману-ріки побіжно говориться про франко-прусську війну (1870 – 1871), а в фіналі – про Першу світову. «Я байдужий до політики», – зізнався Пруст. Він не прагнув до відтворення історичного часу. Категорія часу



існує для нього лише в суб'єктивному сприйнятті. І якщо Бальзак створив епічне полотно життя сучасної йому Франції, «живу історію суспільства XIX століття», як сам він про це писав, то Пруст крізь призму інших естетичних позицій вибудував своє широке полотно, свій «епос суб'єктивного», епос внутрішнього світу особистості. У Пруста свої задачі, свій підхід до пошуків і здобуття «втраченого часу»: він відновлює його в потоці спогадів. І втрачений час «відшуковується» тоді, коли він інтенсивно переживається в конкретний момент теперішнього часу.

Ще однією специфічною рисою сюжетобудови прустівської епопеї є те, що хронологічну послідовність подій в ній замінює монтаж різночасових фрагментів, з'єднаних не на основі причинно-наслідкової залежності, а у відповідності із суб'єктивними асоціаціями.

Стиль Пруста. Фраза французького письменника – своєрідний мікросвіт, монада. Але кожна фраза живе своїм особистим життям, монада приєднується до монади, хоча зв'язок між ними швидше опосередкований, асоціативний. Метонімія (асоціація за суміжністю) стає провідним художнім прийомом у романістиці Пруста. Стиль прозаїка складається із безкінечних, вкладених одне в інше уточнень, що постійно перебувають розвиток основної теми іншими темами. Роман-ріка, таким чином, представляє собою гігантський внутрішній монолог, «потік свідомості», спогадів автора-героя, де стираються межі минулого й сучасного. Однак, незважаючи на зовнішню хаотичність композиції, прустівська епопея бездоганно й міцно вибудована й становить єдине ціле із задумом. Недаремно письменник порівнював свій твір з «собором». «Але я так ретельно збудував свій твір, що цей епізод з першого тому пояснює ревності мого героя в четвертому й п'ятому томах, і, зруйнувавши колону, скажімо, я в подальшому обвалив би і саму споруду».

Прикметною рисою стилю Пруста є кінематографічність його письма. Митцеві притаманна монтажність мислення, причому Пруст, розпочинаючи свою епопею «У пошуках втраченого часу», не мав перед собою фільмів Гріффіта, знятих пізніше, нічого не міг знати про «ефект Кулешова», відкритий в 1917 році. Його монтажність поширюється не тільки на візуальне зображення, але й на звук, хоча прозаїк знав лише епоху німого кіно, на запах, на «пам'ять боків, колін, плечей» (так сказано у Пруста), на сни, підсвідомість і т. д.

У своєму модерністському романі-ріці «У пошуках втраченого часу» Пруст створив величну епопею, відкривши новий художній закон для літератури XX століття – закон глобальних узагальнень переливів і перебоїв почуттів і відчуттів. Опонентам, що звинувачували його в захопленні дрібницями, у відсутності сюжету, письменник відповідав: «Я відкрив великі закони... Сам твір – всього



лише оптичний прилад, запропонований читачеві, щоб допомогти розпізнати те, чого без цієї книги він, можливо, ніколи б у собі не роздивився. Впізнавання читачем в самому собі того, про що говориться в книзі, – доказ її істинності».

Пруст – доволі складний, суперечливий митець, в його творчості модерністський імпресіонізм поєднується з елементами реалізму. Не випадково, у статті «Проти Сент-Бева», в якій обґрунтовувались принципи майбутнього роману-ріки, Пруст виступив на захист свого улюбленого письменника Бальзака. Звідси – два шляхи впливу Пруста на художнє письменство: деякі його відкриття використовуються письменниками-реалістами, а модерністські риси його творчості активно розвиваються представниками «нового роману» та інших авангардистських течій ХХ ст.

Українською мовою «роман-ріку» М. Пруста «У пошуках утраченого часу» на початку ХХІ століття переклав Анатоль Перепадя.



ПІД ЗНАКОМ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ (АНДРЕ ЖІД)

Андре Жід – один із розбудовувачів модернізму, майстер психологічної прози, засновник літератури екзистенціалізму у Франції. Творче становлення митця, що заявив про себе в художньому письменстві 90-х років XIX століття, проходило під знаком естетики французького символізму. В ранніх творах А. Жіда – романі «Записки Андре Вальтера» (1891), притчі «Трактат про Нарциса» (1892) – формувалось естетичне кредо письменника: «Поет – той, хто говорить усвідомлено, хто розгадає кожний предмет, і йому достатньо одного наляку, щоб відтворити архетип. Він знає, що видимість – лише привід, що приховує сутність. Витвір мистецтва – це кристал, в якому виростає внутрішня ідея». У цих перших пробах пера започатковуються особливості творчого почерку письменника: розуміння мистецтва як самовираження, ліричність, смислопошукова сповідальність, символічне розкриття явищ дійсності.

Андре Жід народився в Парижі 22 листопада 1869 року. Його батько, Поль Жід, протестант, професор римського права, був нащадком італійських виноробів Джідо, що переселились до Франції ще в XVI столітті. Мати, Жюльєна Рондо, яка походила з багатой нормандської буржуазії і чия родина повернулася до протестантства на початку XIX ст., виховувала Андре в суворих правилах, що підпорядковувалися моралі зусиль.

Хоча хлопець мало навчався в школі (досить часто хворів і переривав заняття), проте здобув солідну освіту в галузі культури й дуже захопився грою на фортепіано. У 1887 р. він вступає до Ельзанського коледжу, де навчається риторики разом з П'єром Луї, який знайомить його з Полем Валері та Марселем Друеном. Успішно склавши в 1889 р. іспити на бакалавра, він присвячує себе письменству.

1893 року Андре Жід відпливає в Північну Африку, яку уявляє собі містичним краєм, де він зможе одужати (лікується від сухот) і де панує свобода (немає ніяких заборон). Гарячий темперамент, успадковане загострене почуття справедливості так чи інакше збурювало й «вино творчості» молодого модерніста. Щоправда, захоплення символізмом було недовготривалим. Справжнім потрясінням для А. Жіда стає філософія Ф. Ніцше, який утверджував етику всюдозволеності в світі «мертвого» Бога й «мертвих» цінностей. Після смерті матері та фіктивного одруження зі своєю кузиною Мадлен Рондо (вона з'являтиметься в його книгах під ім'ям Еммануель, яке означає «з нами Бог» – після «Боліт» (1895) у нього народжується лірична поема в прозі «Справи земні» (1897). Цей твір став своєрідною формою само-



вираження особистого, безпосередньо пережитого (екзистенційного) досвіду. Гімн язичницькому розкріпаченню плоті, культ абсолютної свободи, проголошення нового морального імперативу – «імморалізму» – ось головні теми цієї ліричної сповіді. «Імморалізм» пронизаний ідеями ніцшеанської етики вседозволеності, котра передбачала «безкорисливу дію» або «немотивований» вчинок, у якому немає моральних критеріїв, а існує лише невинність безпосередніх відчуттів.

А. Жід був першим письменником, який увів у контекст французької літератури не тільки головні поняття ніцшеанської філософії, але й новий тип світовідчуття, заснований на особистому, безпосередньому (екзистенційному) переживанні істини.

Етика вседозволеності отримує конкретне втілення в двох довоєнних романах А. Жіда – *«Іммораліст»* (1902) і *«Підземелля Ватікана»* (1914). Герої цих творів – Мішель («Іммораліст») і Лафкадіо («Підземелля Ватікана») – свідомо переступають межі дозволеного, утверджуючи право сильної особистості діяти, як їй заманеться, без узгодження своїх вчинків із загальноприйнятою мораллю.

Мішель – молодий вчений, який, здійснюючи свою подорож до Північної Африки, у гонитві за невинністю відчуттів, скидає з себе не тільки оболонку знань і вченості, але й тягар обов'язків. Енергія стихійної чуттєвості життя, гонитва за насолодами, безмежна свобода призводять до зради кохання й вірності, до смерті дружини. «Я звільнився, – говорить він, – це можливо, але що з цього? Я страждаю від цієї свободи, що не має застосування». Культ свободи перетворюється в «Імморалісті» у трагічно непотрібний жест: існуванням Мішеля стає жалюгідне животіння на околиці арабської провінції в товаристві арабського хлопчика і його сестри повії. Лафкадіо, незаконно народжений син француза і румунки, в своєму прагненні стати «богоподібним», здійснює «немотивоване вбивство», тобто злочин, який не мав конкретної цілі й смислу. Убивши людину, він жалкує тільки за загубленим зручним капелюхом. «Мене не стільки цікавлять події, – говорить Лафкадіо, – скільки я сам. Дехто вважає себе здатним до чого-завгодно, а коли треба діяти, відступає».

Історія Лафкадіо, як і Мішеля, є для А. Жіда формою самовираження, його іронічного ставлення до світу, позбавленого об'єктивної цілі й смислу. Абсурдність реальності в обох романах конкретизована і одночасно знижена побутовими, життєвими ситуаціями. Недаремно А. Жід для цих творів вибирає жанр «соті», жанр середньовічної комедійно-сатиричної драматургії у Франції (XV–XVI ст.), який постав із карнавальної традиції свята дурнів та священної пародії. Соті переважно мали громадсько-політичний зміст, розігрувалися перед містерією, персонажі під масками блазнів у них викривали абсурдні явища



дійсності. Отже, А. Жід для своїх творів свідомо обрав традиційну форму, що містила зміст про абсурдність життя.

Такі поняття, як «вільний вибір», «імморалізм», етика вседозволеності у світі «мертвого» Бога, що прозвучали в довоєнній творчості А. Жіда, стануть ключовими для французького екзистенціалізму. Однак ці ідеї, виявляючи співзвуччя з духовним кліматом світу після Першої світової війни, набудуть визнання й популярності тільки в 20-ті роки. Важливе місце в літературній спадщині Андре Жіда належить його лекціям про Достоєвського, які увійшли до книги «Достоєвський» (1923). Лекції були прочитані А. Жідом у зв'язку зі сторіччям від дня народження російського письменника. «Диво, здійснене Достоєвським, – говорив А. Жід, – полягає в тому, що кожен з його персонажів існує насамперед стосовно самого себе і кожен з них, що живуть своїм внутрішнім життям і носять в собі свою особливу таємницю, постає перед нами в усій своїй проблемній складності; диво полягає в тому, що саме ці проблеми переживаються кожним із персонажів, правильніше було б сказати: живуть за рахунок кожного з них – проблеми, котрі зіштовхуються, борються і олюднуються, щоб загинути або торжествувати на наших очах».

Упродовж багатьох років Достоєвський приваблював до себе Андре Жіда. Уже на початку свого творчого шляху він писав про нього в статтях «Листування Достоєвського» (1908), «Брати Карамазові» (1911), відзначаючи «полум'яний націоналізм» Достоєвського, його переконаність у тому, що «вища російська думка є всепримиренням ідей» Європи.

Достоєвський став для Андре Жіда найвищим авторитетом. Російський митець стверджував, що «коли Бога немає, то все дозволено». Ця пропозиція деяких із героїв Достоєвського стала відправним пунктом екзистенціалізму А. Жіда. Післявоєнний світ, що виявився, за словами французького письменника, «під владою дисонансів всесвіту», вимагав появи твору, який би став «місцем зустрічі проблем епохи». Із цього пошуку народився роман «Фальшивомонетники» (1925), найбільш відомий твір Андре Жіда.

«**Фальшивомонетники**». Основна ціль і задум нового твору письменника – це апробація нової форми роману, яка б відповідала духові часу. А. Жід оголює приховані механізми роботи художника над «моделлю» – над романом. Твір композиційно побудований за принципом паралельних дзеркал. Одне з них – щоденник письменника Едуарда, своєрідна творча лабораторія над його майбутнім твором.

Роман «Фальшивомонетники» віддзеркалює і повторює основні теми і події вже написаного А. Жідом роману з такою ж назвою. Створюється нова форма роману у романі, заснована на концентричній композиції. Цей прийом знімає з відтворених подій об'єктивність



оцінок, відпускаючи гальма сваволі відносності і вседозволеності. Авторське «я» і «я» письменника Едуарда зливаються. Едуард у своєму щоденнику, подаючи головні етичні погляди А. Жіда, прагне написати «чистий» роман, вільний від соціально-історичного контексту, від описів персонажів і сюжету. «Чистий» роман, відкидаючи залежність письменника від об'єктивної дійсності, проголошує суб'єктивну сваволю творчості. «Кожного дня я намагаюсь описувати в своїй записній книжці стан роману в моїй свідомості: так, я веду щось на зразок щоденника, тобто замість того, щоб долати труднощі в міру того, як вони зустрічаються, я їх виставляю на огляд і вивчаю. Ця записна книжка містить в собі безперервне критичне дослідження мого роману, а то й роману загалом».

Предметом роману стає все, що «бачить, знає і пізнає про своє життя» письменник Едуард: «Я хотів би, щоб у цей роман увійшло все, щоб не було ніяких скорочень, жодних обмежень». Спроба вмістити «все» спричиняє фрагментарність оповіді, яка покликана моделювати вічну мінливість і незавершеність життя.

Едуард протиставляє «чистий» роман роману реалістичному, «котрий завжди подає події спереду, а кожна з них почергово виступає на передній план. В цьому принципі зображення є тільки жорсткі контури, як в академічному рисунку, немає перспективи, яка б надавала романові четвертого виміру, притаманного безкінечному мінливому становленню».

А. Жід вважав, що фактографічність, залежність від об'єктивної реальності, при всій його повазі до Бальзака й Золя, вбиває неповторну сутність життя. Письменник прагнув синтезувати в своєму романі елементи різних видів мистецтва – музики, живопису, літератури. «Я хотів би написати щось схоже на «Мистецтво Фуґи» Баха. І мені здається зрозумілим, чому те, що виявилось можливим у музиці, неможливе в літературі».

Поштовхом до створення роману про фальшивомонетників послужила газетна стаття про групу осіб, що поширювали фальшиві монети. Назва роману містить підтекст. «Ідея про фальшивомонетників прийшла до Едуарда, коли він роздумовував про деяких співбратів по перу. Але невдовзі це слово стало сприйматися ним у більш широкому значенні. Його книга все більше заповнювалася такими поняттями, як омана, девальвація, інфляція». Повторення однієї і тієї ж теми в різних варіаціях, побудоване в романі за принципом фуґи, створює мозаїку лейтмотива всезагальної девальвації цінностей. Вчинки справжніх фальшивомонетників вводять в роман стилістику подвоєння: всезагальна омана в світі фальшивих цінностей і етика вседозволеності як родючий ґрунт «імморалізму». Продаж фальшивих грошей підлітками з добродійних сімей розцінюється як



«немотивована дія», як форма самоствердження у світі фальшивих сімейних стосунків і традицій. Розмінними монетами в такому суспільстві стають фальшиві слова й почуття, щирість підміняється лицемірством. Серед таких людей відчуває себе білою вороною герой роману – юнак Бернар Профітандьє. Він випадково довідався про те, що не є сином свого батька, що мати його колись согрішила. Щоправда, в фіналі роману Бернар повертається в дім Профітандьє, але вже зовсім іншим, ніж раніше.

Залишивши сім'ю, Бернар здобув головне – свободу. Вона потрібна йому не для боротьби за соціальну справедливість (роман А. Жіда поза політикою, поза Історією, в ньому немає навіть вказівок на час дії). Своє нове життя він розпочинає з того, що краде валізу Едуарда, дядька Олів'є. Вчинок цей, звісно, не засуджується і не оцінюється. Бернар, як виявляється, найвище цінує чесність. Він здійснив головне – сам вибрав себе, своє життя (зразок для нього – Артур Рембо), а зміст вибору, його спрямованість не мають ніякого значення, це світ індивідуумів, схожих на фальшивомонетників.

У романі діють і справжні шахраї, зустрічаються продавці фальшивих монет у тексті, всі – свого роду «блазні» (А. Жід, щоправда, назвав твір не «соті», а першим своїм романом). Проте, якщо все відносне і все можливе, то все «імморальне» – нормальне. І на всьому лежить відблиск вишуканого гомосексуалізму як норми кохання.

Тема незаконнонародженої дитини пов'язана в романі з критикою інституту сім'ї, створеної на фальшивих засадах, з критикою виховання, отриманого Бернаром в будинку Профітандьє. Ця тема переростає в тему долі молодого покоління в суспільстві, що втратило моральні орієнтири, віру, повагу до гідності особистості.

Вседозволеність перетворюється на небезпечну гру зі смертю: самовбивство для Бернара – вища форма «богоподібності». Тут відчутний вплив Ф. Достоєвського, з котрим А. Жід відчував спорідненість і ідеї якого інтерпретував у відповідності зі своєю концепцією свободи. «Я дуже добре розумію Дмитрія Карамазова у той момент, коли він запитує у свого брата, чи розуміє той, що можна вбити себе просто від захвату, від звичайного надлишку життя», – говорить Бернар.

А. Жід показує зворотній бік етики «імморалізму»: розумові розваги Бернара, його гра в «богоподібність» спровокували самогубство малолітнього Бориса, який буквально зрозумів слова Бернара: «вбити себе просто від захвату». Бернар, як і Іван Карамазов, виявився каталізатором самогубства свого молодшого друга.

Однак, на відміну від героя Достоєвського, «іммораліст» А. Жіда не страждає від мук «нечистої совісті», не розпинає себе на жертовнику розкаяння. «Імморалізм», на переконання А. Жіда, породжується відсутністю ціннісних критеріїв в основі людських вчинків.



Обвинуваченням світу, в якому «жорстокість – перша з властивостей Бога», звучать слова Лаперуза – дідуся Бориса: «Ми стараємось переконати себе, нібито все це, що існує на землі, від диявола, але це пояснюється тим, що ми не знайшли б у собі сил простити Богові. Він грається з нами, немов кішка з мишкою, котру вона мучить».

Роман «Фальшивомонетники», незважаючи на фрагментарність оповіді, являє собою органічну єдність ідейного задуму й форми. Етика вседозволеності стає не тільки джерелом «імморалізму», але й законом суб'єктивної сваволі творчості, що превалює в романі. «Фальшивомонетники» – твір, який перегорнув нову сторінку не тільки смислопошукового, але й формотворчого плану. А. Жід, зображуючи в своїх творах переживання буття в «світі, де все дозволено», став засновником французького екзистенціалізму.

У 30-ті роки зростає інтерес Андре Жіда до політичного життя. Події, що відбувалися в світі, не дозволяли залишатися в межах суто літературних уподобань. І якщо раніше А. Жід вважав, що «художник повинен наводити порядок у своїй творчості, а не в навколишньому світі», то тепер потреба не тільки розширити свої уявлення про навколишній світ, але й взяти участь у його творенні стала нагальною. Багато в чому цьому сприяли враження, які отримав А. Жід під час подорожі до Африки наприкінці 20-х років. Вони віддзеркалені в його книгах «Мандрівка до Конго» (1927) і «Повернення з Чаду» (1929). Знайомство з умовами життя у французьких колоніях, із встановленими в них порядками дозволило письменникові виступити з гострою критикою побаченого. Він з обуренням писав про соціальну несправедливість устрою сучасного суспільства, розвиваючи думку про необхідність його оновлення і зміни існуючих порядків. Реалізацію мрії про суспільство соціальної справедливості А. Жід пов'язував у 30-ті роки з Радянським Союзом.

Влітку 1936 року Андре Жід приїхав до СРСР. Приїхав 17 червня, напередодні смерті Максима Горького, з яким хотів зустрітися. Однак довелось йому брати участь у похованні російського Буревісника, де він виступив з промовою від Міжнародної асоціації письменників. А. Жід говорив про значення Горького для розвитку світової літератури і про свою любов до молодого Країни Рад. Перебування французького письменника в СРСР тривало два місяці. Враження його від зустрічей з багатьма людьми, від поїздок по країні були суперечливими. Вони відображені в документальній за своїм характером книзі «Повернення з СРСР» (1936). Завершуючи її, А. Жід писав: «Як пояснити, що в СРСР мені було поперемінно (морально) і так холодно, і так спекотно? Знову заявляючи про свою любов, чи мушу я приховувати свої побоювання і, все виправдовуючи, брехати? Ні, я чудово розумію, що тим самим я зроблю погану послугу і СРСР,



і його революційним ідеям. Однак було б великою помилкою пов'язувати одне з іншим і вважати неспроможною ідею, тому що нам не все подобається в СРСР». Найгострішій критиці в книзі А. Жіда була піддана «всезагальна в СРСР тенденція до втрати особистісного начала», необхідність підкорятися єдиній лінії в умовах, коли над всім тяжіє диктатура однієї людини, а також те, що «в багатьох галузях становище пригнобленого класу не покращилось». Справжню радість, як підкреслює А. Жід, йому подарували зустрічі й спілкування з людьми. «Словами не описати цього щирого й простого відчуття поети, студенти, інтелігенти, робітники особливо – багато хто з них був мені душевно близьким, я жалкував, що не знаю їхньої мови. В їхніх посмішках, у поглядах було стільки невідомої щирості... Я хотів би бути гідним ще більшої дружби, і це також спонукає мене говорити правду».

Поява книги «Повернення з СРСР» на довгі десятиліття зробила ім'я Андре Жіда забороненим на теренах радянської імперії. Повернення його книг до читачів з країн колишнього СРСР, у тому числі і в Україну, розпочалось тільки наприкінці 1980-х років.

У 1947 р. Нобелівська премія з літератури А. Жіду була присуджена «За глибокі і художньо вагомі твори, в яких людські проблеми постають з безстрашною любов'ю до істини і глибоким психологізмом». Помер він 19 лютого 1951 р. в Парижі у себе вдома, на вулиці Вано. У своєму духовному заповіті, в «Останньому листі» (1947), він заявив: «Я скидаю з олтаря Бога і на його місце піднімаю людину».

Українською мовою твори А. Жіда вперше переклали лише в наші дні. Зокрема, В. Шовкун відтворив 2005 р. його роман «Фальшивомонетники».



СВІДОК ХХ СТОЛІТТЯ
(АНДРЕ МАЛЬРО)

Андре Мальро критика називала не лише «свідком ХХ століття», але й «володарем душ», «потрактувувачем пристрастей і міфів ХХ століття».

Майбутній письменник народився 3 листопада 1901 року в Парижі. Закінчив у 1919 році ліцей Кондорсе, а згодом і Національне училище живих східних мов у Парижі.

Його нестримно приваблює Схід – Індокитай і Китай, де вирують політичні і революційні пристрасті. Побутує легенда про Мальро як учасника Кантонської революції 1925 року і шанхайських подій 1927 року, так реально відтворених ним у романах «Завойовники» (1928) та «Умови людського існування» (1933).

Легенда набула достовірності після публікації перекладу роману «Завойовники» німецькою мовою в берлінському часописі «Європейське ревю» у 1928 році. Біографічна довідка містила таку інформацію: «Мальро народився в Парижі. Направлений міністерством колоній до Камбоджі і в Сіам з археологічною місією (1923). Член керівного комітету партії «Молодий Аннам» (1924). Комісар Гоміндану в Індокитаї (1924–1925). Заступник комісара з пропаганди Бородіна при керівному комітеті національно-визвольного руху в Кантоні (1925)».

Спростувань з боку Мальро не було, і легенда про героя Кантонської революції пішла гуляти по світу, обростаючи новими деталями.

Насправді весь політичний досвід Мальро в Індокитаї був обмежений участю в ліберальному русі «Молодий Аннам» і пропагандою ідей цього руху в заснованій ним газеті «Індошин». Після закриття газети у 1926 році Мальро повертається на батьківщину.

Невдалий досвід азійської одиссеї, болісне переживання «Занепаду Європи», кризи європейської свідомості визначив тональність перших філософських есе Мальро – «*Спокуса Заходу*» (1926) і «*Європейська молодь*» (1927). У цих творах намічаються контури філософських роздумів письменника, його «трагічного гуманізму», що спирався на філософію Ф. Ніцше та О. Шпенглера.

Відштовхуючись від шпенглерівської концепції непроникності й замкненості окремих культур, Мальро вибудовує есе «Спокуса Заходу» на протиставленні Сходу й Заходу. Кожен тип культури, вважає Шпенглер, виростає на основі свого власного унікального «прафеномена» (тобто способу життя) і, підкоряючись жорстокому біологічному ритму, проходить головні фази розвитку: народження й дитинство, зрілість і занепад. Шпенглер уводить протиставлення між культурою й цивілізацією. Культура характеризується як «органічний» тип еволюції в усіх сферах суспільного життя – соціальній, політичній, релігійній



і т. д. Другий тип – цивілізація – характеризується «механічним типом еволюції», що представляє «закостеніння творчих начал культури і її розпад». Європа, на думку Шпенглера, переживає стадію цивілізації, а тому її занепад неминучий.

У співставленні Заходу й Сходу в есе Мальро чітко простежується спадкоємність шпенглерівської традиції. Письменник стверджує складну взаємодію двох культур, межі яких стерти неможливо: в одній з них (Схід) є Бог, є морально-етичні цінності, особистість злита з колективом, в іншій – (європейській) – руйнація всіх традиційних цінностей, «смерть бога» і прірва абсурду.

«Європейці стомились від самих себе, від власного індивідуалізму, котрий тріщить по швам. Те, що їх підтримує, – це заперечення всього... Здатні діяти аж до самопожертви, вони хотіли б знайти в дії більш глибокий смисл».

У «Європейській молоді» Мальро, задовго до Камю, називає абсурд «духовною хворобою» покоління. Відштовхуючись від твердження Шпенглера, що «будь-яка культура має в якості свого джерела релігії», Мальро вбачає в занепаді християнства одну з причин кризи європейської свідомості, з втратою життєздатності християнських міфів, вважає письменник, порушується рівновага людини в світі. Людина, на думку Мальро, перетворюється в «буття кинуте», смерть розростається до масштабів світової трагедії, позбавляючи життя смисла.

«Перші ознаки нашого безсилля виходять з потреби пояснити світ крізь «решітки» християнської культури, хоча ми вже не є християнами. Тому, як мені здається, основне зусилля сучасного світу мусить бути спрямоване на створення своєї власної реальності».

Беззаперечним авторитетом «у створенні власної реальності» й етики «трагічного гуманізму» стала для Мальро філософія дії і самоподолання Ф. Ніцше. Ніцшеанський культ дії, з його принципом «універсальної одиничності», істини, що здобута в переживанні, проголошується письменником як основний засіб самоствердження в світі абсурду.

Філософські есе А. Мальро – генеза його творчості. В них містяться ключові теми романів 20-х років – «Завойовники» (1928) й «Королівська дорога» (1930).

За своє життя Мальро створив шість романів – «Завойовники» (1928), «Королівська дорога» (1930), «Умови людського існування» (1933), «Роки зневаги» (1935), «Надія» (1937), «Горішники Альтенбурга» (1942), – для яких характерна однорідність мислення, незважаючи на активну політизацію світогляду митця в 30-ті роки.

Романістика Мальро, народжена в самому вирі сучасної історії – китайська революція («Завойовники», «Умови людського існування»), доба переможної ходи фашизму («Роки зневаги»), громадянська війна в Іспанії (1937), – є не стільки історичним свідченням, скільки



типологією європейської свідомості, що зазнала потрясіння від буревію двадцятого століття. Героїв своїх романів письменник наділяв власним «типом свідомості», узагальнюючи особисто пережите до рівня універсальної істини.

«Мальро не перестає говорити про себе самого. Немає жодного персонажа, котрий не був би певною мірою ним самим» (Г. Пікон).

Принцип «універсальної одиничності», покладений в основу романів, визначає їхню форму як форму самовираження.

У романах Мальро світ позбавлений верховного смисла, істина нерозривно пов'язана з особистим досвідом, а тому може бути тільки особистою, екзистенційною.

«*Завойовники*». Основний фон перипетій першого роману Мальро «Завойовники» (1928) – всезагальний страйк, революція в Кантоні 1925 року, де письменник бував, що дало йому можливість розповісти про реальні події, зберігаючи атрибути репортажу, хроніки, максимальної достовірності. Революційні події є символом реального, алегорією зіткнення людини з долею. У назві твору міститься ключ до розкриття головного задуму. «Завойовники» – це бунтарі проти долі, що прагнуть здобути в спротиві абсурду свою гідність і честь. Головним героєм роману є Гарін, один із керівників революції, «західник» навіть своїм походженням (син швейцарця і росіянки). Саме його Мальро наділив своїм «типом свідомості»: тверезе усвідомлення абсурду, бунт проти долі, ніцшеанський культ дії. За допомогою революційної боротьби Гарін намагається відновити соціальну справедливість у світі експлуатації, нерівності і бідності. Оскільки він революціонер, його діяльність не є «немотивованою дією». І взагалі мотиви, і значна ціль у його вчинках незаперечні. Гарін діє в певному соціальному просторі, а не в чистому полі вседозволеності.

Однак і в цьому конкретному просторі китайської революції Гарін відіграє роль «західника». Гарін – «гравець», він наділений «потребою у могутності», зразок для наслідування він вбачає в Наполеоні – як і Родіон Раскольников з роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара». Зіставлення Заходу й Сходу розгорнуто на порівнянні двох типологій свідомості – Гаріна і Чен-Дая. Між ними важко здолана межа двох культур: безбожництву і бездуховності європейської протиставлена азійська традиційна монолітність особистості й колективу, культ релігійних та етичних цінностей. Терорист Хонг – плід відриву від «китайськості». Тероризм вибирається Хонгом не через нахил до насилля, а внаслідок ніцшеанської потреби перейти межу дозволеного в гонитві за ілюзією власної могутності. В образах Гаріна й Хонга Мальро поєднав ніби «дві версії одного й того ж персонажа». Для Гаріна революція – своєрідний «паскалівський дивертисмент»: він байдужий до її результатів, його цікавить лише сам процес, інтенсивність якого



поглинає внутрішню тривогу, породжену усвідомленням абсурду. Гарін прагне довести, що людина спроможна здолати долю. Авантюризм Гаріна – це спроба врятуватися від нав'язливої ідеї смерті.

Невиліковна хвороба Гаріна – це психологічний прийом, за допомогою якого Мальро примушує читача переживати відчуття ілюзорності, остаточної приреченості активної діяльності «західника», усіх його спроб здолати абсурд. Гарін не приховує, що народ його не цікавить, що революція обрана сферою застосування енергії «гравця» не тому, що вона приваблива, а тому, що надає нічим не обмежені можливості для самоствердження. І ще тому, що все інше «іще гірше», ніж революція.

«*Завойовники*» – «рицарі честі», «фантастичні фетишисти межі» – втілюють на практиці ніцшеанську ідею «героїчного песимізму», що проголошував у якості основної цінності – самоподолання, яке сягає «крайньої межі». «Таїна отримувати найкращі плоди і найбільшу насолоду від існування, – стверджував Ніцше, – полягає в тому, щоб жити в небезпеці».

Помістивши своїх героїв в ситуації, наближені до «крайньої межі» (тероризм Хонга, революція Гаріна), Мальро ніби влаштовує іспит на випробування їхніх людських можливостей. У богоборчому бунті проти основ творіння Гарін і Хонг черпають докази власної значущості й незалежності від долі.

Така позиція обумовлює «відчуженість» героїв, непримиренність до будь-якої суспільної системи, вбачаючи в ній відсутність буттєвих виправдань.

«Я не вважаю суспільство ні поганим, ні хорошим, ні здатним бути вдосконалим, – говорить Гарін. – Я його вважаю просто абсурдним. Я тією ж мірою асоціальний, якою є атеїстом».

Своїм виникненням фігура «завойовника» зобов'язана філософії Ніцше: прагнення до самовизначення, «ідеал описаного життя», «богототожна» незалежність. Однак, наділені «трагічним знанням», Гарін і Хонг усвідомлюють безплідність своїх спроб «залишити слід на мапі». «Що я зробив із свого життя? – говорить Гарін. – Але, Бог мій, що можна з нього зробити».

Гарін гине від якогось невідомого невилікового захворювання, Хонга розстрілюють його колишні соратники. Загибель «завойовників» – символ поразки, неможливості перемогти долю.

Однак письменникові лише частково вдалося реалізувати задум – перетворити роман в обвинувачення людського існування. Ілюзія достовірності в зображенні соціально-політичних подій послабила філософську проблематику роману, котрий був прийнятий як репортаж про китайську революцію. Твір було нагороджено премією Інтеральє, котра зазвичай присуджувалась письменникові-журналістові.

«*Королівська дорога*». Життя революціонера «нічого не варте» – як



і будь-яке життя в царстві абсурду, але вся справа в тому, що «нічого не варте життя», нічого не варте існування, котре являє собою єдину цінність. І всі рівноцінні, сфера застосування енергії «гравця» може бути будь-якою – можна воювати на барикадах китайської революції, але можна й розшукувати в джунглях Камбоджі старовинні храми, щоб забрати цінності, які там зберігаються. Цим і опікуються герої роману «Королівська дорога» (1930). У творі знову трансформовано життєвий досвід письменника, засудженого в 1923 році за пограбування кхмерського храму. Справа в тому, що на початку 20-х років Мальро очолював археологічну експедицію в Таїланді, Камбоджі і Лаосі. Зокрема, в Камбоджі він зробив авантюрну спробу вивести безцінні фрагменти стародавнього храму. Ризикована авантюра провалилась, закінчившись резонансним судовим процесом. Отже, особистий досвід Мальро набуває в романі обрисів притчі, де головне – зіткнення людини з долею.

Роман – герметичний за формою. Замкнутий простір камбоджійських джунглів, в яких відбувається дія, ізольовано від соціально-історичного контексту.

Ворожість світу втілена в адекватній художній формі. Використовуючи принципи натуралістичної деталізації, Мальро передує феноменології Сартра, створюючи метафору буття як липкого в'язкого місива, що є згубним і ворожим для людини. Картини універсального розпаду, гниття провокують фізичне відчуття нудоти, втрати свідомості як фізіологічного знаку «відчуження».

Джунглі – символ долі, несвободи, де на кожному кроці героїв підстерігає небезпека: це й дикі племена маїсів, і тропічна лихоманка, і отруйні комахи, і все вороже довкілля, яке «відчужує» «гравця».

Герої роману – Клод і Перкен – брати по духу. Вони, як і «завойовники», належать до «посторонніх», у яких відмерло сприйняття морального кодексу загальноприйнятої моралі. Клода з Перкеном пов'язує не тільки солідарність людей, що переживають «відчуженість» від світу, але й стосунки вчителя і учня. Клод лише розпочинає життя, хворобливо сприймає неминучість смерті. Перкен, збагачений досвідом, знає, що доля – це не тільки смерть, але й нездійсненні надії, неминучість старості, вразливість плоті. Перкен перетворює своє знання в звинувачення світу. Цим обумовлене його пристрасне бажання «створити власне королівство, існувати у великій кількості людей упродовж тривалого часу».

Однак, як і в першому романі, прагнення «залишити слід на мапі» перетворює в трагічно непотрібний жест. Невиліковне захворювання Перкена – символ неминучої поразки у світі абсурду.

Діючи «наперекір долі», герої Мальро черпають смисл у світі, позбавленому смислу: «...бути людиною ще більш абсурдно, чим бути помираючим».



Романістика 30-х років. У романах 20-х років письменник створив типологію європейської свідомості, «вкущеної однією турботою – зробити осмисленим існування, що втратило смисл».

Романи 30-х років – «Умови людського існування», «Роки зневаги», й «Надія» – служать безпосереднім відгуком на драматичні події епохи. Мальро був учасником національно-революційної війни іспанського народу 1936–1939 років, командував авіаескадрильєю, щодня ризикуючи життям. Між іншим, письменник придбав декілька літаків і найняв пілотів на власні кошти для боротьби з фашистами – це був перший підрозділ авіації в республіканській Іспанії. І ця сторінка життя Мальро увічнена його мистецтвом – у 1937 році було опубліковано роман «Надія», своєрідну хроніку іспанської війни.

У романах Мальро 30-х років помітна значна еволюція письменника, збагаченого досвідом політичної боротьби. На зміну «завойовникам» приходять герої, об'єднані узами братерства. Ці герої борються в ім'я справедливості і народного блага. У романі «Умови людського існування» Мальро повернувся до китайської революції, до її розвитку в Шанхаї у 1927 році. Тепер революція не тільки сфера застосування енергії «гравця», але й самостійна цінність, що здатна змінити героя. Незважаючи на вірність старим темам – протиборство людини з долею, «вічний поєдинок людини зі смертю», Мальро в цьому творі змальовує умови реального життя, які підштовхують до революції. Таким чином, жанр роману «Умови людського існування» ідентифікує синтез елементів притчі й соціального роману.

На документальному матеріалі про нацистські тюрми й табори смерті написано роман «Роки зневаги». Але так само, як і «Умови людського існування», цей твір поєднує соціально-історичну конкретику з екзистенційними роздумами про людське призначення на землі. Герой твору – німецький антифашист Касснер – «веде свій бій» навіть в тюремній камері, переконуючись, що людина може зберегти власну гідність у будь-яких умовах, усвідомлюючи свою причетність до «людського братерства».

Роман «Надія», що виріс із власних життєвих пережиттів Мальро як учасника громадянської війни в Іспанії, значно відрізняється від попередніх творів. «Надія» – це роман-хроніка, в якому послідовно відтворена картина бойових дій з липня 1936 року по липень 1937 року. Жанр твору обумовив відповідне зображення героїв. У плюралізмі думок, у жорстких суперечках різних учасників війни постійно звучить мотив – революція і моральність. Революція – це війна, кров, смерть з обох боків супротивників. З позиції моральності героям «Надії» важко виправдати цей «фізіологічний елемент війни», навіть в ім'я знищення найстрашнішого соціального зла – фашизму. Мальро в своєму творі задовго до «Чуми» й «Бунтівника» А. Камю показав виродження



будь-якої благородної ідеї в історичній дії. Історія виліковує від ейфорії Мальро 30-их років ідеями комунізму і світлого майбутнього. Мільйони жертв сталінських таборів, масове знищення людей – все це стало для письменника ознаками страшної своїм трагізмом сучасної епохи.

У незакінченому романі «Горішники Альтенбурга» (1942) Мальро, повертаючись після тривалої перерви до проблеми індивідуальної дії, вносить поправки й уточнення, що були результатом активного втручання в сучасну історію: антифашистська боротьба в тридцяті роки, громадянська війна в Іспанії, французький Рух Опору. Стверджуючи приреченість будь-якої дії, що не має спадкоємності, письменник натовість пропонує творчий акт художника.

Мистецтво в концепції Мальро – «це те, завдяки чому форми стають стилем». Письменник класифікує мистецтво на «творчість» і «відтворення». Перше визначається як істинне, як таке, що перетворює реальність. Друге, відтворююче, копіює дійсність, воно не істинне. Мальро вважає, що тільки мистецтво, яке перемагає час, смерть простір, є триумфом смертної людини над долею. Саме тому, вважає Мальро, мистецтво визначається як «антидоля».

«Горішники Альтенбурга» (1942) – останній роман Мальро. Цей твір про боротьбу з фашизмом. Його герої – сильні натури, спрагли самоствердження, готові до смертельного ризику.

Така коротка творча біографія, що охоплює період між двома війнами, обумовлена переконанням письменника, що романний час дуже короткий, щоб умістити ту потенцію «антидоля», котра завжди залишалась основою його філософських роздумів.

У післявоєнну епоху – 40–70-ті роки – Мальро створює цикл книг з мистецтва. Це й «Психологія мистецтва» (т. 1–3, 1947–1950; доповнене видання під назвою «Голоси мовчання», 1953) та ін. залишив спогади «Антимемуари» (1967), «Голова ідола», «Лазар» (обидва – 1974). «Прозом у гостях» (1975). Ці твори є логічним завершенням його літературної творчості. Концепція мистецтва Мальро – це поглиблення його екзистенційних роздумів про людське існування. «Божественна суть» мистецтва й художника – в прагненні установити естафету спадкоємності між поколіннями. Міфологією мистецтва є опір смерті, обожнена сила творення й перетворення світу. Етика трагічного гуманізму збагачується в працях з мистецтва концепцією божественної сутності мистецтва і художника. Мальро створив нову форму роману, ознаками якого є міфотворчість, притчевість, розмивання граней між філософією і літературою, тим самим розбудовуючи французький екзистенціалізм.

Українською мовою твори Мальро перекладали Л. Колодинська, О. Черній («Королівська дорога»), Г. Філіпчук («Надія») та ін.



РОДОМ З ПЛАНЕТИ МАЛЕНЬКОГО ПРИНЦА (АНТУАН ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ)

«Звідки я? Я з мого дитинства». Кожний, хто прочитав казку «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері, знає, як тотожне гуманістичному змісту творчості письменника це його пояснення. Серед митців ХХ ст. Екзюпері найбільш безпосередній і щирий. У ньому важко визнати професійного письменника, він так і залишився льотчиком, що розповів про себе і світ. Водночас Екзюпері зробив більше за інших, щоб ліквідувати межу між мистецтвом і дійсністю, між окремо взятою людиною і величезною спільнотою, яка називається людством.

На запитання «Звідки ти?» письменник міг би відповісти інакше. Його країна дитинства – це казковий світ кожного читача. У цьому світі панує краса, добро перемагає зло, мама й тато ще живі й молоді. А ми спроможні своєю любов'ю уквітчати трояндами усю земну кулю.

Народився Антуан Жан-Батіст Марі Роже де Сент-Екзюпері 29 червня 1900 року в м. Ліоні, в старовинній аристократичній сім'ї. Про рід графів де Сент-Екзюпері згадується ще в історичних хроніках XIII ст. Батько його був страховим інспектором і через чотири роки після народження Антуана помер, залишивши п'ятеро дітей; Антуан (Тонію) був третім. Проте сім'я не знала злиднів – удова жила з дітьми спершу в маєтку своєї матері, а потім – у багатій тітці. Дитинство Антуана минало у стінах старовинних замків, серед зелені прекрасних парків і галявин.

Той період Антуан згадуватиме як чарівну казку. А доброю феєю в ній була його мати – талановита художниця, людина високої культури і неабиякої ерудиції, яка всю себе присвятила дітям. Вона передала синові любов до літератури, народних казок, музики, живопису. Мати була для Тонію першим порадником і критиком, другом, про що свідчать листи А. де Сент-Екзюпері до неї: чимало з яких за своєю емоційною наснагою, за своєю образністю та глибиною не поступаються художнім творам.

У 1909 році сім'я перебралася до міста Ле-Мана, й Антуан став учнем-екстерном коледжу Нотр-Дам де Сент-Круа. Вчився він посередньо, займаючись тим, що його більше цікавить: удома потайки читав латиною «Галльську війну» Юлія Цезаря, намагаючись зрозуміти, як діяли військові машини стародавніх римлян. Хлопчик захоплено цікавився технікою. З початком Першої світової війни графиня Сент-Екзюпері пішла працювати в шпиталь медичною сестрою, а синів відправила в нейтральну Швейцарію, де вони продовжили навчання. У 1917 р. Антуан повернувся до Франції і закінчив середню освіту в Парижі. У 1919 р., складаючи іспити у військово-морське училище,

Родом з планети Маленького принца
(Антуан де Сент-Екзюпері)



майбутній письменник провалився на письмовому творі. Невдовзі Антуан став студентом архітектурного відділення Паризької академії мистецтв, але впевненості в правильному виборі шляху в нього не було. Після п'ятнадцяти місяців навчання він кинув академію, записався добровольцем у 2-й полк винищувальної авіації, розквартирований у Страсбурзі.

Спочатку Антуан працював у ремонтних майстернях, відтак опанував пілотування. Склавши іспит, став цивільним льотчиком, згодом – військовим, закінчив курси офіцерів запасу. З осені 1922 року молодший лейтенант А. де Сент-Екзюпері служить у 34-му авіаційному полку під Парижем. Однак у січні наступного року молодий пілот зазнав аварії; був серйозно травмований – пролом черепа. Навесні 1923 року його демобілізували. Проте А. де Сент-Екзюпері вже твердо знав, що його покликання – авіація. Майбутній знаменитий льотчик був змушений працювати на заводі, потім комівояжером — продавав автомобілі фірми «Сорер». Нарешті в 1926 році його мрія збулася: Антуана де Сент-Екзюпері прийняли на службу в Генеральну компанію авіаційних підприємств, яка належала конструктору і промисловцю Латекоеру. В тому ж, 1926 році, в журналі «Ле Навір д'Аржан» А. де Сент-Екзюпері опублікував своє перше оповідання «Льотчик».

Тепер його життя наповнене по самі вінця: цікаве, потрібне людям, справа, що потребує напруги всіх сил, щоденне відкриття нових горизонтів – в прямому і переносному значенні слова. Він літає на поштової лінії Тулуза – Касабланка, потім Касабланка – Дакар, опановує нові траси, нові машини, потім стає начальником аеродрому в Кап-Джубі, в Північній Африці. Його дозвілля теж доволі розмаїте: розробка математичних, фізико-теоретичних, прикладних інженерних проблем. І, звісно, література, живопис, музика. А також листування з матір'ю, з друзями. Він винаходить навігаційні прилади, вивчає і вдосконалює методи керування літаками, все частіше замислюється над можливістю використання в авіації реактивних двигунів.

У 1929 році Антуан де Сент-Екзюпері, приїхавши до Франції, подав знайомому видавцеві Гастону Галлімару свій роман «Пошта – на південь». У видавництві прочитали рукопис, і Галлімар уклав з молодим письменником угоду одразу на сім книжок, які він колись напише. «Пошта – на південь» того ж року вийшла окремою книгою і критика схвалила її.

Закінчивши курси вищого пілотажу, Сент-Екзюпері отримав направлення до Південної Америки на посаду технічного директора компанії «Аеропост-Аргентина» філіалу французької авіакомпанії «Аеропосталь». В його обов'язки входять безпека польотів, своєчасна доставка пасажирів та пошти, ритмічна робота десятків аеропортів. У 1931 році побачила світ друга книга Антуана Сент-Екзюпері «Нічний



політ», яка принесла авторові радість і гіркоту. Книга мала успіх у читачів і схвально оцінена критиками, але викликала невдоволення нового керівництва компанії. Її адміністрація вважала, що автор надто звеличує колишнього директора Дід'є Дора, якому присвятив книгу. Антуана де Сент-Екзюпері, по суті, звільнили з роботи. Він повністю поринув у літературу та журналістику.

У тому ж 1931 році письменник одружився з аргентинкою Консуелою Сансен Сандоваль де Гомез і разом з нею повернувся до Франції. Екзюпері змушений шукати заробітку, часто міняв роботу: пілот гідроплана, льотчик-випробувач, лектор, який пропагував авіацію, журналіст ... Водночас писав статті, сценарії. Як репортер газети «Парі Суар» 1934 р. поїхав до Іспанії, охопленої полум'ям громадянської війни, потім до Радянського Союзу, публікував свої репортажі. У 1935 р. намагався побити рекорд швидкості в перельоті Париж – Сайгон (за це обіцяно 150 000 франків винагороди) і зазнав аварії в Лівійській пустелі, в Єгипті. Кочівники-араби врятували його і механіка, коли обидва вже помирили від спраги. Згодом, у лютому 1938 року, Сент-Екзюпері, вирішивши встановити рекорд відстані, вирушив у політ Нью-Йорк – Вогняна Земля і знову невдача. Машина Сент-Екзюпері розбилася в Гватемалі. Упродовж восьми місяців льотчик не приходив до тями: він отримав тяжкі поранення, декілька переломів черепних кісток, струс мозку. Після цієї аварії він ледве вижив, а ліва рука у нього вже ніколи не могла діяти нормально. Довгі місяці провів Сент-Екзюпері в лікарні у Нью-Йорку, використовуючи цей час для написання нової книжки «Планета людей».

В липні 1939 р. Антуан де Сент-Екзюпері разом зі своїм другом Гійоме здійснив переліт через Атлантику на гідролітаку. Він повернувся до Франції за декілька днів до початку Другої світової війни. Сент-Екзюпері був мобілізований, але за станом здоров'я його визнали непридатним для військової служби. Проте завдяки допомозі друзів його беруть інструктором молодих штурманів. Але не цього прагнув Антуан де Сент-Екзюпері, і після багатьох клопотань його нарешті перевели в авіагрупу далекої розвідки 2/33. Він здійснював багаточисленні бойові вильоти, розвідував розташування військ противника. Влітку 1940 року, в трагічні дні військової поразки Франції, він перебував на бойовому посту. Наказ про демобілізацію застав його військову частину в Південній Франції. Сент-Екзюпері був змушений залишити окуповану Францію, емігрувати до Америки. У Нью-Йорку він написав (1941) і опублікував (1942) «Військового льотчика» – книгу про один день війни і водночас про напружене життя людської свідомості. Після виходу в Америці «Військового льотчика» того ж року Гастон Галлімар оприлюднив книгу у Парижі. В Америці вийшли ще дві книжки Екзюпері – «Лист до заручника»



(1943) і «Маленький принц» (1943). «Повага до людини! Повага до людини!» – наголошував Антуан де Сент-Екзюпері у книзі «Листи до заручника», провідною темою якої стала людина і людські стосунки.

Навесні 1943 р. Екзюпері знову стає військовим льотчиком у своїй групі 2/33, яка тепер базується в Північній Африці разом з американською армією. Він здійснює кілька бойових вильотів, але через невеличку аварію його звільняють у запас. Для письменника це майже катастрофа. Тільки десь через рік йому нарешті дають, як виняток, дозвіл спочатку на п'ять бойових вильотів, а потім ще на чотири. А поки продовжується вимушена бездіяльність, поки по інстанціях ідуть рапорти, в яких він просить, наполягає, вимагає дозволу повернутися в авіацію, митець працює над книгою, яку розпочав іще перед війною. Назва її – «Цитадель». Але книга так і залишилась незавершеною.

В останній день липня 1944 року о 8.30 ранку А. де Сент-Екзюпері вирушив у свій дев'ятий політ і взяв курс на Південну Францію. Через численні поранення та каліцтва, які він зазнав під час польотів на поштових та воєнних іще не досконалих літаках, він не міг без допомоги друзів навіть натягнути на себе літній комбінезон і влізти в маленьку кабінку. Того разу він мав летіти над місцями, де минуло його дитинство.. З того польоту А. де Сент-Екзюпері не повернувся, і після тривалих, але безуспішних пошуків його офіційно було оголошено зниклим безвісти. Є багато версій обставин його загибелі, знайдено фрагменти його літака, браслет із написами «Антуан», «Консуело» та адреса видавництва, в якому виходили його книги. Були очевидці, що бачили, як його літак був збитий і впав у Середземне море, а німецький ветеран люфтваффе Х. Ріпперт заявив що саме він збив літак А. де Сент-Екзюпері, не знаючи, хто був за штурвалом. Проте на уламках літака не знайшли очевидних слідів обстрілу, тому до сьогодні загибель письменника залишається загадковою.

А. де Сент-Екзюпері визнано одним із класиків літератури ХХ ст. Його повісті вражають рідкісним поєднанням репортажу й лірики, захопливої оповіді про пригоди льотчиків та глибокого філософського роздуму про місце людини на землі. Він намагався сказати людям про життєво головне – що вони є «мешканцями однієї планети, пасажирами одного корабля», що «бути людиною – це й означає відчувати, що ти за все відповідаєш».

«Пошта – на південь». Головний герой цієї автобіографічної книги – молодий авіатор Жак Берніс, який підкорює нові авіалінії. Як і в інших своїх творах, автор завжди говорить про братерство, підтримку та теплі взаємовідносини між авіаторами – братами по ремеслу і по всесвіту. Найяскравіші переживання у Жака Берніса, як і у молодого А. де Сент-Екзюпері, пов'язані з авіацією. Подібно до самого Антуана, він тікає від нікчемного, пустопопорожнього життя



світських салонів до небезпечної, але прекрасної роботи, яка дала йому нове життя і новий погляд на життєві обставини. Ця робота пов'язувала його з іншим навколишнім світом. Автор розповідає про мужніх, небагатослівних людей, життя яких повне небезпеки та тривоги. Для льотчиків поштової авіації, які щоденно ризикували своїм життям, прокладаючи нові траси, літаючи на таких недосконалих тоді ще машинах, їхня професія була зовсім не героїчним вчинком, а простою буденною справою в ім'я людства. Сент-Екзюпері показав у своїй повісті людей важкої професії, для яких мужність несумісна з позірством; для них образливі розмови про їх смаки до ризику.

Повернувшись на батьківщину після дворічного перебування в Африці, про яке Жак Берніс, як і А. де Сент-Екзюпері, так мріяв, дивлячись на зоряне небо в Сахарі, він виявив, що все залишилося по-старому. Тут, як і раніше, говорять про політику, літературу, мистецтво, ходять в «дансинг». У кожного свої плани, кожний кудись поспішає. Всі в полоні у самих себе. «Його думки не зустрічають відгук», «друг як навмисно сьогодні зайнятий» аж до післязавтра, «ніхто не відгукнувся». Від зустрічей з друзями та знайомими він більше не чекав нічого, крім «підсвідомої нудьги». Жак Берніс говорить: «...я в своєму світі, коли мені відповідають почуттям на почуття. Але ніхто не відгукнувся. Я був схожий на того пілігрима, який добрів до стін Єрусалима із запізненням на одну хвилину. Його порив та віра погасли: і він наткнувся на німу стіну. Це місто навколо, як стіна. Мені хочеться залишити його.»

У цій книзі зіштовхуються два світи. З одного боку, Жак Берніс – людина дії, «утікач, бездомний хлопчисько, чарівник», який хоче знайти себе, служити людям, змінити світ на краще. З іншого, Женев'єва – рабиня речей, яка зав'язла у своїх розкішних меблях, посуді, стінах розкішного будинку, безглузких справах, яка не може нічого змінити в своєму житті; в неї відрізани всі шляхи до втечі. Для Женев'єви світ складається не з людських стосунків, а з речей. «Ця вітальня, яка створювалась з таким терпінням. Всі ці меблі, розставлені тут не людиною, не продавцем, а самим часом. Цими меблями була обставлена не вітальня, а її життя. Варто трошки відсунути від каміна крісло, від вікна столик, і ось все вперше стоїть в оголеному вигляді, в розриві з минулим». Кожна річ в будинку нагадує їй про якусь подію в її житті. Женев'єва живе минулим, а не майбутнім. Вона ніщо без своїх речей. Жак Берніс намагається затягнути її в свій світ, але зазнає поразки. Женев'єва так і залишиться назавжди в світі міщанського животіння. Вона не захотіла зробити зусилля і прорвати павутину самотності, нерозуміння, пасивності. А це – в людських силах. У всіх своїх книгах, починаючи зі своєї першої «Пошта – на південь», автор говорить про те, що не слід відмовля-



тися від зусиль зрозуміти людей і природу, треба протягнути руку людині, світу – буттю. Діяти в ім'я встановлення людських зв'язків – ось одна із головних тем книги. В центрі всесвіту – людина, частинка теплого життя, тендітне зернятко живого, виклик мінеральному хаосу, байдужості гір і морів – ще одна головна тема повісті. Коли в Женев'єви помирає її маленька дитина, вона зрозуміла, що «ниті всього світу сходяться в руках цього малюка, він був центром, навколо якого будувався всесвіт», але не захотіла розірвати міщанські ланцюги. Звички, умовності, традиції, все, чого не потребував, все, від чого тікав Жак Берніс, створює межі життя Женев'єви. «Щоб жити, треба спиратися на довговічні реальності. Нехай вони безглузді чи хибні, – це слова якоїсь мови... Вирвана з цих меж, Женев'єва вже не буде сама собою».

Мова повісті сувора і лаконічна, проте не суха, а внутрішньо схвилювана; несподівані свіжі незакінчені метафори, афоризми, неповторні асоціації, місткість кожної фрази вражають своєю глибиною, сприймаються не як дань літературним канонам, а як органічний для художника погляд на речі, як прагнення вплинути на читача з найбільшою силою, схвилювано і переконано. В цьому творі вже помічено багато основних тем творчості Сент-Екзюпері, видно стилістичні риси, характерні для його наступних творів. Внутрішні діалоги, щоб дати зрозуміти, що Жак Берніс – людина, яка шукає себе, діалоги з товаришем, з хмарами, з літаком. Звертання автора до героя на «ти». Помилитися вже не можна: це Сент-Екзюпері. Письменник має непересічний талант бачити предмети, елементи стихій по-новому, і завдяки цій рідкісній особливості його зору, ми теж, разом з ним бачимо їх по-іншому. Ця новизна погляду на світ притаманна лише людям дії. Філістерам, що прив'язані до своїх будинків, парків, речей, цього не побачити.

Над згаданою повістю Сент-Екзюпері працював близько 6 років. Замисел книги розвивався разом з автором. Антуана вже з молодих років відрізняло загострене почуття моральної відповідальності за людину, а тому «втеча» в себе самого від нудьги, одноманітності, бідності і насилля не могла його задовольнити. Його пошуки повноцінного життя були важкими: він прагнув рівноваги свого внутрішнього світу і зовнішньої поведінкою. Авіація привабила Сент-Екзюпері саме тому, що, на його думку, вона давала можливість отримати таку рівновагу.

У 1931 р. Сент-Екзюпері отримує літературну премію «Феміна» за повість *«Нічний політ»*, яка вийшла в тому ж році, трьома місяцями раніше, у видавництві Галлімара. Її переклали багатьма мовами. У 1939 році італійський композитор Луїджі Деллапікола створює оперу *«Нічний політ»*. Метафори, афоризми, неповторні асоціації заворо-



жують читачів, як ніч, і створюють неповторність стилю Сент-Екзюпері; повість читається легко, радісно, на одному диханні.

У «Нічному польоті» автор згадує свої роки в Аргентині і освоєння авіаліній до Патагонії. Головний персонаж, Рів'єр, навіяний його керівником Дід'є Дора. Сент-Екзюпері увічнею свого директора, який знає як примусити людей, на межі своїх зусиль, виконувати завдання за будь-яких обставин: пошта має бути доставлена за будь-яку ціну, задача перевищує цінність людського життя. Першочерговість завдання, важливість обов'язку і відповідальність за виконання завдання аж до жертвопринесення – такі теми звучать у повісті.

Тільки про одну ніч, а загалом про тяжку і небезпечну роботу пілота, пише Сент-Екзюпері в «Нічному польоті». Директор авіаліній Рів'єр хоче довести всім, нічні польоти — необхідність. Адже всюди так чекають пошту. Політ вночі дуже небезпечний для пілотів, вони не бачать іноді приборів, діючи навпомацки. Літаки стають іграшками в руках стихій. Але Рів'єр вважає, що людина може відвоювати нічний час, стати сильнішою за гори, хмари, моря, стихії. Два літаки повертаються з цього нічного польоту, доправивши пошту успішно та вчасно, а третій пілот, Фаб'єн, гине, потрапивши в дуже потужний циклон. Рів'єр надто вимогливий і суворий до пілотів: ця суворість іноді межує з жорстокістю, але вона виправдана його любов'ю до людини. Він звільняє робочого, який провинився, проте карає не його, старого майстра, а «зло, за яке той, можливо, не відповідає, але знаряддям якого він став». Рів'єр вважав, що відмовляючи людям в дешевій жалості, він рятує їх від страху, Але від суворості Рів'єра страждають, зрештою, й інші люди, а не лише його підлеглі: сім'ї пілотів, в даному випадку — це дружина Фаб'єна. Пілот — людина дії — повинен добровільно зректися від світу простих почуттів, від домашнього затишку і людського невибагливого щастя. У повісті стикаються Рів'єр і дружина Фаб'єна, яка спочатку телефонувала, а потім прийшла в бюро до нього, щоб дізнатися, що трапилося з її чоловіком. Ці люди мають зовсім різні світогляди: «Рів'єру протистояла не дружина Фаб'єна, а зовсім інше розуміння життя. Рів'єр міг тільки слухати і співчувати цьому слабкому голосу, цій пісні, такій сумній і такій ворожій. Через те, що ані дія, ані особисте щастя нічим не поступаються, вони вороги. Ця жінка теж виступала від імені певного світу, який мав свою абсолютну цінність, своє розуміння обов'язку і свого права. Від імені світу, де горить лампа над столом, де плоть волає до плоті, де живуть надії, пестоці і спогади. Вона вимагала повернути те, що їй належало, і вона мала на це право. Він, Рів'єр, теж мав свою правду, але він не міг нічого протиставити правді цієї жінки». Людина наче стоїть перед вибором: або дія, або прості людські радощі; одне виключає інше; людина ризикує та боротьби по-



винна зректися м'якого світла лампи над білою скатертиною, в цьому простежується аскетизм.

Льотчик Фаб'єн загинув; директор авіалінії Рів'єр зазнав у цю ніч поразки, але «вона може стати уроком, який наближає справжню перемогу». Тягар перемоги важкий, не кожні плечі витримують його, але Сент-Екзюпері пише про людей, яким під силу тягар нових перемог, і тягар нових поразок. Безперервна хода від поразок до перемог – тільки в такій послідовності! – цим ритмом пронизана книга про невдалий нічний політ.

Рів'єр суворий до своїх підлеглих, але не менш суворий він і до самого себе. Коли закінчиться доба і стомлені екіпажі відправляться спати, Рів'єр відпочивати не буде: «Настане час хвилюватися і про інші літаки. Так буде завжди. Прибуття літаків ніколи не стане для нього тією перемогою, яка завершує війну і відкриває еру благословенного миру. Можливо, перемоги взагалі нема: не можуть раз і назавжди прийти всі літаки».

Можна освоїти траси, вдосконалити літаки, але природа підступна, – такі гіркі думки мучать Рів'єра в трагічну ніч, коли на континент обрушився небачений циклон. Для Сент-Екзюпері та його героїв щастя – в усвідомленні необхідності зусиль, у відмові від спокою. Зусилля для них безкінечні, але плідні. Щастя – у невпинній дії заради нових звершень, що йдуть на користь людям. «Треба примусити людей жити в постійній напрузі, життям, яке приносить і страждання, і радощі; це і є справжнє життя» – стверджується в «Нічному польоті».

Фінал повісті спростовує навіть ті хвилинні сумніви, які сам Рів'єр розцінює як поступку перед хворобою і старістю. Він залишається переможцем. «Якби він скасував один-єдиний виліт, справа нічних польотів була б програна. Але, випереджаючи тих слабаків, які завтра зречуться його, Рів'єр випустив у ніч ще один екіпаж. «Уже злітає до неба мелодія органа: літак».

У повісті звучить ще одна тема: мотив людського братства. Гордість за друзів, за товаришів по ремеслу, зв'язаних між собою мовчазними узами, – ось що головне в повісті. Пілоти у Сент-Екзюпері далекі від гордині, їхня дружба не кастова кругова порука. Вони грубувато-ніжні один до одного, вони просто люди. Їхнє тяжке ремесло допомогло їм скинути з себе все те наносне, зайве, що в повсякденному житті приховує в людях – людей. Читачів привабила новизна теми, адже з «Нічним польотом» відроджувався жанр художньої літератури, оснований на документальному матеріалі. У льотчиків, товаришів по авіалінії, книга викликала глухе роздратування, яке відгукнулося в душі письменника спантеличенням і болем. Образа пілотів, які почали говорити про Сент-Екзюпері, що він не справжній



льотчик, а аматор, що він не заслуговує права літати на регулярних лініях, була викликана тим, що вони впізнали в Рів'єрі із «Нічного польоту» директора авіалінії Дід'є Дора. Цей неабиякий керівник не викликав до себе симпатій у підлеглих. Педантичний, холодний і сухий, в їхніх очах він зовсім не був ідеальним. З погляду Сент-Екзюпері, Рів'єр був великим керівником, здатним наповнити сенсом життя людей. Льотчики ж вважали, що для Дора байдуже, кому він служить, що він не міг, та й не хотів особисто відповідати за долі людей. Сам Дора теж впізнав у Рів'єрі себе самого і згодом настільки зжився з образом, що не міг уже відрізнити свої слова і думки від міркувань Рів'єра.

Проте Сент-Екзюпері анітрохи не помилявся відносно високих людських якостей своїх товаришів по авіалінії і тих почуттів, які пов'язували його з ними. Відчуження їх, яке він так боляче переживав, було викликано невідповідністю високого пафосу «Нічного польоту» з тими обставинами, які супроводжували вихід книги. Це був час економічної кризи. Підприємець, який фінансував «Аеропосталь», збанкрутував, на лініях змінювалося керівництво, протиріччя між різними керівниками і між різними методами керівництва загострилися. А де Сент-Екзюпері уславив в «Нічному польоті» соціальну ієрархію, при якій на чолі стоїть керівник, що виховує своїх підлеглих в дусі твердості і безстрашності. Через багато років, під час війни, Сент-Екзюпері підтвердить свою прихильність цьому виховному принципу Рів'єра-Дора: «Достатньо перемогти примару, і це ремесло стає таким же, як і будь-яке інше. Літати на висоті десять тисяч метрів чи плести солом'яні крісла... тому що примара вже мертва, я перевірів це не раз. І під час нічних польотів. І коли тону в морі. І коли помирав від спраги... Дора не вчив людей мужності: він примушував їх вбивати примари. Я вже говорив про це в «Нічному польоті.»

«Планета людей». У цьому творі немає головних героїв. А. де Сент-Екзюпері майже повністю відмовляється від сюжету. Поезія складається з кількох сюжетно закінчених новел і пейзажних, психологічних, публіцистичних та філософських глав, різних за матеріалом і стилем, але сприймаються вони як одне ціле, бо їх об'єднує образ оповідача, автора книги, який пережив усі описані події.

Митець запрошує поміркувати над проблемами століття, звертаючись до читача як до потенційного однодумця. Не випадково Сент-Екзюпері порівнював свій творчий процес із ростом і розвитком дерева: у «Планеті людей» вільно розташовувалися спогади, роздуми, найрізноманітніші описи, і всі вони склали одне органічне ціле, як розгалужені гілки одного величезного дерева. Написана і видана напередодні Другої світової війни, «Планета людей» пролунала як утвердження людини, гімн її розумові, волі, мужності. У людей має



бути спільна мета, адже всі вони – жителі однієї планети, пасажирів одного корабля. Письменника турбує доля роз'єданого й бездіяльного людства. Він прагне пробудити людей, вирвати з пут міщанського добробуту, повернути до творчої діяльності, людського спілкування.

У «Планеті людей» А. де Сент-Екзюпері розповідає про своїх товаришів-льотчиків – Мермоза, який був одним із піонерів французької цивільної авіації і загинув у 1936 р. під час перельоту через Атлантичний океан, та Гійоме, якому присвятив цю книгу і який, здійснюючи рейс через Анди, зазнав аварії і в сорокаградусний мороз ішов по допомогу п'ять днів і чотири ночі, відчуваючи свою відповідальність за долю інших людей. Він загинув у 1940 р., коли пілотував пасажирський літак і був збитий невідомими винищувачами. Ця повість і про товаришів, які втаємничують його у складне і небезпечне ремесло пілота; і про літак як знаряддя пізнання планети; і про найпівденніше і найдивовижніше місто на світі – Пунта-Аренас. А. де Сент-Екзюпері не припиняє дивуватися красі рожевого піску пустелі, красі часу і чорним метеоритам, які впали з «небесної яблуні» на гірські плато в Сахарі; захоплюється пустелею, яка «не відкривається першому зустрічному»; згадує про випадкову зупинку в Аргентині, поблизу Конкордії, і сім'ю, яка мешкала в будинку, схожому на казковий замок, про життя на межі Сахари, спілкування з кочівниками, про невільника Барка, якого він викупив із рабства, позичивши у друзів грошей, а також про аварію в Сахарі при перельоті Париж – Сайгон. П'ять днів пілоти блукають пустелею. В їх витривалості, умінні протистояти безвихідному становищу і нерестерпній спразі виявляється героїзм і стійкість людини. Рятують їх кочівники-араби. У своїх роздумах автор упевнений, що можна вирвати людину з міщанського існування, наповнити життя сенсом, спрямувати сили людей на служіння людству.

У новелі «Люди» Сент-Екзюпері зображує війну в Іспанії, солдатів, які об'єднані однією метою і готові померти один за одного: «В таку хвилину людей об'єднують узи, яким вже не потрібні слова». Тоді письменник зрозумів, чому сержант, який у мирному житті був бідняком і якому після роботи було так самотньо, пішов воювати. Він долучився до великого світу. Так, «світ став пустелею, і всі ми прагнемо знайти в ній товаришів; заради того, щоб вкусити хліба серед товаришів, ми й приймаємо війну». За світоглядом А. де Сент-Екзюпері був пацифістом і гуманістом, ненавидів і засуджував війни, навіть революційні, вбачаючи в них насилля над людьми: «...щоб знайти це тепло, щоб пліч-о-пліч прямувати до однієї і тієї ж мети, зовсім не треба воювати. Нас обдурили. Війна і ненависть нічого не додають до радощів загального стрімкого руху». Люди такі розрізнені, вони сплять, а йому хочеться гукнути їх, щоб вони прокинулись



та озвалися. Він мріяв про про людське братерство, його вражав і тішив порядок у всесвіті, але він не бачив доцільності, краси в тому, як живе людина. Адже особистість народжується з чудовими задатками, у кожній закладено Моцарта, а за життя вона перетворюється на затверділу грудку глини. «Надто багато в світі людей, яким ніхто не допоміг пробудитися». Тільки дух творення, життєдайний символ діяння, може пробудити людину.

У фіналі «Планети людей» письменник їде потягом, сідає навпроти однієї сім'ї, яка спить, і бачить, що між батьком та матір'ю примостився малюк: «Яке обличчя! Від цих двох народився чудовий золотий плід. Ці обвислі безформні кулі породили чудо витонченості та чарівності. Я дивися на гладеньке чоло, на пухлі ніжні губи і думав: ось обличчя музиканта, ось маленький Моцарт, він весь – обіцянка! Він зовсім як маленький принц із якої-небудь казки...».

«Мене мучить турбота садівника», – пише Сент-Екзюпері, – Коли в саду, після довгих пошуків, виведуть, зрештою, нову троянду, всіх садівників охоплює збентеження. Троянду відділяють від інших, про неї постійно піклуються, пестять її і леліють. Але люди ростуть без садівника. Маленький Моцарт, як і всі, попаде під той же жахливий прес». Автор ніби закликає: бережіть дітей! Не дайте їм пережити самотність та жорстокість, не допустіть, щоб діти вирости рабами!

«**Маленький принц**». Ця лірична казка з цікавою фабулою для дітей і філософським змістом для дорослих була опублікована у квітні 1943 року, хоч задумана набагато раніше, що засвідчує фінал «Планети людей». Російський казкар О. Шаров у виданні «Чарівники приходять до людей» стверджує, що Маленький принц народився в ніч на 1 січня 1935 року в Лівійській пустелі, де А. де Сент-Екзюпері 30 грудня 1934 року зазнав аварії і ледве не загинув від спраги. Маленький принц – видіння, міраж, галюцинація запаленого мозку.

Маленький принц – це сам льотчик, тільки в дитинстві. Воно прийшло пілотові на порятунок, щоб дати йому шанс вижити в одному з найстрашніших місць на землі. Дитинство прийшло прийшло не з пустими руками, його подарунок – життя. Наступного ранку нагодилися люди з водою.

У «Хроніці мого життя» (1994) зазначається, що коли граф де Сент-Екзюпері помер, графиня де Сент-Екзюпері переїхала з п'ятьма дітьми до замку Сен-Моріс неподалік від Ліона, повністю присвятивши себе їм. Маленький Антуан був дуже прив'язаний до матері, ходив за нею слідом з дитячим зеленим стільчиком, присідаючи відпочити, варто було матері зупинитися. Як тут не згадати Маленького принца, який ходив зі стільчиком по своїй планеті слідом за сонцем, спостерігаючи захід багато разів. Для нього мама була таким сонцем. О. Шаров свідчить, що в 1940 р. під час коротких перерв між боями



А. де Сент-Екзюпері малював на льотному листі метелика і хлопчика з крилами на хмаринці. Потім хмаринка на малюнку зникла, змінившись астероїдом, і у хлопчика не стало крил. Єдине, що робило схожим письменника на цього хлопчика – довгий шарф, недбало намотаний навколо шиї, з кінцями, що майоріли на вітрі, і щось невлучиме у виразі обличчя. Одного разу Сент-Екзюпері посперечався з другом і в записці з вибаченнями замість підпису намалював Маленького принца. Друг упізнав Сент-Екзюпері.

З гіркотою пише митець у повісті про дорослих людей, про дорослість та «серйозність». І хоч сам він теж був дорослим, але зовсім іншим, казковим дорослим, який ніколи не забував свого дитинства. «Він не дорослішав – його дорослість вимірюється віддаленням від дитинства – тому що, літаючи, він жив спогадами, образами минулого», – писав О. Шаров. Усім відомі слова письменника із «Військового льотчика»: «Дитинство – це величезний край, звідки приходить кожний. Звідки я родом? Я родом з мого дитинства, наче з якоїсь країни».

Алегорія казки проста і разом з тим багатогранна. Адже мудрість її натяків приходить до нас і через музику слів, і через плавні переходи від жарту до серйозних роздумів, від сміху до сумного перегуку з власним дитинством, і через витончені акварелі, якими її супроводив автор. Слухаючи розповідь Маленького принца про те, як він прочищає у себе вдома вулкани, щоб вони давали більше тепла, і воює з баобабамі, які пускають таке глибоке та сильне коріння, що можуть розірвати планету, і яких великих зусиль це вимагає, тому що пагони баобабів не так-то просто відрізнити від корисних рослин, розумієш, що під гуркіт великих міст, під скрегіт секретних замків, що замикають сейфи, під крики біржових маклерів відмерла у «дорослих» людей природна щедрість серця, прямота погляду, господарське піклування про чистоту своєї планети. Не так треба жити, як живуть ці дорослі. Навіть в найгірші хвилини свого життя не можна втрачати віру в торжество добра, не бути байдужим до того, що відбувається в світі; нехай хвилюють тебе всі прикрощі й радощі людей. Подорожуючи з планети на планету, Маленький принц не припиняв дивуватися властолюбству, пихатості, жадобі, пияцтву, черствості душі дорослих. На одній маленькій планеті самотньо жив властолюбний король. Зустрівши Маленького принца, він милостиво нагородив його званням підданого. На іншій планеті жив честолюбець, який побажав перетворити гостя в свого шанувальника, на третій – діловий чоловік, який підраховував зірки, підсумовував і зачиняв суму в сейф, на четвертій – географ. Сам він ніколи не подорожував, а описував моря і гори з чужих слів. Дрібниці їм здаються важливими, а головного вони не бачать. Потоваришував Маленький принц тільки з ліхтарником, покликаним розвіювати пітьму. Він безперестанку



засвічував і гасив ліхтар, відданий своїй справі, хоч і безглуздій. Так, дивний народ – ці дорослі. Замість того, щоб прикрашати свій дім, вирощувати свій сад, приводити до ладу свою планету, вони ведуть війни, тираняць інших людей, сушать свій мозок безглуздими цифрами, і тішаються жалюгідною мішурою. Вони не бачать краси природи і людських стосунків, правдивості, дружелюбності, щирості, бо погляд у них спотворений, він втратив чистоту й безпосередність, притаманні дитині. Звісно, у житті могли бути й інші стосунки, коли б люди навчилися «приручати» одне одного, коли б вони сприймали світ не очима, а серцем. «Добре бачить тільки серце, найголовнішого очам не видно».

Слово «приручати» – улюблене слово А. де Сент-Екзюпері – у його розумінні означало дружити, закохувати і закохуватися, об'єднувати між собою людей, бути вірним, завжди готовим допомогти другові. У повісті-казці французького митця воно ключове. Зустрівши в пустелі Лиса, Маленький принц уперше почув його. І мудрий Лис зумів пояснити Маленькому принцові, що таке справжня любов і дружба. Шукати щастя треба не за тридев'ять земель, а в себе вдома. Необхідно цінувати хороше і намагатися зробити його ще кращим. Варто вчитися широко віддавати людям душу і відчувати себе відповідальним за тих, кого любиш. Якщо приручиш чуже серце і віддаси натомість своє, то навколо тебе ніколи не буде порожнечі. Роз'єднаність людей, байдужість до того, що відбувається в світі, пасивне ставлення до зла – усі ці біди треба долати спільним и зусиллями. Такий зміст філософської казки А. де Сент-Екзюпері, твору, сповненого любові до людей і віри в майбутнє планети Земля, яку лише всі разом зможемо перетворити на казкову планету Маленького принца. Для цього треба зовсім небагато – кожному необхідно поливати свою троянду, дбайливо доглядати свій сад, бути відповідальним за тих, кого приручив.



СПАСІННЯ ЧЕРЕЗ ЛЮБОВ (ДЖЕРОМ ДЕВІД СЕЛІНДЖЕР)

В історії американської літератури творчість Селінджера займає особливе місце. Його називають найбільш «загадковим» письменником ХХ століття.

Останній із своїх творів, повість «Хепворт 16, 1924», Селінджер опублікував у журналі «Нью-Йоркер» за 1965 рік, після чого настало «мовчання» письменника, яке продовжується ось уже понад 50 років. Це мовчання було ледве не перерване в січні 1997 року, коли практично всі американські інформаційні агентства поширили сенсаційну новину про «публікацію нової книжки Селінджера».

Проте «новою книгою» виявилась та сама повість «Хепворт 16, 1924», видана цього разу в книжковому форматі.

Важко собі уявити, що в нашу інформаційну епоху біографія письменника, якого ще за життя критики оголосили «пророком», а історики літератури називають класиком, буде маловідомою.

Тим не менше означений факт повною мірою стосується Дж. Д. Селінджера, автора доцентрового роману «Над прірвою в житті». Одразу ж після публікації в 1951 році цього твору письменник переїхав з Нью-Йорка до маленького містечка Корниш (штат Нью-Хемпшир). І відтоді перетворився на справжнього відлюдника, недосяжного ні для надокучливих репортерів, ні для літературних критиків чи просто шанувальників його творчості.

У 1989 році шотландський дослідник Йан Хемилтон опублікував у Лондоні книгу «У пошуках Дж. Д. Селінджера», яка стала на той момент першою реалізованою спробою написання «повномасштабної біографії» письменника, хоча в самій книзі міститься значно більше питань, ніж власне біографічного матеріалу. Хемилтон доволі розлого відтворив у книзі складний процес пошуку інформації, яку він отримав від різних людей, що знали бодай незначні дрібниці з життя письменника та його рідних (телефонні дзвінки в Корниш виявились мало результативними).

До публікації книги Хемилтона, по суті, єдиним джерелом біографічних даних про Селінджера було те, що він розповідав про себе в інтерв'ю, яке дав у 1953 році дівчинці Шерлі Блейні для шкільного відділу газети м. Корниша. В цьому інтерв'ю митець розказав дещо про своїх батьків та про своє дитинство. На питання, чи можна вважати роман «Над прірвою в житті» автобіографічним, відповів, що в підлітковому віці пережив щось схоже на те, що відбувається з Голденом в романі.

Селінджер народився 1 січня 1919 року (дата народження документально не підтверджена і наводиться зі слів самого письменника)



в сім'ї успішного комерсанта, що займався імпортом м'ясної продукції з Європи до США. Місце народження – Нью-Йорк (за іншими даними – Клівленд).

Селінджер навчався в кількох навчальних закладах, зрештою, закінчив лише один – військову школу в Веллі-Фордж (Пенсільванія) в 1936 році. Після закінчення військової школи батько Селінджера, що прагнув зробити з сина спадкоємця власного бізнесу, взяв юнака з собою в ділову подорож до Відня й Польщі, переслідуючи прагматичну ціль – розкрити синові таємниці процесу виробництва яловичини.

Після десятимісячного перебування у Відні, де син повинен, на думку батька, аналізувати перспективи й доцільність морських перевезень згаданого продукту з Європи до США (що Джером «успішно» занедбав, а замість цього зайнявся вивченням німецької мови), він повернувся до Нью-Йорка.

Юнак вирішив повністю присвятити себе літературі (про що мріяв, за його власним зізнанням, ще перебуваючи в Велл-Фордж), відвідував літературні курси при Колумбійському університеті. Його перші публікації – в щотижневику «Урсінус уїклі» і в журналах «Сторн», «Кольєрс», «Есквайер», «Сатердей івнінг пост» (1937–1940).

Згодом Селінджер друкувався переважно в журналі інтелектуальної еліти «Нью-Йоркер». У 1944 році Джером, сержант американської армії, у складі 12-го піхотного полку 4-ї дивізії брав участь у відкритті другого фронту, десантувавшись на берег Нормандії.

Перше оповідання «Підлітки» було опубліковане в журналі «Сторн» в 1940 році. Ранні твори Селінджера відзначаються пошуком власної теми, свого стилю. Водночас на них лежить тягар потужного впливу Рінга Ларднера, дуже популярного в 20–30-х роках у США письменника-сатирика.

Перший зрілий твір, що свідчив про завершення літературного «учнівства» Селінджера, – новела «*Брати Варіони*» (1943). У творчості прозаїка тут вперше прозвучала тема Поета – невизнаного генія, що так і не запропонував людству своїх творінь. В образі головного героя Джо Варіони Селінджер прагнув підкреслити передовсім екстравагантність, артистичну вишуканість, творчий таланти, що являють собою повну протилежність оточуючому його меркантильному світу «механічних ляльок».

Неабиякий вплив на Селінджера справило вчення дзен, ідеї якого, за свідченням сучасників, письменник відкрив для себе наприкінці 40-х років. Окремі дослідники творчості американського прозаїка вбачають у «мовчанні» письменника, що настало після 1965 року, практичну реалізацію дзенської ідеї про несумісність всіляких видів «творчості» з осягненням істини. Найбільш неоднозначні трактування викликає переважно ідейно-тематичний план творів Селіндже-



ра. Здебільшого літературознавці художні твори Селінджера потрактовують як «віддзеркалення» чи «ілюстрацію» тієї або іншої філософії традиції: індуїзму, дзен-буддизму, даосизму, іудаїзму. Тим самим, по суті, заперечується наявність у Селінджера власної концепції Буття. Ймовірно, якраз ця обставина викликала невластиву для письменника заяву в повісті «Симор: Вступ» про наявність у нього свого власного, «абсолютно недзенського Шляху».

Свій знаменитий роман *«Ловець у житі»* (в російському перекладі «Над пропастью во ржи», в українському – «Над прірвою в житі») Селінджер написав уже в 1946 році і навіть віддав рукопис до видавництва, проте в останній момент забрав його для переробки. В остаточному вигляді роман складається з 26 глав, частина з яких, а саме 15, 17, 19, 20, є переробленими варіантами новели «Легкий бунт на Медісон-авеню».

За своєю жанровою природою «Над прірвою в житі» – це доцентровий роман, роман-ініціація.

Щоправда, окремі дослідники з огляду на те, що твір невеликий за обсягом, має одного головного героя, одну сюжетну лінію, охоплює незначний проміжок часу, називають його повістю. Проте американські літературні критики, та й деякі вітчизняні також, вважають «Над прірвою в житі» романом. Безперечно, це американський роман, з характерними для нього особливостями, і він значно відрізняється від класичного, наприклад, російського чи французького роману.

Для американського роману характерні лаконізм, підтекст, наявність символів, знаковість, відсутність побутовості. Це пов'язують з тим, що в Америці тривалий час панівне місце займала журналістика, і вона мала значний вплив на формування американського роману.

Пріоритетна ознака такого твору полягає в тому, що події, навколишнє довкілля подаються у ньому крізь призму особистої рецепції героя. Крім того, він одночасно й учасник подій, і свідок, і спостерігач.

В американському романі доволі часто застосовується засіб ретроспекції, за рахунок чого відбувається розширення і простору, і часу в тканині тексту.

Усі ці риси також притаманні і творові Селінджера, а тому є всі підстави називати його вид романом.

Існують уточнення з приводу жанру роману «Над прірвою в житі». Його називають доцентровим романом, романом-ініціацією.

Чому доцентровий роман? Передовсім через те, що всі події у творі розгортаються навколо головного героя Голдена Колфілда, розумного, начитаного, вразливого підлітка з досить заможної сім'ї. Він якраз перебуває у кризовому періоді переходу із дитячого світу у світ дорослих.

Час у романі сконцентрований – події відбуваються впродовж 48 годин – і розширюється завдяки ретроспекції (розповідь про батька Аллі, однокласника Голдена – Касла, день ветеранів тощо).



А ще існує таке потрактування жанру цього твору як роман-ініціація. Можливо, воно найближче до розкриття авторської концепції.

Ініціація – це посвячення через випробування. Наші далекі пращури шляхом ініціації переходили із стану юнаків у стан дорослих чоловіків (і варто зауважити, що далеко не всім це вдавалося – надто жорстокими були випробування).

Щось ідентичне відбувається і з головним героєм Селінджера. Він має перейти у дорослий світ. Проте цей світ для нього – «прірва в житті», тобто, небезпека, і до того ж небезпека подвійна, оскільки вона невидима. В свої 16 років Голден Колфілд уже не дитина, але ще й не доросла людина. Позбавлений опіки й відповідальності, він бродить вулицями рідного йому Нью-Йорка, немов пустелею. Підліток, що зупинився в нерішучості на порозі дорослого життя, щирий, ніжний, надчутливий до слова й фальші, служить для Селінджера своєрідним сиволічним камертоном. Найменший прояв оманни, черствості, цинізму викликає у Голдена бурхливу, хворобливу реакцію. Етичний максималізм робить героя абсолютно неспроможним протидіяти реальним перешкодам побутової круговерті щоденного життя. В ньому він не бачить для себе ніякого покликання. Хіба що «стерегти дітей над прірвою в житті», рятувати їх від падіння в убозтво дорослості.

Події роману, викладені у творі від першої особи підлітком Голденом Колфілдом, розгортаються впродовж сорока восьми годин. За цей час ми довідуємось, як він сприймає світ, в якому живе. Голден просто переживає свої нещастя, розмірковує про суспільство й американські цінності. Він залишається ідеалістом і всіляко прагне протистояти різним проявам брехні й фальші соціуму.

Розповідь Голдена вибудовується автором не як послідовний ланцюг подій, а як своєрідна його «історія хвороби», в якій фіксуються щонайменші зміни душевного й фізичного стану героя.

Голден Колфілд дуже важко переносить свою «ініціацію». Юнак надто вразливий і добрий, щоб комфортно влаштуватися в жорсткому світі. І не варто гадати, що Голден не витримав випробування. Він стане справжньою людиною. Його заповітна мрія – бути ловцем у житті й рятувати дітей від небезпеки свідчить про велику любов до людей, до дітей, до такого світо устрою, де існують чисті відносини, де завжди в пошані такі вічні загальнолюдські цінності, як щирість, довір'я, добропорядність і справедливість.

Голден Колфілд неодмінно стане справжньою людиною, оскільки у нього для цього є усі якості, і передовсім те, що він любить людей. Проте він назавжди збереже в душі свою цнотливу дитинність, його завжди буде хвилювати щось на зразок того, куди зникають качки у Центральному парку, коли озеро замерзає...



А ще роман «Над прірвою в житті» можна назвати романом – сповіддю, бо це і є не що інше, як глибоко психологічна сповідь – щира розповідь про себе, про взаємовідносини з учителем, з ровесниками, без фальші, з долею самоіронії, самокритики.

Варто ще сказати й про таке явище у творі, як наявність у ньому сленгу – своєрідного підліткового жаргону. Селінджер це зробив вперше, і це також служить розкриттю головної думки роману. Для Голдена – це жива природна мова, і разом з тим – своєрідний виклик, як, між іншим, і червоний мисливський капелюшок, одягнений задом наперед, протест проти того ж дорослого світу, його нещирості та манірності. Адже навряд чи Голден не володіє доброю літературною мовою, оскільки твори пише найкраще в класі.

Особливу роль при цьому в художній тканині роману відіграють неодноразово вжиті в тексті слова-образи, що набувають яскраво вираженої метафоричної забарвленості: *game* (гра), *on the other side* (з іншого боку), *dark* (морок). Так, скажімо, *game* спочатку вживається на позначення лише спортивної гри, а потім набуває метафоричного значення: *life is game* – життя – гра.

Рух думок Голдена Колфілда позначено двома символами: Смерть, що пов'язана з образом Алі, і Кохання, яке ідентифіковане з образом Фібі. Шлях відлюдника, яким хотів стати Алі, веде до духовної смерті; а шлях людини, яка сповідує «любов до ближнього свого», відкриває для людини розуміння своєї єдності зі світом людей. У цьому Голдену допомагає спілкування з Фібі.

У такій авторській позиції простежується ідейна паралель з Достоевським, зокрема зі словами старця Василія, сказаними ним у розмові з Олексієм Карамазовим про те, що залишити світ людей просто, значно важче залишитися жити з ними.

Можна також знайти паралель між романом Селінджера «Над прірвою в житті» й романом Достоевського «Підліток» на образному та на композиційному рівнях. Так само, як і в Достоевського, у Селінджера основною сферою зображення героя є його свідомість – «життя ідеї» в свідомості людини, що призводить або до істинного, або до оманливого шляху. Вікова, психологічна характеристика Голдена, що перебуває в стані нервового збудження, яке межує з психологічним вибухом, нагадує емоційний стан Аркадія Долгорукова і в цілому психологічний тип героїв Достоевського, що перебувають на межі святості й божевілля.

Варто зауважити, що зовсім безпідставно у деякої частини американських критиків Селінджер отримав визнання як «Достоевський для малюків».

Ідейною основою роману «Над прірвою в житті» є своєрідна доктрина «спасіння через любов». Спасіння й повернення героя в не-



справедливий і фальшивий світ відбувається за допомогою прозріння, відкриття ним своєї загальнолюдської єдності з цим світом.

На початку твору Голден Колфілд говорить, що він, мабуть, атеїст, а в фіналі роману хоче стати Ловцем у житті. Авторський образ Ловця асоціативно викликає у читача біблейську метафору Христа, як «ловця людей», «ловця людських душ».

Роман Селінджера «Над прірвою в житті» впродовж тривалого часу викликав бурхливий спротив, перетворившись на заборонену книгу в школах між 1966 і 1975 роками. Щоправда, й до цього твір уже був улюбленою мішенню цензорів. У 1957 року австралійська митниця конфіскувала партію роману, котра була подарунком уряду від посла США. Пізніше книги були повернуті, однак митниця зробила зауваження, що книга містить нецензурну лексику і в ній описані дії, шкідливі для підлітків.

У 1960 році викладач словесності в Тулсі (штат Оклахома) був звільнений за те, що включив роман у програму для випускного класу. Вчитель подав апеляцію і був поновлений педагогічною радою, проте книга була виключена зі шкільної програми.

У тому ж році в Оклахома-Сіті цензурна група організувала процес з метою перешкодити книготорговельній фірмі Mid-Continent News Company розповсюджувати роман. Внаслідок тиску з боку громадськості компанія вивезла усі екземпляри книги зі своїх складів. У 1963 році делегація батьків учнів середньої школи в Коламбусі (штат Огайо) звернулася до педагогічної ради з пропозицією заборонити «Над прірвою в житті», «Дивакуватий новий світ» та «Вбити пересмішника» як «непристойні». Керівник школи, заручившись підтримкою педагогічної ради, відмовився це зробити й виразив довіру своїм викладачам та бібліотекарям у виборі матеріалів для читання в школі.

Після десятирічної паузи протести знову поновилися в 1975 році в Селінстріві (штат Пенсільванія), коли роман було виключено зі списку рекомендованого читання факультативного курсу «Набуття цінностей і індивідуальності через літературу». Спираючись на незадоволення батьків з приводу стилю і змісту книги, педагогічна рада проголосувала за її заборону. Пізніше книга була поновлена в навчальній програмі, оскільки з'ясувалось, що голосування було неправомірним: проголосувало менше сімдесяти п'яти відсотків членів педагогічної ради.

Протести проти роману Селінджера висловлювались неодноразово і впродовж 1980–1990-х років. Так, скажімо, в 1980 році в Північному Джексоні (штат Огайо) його було вилучено з бібліотек Джексонвілля – Мілтона та з двох бібліотек середніх шкіл в Епістоні (штат Алабама). 1982 року книга була вилучена з усіх шкільних бібліотек, оскільки, мовляв, вона «містила гранично вульгарну лексику, сексуальні сцени й паплюжила моральні цінності». У 1985–1986 роках роман



було заборонено в курсі англійської мови в Дефуніак-Спрінг та в Вайомнізі через сексуальні висловлювання й богохульство.

Суперечки навколо роману продовжувались і в 1990-і роки та на початку третього тисячоліття. Наприклад, батьки учнів у Грейслеку і Сідделі (штат Іллінойс) у 1991 році рішуче заборонили книгу через пропаганду в ній дошлюбних статевих зносин і проституції, вживання алкоголю. У 1992 році роман було вилучено зі шкільних бібліотек Ватерло (штат Айова), в окрузі Дюваль (штат Флоріда) і в Карвайлі (штат Пенсільванія). У 1994–1995 роках також були зроблені спроби заборонити вивчення роману в курсі англійської мови в Нью-Річмонді (штат Вісконсін), у Гофостауні (штат Нью-Гемпшир) і т. д.

Українською мовою роман Селінджера «Над прірвою в житті» вперше оприлюднив журнал «Всесвіт» (1977) в перекладі В. Гнатовського, а згодом роман переклав В. Мітрофанов. Твори американського прозаїка перекладали також Р. Доценко, С. Павличко та інші.

Джером Селінджер помер у Нью-Гемпширі 27 січня 2010 року.



«ТРОПІКИ» ГЕНРІ МІЛЛЕРА

Ім'я американського письменника й до сьогодні маловідоме в Україні, а окремі твори його перекладені лише російською мовою. Третій том «Української Літературної Енциклопедії», що вийшов у 1995 році уже в умовах розбудови незалежності в нашій державі, інформації про письменника теж не подає. Митець, що зажив скандальної слави першого за часом появи амораліста американської літератури, який обрав шлях епатажу й відвертого бунту проти всіляких літературних і суспільних норм, автор, що був заборонений для публікації у США аж до 1960-х років, Генрі Міллер закінчив своє життя визнаною зіркою на небосхилі світової словесності, ідейним натхненником молодого покоління американських прозаїків середини ХХ ст., предтечею постмодернізму кінця минулого віку.

Генрі Міллер народився й виріс у Брукліні, в імігрантських кварталах Нью-Йорка, в добродійній і суворій німецькій родині. Його батько був шевцем чоловічого одягу, мати вела домашнє господарство. Вдома розмовляли виключно німецькою мовою, оточення хлопчика було далеким від літератури й мистецтва, атмосфери артистичної богеми. Сам же Генрі заради заробітку перепробував чимало занять: наймита на ранчо в Каліфорнії, сміттяра, вантажника-чорнороба, редактора, письменника («Підрізані крила», 1922), нарешті – службовця Вестерн Юніон. Внаслідок цього він набув непереборну відразу до американської системи найманої праці, а разом з тим і до всієї Америки, яку згодом назве «Кондиціонованим жахом».

У 1924 році Генрі Міллер залишив службу в компанії, обрав для себе вільний фах літератора, а в 1930-му виїхав зі США до Європи. Гадав, що на кілька років, але, як виявилось на ціле десятиріччя, щоб у Парижі (загально визнаній столиці усіх геніїв-початківців) повніше реалізувати свої можливості в мистецтві художнього слова.

У цей період життя залишена ним Америка здавалась Міллеру «величезною патріотичною прерією», і її *«краще за все тримати на віддалі...»*. Здалеку вона, з її «коровами й вівцями і з м'якосердими ковбоями», видається живою, але насправді *«Америку не існує взагалі. Її немає. Це – назва, котру люди дали цілком абстрактній ідеї»*.

Залишається тільки Париж – прихисток усіх митців, «Париж Моєма й Гогена, Париж Джорджа Мура», історичний Париж, де *«Середньовіччя стрибає вам на плечі»*. Париж, де *«можна жити просто нудьогою і стражданням»*. Однак *«Париж – як дівка... Здалеку вона захоплююча, і ви не можете дочекатись хвилини, коли візьмете її в обійми... Але за п'ять хвилин потому вже відчуваєте порожнечу й зневагу до самого себе. Ви знаєте, що вас обдурили»* – це слова Г. Міл-



лера з «Тропіка Рака» (Париж, 1934; Нью-Йорк, 1961), кращої книги митця, в якій описано його перебування в «столиці світу».

Книга *«Тронік Рака»* відкриває автобіографічну трилогію Генрі Міллера тридцятих років, куди входять також романи «Чорна весна» й «Тропік Козерога».

«Світ – це рак, що сам себе пожирає», – заявляє письменник. Своє завдання він вбачає у тому, щоб *«зламати існуючу ієрархію цінностей, посіяти бродіння, розбрат і чвари, щоб через емоційне звільнення воскресити мертвих»*. А для цього потрібна книга, схожа на вибух: *«Щоб створити її, необхідно належати до раси художників»*, яка *«ступає по сльозах і крові»* і не боїться *«гризти власні нутрощі ... І все, що мені жахливе, все, що не викликає подібного потрясіння, не відштовхує з такою силою, не виглядає так божевільно, не п'янить так і не заряджає, – все це не мистецтво. Це – підробка. Зате вона людяна»*, – ось творче кредо Г. Міллера, сповна реалізоване в романі «Тропік Рака». Автор кривляється й вивертає навиворіт слова та явища, він показує читачеві власні нутрощі, розпорює по швах життя й витрушує його начинку.

В романі «Тропік Рака» розповідається про самотність, абсурдність і убогість життя американця в Парижі в 30-ті роки ХХ ст., який у гонитві за задоволеннями повністю деградував у своєму духовному розвитку. Розпочата як автобіографія й написана у формі щоденника (головний герой носить ім'я автора), книга пов'язана з життям Міллера в Парижі: у ній можна знайти портрети багатьох його друзів і знайомих. Незважаючи на свою автобіографічну основу, роман не містить хронології подій, в ньому немає часової і просторової конкретики. Генрі Міллер використовує техніку вільних асоціацій, реанімуючи калейдоскоп спогадів і створюючи імпресіоністичний внутрішній монолог.

Американський експатріант у Парижі, без даху над головою і їжі, головний герой твору, насолоджується сексуальними пригодами з багатьма жінками. Його еротичне життя доволі жваво описане, хоча постійна гіперболізація перетворює еротичний зовні матеріал в сюрреалістичний, котрий швидше нагадує про абсурдність людського буття, ніж збуджує уяву читача. Мова Міллера насичена табуйованою лексикою, еротичні фантазії автора нічим не обмежені. Він включає до свого роману чимало натуралістичних деталей, що викликають у реципієнта переважно неприємні асоціації. В одному випадку прозаїк подає довгий монотонний монолог сусіда за столом під час обіду: *«Схоже, що він просто вийняв свій обрізаний пеніс і мочився прямо на нас»*. В іншому випадку він береться за критику суспільства й зауважує: *«Ось уже сто років, а то й більше, наш світ помирає. І за ці сто років, або щось біля того, не знайшлося людини достатньо*



божевільної, щоб засунути бомбу в задницю світобудови й підірвати її». Доволі часто вживана у творі ненормативна лексика змітає геть усі бар'єри художньої прози, які існували до Міллера, й тим самим неминуче розширює можливості мистецького вираження авторського «Я». Власне, саме ця специфіка книги й спровокувала критиків засуджувати її як «порнографічну» та «брудну».

Перший пункт звинувачення, однак, явно висунуто не за адресою «Тропіка Рака»: «Діловито-механістичні описи випадкових статевих контактів і чималі вживання назв дітородних органів, подані серед бруду, людських екскрементів, гною і венеричних хвороб, спроможні не розпалити бажання, а, навпаки, протверезити найменш вибагливого читача». Другий же момент навряд чи взагалі сприймався Г. Міллером як звинувачення, оскільки був важливим пунктом його ідейно-естетичної програми: «Життя так влаштоване, що не стидається бруду й екскрементів», – попереджав прозаїк, передбачаючи можливі докори. Водночас мова роману «Тропік Рака» може бути і ліричною і патетичною, почасти навіть наближеною до мови стародавніх пророків, і відрізняється різноманіттям стильових пластів. Причому, використання різних стилістичних засобів є цілеспрямованим. Мета – епатувати читача, дати йому емоційний заряд. Справді, лейтмотиви роману (найголовніші з них – місто, ріка або потік, голод, нечистоти, рак, венеричні захворювання, дітородні органи) епатують, гіперболи автора вражають: «...рак – сифіліс. Це написано в небі, це горить і танцює там як передвісник жахів».

Утім, улюблені зображувально-виражальні засоби Генрі Міллера – порівняння й метафори. Вони оригінальні й розгорнуті: «вулиці нагадують подовж розсічені дітородні органи, вражені шанкром», «Нотр-Дам піднімається з води, як надгробок, горгульї висовуються над мережковим фасадом. Вони висять там, немов нав'язлива думка в голові маніяка». Метафори й порівняння Г. Міллера побудовані переважно на шоковому зближенні абсолютно різнорідних понять. Така метафора є концептуальною – вона конденсує ідею єдності усіх життєвих проявів, неподільності потоку життя на прекрасне й потворне. Щоправда, іноді письменник поєднує поняття настільки природно, що оповідь набуває сюрреалістичного забарвлення.

Російська дослідниця О. Староверова вважає, що «Тропіка Рака» – «це не роман в загальноприйнятому значенні слова, а швидше «антироман». Дійсно, підстав для такого твердження більше, ніж достатньо: тут сюжет безфабульний, у творі є лише один герой, він же автор, і весь розлогий текст є його «потокотом свідомості», в якому злиті щойно вчинені дії, відчуття й враження, що виникли спонтанно, або ж «хронічні», вистраждані думки (про секс, про сучасне животіння, про творчість), спогади (про перші дні в Парижі, про Нью-Йорк і т. д.), чи уривки



спогадів, що виникли внаслідок несподіваних асоціацій. У цьому вирі вражень, спогадів і роздумів героя виринають і інші персонажі – і їх доволі багато: знайомі жінки з їхніми чоловіками та коханцями, повії, російські та індійські колеги-емігранти і т. д. Вони з'являються, щоб невдовзі зникнути з оповіді зовсім або на певний час.

І разом з тим «Тропік Рака» – це роман, роман модерністський з відповідною художньою специфікою: мозаїчністю образної палітри, відсутністю чітко вираженої фабули, наявністю «поточності свідомості» тощо. Тут присутні усі класичні ознаки романної форми. Це й великий обсяг твору, і тривалий проміжок часу, ідентифікований у ньому (за допомогою ретроспекції – художнього прийому, що застосовується під час пригадування подій, колізій, які передували нинішньому стану наратора; він же персонаж «Тропіка Раку», і доволі розмаїта галерея, крім образу головного героя – оповідача, літературних персонажів. Цементує усіх їх зв'язок з центральним образом невизначеного генія – молодого автора. Напівжебрака, бездольного, вічно голодного. «Вагітний книгою», він вивів універсальну формулу творчості («гризти власні нутрощі») і відкрив смисл людського існування – секс як засіб від порожнечі й самотності. Тим не менше, незважаючи на хаотичні безперервні сексуальні контакти, він по-справжньому самотній.

Спростовуючи власні ж заяви про свій «невиліковний оптимізм» (*«ймовірно, однією ногою я все ще в дев'ятнадцятому столітті»*, – коментує він, і коментар цей доволі красномовний), врешті-решт герой зізнається: *«Я один з моїм величезним порожнім страхом і нудьгою... Думка, що я цілком один, зводить мене з розуму. Це як роди. Все обрізане. Все відокремлене, вимите, зачищене: самотність і голизна... У моїй пам'яті виникають усі жінки, яких я знав. Це як ланцюг, який викував із свого страждання ... Страх самотності, страх бути народженим... Страх і прагнення кудись. Це в крові у нас – нудьга за раєм».*

«Втраченим раєм» виявляється для героя Мона, чие ім'я може бути прочитане як «єдина», чий принакний образ, стилістично виокремлений серед інших жіночих портретів, стає наскрізним у романі. Прототипом Мони була друга дружина письменника: *«Мона голодна. На ній тонке плаття. Нічого у неї немає, крім вечірніх накидок, флакончиків з парфумами, варварських сережок, браслетів і помад. Мона поїхала і обіцяла повернутись, але її імені все немає в списках пасажирів пароплавів, що прибувають з Америки: між нами – океан, і ніщо не зміниться. Вона буде голодувати там, а я буду ходити тут з однієї вулиці на іншу, і гарячі сльози будуть обпикати мені обличчя».*

Поступово Мона починає сприйматися читачем *«не як особистість в певному розрізі часу й простору»*, рамки яких цей образ



явно переростає, «а щось відсторонене» – уособлення самотності митця, його «нудьги за раєм», його душі.

На відміну від головного героя з його безсмертною Моною, інші персонажі, які то по одному, а то й цілими компаніями з'являються на сторінках роману, окреслені пунктирно й карикатурно: «Боровський носить плісові костюми й грає на акордеоні. Неперевершене поєднання, особливо якщо врахувати, що він поганий художник. Він запевняє, що він поляк, але це, звичайно, неправда. Він – єврей, цей Боровський, і його батько був філателістом. Взагалі увесь Парнас – суцільні євреї. Або напівєвреї, що навіть гірше. І Карл, і Пола ... і Борис, і Таня, і Сільвестр, і Молдорф, і Люсіль. Усі, крім Філмора... Я засипаний євреями, як снігом».

Про Молдорфа далі прямо сказано, що він з його «спітнілими оченятками», «голосом – як гороховий суп», хронічним «словесним поносом» і письменницькими амбіціями – «карикатура на людину». У такому ж стилі подаються портрети інших знайомих чоловіків і жінок.

Ось Ілона – «дика ослиця, що винюхує насолоди». «У неї був німецький рот, французькі вуха і російська задниця». А ось покоївка – німкеня Ельза. Вона грає Шумана, «цього плаксивого сентиментального німецького нитика», і плачеться, що не може відмовити жодному чоловікові. «Ельза сидить у мене на колінах. Її очі – як пупки». Повія Жермен, навпаки, не плачеться, а «віддається своїй справі з душею і серцем, і в цьому її добродійність». А ще російська княжна, яку звуть Маша; вона розмовляє на чотирьох мовах, глушить горілку й дратує чоловіків своїми істериками. А ще російський аристократ Серж, що працює шофером, знайомі індуси і багато інших епізодичних персонажів. Узяті разом, вони складають збірний образ артистичної богеми та емігрантських кіл карнавально-строкатого космополітичного Парижа тридцятих років ХХ століття.

А це місто – «пуп Землі» приваблює до себе «усіх змучених, схильних до галюцинацій, усіх великих маніяків любові», тому що «тут, у самому центрі світобудови, найабсурдніші, найфантастичніші теорії знаходиш природними й зрозумілими ... Тут, у Парижі, людина, вештаючись вулицями, розуміє з дивовижною ясністю, що вона напівбожевільна ...».

Змалювавши чорними фарбами «Вічне місто», Париж», цей «тупик», і в кінці його – ешафот!», Міллер робить сумний висновок: «весь наш світ помирає ... Світ гние, розвалюється на шматки. Йому потрібен останній удар, останній вибух, щоб він розлетівся щент».

Фрагментарний, розрізнений, мозаїчно розколотий світ «Тропіка Рака» примушує згадати про аналогічні тенденції в малярстві тієї доби (Пікассо). Він винятково відповідає духу епохи між двома світовими війнами, напрочуд точно передає стан людини, що жила в цю епоху.



В художньому світі роману Генрі Міллера, однак, є певний єдиний центр. Це – образ-метафора жіночих дітородних органів, яка організує весь текст. Згаданий образ – метафора, як у прірву, всмоктує «потік свідомості» героя, потік життя. Він є концептуальним, як і інші метафори в «Тропіку рака», і має аж ніяк не порнографічний, а дуже серйозний і страшний смисл і зміст. Це, по суті, метафора світу, який деградує в небуття, який летить в «гієну вогняну». З останньою в біблійській традиції, що була особливо шанована Г. Міллером як письменником-американцем, асоціюється жіноче лоно. Те, що автор з усіх сил намагається дивитись на цю обставину з веселим нігілізмом, суттєвого значення не має і загальної картини не міняє.

Другою частиною автобіографічної трилогії Г. Міллера став роман «**Чорна весна**» (1936). Композиція твору, так само, як і трилогії загалом, досить фрагментарна, причому фрагменти різнорідні й рівновеликі: окрема репліка – вигук, речення, чий-небудь портрет-шарж, пейзажна замальовка, подія – анекдот і т. д. І нагромаджені вони в хаотичному безладі. «Хаос» – це *партитура дійсності*, – зауважує прозаїк. Поступово в цьому хаосі проглядаються і стають більш-менш чіткими обриси міст і країн, окремі людські обличчя. А цементує весь калейдоскоп вражень, асоціацій і спогадів той самий образ невизнаного геніального молодого художника, що і в «Тропіку Рака». Його схожість з автором незаперечна. Отже, перед нами знову зразок модерністського роману. Щоправда, порівняно з першим твором, який відкривав трилогію, «Чорна весна» значно менше наповнена відвертими сценами та епатажною лексикою. Ймовірно через це друга частина трилогії залишилась поза увагою критики та читацького загалу.

«**Тропик Козерога**» (1939) також насичений автобіографічним матеріалом. Роман охоплює роки життя Міллера, що передували його від'їзду з Америки до Європи (1920–1924). У цей час він працював у Western Union, яка в романі названа «Космодемонічною телеграфною компанією Північної Америки». Знову, як і в попередніх частинах, Генрі Міллер розповідає про болючі пошуки власного «Я» і про спроби бути чесним передовсім із самим собою, незважаючи на тиск індустріального суспільства, що змушує художника підлаштуватися під інших. Хоча на той час, відтворений в «Тропіку Козерога», Міллер був одружений зі своєю першою дружиною, в романі розповідається про кілька сексуальних пригод з повіями, дружинами й сестрами друзів, а також випадковими знайомими.

Знову зустрічаємо в тексті доволі щедро розписані слова «на три букви», вони з'являються не лише в сексуальних сценах, а й у звичайних роздумах героя, в його «потоці свідомості»: «...я проводив час приємно тому, що, як сказав раніше, я дійсно ні хрена ні в що не в'їжджав». Він критикує Америку, вживаючи при цьому міцні вирази:



«Про всі вулиці Америки, разом узяті, я думаю як про величезну помийну яму, помийну яму духу, в якому все засмоктується й тоне ...».

Як і в першій частині трилогії, Міллер користується тут занадто відвертими виразами, описуючи збочення героя, дивні сексуальні відносини з Моною.

І все ж таки, незважаючи на грубу мову, вживання ненормативної лексики, описи відвертих сцен статевих зносин, фізіологічних процесів, за буфонадою оповіді Міллера проглядає відчайдушне переживання абсурдності людського буття.

«Тропік Рака» було опубліковано в Парижі, як уже зазначалось раніше, в 1934 році. Проте майже три десятиліття книга була офіційно заборонена в США – до того часу, доки видавництво «Grove Press» не оприлюднило роман у 1961 році. Але студенти контрабандним шляхом ввозили в країну тисячі екземплярів. Біля двох мільйонів томів було продано, й приблизно три чверті мільйона було повернуто видавництву. Книга фігурувала принаймні в сорока карних процесах проти книготорговців – навіть після того як федеральний уряд відхилив заборону на її реалізацію. Крім того, було подано сотні цивільних позовів з вимогою заборонити твір; в окремих містах внаслідок залякування книга «добровільно» вилучалась з продажу.

Один із літературознавчих довідників «100 заборонених книг»: цензурна історія світової літератури» (2008) наводить висновок судді Луїса Гудмана на судовому процесі проти публікації книг «Тропік Рака» й «Тропік Козерога»: «...головне враження від цих двох книг – непристойність. Обидві книги переповнені довгими пасажами, брудними й ненормативними, що збуджують хіть і тваринні інстинкти. Водночас у книгах є фрагменти й цілі глави, які, можливо наділені художніми здобутками. Непристойні ж уривки не мають літературної цінності: вони цілком і повністю є брудними й непристойними і не мають жодного стосунку до літературної цілісності твору».

Після оскарження наведеного вище рішення в апеляційному суді дев'ятого округу 23 жовтня 1953 року романи були знову одностайно визнані «непристойними». У своєму письмовому рішенні окружний суддя Альберт Лі Стівенс назвав книги «нецензурною лайкою приниженого морального банкрута» і заявив, що навіть як цілому їм не вистачає літературних переваг. Він констатував: «Практично все, що суспільство розглядає як гріх, детально описане живою, обпікаючою мовою хіті, непристойності, проституції, бруду. І все це було розказано без жодного вияву презирства. У відповідності із загальним змістом книг навіть людські екскременти описані у щонайбрудніших виразах».

Судові рішення наведені тут не випадково, адже літературні критики почасти повторювали їх у більш гострій формі, замість того, щоб



об'єктивно розібратись у поезиці аналізованих творів, у специфіці стилю Г. Міллера.

Публікації «Тропіка Рака» в 1961 році і «Тропіка Козерога» в 1962-му (Growe Press) спровокували декілька нових судових позовів. Проте Верховний суд США 22 червня 1964 року відмінив попередні рішення окружних судів щодо заборони публікації романів Г. Міллера. В цьому рішенні, зокрема, значилось: «Матеріали, пов'язані із сексом з метою пропаганди ідей або такі, що мають художню чи наукову цінність, суспільну значимість, не можуть бути визнаними як непристойні і не потребують конституційного захисту».

В судових переслідуваннях романів «Тропіка Рака» й «Тропіка Козерога» на батьківщині автора нарешті було поставлено крапку. Поступово текст твору в перекладі російською мовою (перша інтерпретація 1962 року належить Г. Єгорову) завойовує читацький простір і на теренах колишнього СРСР. Українського перекладу досі не маємо. Проте, сподіваюсь, це вже справа недалекого майбутнього. Адже кожне покоління читачів має право знайомитися з усіма непересічними здобутками світового мистецтва у перекладі рідною мовою.



БУНТ ОСОБИСТОСТІ ЗА САМОРЕАЛІЗАЦІЮ В РОМАНІ КЕНА КІЗІ «ПОЛІТ НАД ГНІЗДОМ ЗОЗУЛІ»

Твори американського прозаїка Кена Кізі (1935–2001) прийшли до українського читача майже з тридцятирічним запізненням. Перший роман письменника «Політ над гніздом зозулі» («One Flew Over the Cuckoo's Nest», 1962) приніс авторові широку популярність. За цим твором було влаштовано кілька сценічних постановок, а 1975 року празький емігрант Мілош Форман зняв однойменну кінострічку, що отримала одразу п'ять Оскарів (серед номінацій: за кращу режисерську роботу, кращу чоловічу роль (Джек Ніколсон), кращу жіночу роль (Луїз Флетчер) та інші – вперше в історії Голівуду. Саме завдяки фільмові тодішній радянський глядач наприкінці 80-х рр. ХХ-го сторіччя відкрив для себе ім'я Кена Кізі. Невдовзі з'явився і перший російський переклад роману в журналі «Новый мир» (1987). Української інтерпретації твору немає досі. Журнал «Всесвіт» подав українську версію сценарію кінофільму (1988). Наступний роман К. Кізі «Часом нестерпно кортить» («Sometimes a Great Notion», 1964) було оприлюднено в перекладі російською мовою лише в 1993 році. У пострадянських країнах твір не мав такого широкого розголосу, як перший роман американського митця. Третій роман К. Кізі «Пісня моряка» («Sailor Song», 1993), що вийшов з-під пера прозаїка майже через тридцять років після другого, до сьогодні, на жаль, поки що не перекладено ні українською, ні російською мовами, а, отже, широкому вітчизняному читачеві його текст не доступний.

В умовах радянського тоталітаризму ім'я Кена Кізі якщо й згадували почасти, то переважно з негативною оцінкою його творчості. Звісно ж, автора роману «Політ над гніздом зозулі», твору, що позначений гострим випадом проти тоталітаризму, глибоким аналізом сутності тоталітарної влади, всіляко намагалися «обійти увагою».

2002 року побачила світ перша на теренах пострадянських країн монографія українського дослідника Михайла Рошка «Художній світ романів Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі» та «Часом нестерпно кортить»» [3] про художній доробок «одіозного автора» в контексті американської прози другої половини ХХ століття. Тим самим «інформаційну блокаду» було прорвано, вітчизняний реципієнт отримав можливість долучитися до серйозної наукової студії про творчість К. Кізі.

Однак, незважаючи на згадану монографію, а також статті О. Алякринського [1], Т. Денисової [2] та деякі інші публікації, цілісного висвітлення заявленого в заголовку питання досі не маємо.

Отже, актуальність дослідження спричинена гострою потребою



заповнити лакуни в осмисленні проблеми особистості і системи, свободи і детермінованості людини, її залежності від зовнішніх умов та обставин у романі американського письменника К. Кізі «Політ над гніздом зозулі», а також відсутністю публікацій на цю тему.

Мета студії впливає з її актуальності й полягає у висвітленні вузлових проблем у романі Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі»: нівелювання особистості з боку конформістського суспільства, придушення суспільством індивідуума, тотальної несвободи і тотального страху, бунту особистості за самореалізацію, за свою волю.

Здебільшого в американських романах 50-х – 60-х років ХХ-го сторіччя пріоритетною стає проблема «особистості й системи», в них засуджується постіндустріальне прагматичне суспільство, яке сукупністю різних засобів уніфікує громадян, нав'язує їм певні стандарти споживацького стереотипного мислення й поведінки. Уніфікованому споживацькому суспільству в художній літературі переважно протиставляється герой-нонконформіст. Безперечно, візія суспільства, героїв, зрештою, конфлікту особистості й системи у творах різних авторів суттєво різняться. Цілком підпадає під вплив «системи» й морально деградує Ітен Гоулі («Зима незгоди нашої» Дж. Стейнбека), всіяко намагається втекти від буденної круговерті одноманітного життя й від себе самого безвідповідальний Гаррі Енгстром, проте зовнішня втеча – переїзд з міста до міста – не міняє сутності самого героя («Кролику, біжи» Дж. Апдайка). Чи не найпослідовніше засуджує фальш і бездуховність споживацького суспільства Голден Колфілд, однак його бунт проти «системи» проявляється поки що в епітажних монологах та у підліткових витівках, а також у мрії про втечу від «дорослої цивілізації» («Над прірвою в житті» Дж. Селінджера).

«Політ над гніздом зозулі». У контекст згаданих творів насамперед завдяки головному конфліктові особистості й системи легко вписується й роман К. Кізі «Політ над гніздом зозулі». Разом з тим варто зауважити, що твір К. Кізі має доволі суттєві відмінності від романів Дж. Стейнбека, Дж. Апдайка, Дж. Селінджера, Н. Мейлера та ін. Своєрідним у «Польоті над гніздом зозулі» є бачення сучасності в іпостасі технократичного бюрократичного суспільства, моделлю якого виступає «закрите мікросуспільство» палати лікарні для душевнохворих і яке постає як жорстока тоталітарна система.

У романі К. Кізі «Політ над гніздом зозулі» оповідь ведеться від імені Бромдена, величезного індійця-шизофреніка на прізвисько Вождь, що перебуває в психіатричній лікарні. Він прикидається німим, захищаючись у такий спосіб від оточуючих, однак поява Рендла Патріка Макмерфі, брехуна й професійного шахрая, який видає себе за божевільного, щоб уникнути в'язниці, надає Бромдену впевненості й допомагає йому повстати проти стерильної міс Гнуссен, яка усіх



пригнічує. Хворі називають її Старшою Сестрою, вона тримає все під своїм жорстким контролем. Лікарня, якою вона керує, – це своєрідна в'язниця, де очманілі від медичних препаратів пацієнти механічно виконують її накази, не запитуючи ні про що, а співробітники готові придушити «будь-яке повстання чи бунт, якщо такі виникнуть...». Макмерфі підриває налагодженість системи своєю невгамовною натурою, прагне зруйнувати цей механізм, що підкоряється Старшій Сестрі. Авторитет міс Гнуссен дратує Макмерфі, який не хоче уподібнюватись до інших пацієнтів. Вони давно вже перестали боротись за свої права. Залякані, слухняні, вони повністю перебувають під її владою.

Галасливий, життєрадісний, непокірний Макмерфі – здоровий і безкорисливий борець, що кидає сміливий виклик жорстокому світові, над яким владарює сестра Гнуссен. Всупереч усім правилам перебування в лікарні він захоплює працівників до азартних ігор, потайки дістає вино й приводить в палату жінок. Оскільки він відкрито протистоїть Старшій Сестрі, інші хворі, наснажені його прикладом, поступово звільняються від страху, виходять зі своєї вимушеної пасивності і вчаться виражати радість, гнів та інші емоції, які раніше змушені були приховувати. Подібні дії небезпечні для Макмерфі, тому що на відміну від інших пацієнтів, що опинилися в лікарні добровільно, він направлений туди владою, і термін перебування в клініці залежить від його поведінки. Чим рішучіший його бунт проти гнітючої атмосфери, створеної Старшою Сестрою, тим більша небезпека, що його змусять залишитися в лікарні на триваліший строк.

Макмерфі демонструє зневагу до правил, що так довго панували в лікувальному закладі, – краде заборонені сигарети, які були залишені в ординаторській кімнаті, «позичає» рибальський катер, щоб вивезти своїх сусідів по палаті на риболовлю. Його життєва сила та ентузіазм радикально змінюють людей, що оточують бунтівника. Витівки Рендла Патріка Макмерфі почасти призводять до трагічних наслідків, посилюється конфлікт влади й щойно завойованої свободи. Спочатку один пацієнт топиться в терапевтичному басейні, коли його пальці прилипають до решітки на дні, потім кінчає життя самогубством Біллі Біббіт, оскільки сестра Гнуссен погрожує розповісти його матері, що він займався сексом з повією, яку привів у палату Макмерфі. Самого Макмерфі чекає розплата: він звинувачує Старшу Сестру в смерті юного Біллі, нападає на неї, після чого на тиждень зникає з палати. Коли ж нарешті повертається, інші пацієнти не можуть повірити в ті переміни, що з ним відбулись, і говорять, що це самозванець, який виглядає, «як манекен в магазині ... чудернацька лялька з ярмаркового балагану». Лоботомія (хірургічне видалення частини мозку і перетворення особистості в ходячу мумію) зруйнувала його «я» і зробила з Макмерфі показовий приклад того, що тра-



пляється з людиною, яка виступає проти системи. Не маючи більше сил бачити свого товариша в такому стані, бездіяльного, аморфного, інші пацієнти зважуються на вбивство Макмерфі, щоб звільнити його від такого існування. Вождь душить його подушкою, після чого тікає з лікарні на волю.

Палата для душевнохворих, яку можна вважати символом будь-якої тоталітарної держави (згадаймо у цьому зв'язку «Палату № 6» А. Чехова як символ задушливої атмосфери монархічної Росії), цілої системи (щоправда, з рисами саме американського суспільства), сучасної цивілізації взагалі, у той же час є цілком конкретною палатою, змальованою автором з реальної дійсності. Оскільки Кен Кізі писав роман, працюючи санітаром у такій же палаті для душевнохворих, то й більшість персонажів твору мають своїх конкретних прототипів.

Ясна річ, автор не копіює дійсність, він просто використовує її як матеріал для створення свого художнього світу. Цей останній має чіткий хронотоп: Середній Захід США, час напередодні чергових виборів президента 1960 року. Точна дата в тексті не вказується, втім, читач має змогу її легко вирахувати. Наприклад, у розмові між Макмерфі і Гардінгом останній заявляє: «Біббіт! Скажи містеру Макмерфі, що я такий ненормальний, що голосував за Ейзенхауера двічі». Отже, тут чітко вказується на те, що події в романі відбуваються в період другого терміну перебування Ейзенхауера на посту президента США. Відповідь Макмерфі ще більше конкретизує час: «А ти передай містеру Гардіну, – він кладе обидві руки на стіл, нахилиється й говорить тихим голосом, – я такий ненормальний, що збираюсь голосувати за Ейзенхауера і в нинішньому листопаді!» Як бачимо, події, описані в романі, відбуваються напередодні виборів президента США 1960 року, коли замість Ейзенхауера президентом став Джон Кеннеді.

Мікросуспільство палати цілком схоже на тоталітарні системи, зображені у відомих романах-антиутопіях ХХ століття: «Ми» (1922) Євгенія Зам'ятіна, «Чудовий дивний світ» (1932) Олдоса Хакслі і, передовсім, «1984» (1948) Джорджа Оруела. Для порівняння режиму в палаті для душевнохворих з тоталітарними режимами, відтвореними в антиутопіях, підстав більше, ніж достатньо. Існування в палаті (це справді існування, а не життя) переповнене страхом, а найперше, що критикується і в антиутопіях, і в романі К. Кізі, – це страх. У палаті все відбувається за чітким розпорядком, який доводиться до абсурду: досить згадати сцени, коли Макмерфі забороняють чистити зуби поза призначеним часом. Або епізод, коли його не випускають раніше за інших з їдальні: хворі, мовляв, повинні виходити всі разом, колонами. Так само за розпорядком живуть суспільства антиутопій і так само «ходять колонами».

В тоталітарних суспільствах антиутопій і в палаті для душевнохворих звичною справою є доносити один на одного. Так само однакові



види покарань за непослух: тут і електрошокотерапія, і лоботомія, і «дрібні» покарання: заборона елементарних задовольень, які можливі в лікарні. Прикладом таких покарань може бути покарання Тейбера тільки за те, що він допитувався, від чого ліки, які йому давали, і, не отримавши пояснень, відмовлявся від них. Тоді санітари силоміць зробили йому укол, а після згвалтували.

Як влучно підмітив американський дослідник Мартін Теренс, Кен Кізі відкрито відсилає читача до відомих романів-антиутопій, назвавши «диктатора» палати міс Гнуссен Старшою Сестрою (Big Nurse), так само (Big Brother), як в «1984» Д. Оруела диктатора називають Старшим Братом.

Однак, роман «Політ над гніздом зозулі» навряд чи можна визначити за жанром як антиутопію. Передовсім через те, що сама система, проти якої бореться Макмерфі, виступає досить нечіткою, оскільки зображується не як реальне мікросуспільство, а як існуюча в шизофренічній уяві оповідача. Окрім того, зауважує М. Рошко, «в центрі уваги антиутопій стоїть тоталітарне суспільство, характерні ознаки і принципи його існування. У романі ж К. Кізі акцент перенесено на еволюцію особистості головних героїв – Макмерфі та оповідача Бромдена» [3, 34]. Саме ці головні персонажі і дають читачеві можливість якнайповніше з'ясувати авторську концепцію особистості.

Варто зазначити, що роман «Політ над гніздом зозулі» доволі щедро насичений євангельською символікою та прямими натяками на євангельський сюжет. Євангельська метафора у творі наведена уже в третьому розділі першої частини, коли Макмерфі вперше з'являється в палаті для душевнохворих і помічає пацієнта Елліса, який зображує розп'яття.

Євангельська тема знову порушується в романі, коли Гардінг описує Макмерфі лікування електрошоком, яке чекає на кожного, хто виступає проти Старшої Сестри і заведеного нею порядку в палаті: його прив'язують до столу у формі хреста. Так у романі вводиться образ розп'яття, який є ключовим символом твору. Тут, однак, є багато інших євангельських образів та алюзій.

Особливо насичені євангельськими мотивами третя та четверта частини. У третій частині Вождь констатує: «І ми, дванадцять, на чолі з Макмерфі, їхали до океану». Тут, як бачимо, доволі прозора паралель з Христом та дванадцятьма апостолами. Морська ж прогулянка є символом хрещення пацієнтів у нову віру – віру Макмерфі, яка базується на життєлюбстві й сміливості й протиставляється «старій вірі», що побутувала в палаті й базувалась на страхах.

Макмерфі, як і Христос, привносить у суспільство, в якому панували заборони і страх покарань, нові ідеї до життя, взаємопідтримки, поваги до людини і свободи вибору.



І, подібно до того, як загибель Христа стала поштовхом до розповсюдження його вчення по всьому світу, зауважує М. Рошко, «загибель Макмерфі спричинила його моральну перемогу: друзі-пацієнти за власним бажанням звільнилися із лікарні, переборовши страх життя. А вождь Бромден зумів утекти на волю і розповів про «діяння» Макмерфі-учителя, як євангелісти несли Благую Вість про діяння Ісуса» [Там само, 53].

Насамкінець варто вказати на семантику заголовка роману «Політ над гніздом зозулі». Ця назва взята з дитячої індіанської лічилки, яку бабуся-індіанка наспівувала маленькому Бромдену:

*Не моргай і не зівай.
Тітка винесла курчат,
чуєш – лебеді летять...
В зграї всього гуски три,
Полетіли хто куди,
Хто із дому над селом,
Над зозулиним гніздом...
Гуска просить: «Дай води!»
Два – три, вже іди!*

Необхідно зазначити, що в оригіналі два ключові рядки лічилки звучать трохи інакше:

*One flew east, one flew west
One flew over the cuckoo's nest.*

Дослівно це можна перекласти так: «Хтось на схід, хтось на захід, а хтось над гніздом зозулі».

Як відомо, зозуля не в'є гнізда (вона підкладає свої яйця в чужі гнізда), отже, над гніздом зозулі – це над чимось, чого насправді не існує, тобто, ні над чим, або – в нікуди.

Між іншим, в українському фольклорі, зокрема в думах і піснях, зозуля виступає символом печальної звістки. Чи не тому Григір Тютюнник, орієнтуючись на такий архетип образу зозулі, виніс його в заголовок однієї з кращих своїх новел – «Три зозулі з поклоном».

Щодо заголовка роману К. Кізі, якщо розглядати його в контексті цитованої вище лічилки, то «над гніздом зозулі» – це і не на схід, і не на захід. Тобто, летіти над гніздом зозулі – значить, не бути ні там, ні тут, бути ніде. Це передовсім стосується Макмерфі як людини асоціальної, що перебуває поза ієрархією суспільства. Він і в палаті – де всі діляться на персонал (владу) і пацієнтів (жертви) – (схід і захід) – не дає зробити з себе жертву, проте й не рветься до



офіційної влади. Він поза цим протиставленням, поза цією бінарною опозицією. Інший. Вільний.

Над гніздом зозулі – тобто «не там» і «не тут» і Бромден, який не вписується ні в життя «білої американської цивілізації», ні в природне життя індіанців, бо він – напівіндіанець-напівбілий. А якщо згадати, що в романі концептуально природа й цивілізація протиставляються одне одному, то в особі Бромдена вони співіснують, доповнюючи одна одну (щоправда, така подвійність різних ментальностей, культур в одній особі призводить її до шизофренії – «розколу розуму»).

Над гніздом зозулі – це й палата, і вся клініка для душевнохворих, відмежована від реального життя. Адже божевільні існують не в реальному світі з його проблемами, а в своєму, удаваному, викривленому, несправжньому – тобто, над гніздом зозулі.

«Тоді і вся історія Бромдена – вигадка шизофреніка – не справжній, а віртуальний світ, – вважає М. Рошко, – світ над гніздом зозулі. А процес читання роману (загалом, і процес читання художньої літератури взагалі) – не що інше, як політ над гніздом зозулі, політ у віртуальну реальність» [Там само, 91].

Доволі показовою є цензурна історія твору. Роман часто забороняли друкувати, оскільки він «расистський, непристойний і аморальний через його грубу мову й акцент на спротив владі» [4, 574]. Білі пацієнти лікарні для душевнохворих постійно називають чорних санітарів такими расистськими виразами, як «чорномазій», «ніггер», медсестру-японку з палати для буйних презирливо називають «Джап». Чисельними лайливими виразами пересипана мова Макмерфі, він зумисне насміхається над лікарями й медсестрами, кривляючись з приводу їхніх запитань стосовно його психопатичних нахилів: «Цікаво, чому це я кролик? Тому що психопат? Тому що б'юся чи тому що кобель? Кобель – тому, ймовірно? Ну, це, трах-трах, вибачте, згарячу. Ага, мабуть, тому я кролик...». Він висловлюється про сестру Гнуссен, що в неї «занадто великі цицьки» й що вона – «сучка, стерво і яйцерізка».

Через вживання ненормативної лексики роман викликав протести батьків школярів у Грілі (штат Колорадо) в 1971 році. Вони вимагали вилучити твір зі списку рекомендованої літератури з курсу американської культури. У 1975 році книга була вилучена зі шкільних бібліотек у Рендольфі (штат Нью-Йорк) і Алтоні (штат Оклахома) [Там само].

У 1977–1978 роках роман було заборонено в школах Вест порту (Массачусетс) та Сент-Ентоні Фрімонт (штат Айдахо), у 80-х роках – в середніх навчальних закладах Меррімеку (штат Нью-Гемпшир) та Абердину (штат Вашингтон) і в інших містах США [Там само, 575].

Отже, проблема бунту сильної особистості за самореалізацію, за свою волю, її конфлікт з владою, втіленою в образі медсестри Гнуссен



з палати клініки для душевнохворих, що символізує жорстоку тоталітарну систему, є однією з найголовніших у романі К. Кізі «Політ над гніздом зозулі». Означена проблема розкрита крізь призму рецепції наратора-шизофреніка Бромдена. Інший персонаж твору Макмерфі – людина асоціальна, без певного місця в суспільній ієрархії, любитель алкоголю, наркотиків і різноманітних збочень, постає послідовним волелюбцем і бунтарем проти цієї системи і у боротьбі за право особистого вибору йде на крайній крок – загибель. Головним бажанням Рендла Патріка Макмерфі за життя було веселе проведення дозвілля. З огляду на його захоплення, цей персонаж можна вважати одним із перших уособлень контркультури в американській прозі. Контркультура символізувала насамперед неприйняття молодим поколінням (бітники, хіпі) традиційної конформістської моралі, технократії, що уніфікувала особистість і нав'язувала співвітчизникам суспільні стереотипи.

Література:

1. Алякринский О. Полет над гнездом кукушки / О. Алякринский // Энциклопедия литературных произведений / Под ред. С. В. Стаховского. – М. : Вагриус, 1998. – С. 380 – 381.
2. Денисова Т. Н. Смех жорстокий, гіркий, відчайдушний / Т. Н. Денисова // Всесвіт. – 1986. – № 9. – С. 160–163.
3. Рошко М. Художній світ романів Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі» та «Часом нестерпно кортить»: [монографія] / Михайло Рошко. – Ужгород : Мистецька лінія, 2002. – 155 с.
4. 100 запрещенных книг: цензурная история мировой литературы / Николас Дж. Каролидес, Маргарет Балд, Дон Б. Соува, Алексей Евстратов; пер. с англ. Э. Богдановой. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2008. – с. 572–575.



КРИЗЬ ПРИЗМУ «МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ» ГАБРІЕЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА

У 60–70-х роках минулого віку латиноамериканська література пережила справжній ажіотаж. З'явився навіть спеціальний термін «карибське диво» в літературі. Вона стала навдивовиж популярною, загальновідомою на всіх континентах, на небосхилі світового письменства засяяло ціле сузір'я чудових імен письменників, які органічно поєднували в своїй творчості елементи реального та фантастичного, побутового та міфічного, дійсного та уявного, таємничого. Такий художній метод пізнання та відтворення глибинного, прихованого смислу явищ реального життя в художньому письменстві отримав назву «магічного реалізму». В традиціях магічного реалізму творили такі письменники, як Ж. Амаду («Мертве море», «Жубіаба»), Г. Гарсія Маркес («Сто років самотності», «Стариган з крилами»), А. Карпентьєр («Екуе-Ямба-о!», «Царство від світу того»), М.-А. Астуріас («Маїсові люди») та інші.

Цей літературний феномен багато чим завдячує міфопоетичному світорозумінню аборигенів Латинської Америки. Сліпа, правічна віра в існування добрих і злих духів, олюднення стихійних явищ і сил природи, переконаність у тому, що існує потойбіччя, а звідси – рецепція життя і смерті як двох сторін однієї медалі, віра в можливості перевтілення однієї живої істоти в іншу – все це типологія свідомості індіанців.

Уже в самому терміні «магічний реалізм» криється поєднання двох протилежних понять: «реалізм» (матеріальне, те, до чого можна доторкнутися, буденне, звичайне) і «магічний» (фантастичне, несподіване, незвичайне, містичне, нез'ясоване). Безумовно, письменники не прагнули в своїх творах зафіксувати повною мірою кардіограму міфологічної свідомості, однак взяли від неї якнайголовніший художній принцип – зображення казкового, фантастичного як реально існуючого і тому, зрозуміло, буденного. Реальність і фантастика взаємопереплетені в їхніх творах, і фантастика така ж реальна, як і сама реальність.

Художні особливості «магічного реалізму» ідентифіковані не лише в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності», а і в інших творах письменника. Зокрема, в оповіданні «Стариган з крилами» ідеться про старого, що несподівано з'явився на подвір'ї звичайної сім'ї. Місце дії (селище) та персонажі твору (сім'я, сусіди) зображені реально, з великою кількістю побутових деталей. Фантастичним є факт появи в селищі старого, адже у нього на спині крила. Надприродною є також здатність старого з'являтися одночасно в різних місцях. Свідки побаченого прагнуть якимось пояснити



це вміння героя. Сусідка стверджує, що це – ангел (магічне начало), з іншого боку – це звичайнісінька людина похилого віку (реалізм), щоправда, в старого незвичайні крила (магічне), тому його садять ... до курника (?!). Таким чином, реальність і фантастика взаємопереплітаються вже в самому образі старого. Головний герой твору залишає селище тоді, коли до нього звикають, як до чогось буденного, реального. Тоді він здіймається в небо і летить.

Проза Латинської Америки збагатила світову літературу шедеврами, поява яких є глибоко закономірною, оскільки ця проза компенсувала відсутність епосу. І аргентинські письменники Хорхе Луїс Борхес і Хуліо Кортасар, і кубинський митець Алехо Карпент'єр, і колумбійський прозаїк Габріель Гарсія Маркес, і мексиканський романіст Карлос Фуентес та багато інших латиноамериканських авторів заговорили від імені народу, повідавши світу про становлення нових націй внаслідок європейського вторгнення на континент, заселений індіанськими племенами, віддзеркалили присутність у підсвідомості народу уявлень про світобудову, які існували ще в доколумбову епоху.

Успіх до латиноамериканських письменників прийшов завдяки злиттю в їхніх творах історії та міфа, епічних традицій та авангардистських пошуків, витонченого психологізму реалістів і розмаїття зображувальних форм іспанського бароко – всього того, що найчастіше виражається містким поняттям «магічний реалізм».

Творчість колумбійського письменника, лауреата Нобелівської премії (1982) Габріеля Гарсія Маркеса займає центральне місце в літературному процесі другої половини ХХ століття латиноамериканських країн. Його відносно невеликий за обсягом роман «Сто років самотності» (1967) викликав таку зливу бурхливих і різноголосих відгуків критиків та літературознавців, як, можливо, жоден з художніх творів світової літератури за останні піввіку. Поєднавши стародавні вірування народів, що населяли далекий континент, з традиціями європейської культури, Маркес розкрив специфіку національного характеру креолів і індіанців, створив героїчний епос народу Колумбії.

Маркес народився 6 березня 1928 року в маленькому містечку Аракатаці на Атлантичному узбережжі в сім'ї військовослужбовця. Вчився в 1946–1948 роках на юридичному факультеті Боготського університету, співробітничав у пресі. В якості кореспондента однієї із столичних газет побував у Римі й Парижі. У 1957 році, під час Всесвітнього фестивалю молоді й студентів, приїздив до Москви. З початку шістдесятих років Маркес живе переважно в Мексиці.

Перші оповідання він опублікував у двадцятирічному віці. Здавалось, що Гарсія Маркес цілком сформувався як художник – реаліст,



соціальний письменник зі своєю темою – життям колумбійської глибинки. Його оповідання, а згодом і повісті привабили увагу читачів і критиків. Серед його прози п'ятдесятих років виокремлюється повість «Полковникові ніхто не пише» (1958). Сам автор назвав її разом з іншою повістю «Хроніка вбивства, про яке взнали заздалегідь» (в російських перекладах – «Летопись одной предвозвещенной смерти» і «История одной смерти, которой нельзя было избежать», 1981), кращими своїми творами. Час створення повісті «Полковникові ніхто не пише» в історії Колумбії називається «часом насилля». Це роки правління реакційної диктатури, котра утримувала владу за допомогою відкритого терору і масових політичних убивств. Прогресивна інтелігенція відповіла на насилля виступами у закордонних засобах масової комунікації, художніми творами, народженими гнівом і болем, але більше схожими на політичні брошури, ніж на літературні тексти. До цієї хвили належить і повість Гарсія Маркеса. Проте письменника, за його словами, цікавила не «інвентаризація мерців і опис способів насилля», а «насамперед наслідки насилля для тих, хто вижив». Він описує безіменне містечко, затиснуте в лещата комендантської години, оповите гіркою атмосферою страху, невпевненості в завтрашнім дні, самотності. Десь тут неподалік розташоване й містечко Макондо, згадане в повісті, в якому будуть зосереджені всі події роману «Сто років самотності».

Але Гарсія Маркес бачить, як знову визріває затоптане брудними чобітьми диктатури незнищенне насіння Спротиву, як знову з'являються крамольні агітки, як молодь знову жде свого часу. Герой повісті – відставний полковник, у якого вбили сина, що поширював політичні агітки, його останню надію на старості років. Образ полковника (у повісті він залишається безіменним) – безумовний творчий успіх автора. Полковник – ветеран громадянської війни між лібералами й консерваторами, один з двохсот офіцерів армії лібералів, котрим за мирною угодою, підписаною в містечку Нерландія, була гарантована пожиттєва пенсія. Однак «полковнику ніхто не пише» ось уже понад двадцять років. Це й не дивно, адже перемогли політичні супротивники полковника, і хоча в країні запанувало національне примирення разом з бідністю, про тих, хто змирився, воліють краще не згадувати. Попри всі життєві випробування, полковник зберігає понад усе власне почуття гідності. Стати вище трагічних обставин допомагає йому іронія. «У жартах і словах полковника гумор стає парадоксальним, однак точним мірилом мужності. Полковник жартує, ніби відстрілюється,» – писав у свій час один із мистецтвознавців В. Силюнас. Сказано добре, проте у «парадоксального гумора» є своя назва – іронія. Подивіться, як «відстрілюється» полковник: «Від тебе залишилися самі кістки», –



говорить його дружина. «Готую себе для продажу, – відповідає полковник. – Уже отримав замовлення від фабрики кларнетів». Скільки гіркої самоіронії у цій відповіді!

Образ полковника доповнює образ бійцевого півня, що залишився старому у спадок від сина. Півень – іронічний двійник полковника; він такий же голодний і кістлявий, як і його господар. Він сповнений бойового непримиримого духу, що нагадує непереможний стоїцизм полковника. На майбутніх півневих боях цей «екземпляр» має всі шанси на перемогу, котру жде не лише полковник, а й товариші вбитого сина полковника. Йому вона обіцяє спасіння від голоду, їм вона потрібна як перша точка відліку в наступній боротьбі. «Так історія людини, яка сама захищає себе, переростає в історію переборювання самотності» – справедливо зауважував Л. Осповат, автор передмови до одного з видань Г. Маркеса російською мовою (1978).

Образ півня так рельєфно змальовано в творі, що окремі критики побачили в ньому, а не в образі його господаря символ Спротиву. «Подумати тільки, а я ледь не зварив у супі цього півня» – такою іронічною реплікою відповів на домисли критиків сам письменник.

Старий полковник не згинається перед випробуваннями долі. Він продовжує жити пам'яттю про сина й вірою в справедливість.

Полковника читач зустрине і в романі «Сто років самотності» в особі молодого казначея лібералів: десь на периферії повісті уже проглядав полковник Ауреліано Буендіа, один з головних героїв майбутнього роману. Здавалося б, від повісті до роману йде пряма дорога, однак шлях цей виявився довгим і звивистим.

Справа в тому, що письменник Габріель Гарсія Маркес був незадоволений собою і традиційною формою латиноамериканської соціально – політичної прози, в руслі якої були написані його повісті. Він мріяв про «абсолютно вільний роман, що буде цікавим не лише своїм політичним і соціальним змістом, але й своєю здатністю глибоко проникати в дійсність, і найкраще, якщо романіст спроможний вивернути дійсність навиворіт і показати її зворотний бік». До роботи над таким романом він і приступив, а після півтора років напруженої праці завершив його весною 1967 року.

Аргентинське видавництво «Судамерікана» випустило книгу накладом шість тисяч примірників, розраховуючи, що вона розійдеться впродовж року. Але весь наклад розлетівся за два – три дні. Видавництво миттєво зреагувало на запити читачів й викинуло на книжковий ринок другий, третій, четвертий і п'ятий наклад. Так розпочалася казкова, феноменальна слава роману «Сто років самотності». У наші дні роман існує в перекладах понад тридцятьма мовами, й загальний тираж його перевищує п'ятнадцять мільйонів примірників.



«Сто років самотності». «Абсолютно вільний роман» Г. Гарсія Маркеса став тим збільшуваним склом, крізь призму якого літературознавці й критики, широкі кола читачів побачили життєздатність радикальної форми модернізму, неореалізму, або «магічного реалізму». Про роман як жанр, кризу якого давно пророкували, знову заговорили, твір Маркеса спричинив дискусію про шляхи розвитку епічної літератури загалом і її романної форми зокрема. Йшлося і про «магічний реалізм», який у творчості колумбійського письменника відчув друге дихання.

Науковці сходяться на тому, що магічний реалізм – це реалізм, в якому наявність фантастичного елемента (звідси й визначення «магічний») допомагає авторові точніше і повніше відтворити дійсність. Термін запровадив мистецтвознавець Ф. Роо («Постекспресіонізм. Магічний реалізм», 1925) на означення малярства «нової речевості», коли зображувана дійсність деформувалася, поставала зі зміщення перспективою. Було відмічено також спорідненість магічного реалізму з європейською та світовою літературною традицією (Ф. Рабле, Новаліс, Е.-Т.-А. Гофман, М. Гоголь, Е. По, М. Булгаков, Ф. Кафка, Дж. Джойс). основні риси його – всебічне відображення дійсності за допомогою поєднання реального і фантастичного, ймовірного і таємного, повсякденного буття і народної міфології.

Започаткований у 20–ті роки ХХ ст., магічний реалізм розвинувся у 50–60–ті в літературі Латинської Америки. Один з його родоначальників кубинський письменник А. Карпентьєр у передмові до свого раннього роману «Екуе – Ямба – о!» (1933) виклав основи нового напрямку, що багато чим завдячує міфопоетичному світосприйняттю аборигенів Латинської Америки. Беззастережна віра в існування добрих і злих духів, олюднення сил природи, переконаність в існуванні потойбічних світів і сприйняття смерті й життя як двох взаємопоєднаних понять, віра у можливість перетілення однієї живої істоти в іншу – все це невід’ємні складові свідомості індіанців.

Наприклад, дія твору самого А. Карпентьєра «Царство земне» відбувається на Гаїті, французькій колонії. Французи захопили в полон шамана – ватажка гаїтян і ведуть його на страту. Шамана оточують індіанці, але вони навіть не намагаються його визволити, бо знають: шаман спроможний перетворитися в іншу істоту. І коли шамана сплячуть, над вогнищем піднімається вгору хмара комах. Для гаїтян це підтвердження того, що їхній ватажок перетілюється в іншу іпостась, перейшов у іншу реальність.

І все ж широкої популярності «магічний реалізм» зажив у світі якраз завдяки романові Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності».

Основа цього твору – історія містечка Макондо. Невдовзі після оприлюднення роману це слово зайняло почесне місце на літера-



турній мапі світу. Походження його пояснювалось по – різному й служило приводом для дискусій. Нарешті, у так званій «банановій зоні» на північному заході Колумбії між містечками Аракатакою (малою батьківщиною письменника) й Сьенатою віднайшлося селище Макондо, надійно заховане в тропічні хащі і відоме зачарованим місцем – туди можна дістатися, однак звідти вибратись неможливо. Тож чи не магією самого слова, його загадковим звучанням, пояснюється прихильність до нього колумбійського прозаїка? Містечко Макондо з'являється уже у ранніх його оповіданнях 40–50-х років, згодом у повісті «Опале листя» (1952) і, як уже було сказано, у повісті «Полковникові ніхто не пише» (1958). Проте до пори до часу воно залишається звичайним місцем дії. Значимість і знаковість це містечко набуває лише в романі «Сто років самотності». Так з наземних географічних координат Макондо перейде на глибинні духовно – моральні паралелі, стане пам'яттю дитинства, як листочок, що зірвався з дерева, закрутиться у вирі Історії, налетиться чарівною силою народних традицій, вірувань, легенд.

Містечко Макондо, засноване Хосе Аркадіо, родоначальником могутнього племені Буендіа, що в перекладі означає «Добридень», стає центром оповіді у творі впродовж століття (від 40-х рр. ХІХ до 30-х ХХ віку). Але час цей умовний, оскільки автор змальовує події, що відбуваються як у конкретний відтинок епохи, так і завжди. Контури дат дуже розмиті, розпливчаті, від цього виникає відчуття, що сімейство Буендіа зародилося в період архаїчний.

У романі «Сто років самотності» простежується сімейна хроніка шести поколінь Буендіа. Спираючись на досвід реалістичного «сімейного» роману ХІХ – ХХ століть і на свій власний письменницький досвід, Маркес виліплює багатогранні характери своїх героїв, що формувались під впливом і родової спадковості (генів), і соціального середовища, і біологічних законів розвитку. Щоб підкреслити приналежність членів сімейства Буендіа до одного роду, він наділяє їх не тільки загальними рисами зовнішності і характеру, але й спадковими іменами (як це прийнято в Колумбії), піддаючи тим самим небезпеці читача загубитися в «лабіринтах родових взаємозв'язків» (Гарсія Маркес). Одні родичі виявляються тимчасовими гостями в сім'ї і на землі, помирають молодими, або ж залишають батьківський дім, гублячись десь у круговерті зовнішнього світу. Інші, як Велика Мама, залишаються берегинями сімейного вогнища впродовж цілого століття.

Одне з найстрашніших потрясінь пов'язане в романі з втратою пам'яті старими й молодими Буендіа, а згодом і всіма жителями Макондо. Втрата минулого загрожує народові втратою самоцінності і єдності. Функцію історичної пам'яті виконує епос. У Колумбії, як і в



інших країнах цього далекого континенту, не було героїчного епосу. Габріель Гарсія Маркес бере на себе виняткову місію – компенсувати відсутність епосу своєю творчістю. Письменник насичує оповідь міфами, легендами, повір'ями, байками, котрі побутували в латиноамериканському суспільстві. Все це надає творові фольклорного колориту.

У сімействі Буендіа кровні узи священні, однак прихована ненависть Амаранти до дружини брата штовхає її на інтриги й злочини. А особистий потяг до сім'ї єднає Хосе Аркадіо й Ребеку не тільки родинними, а й шлюбними зв'язками. Обоє вони прийняті в родину Буендіа з інших родин, також, беручи шлюб, вони зміцнюють свою відданість сімейству. Відбувається все це не внаслідок розрахунку, а на підсвідомому інтуїтивному рівні.

Роль епічного героя відведена автором полковникові Ауреліано Буендіа. Що примушує дилетанта – поета й скромного ювеліра залишити своє поважне ремесло, піти зі своєї комірчини – майстерні у широкі світи, щоб воювати, не маючи, по суті, жодних політичних ідеалів?

У романі тому є тільки одне пояснення: так йому було на роду написано. Епічний герой вгадує свою місію і здійснює її.

Ауреліано Буендіа оголосив себе громадянським і військовим правителем, а заодно і полковником. Він не справжній полковник. Він очолює на початку загін, у якому всього-навсього двадцять молодців – головорізів.

Біографія героя розпочинається знаменитою фразою: «Полковник Ауреліано Буендіа підняв тридцять два повстання і всі тридцять два програв. У нього було сімнадцятеро дітей чоловічої статі від сімнадцяти жінок, і всі його сини буди вбиті за одну єдину ніч, перш ніж старшому з них виповнилось тридцять п'ять років».

Полковник Ауреліано Буендіа постає у творі в різних іпостасях. Підлеглі бачать його в ореолі героя, мати вважає його катом власного народу і своєї сім'ї. Виявляючи чудеса хоробрості, він невразливий ні для кулі, ні для холодної зброї, однак через ним же кинуте необережно слово гинуть разом усі його сини.

Ідеаліст і романтик, він очолює армію лібералів, але незабаром усвідомлює, що його співтовариші нічим не відрізняються від ворогів, оскільки й ті і інші борються за владу й за власність на землю. Здобувши владу, полковник Буендіа приречений на повну самотність і деградацію особистості. Повторюючи в мріях подвиги Болівара й випереджаючи політичні лозунги Че Гевари, полковник марить революцією в масштабах усієї Латинської Америки. Маркес мінімізує революційні події межами одного містечка, де в ім'я абстрактної ідеї сусід вбиває сусіда, брат знищує брата. Громадянська війна в інтерпретації Маркеса – війна братовбивча в прямому й метафоричному розумінні.



Дві основні сюжетні лінії роману – історія мешканців Макондо та історія сімейства Буендіа – міцно взаємопереплетені і об'єднані спільною долею Макондо.

Макондо – «це поселення дорослих дітей», як влучно висловився В. Столбов, автор післямови до російського видання роману Маркеса. Це також і спогади відставного полковника, дідуся Ніколаса Маркеса про щасливе, дружне, працелюбне містечко Аракатана у тому вигляді, в якому їх сприйняв і зробив своїми власними спогадами хлопчик Габо. Макондівці живуть однією сім'єю і обробляють землю. Спочатку вони перебувають за межами історичного часу, але в них є свій, так би мовити, місцевий час: дні тижня, доба, а в добі години роботи, відпочинку, сну. Це – час трудових ритмів. Праця для них не предмет гордості і не біблійне прокляття, а міцна опора – і не лише матеріальна, а й моральна. Вони трудяться так само природно як, скажімо, дихають чи п'ють воду. Про роль праці в житті Макондо можна судити, наприклад, на основі вставної новели про епідемію безсоння. Втративши сон, макондівці «навіть зрадили... і так старанно взяли за роботу, що за короткий строк все зробили». Трудовий ритм їхнього життя було зруйновано, настала важка бездіяльність, а з нею і втрата відчуття часу й пам'яті, що загрожувало людям повною деградацією. Макондівців урятувала казка. Вона послала до них Мелькіадеса з його чарівними пігулками.

Родючі землі навколо Макондо приваблюють нових поселенців. Селище розростається й перетворюється вже в місто. Тут з'являється священник, коррехідор, розважальні заклади – перші паростки морального отруєння макондівців і включення їх до «лінійного» історичного часу.

На Макондо налітає стихія історії і природи: громадянські війни і навала бананової компанії, багаторічний дощ і страшна посуха. В усіх цих трагічних перипетіях макондівці залишаються дітьми з характерним дитячим світоглядом. Вони ображаються на кінематограф, що герой, який загинув у попередньому фільмі, з'являється, як ні в чому не було, в іншому.

І все ж дух накопичення, збагачення, занесений в Макондо банановою компанією, зробив свою брудну справу. Макондівці відірвалися від землі, втратили свою моральну опору – фізичну працю й «зайнялись підприємництвом». У чому воно полягало, автор не говорить. Відомо тільки, що нові «підприємці» не збагачувались і ледве «зберігали свій скромний достаток».

Останній удар наносить макондівцям природа. В латиноамериканській літературі першої половини ХХ ст. була розроблена тема «зеленого пекла» – дикої тропічної природи, яка перемагає людину. В романі Гарсія Маркеса ця тема набула космічних масштабів не-



бесного покарання, дощового потопу, що вилився на людей за їхнє втоптування в кров і бруд свого високого людського призначення.

У фіналі роману «останні мешканці Макондо» – це жалюгідна купка людей без пам'яті й життєвої енергії, що змирилися з бездіяльністю і втратили моральні пріоритети. У цьому кінець Макондо, і «біблійний вихор», котрий знесе місто, – тільки знак оклику, поставлений в кінці.

Сімейству Буендія судилося проіснувати століття. Будуть повторюватися в синах і внуках імена батьків і дідів, будуть по-своєму складатися їхні долі, але незмінно всі, хто при народженні отримуватиме імена Ауреліано або Хосе Аркадіо, успадкують родинні дивацтва, надмінність пристрастей і невід'ємну самотність. Самотність притаманна усім персонажам Гарсія Маркеса, – це пристрасть до самоствердження через паплюження близьких і рідних. Самотність стає особливо очевидною, коли полковник Ауреліано в zenіті слави наказує щоразу навкруг нього окреслити коло діаметром три метри, щоб ніхто, навіть мати, не наважився наблизитися до нього. Руйнівна сила самотності наростає внаслідок того, як пошуки індивідуальності перетворюються в індивідуалізм, і ця сила матеріалізується у вихор, шквал, що змете на своєму шляху Макондо.

Як бачимо, роман «Сто років самотності», написаний в дусі магічного реалізму, у метафоричній, асоціативно – символічній формі відтворює історію не лише містечка Макондо, а й Колумбії загалом, та й усіє Латинської Америки XIX – XX століть з її складностями й соціальними суперечностями.

Помістивши Макондо в контекст художнього простору, створеного новим латиноамериканським романом, Гарсія Маркес унаочнив свій відомий вислів: «Усі ми пишемо один великий роман про людину Латинської Америки».

«Осінь патріарха». У 1973 році, після чилійських подій, на одній із зустрічей латиноамериканських письменників, Маркес запропонував втілити цю ідею в життя майже буквально: він закликав усіх присутніх написати «роман про диктатора» – кожного про «свого» легендарного національного тирана. Не всім учасникам зустрічі вдалося реалізувати цей задум. Наслідком зустрічі стали «Непередбачуваність методу» Карпент'єра, «Я, Верховний» Аугусто Роа Бастоса й «Осінь патріарха» (1975) самого Маркеса.

У романі «Осінь патріарха» письменник подає максимально узагальнений образ правителя неназваної країни. Немічний старий, що вже не сповна розуму, наділений необмеженою владою. Колись давно, в легендарні часи, спираючись на армію, він оголосив себе батьком нації. Оповідь розпочинається зі смерті пристарілого диктатора, однак не виключено, що помер не він, а його двійник, таке вже



траплялось. Можливе інше: влада таємно переходила від двійника до іншого, але правитель не змінювався ні зовні, ні внутрішньо. Маркес веде розповідь від імені якогось колективного «я», підкреслюючи тим самим епічну об'єктивність оповіді. Смерть патріарха дозволяє кожному зазирнути в Палац Влади, де панує огидність і запустіння. Після смерті легко поновити картину життя правителя. Очевидні його посередність, боягузтво, нікчемність. Але як йому вдалося тримати в страсі й покорі підданих? На це питання шукає відповіді оповідач і сам автор. На першому місці серед причин виявляється подавлення особистості, пограбування нації, дрібні благочинства повелителя і примітивні розваги, котрі влаштовуються за розпорядженням верховного господаря, який вважав, що «у людей дуже багато вільного часу для різних тем, роздумів, а тому треба чимось заповнити час». Він ніколи нічого не читав, у тому числі й творів Макіавеллі, однак чинить саме так, як наставляв великий іммораліст.

Маркес намалював яскравий портрет диктатора з поглядом ігуани й поведженням півня, героя багатьох громадянських війн, що ненавидить американців і разом з тим користується їхньою допомогою, темного невігласа, закоханого в повію з найбіднішого кварталу.

Диктатор у романі не тільки є одіозним, він по-своєму цікавий, карнавально колоритний, а під оберемком ялинкового блискучого дощичку, призначеного творити міфи про нього, приховується людина, яка втратила свої істинно – людські можливості. Найвеличніша цінність, за Маркесом, – людська особистість, будь – яка, навіть особистість тирана. Він і жакликий, і жалюгідний, і веселий, і слабкодухий, і грізний, і зворушливий одночасно, засудження невід'ємне від оплакування.

У романі «Осінь патріарха» в гротескно-сатиричному образі диктатора – тирана Маркес унаочнив взаємостосунки тоталітарного правителя з народом, засновані на подавленні й добровільному підкоренні, що було характерним для політичної історії країн Латинської Америки в ХХ – му столітті.

«Хроніка вбивства, про яке всі знали заздалегідь». Цінність, неповторність окремого людського життя – головна ідея, що лежить в основі повісті «Хроніка вбивства, про яке всі знали заздалегідь» (1981). Гарсія Маркес знову, як і у випадку з Макондо, ностальгічно прагне повернутися в «забуте містечко» свого дитинства, щоб скласти «із шматочків розбитого скла дзеркало пам'яті». Детективне розслідування, що відновлює майже кожен годину історії вбивства тридцятирічної давнини, – тільки привід, маска, яка приховує насолоду від самого процесу оповіді. здається, оповідачеві не так уже й важливо, хто ж насправді збезчестив Анхелу Вікаріо і чи не



за лжепідказкою вбили Сантьяго Насара її брати. Для нього значно важливіше інше: на перетині реального, підтвердженого свідченнями минулого, і «химерного» минулого фактів, що не збігаються, відновити трагедію вбитого і трагедію вбивць.

Над братами Вікаріо, як над героями класичної «Орестеї», тяжіє обов'язок убивства. Сантьяго Насар приречений законами честі і цей розрив між невідворотністю вбивства і загальним захопленням жертвою створює в повісті особливу напругу. Змодельовано аналогію екзистенційної ситуації. Місту і вбивцям уже визначені ролі, всі внутрішньо змирилися з неминучим і говорять про свого улюбленця Сантьяго Насара як про мерця задовго до вбивства. А вбивці ждуть, щоб їм перешкодили здійснити помсту. Маркес майстерно змальовує містечко, яке завмерло під сліпучим сонцем у нерішучості перед роковим вибором: чи виконати страшний обов'язок чи визнати вибір фальшивим і відмовитися від помсти? Зрештою, здійснити вбивство виявилось легше.

Маркес уповільнює дію твору, майже похвилинно «укрупнює» кожний епізод спогадів очевидців. Миттєвості для нього вагомі й сповнені смислу. Краса останнього дня життя людини волає про цінність і красу людського життя загалом.

Кривава драма розгортається на фоні невимовної краси моря, неба, квітучих дерев. Цей контраст підкреслюється всіма засобами. Краса буття, гармонічного і цілісного світу, величного, незважаючи на те, що в ньому шквали змітають селища, правлять тирани і люди бояться зробити правильний вибір, – ця краса стверджується наполегливим і неймовірним коханням Анхели до Боярдо. Помилка цих героїв, за Маркесом, у тому, що вони даремно втратили безцінний час життя.

Образом даремно втраченого часу Гарсія Маркес опікувався завжди. Його полковникові із ранньої повісті «треба було сімдесят п'ять років життя, хвилина в хвилину», щоб відчутти себе непереможним, «Вікторії Гусман треба було майже двадцять літ, щоб зрозуміти» жах Сантьяго Насара. «Скільки часу ми втратили даремно», – бідається Амаранта Урсула із «Ста років самотності», жалкуючи про дні, втрачені для кохання.

Цю помилку виправляють персонажі роману «Кохання під час чуми» (1989). Сюжет твору немов «виріс» із фінального поєднання Анхели Вікаріо, що зістарілась, зі своїм коханим. Фоміна Даса під старість поєднує серцебиття з давнім шанувальником, яким вона знехтувала в юності. Примирення з життям на схилі днів – і в цьому романі, і в одному з оповідань пізнього Маркеса, де істинна гармонія буття відкривається смертельно хворому латиноамериканському екс-президенту («Щасливої дороги, пане президенте!»),



1992), – відкривається після страждань, після цілого життя «скам'янілої» душі, як вихід з тунелю самотності до Іншої Людини або Інших Людей.

Українською мовою перекладено низку творів Гарсія Маркеса: романи «Осінь патріарха» («Всесвіт», 1978, № 1–3), «Хроніка вбивства, про яке всі знали заздалегідь» («Всесвіт», 1981, № 11), повісті «Полковникові ніхто не пише» (зб. «Латиноамериканська повість». – К., 1978) та інші в перекладі С. Жолоб, С. Борщевського, М. Жердинівського та ін.

Помер Габріель Гарсія Маркес 17 квітня 2014 року в своєму будинку в Мехіко на 88 році життя.



ВСЕПЛАНЕТАРНІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ОБШИРИ ТВОРЧОСТІ ХОРХЕ ЛУІСА БОРХЕСА

Один з розбудовувачів аргентинської новітньої літератури, письменник-енциклопедист, Хорхе Луїс Борхес упродовж свого життя прагнув прочитати історію ідей як своєрідний палімпсест, крізь який проступають інші, більш ранні ідеї. Саме тому його твори – і поезія, і проза – нерідко схожі на наукові студії: він цитує попередників і сучасників, вільно орієнтуючись у просторі й часі всього людства, робить безліч посилань на реальні й надумані авторитети, а головне, в чому виявляється схожість з науковою публікацією, – це пошук нових ідей і полемічність. Філологічне ж спорядження будь-якого тексту Борхеса, як не раз зауважували дослідники, нагадує статті в його улюбленій Британській енциклопедії. У творчості Борхеса-бібліофіла-детектива – нас очікує зустріч з філологічними загадками бібліофільського розшуку. Звертаючись до детективу, Борхес ніби прагне популяризувати ті чи інші темні місця вчення гностиків, алхіміків, різноманітних чорнокнижників минулого, роблячи їхні доктрини напрочуд сучасними і захоплюючими. Таким чином, ці вчення під пером Борхеса набувають майже рекламного характеру, збагачуючи тим самим пересічного реципієнта, який нічого, крім белетристики, не читає.

У подальшому ця письменницька манера виявиться навдивовижу життєздатною і актуальною. Її з успіхом переймуть спочатку один з ключових теоретиків постмодернізму Р. Барт, згодом У. Еко, П. Акройд, аж до автора сучасного супербестселлера «Код да Вінчі» Д. Брауна.

Хорхе Луїс Борхес народився 24 серпня 1899 року в Буенос-Айресі. Тривалий час разом із батьками проживав у Швейцарії, де й здобув освіту. У 1919 – 1921 роках живе у Мадриді, в 1921 році повертається в Аргентину. Європейське виховання дозволило майбутньому письменнику опанувати кількома мовами, ґрунтовно познайомитися з авангардистськими течіями в західному мистецтві.

В Буенос-Айресі Борхес працював у Національній бібліотеці, читав лекції в університеті, займався перекладами, здебільшого з англійської. У суспільному житті активної участі не брав, однак вряди-годи робив у пресі гучні заяви ультраправого спрямування. Це обурювало демократичну громадськість. Ставлення до особистості й творчості Борхеса завжди було доволі суперечливим. Увінчаний багаточисельними європейськими нагородами (кавалер ордена Почесного легіону, ордена Британської імперії, почесний доктор Сорбони, Оксфордського і Колумбійського університетів, лауреат премії Сервантеса та ін.), у себе на батьківщині і в Латинській Америці



загалом він був завжди шанованим, однак обділеним широкою популярністю і любов'ю читачів. У цьому плані досить показовим може бути висловлювання Габрієля Гарсія Маркеса: «Я вожу його книги з собою, я читаю їх щоденно. Я ненавиджу цього письменника, однак мене зачаровує скрипка, на якій він, граючи, щось хоче виразити».

Розпочинав Борхес як поет-експериментатор. Він був одним із засновників ультраїзму – авангардистської течії в аргентинській поезії. Спочатку ультраїзм (від лат. *ultra* – понад) виник в іспанській поезії (1918–1925 рр.) як різновид футуризму. Очолив напрямок поет і критик, автор «Вертикального ультраїстського маніфесту» (1923) Г. де Торре. Представники ультраїзму (Х. Дієго, П. Салінас, Х. Гільєн та ін.) відзначалися нігілістичним ставленням до класики та національних традицій, епатували узвичаєні естетичні смаки, домагалися «нової поезії», суголосної динамічним темпоритмам урбаністичного світу, прагнули, за словами Х. Дієго, «чистої алгебри метафори», «багатопелюсткової образності», віддавали перевагу верлібрам, відмовлялися від пунктуації тощо.

Х. Л. Борхес, підтримавши іспанських ультраїстів, надав течії дещо іншого спрямування, про що заявив у статті «Ультраїзм» (1921). Крім естетичних завдань та вимог дотримання «сучасної тональності», в ній було наголошено на необхідності «нашої фонетики, нашого бачення, наших звичаїв», тобто національної специфіки. Саме тому аргентинський ультраїзм, зокрема, представлений поетичною творчістю Борхеса (збірки «Жар Буенос-Айреса», 1923; «Місяць навпроти», 1926; «Зошит Сан-Мартіна», 1929; «Інший, але той самий», 1964; «Для шести струн. Мілонгі Хорхе Луїса Борхеса», 1965; «Похвала тіні», 1969; «Тайнопис», 1981), незважаючи на локальність, відрізнявся від іспанського, перейнятого виразним антигуманізмом, відмовою від літератури у традиційному розумінні, від сердечних переживань і т. п.

Навколо Борхеса об'єдналися поети літературного угруповання «Флорида» (назва походить від аристократичного району Буенос-Айреса). Щоправда, поети «Флориди» досягли успіху вже після розпаду угруповання. Сам Борхес ранній період своєї творчості назве «міфологією передмістя». На «передмісті» в цих віршах уже лежить відбиток неповторного борхесівського світобачення. Тут це місце немає ще історичних і соціальних прикмет, воно – декорація для майбутніх філософських конструкцій, прихисток його художньої пам'яті – «глибини моєї душі». Згодом у своїй філософській ліриці Борхес буде прагнути до філігранної загостреності думки, звукової виразності й лаконічності.

У 50-ті роки Борхес стає широко відомим. Його книги виходять величезними накладками – спочатку в Європі, а згодом в усьому світі. У 1955 році після падіння диктатури генерала Хуана Домінго Перона Х. Л. Борхеса призначають директором Національної бібліотеки



Буенос-Айреса. Борхес, який уявляв собі Рай схожим на бібліотеку, отримав це призначення майже одночасно з повною втратою зору.

З дитячих літ Борхес відчував особливу пристрасть до енциклопедичних видань. Поєднання на одній сторінці несумісних загадкових цивілізацій, народів, мов, рослин, видів зброї, одягу хвилювало його увагу набагато більше, ніж систематичний виклад авантюрних історій. По суті, енциклопедії були бібліотекою в мініатюрі, містили в собі цілий світ. Ця пристрасть формувала смак до лаконізму, лапідарності, до малої прозаїчної форми.

Згідно Р. Барту, література – не що інше, як мова, де новизна виникає з комбінації слів, а не в новому повідомленні.

«Історій всього чотири – писав Борхес у 1972 році. – І скільки б часу нам не залишилось, ми будемо переказувати їх у тому чи іншому вигляді».

Таким чином, аргентинський письменник у своїй творчій практиці неначе підтверджував постмодерністську тезу про інтертекстуальність.

В есе **«Чотири цикли»** Борхес називає чотири основні історії: про падіння міста («Іліада»), про повернення героя («Одісея»), про пошук священної мети (Аргонавти, святий Грааль), про саможертвність Бога (Євангеліє). Доскіпливий читач доволі легко може виявити ці сюжети і в творчості самого Борхеса. Однак при цьому не варто забувати про інтонацію, котра досягається автором за допомогою певної комбінації слів. Так, герой оповідання «Алеф» у дитинстві не переставав дивуватися, чому літери в книзі, коли її закривають, не змішуються і не губляться.

У прозових творах Борхес залишається прихильником своїх поетичних принципів. Його оповідання й новели здебільшого лаконічні, дуже короткі. Вони представляють собою інакомовлення, параболу, нерідко детектив. Борхес – письменник книжної культури. Для нього література стає предметом вторинного відтворення. Він виходить з того, що вигадка така ж реальна, як факт, від якого відштовхується автор. Його принципова позиція полягає в наступному: «Я гадаю, що люди взагалі помиляються, коли вважають, що лише буденне представляє реальність, а все інше – ірреальне. У широкому розумінні пристрасті, ідеї, передбачення так само реальні, як факти буденності. Я переконаний, що всі філософи світу впливають на буденне життя».

У підтексті новел Борхеса присутні сюжети, цитати, алюзії з Євангелія, античних авторів, фольклору, Сервантеса, Шекспіра, Вольтера, французьких символістів – усього не злічити. Як висловився американський письменник Джон Барт, «оповідання Борхеса не лише посторінкові примітки до вигаданих текстів, але й взагалі постскрипtum до всього корпусу літератури».



Новелістика аргентинського письменника побудована на тому, що оповідач, роблячи одне-два наперед невірних припущень, відкриває у відомому щось абсолютно несподіване. Так, скажімо, в оповіданні «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота» за допомогою розлогої бібліографії праць неіснуючого письменника він примушує повірити в його реальність, а потім переконає, що якби цей нібито класик узявся за опис подвигів ламанчського ідальго, він написав би слово в слово теж саме, що й Сервантес. Думка Борхеса парадоксальна: література не залежить від задуму письменника, автор – це якийсь медіум, що відтворює текст, необхідний людству. У молоді роки Борхес перекладав Оскара Вайльда, в своїх доказах первинності літератури він пішов далі знаменитого англійського естета.

«**Вавилонська бібліотека**». Борхес епатажно заявляє, що за весь період цивілізації написана така кількість книг, що вони пригнічують людство. В новелі «Вавилонська бібліотека» книгозбірня, в якій зосереджено все на світі, що колись було написано і надруковано, уподібнюється Всесвіту, бо нікому в світі не дано осягнути всі книжкові скарби, розставлені на полицях, а тим більше прочитати їх.

Означення «вавилонська» відсилає читача до біблійського тексту про вавилонську вежу, з якого можна довідатися, що спочатку всі люди планети говорили однією мовою. Ці люди дуже пишалися собою і вирішили збудувати таку високу вежу, щоб її верхівка досягла самого неба. Людська пихатість викликала гнів Божий. Бог змішав мови, щоб будівельники не змогли між собою домовитись. Виникло непорозуміння, паніка, «вавилонське стовпотворіння», і будівельники розсіялися по світу. Так відбулося змішування мов.

Основне тут – змішування мов. Авторська концепція – світ як текст. Посилання на європейську традицію: «Спочатку було слово, і слово було Бог». Матеріальна значимість слова. Слово передує матерії. Божественне слово і творить усе довкілля.

Слово «бібліотека» походить від грецького *biblion* – «книга» і *thēkē* – «сховище». Слово Біблія – походить від грецького *biblia*, буквально – «книга».

Отже, прикметник-означення «вавилонська» уже говорить читачеві про Біблію, а іменник-підмет «бібліотека» не тільки включає в себе значення книгозбірні, але і є однокорінним словом з Біблією. Виходить: Біблія в Біблії, або Текст у Тексті. Це і є інтертекстуальність.

Борхес завершує новелу словами: «Якби вічний мандрівник вирушив у дорогу в будь-якому напрямку, він зміг би переконатися впродовж віків, що ті ж книги повторюються в тому ж безладі (котрий, будучи повтореним, стає порядком!). Ця розкішна надія зігриває мою самотність».

Тут Порядок і Безлад тільки слова, що змінюють смисл завдяки



повтору. А всі ці складні роздуми здійснювалися не для пошуків істини, а для того, щоб розважити самотнього автора.

Варто також звернути увагу на посилання Борхеса в самому фіналі новели. В ньому автор, по суті, розриває межі власного тексту, переводячи все у звичайну балаканину з приводу, як перетворити «Бібліотеку – Всесвіт» у зручну книжку в м'якій обкладинці, надруковану в форматі «покетбук», щоб її зручно було засунути в кишеню при читанні в транспорті, наприклад. Воістину для Борхеса є тільки «я і мої обставини».

Внаслідок читач залишається абсолютно розгубленим. З одного боку, він вражений тією інформацією, що звалилась на нього, а з другого – ця інформація – тільки гра заради гри. Це прообраз віртуальної комп'ютерної реальності, прообраз суспільства інформаційного буму, від якого так страждає сучасна людина. Ми, здається, знаємо все і нічого конкретно. Цю модель і відтворює в своїй новелі Борхес.

Самобутність, філософська заглибленість, інтелектуальна метафоричність, а також художня досконалість прозових творів Борхеса принесли йому загальне визнання. Серед збірок філософсько-психологічних, фантастичних, сатиричних оповідань і новел Борхеса варто назвати найголовніші: «Всесвітня історія ганьби» (1935), «Алеф» (1949), «Смерть і компас» (1951), «Творець» (1960), «Золото тигрів» (1972), «Книга піщинок» (1975), «Сім вечорів» (1980) та ін. Вони викликали подив, захоплення, ланцюгову реакцію епігонства. Однак у створеному Борхесом світі немає місця протесту, почуттю болю, волянню, там взагалі немає оцінювального підходу до дійсності. Вона є – і приймається такою, як є, обираються лише правила гри з нею. Проте якщо героям оповідань Борхеса здається, що вони самі господарі своєї долі, що їхній вибір щось вирішує, – це лише трагічна помилка. Світ Борхеса тримається на принципово іншій філософській основі. Майбутнє уже визначене заздалегідь, воно закодоване, пропонується безліч різних комбінацій. Людина – вимушений чи добровільний партнер у якійсь грі, читач у якійсь бібліотеці, де про нього вже написано, це полонений і дешифрувальник одночасно у лабіринті, де принцип складної конструкції розгадати теоретично можливо, але часу відміряно нам так мало, що ніяк не встигнути це зробити. Програш неминучий.

Те, що минуло, і те, що має відбутися, перебувають у борхесівських оповіданнях десь поруч, у сусідніх вимірах, і всі виміри є взаємно проникаючими. Слова, жести, мотиви і вчинки уже колись були й ще не раз повторяться в безмежних комбінаціях. Все пов'язане з усім, все «взаємовіддзеркалюється», і ехо минулого одночасно є і передбаченням майбутнього. Окремий індивід відчуває себе гвинтиком цього досконалого механізму.

Творчість Хорхе Луїса Борхеса істотно вплинула на розвиток но-



вітньої латиноамериканської літератури. Американський письменник Дж. Апдайк не випадково назвав його «письменником-бібліотекарем», маючи на увазі всепланетарні інтертекстуальні обшири творчості митця, його «вавілонські бібліотеки». На думку письменника-постмодерніста Ж. Женетта, література Борхеса – «це настільки пластична сфера, настільки гнучкий простір, що в ньому на кожному кроці нас підстерігають несподівані зустрічі і найнесподіваніші зближення <...> Тим самим Борхес утверджує або підтверджує думку про те, що поезія створюється усіма, а не кимсь одним. Всі автори суть один автор, оскільки всі книги – це одна книга, а, отже, одна книга тією ж мірою є всіма...».

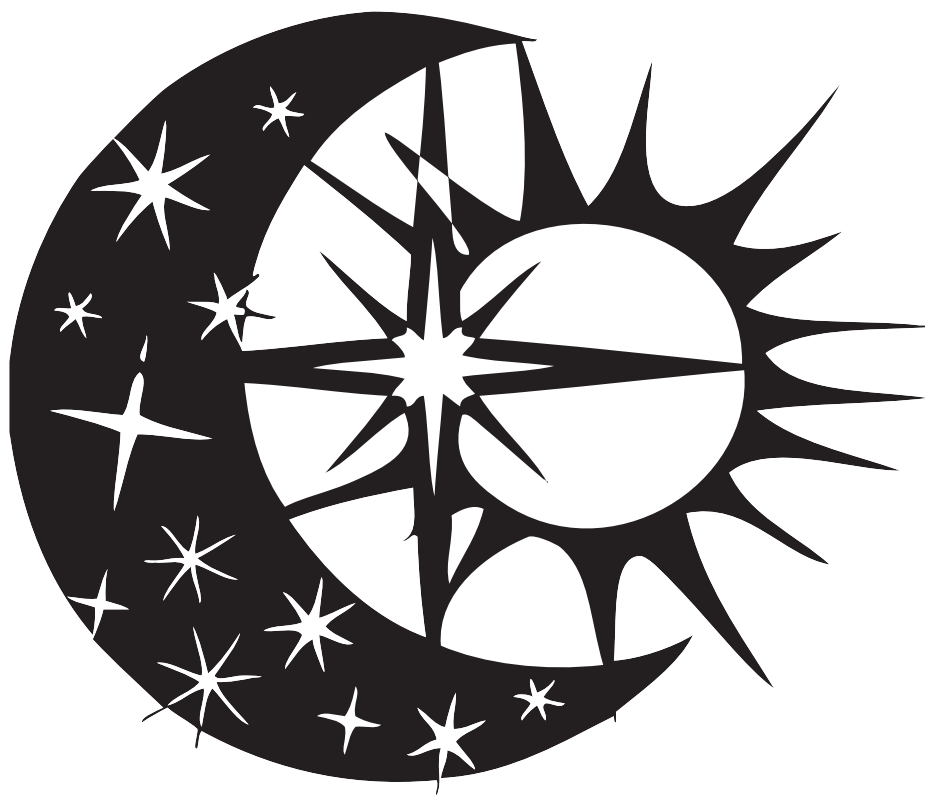
Погляди Борхеса в різні періоди життя були суперечливими. В останні роки, незадовго до смерті письменника, посилювалося гостро негативне його ставлення до реакційних диктаторських режимів у країнах Латинської Америки. Помер митець 14 червня 1986 року в Женеві, де його й було поховано.

У перекладі українською мовою вийшло кілька творів Борхеса: «Безсмертний» («Всесвіт», 1976, № 2), «Вулиці Буенос-Айреса» (у книзі В. Колодія «Братерство», Львів, 1985) та інші в інтерпретації Ю. Покальчука, В. Колодія, І. Петровського.

У 2016 році побачили світ дві книги оповідань Борхеса в перекладі В. Шовкуна.



**РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.
ТУМАННІСТЬ АНДРОМЕДИ**



ВСЕЖИТТЄВА ПРАЦЯ ІВАНА ОГІЄНКА

В історії українського перекладу було здійснено чимало інтерпретацій Біблії рідною мовою. Робилися такі спроби і в Середньовіччі (Пересопницька Євангелія 1556–1561 рр., Євангелія Житомирська 1571 р., Новий Заповіт Негалевського 1581 р. та ін.), і в Нову Добу (Пилип Морачевський, Маркіян Шашкевич). Перші повні видання Біблії українською мовою побачили світ у ХХ столітті.

Значний дослідницький інтерес у цьому зв'язку насамперед представляє перекладацький доробок релігійного діяча і вченого-енциклопедиста Івана Огієнка (митрополита Іларіона). Досконало володіючи багатьма мовами, професор І. Огієнко не лише простудіював десятки, сотні різноманітних рукописних і друкованих книг, а й багато з них переклав українською мовою. Особливо довготривалою та плідною була його праця над перекладом богословської літератури. Всього ж митрополит здійснив і видав близько півсотні перекладів богослужбових книг рідною мовою. Проте найбільшим його внеском до вітчизняної духовної скарбниці стала перекладена Біблія – «найсвятіша книга світу» [2, 116].

Наукове опрацювання церковних і світських джерел давало підстави вченому стверджувати, що «Євангелії від Матвія та Марка були спочатку написані арамейською (гебрійською, тобто давньоєврейською. – В. К.) мовою, і тільки пізніше вони перекладені на мову світову – мову грецьку» [Там само. – 119]. Внаслідок цього Старий Заповіт він перекладав з давньоєврейської, а Новий Заповіт – з грецької. Всього ж над перекладом Біблії професор І. Огієнко працював більше двадцяти років. А ще понад десятиліття витратив на те, щоб оприлюднити його. Тривалі роки пішли на вивчення давньоєврейської і давньогрецької мов, вироблення методології перекладу, співпрацю з експертами Британського Біблійного Товариства, з рецензентами, редакторами, коректорами, видавцями, а також на перерви в роботі, викликані обставинами життя перекладача.

Таки чином, від перших перекладів церковних книг у м. Кам'янець-Подільському до появи сигнального примірника з лондонської друкарні перекладеної І. Огієнком повної Біблії у Вінніпезі минуло понад чотири десятиліття. Таким був страдницький шлях перекладача українською мовою Святого Письма – вершини наукової та перекладацької діяльності І. Огієнка.

Водночас, незважаючи на наявність кількох публікацій про відтворення митрополитом Іларіоном українською мовою Біблії [4; 5; 6; 7; 8, 239–260; 9], досі ще в науці про літературу немає спеціальних праць, присвячених осмисленню перекладознавчих принципів та інтерпретаторської концепції І. Огієнка як перекладача Святого Письма.



Отже, актуальність статті спричинена гострою потребою заповнити лакуни в незаангажованому дослідженні перекладацького досвіду та інтерпретаторських принципів одного з найавторитетніших українських перекладачів Біблії, задля впровадження їх в теорію та практику сучасного перекладу, а також відсутністю публікацій із цієї проблематики.

Біблія, з погляду загальнокультурологічного, або з історико-літературного, – найпопулярніша пам'ятка світової літератури, зібрання різних за змістом та формою сакральних текстів, оприлюднених упродовж XII ст. до н. е. – II ст. н. е., збереження яких регламентувалося суворими правилами. Назва Біблії походить від сирійського порту Бібл, звідки до Греції завозили папірус. Одну з найдавніших пам'яток світової писемності складають дві самостійні частини: Старий Заповіт, написаний в дохристиянську добу, що визнає віровчення Єдиного Бога (Ягве), та Новий Заповіт, сформований ранніми християнами не раніше IV ст. н. е., складається з чотирьох євангелій, першої книги діянь апостолів, 21 послання апостолів та Об'явлення Св. Іоанна, поширюваний на всі рівноправні перед Богом народи.

Перекладені більшістю сучасних літературних мов, біблійні тексти справили потужний вплив на людство – як духовний, так і естетичний. Це синкретичний твір письменства, що надав світовій літературі свій «великий код» (Н. Фрай) для інтерпретації людини й буття. Біблія вплинула на розвиток усіх жанрів літератури, спричинила появу особливих форм (духовна лірика, ауто, шкільна драма тощо).

З погляду християнської церкви, Біблія – це зібрання богонатхненних книг (звідси ще одна назва Біблії – Святе Письмо), джерело Божого Об'явлення.

Перекладацька історія Біблії має місце чи не в кожній європейській культурі. Починаючи від Кирила й Мефодія (IX ст.), Святе Письмо було відтворене й слов'янськими мовами. У 1499 р. вперше зібрано повну слов'янську Біблію, так званий Генадійський список. А в 1517–1519 рр. білоруський першодрукар Франциск Скорина надрукував Святе Письмо церковнослов'янською мовою.

Перший відомий на сьогодні й збережений переклад біблійних текстів українською – Пересопницьке Євангеліє – здійснено у 1556–1561 рр. Найдавніше україномовне друковане Учительне Євангеліє було видане Віленським православним братством у м. Єве' в 1616 р.; перевидане в Києві за часів митрополита Петра Могили 1637 р. Примірники обох книг зберігаються нині в Національній бібліотеці України імені В. Вернадського.

Біблії тиражувалися друкарнею Києво-Печерської лаври (1758) і друкарнею у Москві (1663, 1752) за активної участі випускників Києво-Могилянської колегії (академії) Є. Славинецького та А. Сатановського.



У першій половині XIX ст. М. Шашкевич здійснив спробу перекладу Святого Письма галицько-українською мовою. Згодом з'явився російський Синодальний переклад Біблії. Появі Святого Письма живою народною українською мовою сприяв цикл «Давидових псалмів», що становлять переспіви (парафрази) десяти псалмів із Псалтиря, створений Т. Шевченком у грудні 1845 р. Уперше без імені автора переспіви 12, 53, 132 повністю та уривки переспіваних псалмів 12, 93, 149 були надруковані у виданні П. Кулішевої «Граматики» (1857). Повний текст «Давидових псалмів» уперше опубліковано (з кількома цензурними купюрами й іншими відхиленнями від основного тексту) у «Кобзарі» 1860 р.

У середині XIX ст. перекладами Псалтиря займався М. Максимович. У 1859 р. вийшла збірка вибраних 29 псалмів у його віршованій інтерпретації. Чотири Євангелія «Нового заповіту» відтворив тогочасною літературною українською мовою П. Морачевський. Однак за життя перекладача його версія не побачила світ, оскільки на неї також поширювалась заборона друку внаслідок дії антиукраїнських Валуєвського (1863), а згодом Емського (1876) цензурних актів. Лише через кілька десятиліть цю інтерпретацію було відредаговано спеціальною комісією та видано у 1906–1911 рр.

Відомо також, що Біблію перекладали П. Куліш, І. Пулюй та І. Нечуй-Левицький (роботу над перекладом здійснювали в 1858–1897 рр.; опубліковано в 1903 р.). Євангелія відтворювали українською Я. Левицький (1921), М. Кравчук (1937) та Т. Галушинський (1946); пізніше – І. Хоменко (1953–1963), частково В. Барка, О. Зеров, І. Костецький. З'явилися також переклади Біблії українською мовою, здійснені митрополитом Київського патріархату Філаретом (1988, 2004), Р. Турконяком (2006, 2011) та ін.

Вчений-енциклопедист зі світовим ім'ям, І. Огієнко усвідомлював нагальну необхідність перекладу живою українською мовою повної Біблії. Книга, яка серед усього людства в різні періоди його історії найбільше читалась і читається нині, найбільше друкується й найактивніше розходить, на думку митрополита Іларіона, мусила б стати для українського народу не тільки засобом релігійного, а й мовного впливу на широку аудиторію, своєрідним каталізатором розвитку літературної мови, якій і царська, і радянська влада намагалися накинути зашморг, витіснити її не тільки з державних установ, а й з літератури та мистецтва, культури, науки, освіти та релігії і навіть з побуту.

І. Огієнко у своїх наукових публікаціях неодноразово нагадував реципієнтам біблійну настанову (книга «Есфир» чи «Естер» 1.22): «Щоб кожен чоловік був паном у домі своїм, і говорив мовою свого народу!.. Яке це глибоке пророцтво для українців: хочете бути паном у домі своїм, то говоріть українською мовою!» [2, 116].

Задум перекласти Біблію зародився у науковця ще у студентські



роки. Однак початком його роботи над перекладом Святого Письма дослідники вважають 1917 рік, коли І. Огієнко, приват-доцент, а згодом професор Київського університету, продовжуючи вивчати класичні мови, розпочав десятилітнє дослідження з методики перекладу Біблії. В цей час він самовіддано займався виконанням державних доручень: з 1918 року – ректор Кам'янець-Подільського університету; далі в уряді УНР – міністр освіти і віровизнань у 1919–1924 рр. Результати опанування методологічних студій були опубліковані 1927 року у Варшаві окремою брошурою під назвою: «Методологія перекладу Св. Письма та Богослужбових Книг на українську мову». Того ж року вийшло фундаментальне (у двох томах) дослідження про перших перекладачів Біблії на стародавню болгарську мову Кирила і Мефодія «Костянтин і Мефодій: їх життя та діяльність». На той час І. Огієнко, перебуваючи в еміграції, працював викладачем на богословському факультеті Варшавського університету.

На теренах материкової України переклад у другій половині 30-х рр. ХХ ст. був уже цілковито «проріджений» масовими репресіями, і з провідних його постатей уціліло буквально декілька. Паралельно тривала боротьба вже не з людьми, а з самою мовою. Внаслідок кількох правописних реформ в українській мові офіційно було зліквідовано граматичні форми, які відрізнялися від російської, а також старанно поскрибовано «націоналістичну» лексику. Потужним засобом запровадження мовних реформ стали переклади творів «класиків марксизму-ленінізму». Натомість релігія оголошувалась «опіумом для народу». Затиснутий в лещата войовничого атеїзму, переклад Святого Письма українською, з позиції владних структур, був зайвим і навіть шкідливим.

Оскільки видання Біблії в перекладі Куліша-Пулюя-Нечуя-Левицького вже вичерпало себе, а передруковувати його було не доцільно, адже українська мова за останні десятиліття значно розвинулась і зазнала істотних змін, у 1936 році Британське Біблійне Товариство замовило саме Іванові Огієнку (митрополитові Іларіону) новий переклад канонічної Біблії.

1937 р. у Львові професор І. Огієнко надрукував українську версію чотирьох Євангелій. 1939 року закінчив перекладати Новий Заповіт і тоді ж підписав з Британським Біблійним Товариством угоду про подальше відтворення книг Старого Заповіту материнською мовою. 1939 р. у Варшаві він опублікував переклад цілого Нового Заповіту (з додатком однієї книги зі Старого Заповіту – Псалтиря). 11 липня 1940 р. повністю закінчив переклад Біблії рідною мовою.

Однак трагічні перипетії Другої світової війни дуже ускладнили зв'язки І. Огієнка з Британським Біблійним Товариством, а отже, – й видання Біблії.



Наприкінці кривавого лихоліття і в перші повоєнні роки професор Огієнко жив у монастирях Польщі, Словаччини, Австрії та Швейцарії. 19 серпня 1947 р. він емігрував до Канади, оселився у Вінніпезі. 8 серпня 1951 р. Надзвичайний Собор УПЦ в Канаді обрав митрополита Іларіона керівником (предстоятелем) Церкви, і він перебував у цьому сані понад 20 років, аж до свого відходу у вічність.

Саме в Канаді професор І. Огієнко довершив справу підготовки й видання повного перекладу Біблії українською мовою. 12 червня 1962 р. митрополит Іларіон авіапоштою одержав з лондонської друкарні три примірники свого перекладу. Цей день він назвав «великим, світлим і радісним днем у своєму житті»: «П'ятдесятилітня моя мрія і тридцятилітня моя робота сповнилась, – ось моя всежиттєва праця лежить на столі передо мною: Біблія моєю рідною, мені найдорожчою мовою, – мовою українською» [3, 3].

Багатолітню працю перекладач присвятив українському народові з надією на те, що вона буде прикладом для продовжувачів його справи. «Я зробив, що міг, – заповідав митрополит, – а решту дороблять наступники» [Цит. за : 6, 18].

На відміну від усіх попередніх інтерпретацій Біблії українською мовою, в яких траплялися випадки спрощення священних текстів, переклад І. Огієнка передусім є науковим. Його автор прагнув синтезувати здобутки і намагався позбутися втрат, що траплялись у версіях інших перекладачів. Інтерпретатор також відтворював текст Святого Письма не з мов-посередників, а з першоджерел, здійснював порівняльний аналіз давньоєврейською – Старого Заповіту, грецькою – Старого й Нового Заповітів, англійською – так звану Біблію короля Якова початку XVII ст., польською – Нового Заповіту, російською – Синодального перекладу. Крім того, в процесі роботи над перекладом Біблії сучасною українською мовою митрополит Іларіон ретельно досліджував інші україномовні переклади, зокрема греко-католицькі, а також завершальну працю П. Куліша в царині інтерпретації Св. Письма, здійсненої І. Пулюєм та І. Нечуєм-Левицьким.

При відтворенні українською Старого Заповіту І. Огієнко спочатку робив дослівний єврейсько-український переклад (перший рукопис), а після – переклад українською літературною мовою (другий рукопис). Сучасний дослідник М. Тимошик, який вивчав архіви митрополита Іларіона у Вінніпезі, зауважує з цього приводу: «Кожне окреме слово із староєврейської Біблії виписувалося перекладачем на окремому рядку, біля нього – українські відповідники. Всіх таких слів – 775 тисяч, всіх таких сторінок – понад 14 тисяч. Останні скріплені нитками в окремі зшитки по 400 сторінок у кожному. Таких зшитків 37. Буквально кожна сторінка рясніє численними примітками, вставками, уточненнями» [8, 250–251].



Для кращого розуміння реципієнтом тексту перекладач запропонував кілька сотень приміток, посилань, тлумачень, що набиралися відмінним від оригінального тексту шрифтом (курсивом). Все це було потрібно для глибшого розуміння тексту Біблії. Пояснення гебреїзмів, тобто чисто гебрейських стилістичних виразів, подавалося внизу іншим маленьким шрифтом (наприклад: *Гебрейське jot «день» визначає також і час; хліб у біблійній мові – це взагалі їжа; Алілуя – хвалить Господа!*). Такі пояснення легко вводять читача в поезику Святого Письма.

Принципу адекватності інтерпретації при відтворенні Біблії українською мовою, на думку І. Огієнка, найповніше відповідав формат дослівного перекладу канонічного тексту. Складністю цього постулату було те, що гебрейська мова Біблії має свій особливий стиль (біблійний стиль). Його ознаки: паратакса (рівнорядне складання речень (сурядні речення), сполучник і, гебреїзми, зв'язка і в складному числівнику, посткомпозиційний атрибут (прикметник після іменника – *Син Божий, Храм святий, Ймення Твое, Суддя праведний* та ін.), інверсія (зміна порядку слів у реченні) тощо. Біблійний стиль, стверджував перекладач, – це душа Біблії, це перша ознака її мови. Тому І. Огієнко свідомо додавав певне слово для яснішої передачі оригіналу. «Нововведена» лексема друкувалася курсивом. Скажімо: «Мій Боже, взиваю я вдень, – та Ти не озвешся, і кличу вночі, – і спокою немає мені!» [1, 679]. Читач її одразу бачив. Власне, цього бракувало перекладу П. Куліша, який був не дослівним, а просто переказом, що відкидала тогочасна богословська наука.

Весь лексичний ряд Біблії наводився перекладачем із наголосами (за аналогами з німецькими, французькими перевиданнями). На той час (30–50-ті рр. ХХ ст.) український наголос ще остаточно не був усталений: у різних регіонах України, як, зрештою, і в діаспорі, траплялося багато відхилень від орфоепічної літературної норми. Оскільки мовознавець І. Огієнко був відомим знавцем українського літературного наголосу («Український літературний наголос. Мовознавча монографія». – 1952, Вінніпег. – 304 с.), він розумів важливу роль наголосу для утвердження орфографічних норм української мови. Виділення наголосів у Біблії, за задумом митрополита Іларіона, сприятиме навчанню реципієнтів зразкової літературної мови.

Варто акцентувати увагу ще на одній особливості перекладу. З давніх-давен Книги Святого Письма поділені на розділи (глави), а розділи на вірші (стихи). Для глибшого й легшого читання та розуміння біблійного тексту І. Огієнко поділив його додатково на окремі закінчені частини з відповідними заголовками, які подаються курсивом (писаним шрифтом). Наприклад, на початку «Першої книги Мойсеєвої: Буття» заголовок «Створення світу» об'єднує текст



Святого Письма від п. 1 до п. 25. Подальші частини тексту відділені заголовками: «Створення людини», «Бог освячує сьомий день. Друге оповідання про створення світу», «Ще оповідання про створення людини. Рай» і т. д. Безперечно, це не є вільним поводженням перекладача з текстом оригіналу. Дотримуючись принципу адекватності, інтерпретатор прагнув, аби зміст книги якнайдоступніше сприймав простий читач, який, можливо, вперше братиме до рук Святе Письмо рідною мовою. Не вміщено заголовків лише до Книги Псалмів, Книги високопоетичної, де важко дати влучні та об'єктивні назви. У ній є кілька тем, і ці теми часто повторюються.

Значна частина Біблії написана поетичною мовою, так званими біблійними віршами. Перекладач адекватно відтворив неримованими поетичними рядками (білим віршем) все, що в давньоєврейському оригіналі було написане віршами.

Ось, скажімо, уривок «Взаємне оспівування краси» з 5 глави «Пісня над піснями» (III розділ «Книги навчальні поетичні»):

«Я тебе прирівняв до лошиці в возах фараонових, о моя ти подруженько!

Гарні щічки твої поміж шнурами перел, а шийка твоя – між разками намиста!

Ланцюжки золоті ми поробимо тобі разом із срібними кульками!»

«Доки цар при своєму столі, то мій нарד видає свої пахощі. Мій коханий для мене – мов китиця мирри: спочиває між персами в мене! Мій коханий для мене – мов кипрове гроно в енгендських садах-виноградах!» [1, 833].

Так само адекватно перекладені Книги: Йова, Псалми, Приказки Соломонові, Екклезіяст, Книги Пророків (за окремими винятками). Поетичні віршові вставки, пісні зустрічаються і в інших Книгах, написаних прозою. Усе це в Біблії, перекладеній І. Огієнком українською мовою, надруковано окремими рядками, як вірші, – вперше серед слов'янських перекладів Святого Письма. Ритмічність мови особливо витримана в перекладі Євангелії, зокрема в Діяннях Апостолів, оскільки згаданий текст читається в усіх Церквах уголос.

Отже, проведений аналіз перекладу Біблії, виконаного І. Огієнком, засвідчує напрочуд важливу ідею соборності україномовного Святого Письма для громадян України та для всіх представників етносу, розсіяних по різних континентах. Високоякісний переклад (чиста літературна мова, наукові примітки, довідник в середині тексту, коментар тощо) набуває виключного значення не лише в побутуванні та поширенні самої мови, а й у розвитку нашої літератури і науки про неї.

Одним із основних перекладацьких принципів І. Огієнка є принцип науковості у підході до першотвору. Це насамперед такі поло-



ження: а) варто перекладати твір з оригіналу, а не з іншого перекладу-посередника; б) необхідно передавати суть оригіналу, а не букву; в) щоб створити адекватний переклад, треба знати всю історію першотвору та його інтерпретацій; г) адекватність перекладу при відтворенні рідною мовою канонічних текстів (Біблії) здебільшого досягається буквальною інтерпретацією чітких «формул-рядків» та афоризмів Святого Письма з вкрапленням перекладацьких відповідників у складних випадках; д) перекладач мусить засобами рідної мови передати твір так, щоб читач сприймав його як оригінальний текст, а не інтерпретацію і мав повне уявлення про нього.

Перекладена І. Огієнком українською мовою Біблія, як і численні його інтерпретації виданих за кордоном богослужбових книг, залишаються й нині в духовному активі нашого народу, забезпечуючи українцям невід'ємне право читати й пізнавати Святе Письмо рідною мовою.

Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма. На українську мову переклав Митрополит Іларіон. – Лондон : Британське й Закордонне Біблійне товариство, 1962. – 1529 с.
2. Іван Огієнко (митрополит Іларіон). Рідна мова / Упоряд., авт. передмови та коментарів М. С. Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 436 с.
3. Іларіон. Новий переклад Біблії. Історичний нарис / Іларіон // Віра й Культура. – 1962. – Ч. 10–11 (106–107). – С. 3–12.
4. Рожко В. Митрополит Іларіон як перекладач Біблії / В. Рожко // Визвольний шлях. – 2000. – № 10. – С. 20–23.
5. Сильвестр, архієп. (проф. С. Гаєвський). Науковий переклад Біблії (Переклад Митрополита Іларіона) / Сильвестр (С. Гаєвський) // Віра й Культура. – 1963. – Ч. 12 (120). – С. 13–15.
6. Сохацька Є. І. Біблія в перекладі митрополита Іларіона (Івана Огієнка) як епохальна наукова праця / Є. І. Сохацька // Матеріали II Всеукраїнської християнської науково-практичної конференції «Формування основ християнської моралі в процесі духовного відродження нації», 15–17 січня 2009 р. – Кам'янець-Подільський, 2009. – С. 12–21.
7. Степовик Д. Другий повний переклад Біблії українською мовою / Дмитро Степовик // Духовна і науково-педагогічна діяльність І. І. Огієнка (1882–1972) в контексті українського національного відродження. Наук. доп. другої Всеукр. наук.-практ. конф. (18–19 лютого 1997 р.). До 115-річчя від дня народження. – Кам'янець-Подільський – Київ, 1997. – С. 11–13.



8. Тимошик М. С. «Лишуть навіки з чужиною...». Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське відродження: Наукове видання / Передмова О. Кравченка та В. Скопенка. – К. : Наша культура і наука; Вінніпег: Український православний Собор Св. Покрови, 2000. – 548 с.
9. Тюрменко І. Іван Огієнко – перекладач Біблії українською мовою / І. Тюрменко // Історія України. – 1999. – № 3. – С. 6–7.



ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ КОНЦЕПЦІЇ ПАВЛА ТИЧИНИ

Поетична творчість Павла Тичини – одне з найяскравіших явищ у розвитку літературного процесу в Україні тоталітарної доби ХХ століття, епохи, «що не могла не накласти свого негативного відбитку навіть на людей виняткового таланту і мужності» [9, 5–6].

Його «сонячнокларнетний» світ – явище складне, багатогранне, внутрішній структурі якого властива синестезійна природа образів, створених на основі органічного поєднання слова, музики й живопису. Відтак наукове осмислення художнього спадку митця потребує висвітлення його зв'язків із загальними тенденціями літературного процесу в Україні та розгляду в контексті світового письменства. При цьому слід звернути особливу увагу на той факт, що самореалізація Тичини як поета невіддільна від його перекладацького та критичного доробку, зв'язків як із вітчизняною літературою, так із іншомовними культурними традиціями. У поетичних творах Тичини та його художніх перекладах із світової літератури формується перманентний діалог автора з різними митцями, із самим собою, своїми героями, читачем, різноманітними соціальними, культурними та мистецькими дискурсами, з сучасною йому добою.

Перекладацька діяльність П. Тичини уже неодноразово перебувала у полі зору науковців. Так, Ю. Булаховська [1] започаткувала осмислення перекладів П. Тичини з польської літератури, Н. Заверталюк [3] та деякі інші дослідники [8] проаналізували інтерпретації українського митця з болгарської поезії. М. Новікова [6] присвятила свою статтю аналізу його перекладів віршів О. Пушкіна. Маємо на разі також студії про інтерпретації башкирської поезії [2], чеських та словацьких пісень [5], виконані П. Тичиною. В останні роки з'явилися монографії [4; 10] про стратегії перекладу англійською мовою синтетичних творів самого Павла Тичини. Але досі ще в науці про літературу не було спеціальних праць, в яких би висвітлювалась проблема художнього перекладу в літературознавчій концепції співця «аркодужного перевисання до народів».

П. Тичині вдалося почути голос людства із «розтрубів фанфар» трьох найбільших поетів – Т. Шевченка, У. Уїтмена, Е. Верхарна. «Нашу суть» він відчував у творчості майстрів поетичного слова інших народів, яка була йому близькою нарівні з мистецьким спадком автора «Кобзаря».

Мовами й літературами народів світу Тичина по-справжньому захоплювався впродовж усього життя. Іще в період навчання у Чернігівській семінарії він опановував мертві мови – старослов'янську,



староєврейську і латинську, а також французьку й німецьку. В одній із анкет, заповненій власноруч 10 лютого 1948 року, поет скромно зазначив, що володіє французькою, німецькою, турецькою та вірменською, хоча насправді знав більше мов. Тичина читав в оригіналі поезії Алішера Навої і Назима Хікмета, Хачатура Абовяна і Галактіона Табідзе, Сайфі Кудаша й Ошера Шварцмана, Христо Ботева і Поля Верлена та багатьох інших видатних авторів, тож і відтворював їх українською без підрядника чи перекладу-посередника.

І хоч у галузі перекладацької діяльності П. Тичина дещо поступався поетам більш систематичної та ширшої професійної перекладацької праці, зокрема М. Рильському чи М. Бажанові, однак у кількісному та якісному вираженні його інтепретаторський доробок не може не захоплювати читача. Лише у 4-му томі прижиттєвого шеститомника (1961–1962) та в 5-му (дві книги) і 6-му томах дванадцятитомника (1983–1990) окремо вміщено переклади Тичини із світової літератури (болгарської, чеської, словенської, словацької, польської, румунської, німецької, італійської, турецької, китайської, сербської, бенгалі, французької). А були ще сотні перекладів не лише поетичних, а й прозових і драматичних творів з давньоруської (переспів із «Слова о полку Ігоревім»), російської («Балада про графиню Елен де Курсі», «Пісня про Буревісника» М. Горького, драма О. Блока «Троянда й Хрест» тощо), вірменської (вірменський героїчний народний епос «Давид Сасунський»), башкирської, білоруської, грузинської та інших мов.

Художнім перекладам П. Тичини притаманна висока поетична культура, уміння зберегти і передати найскладніші ритміко-мелодійні особливості першотвору. Водночас «у них відчутний і власне тичининський голос, з властивим йому потягом до свіжого, нестандартного слова, зі своєрідною будовою рядка, особливою тональністю» [9, 562].

З європейських літератур П. Тичина перекладав здебільшого твори слов'янських поетів, частково й прозу (оповідання Х. Ботева, І. Вазова, Л. Стоянова). На першому місці тут стоять російська, білоруська та болгарська літератури, мовами народів яких він володів. Далі йдуть окремі зразки з літератур чеської, польської і сербської та ін.

Щоразу Тичина обирав для перекладу твори духовно споріднених йому авторів. Скажімо, з творчого спадку А. Міцкевича перекладач відтворив українською лише два вірші: «Оду до молодості» – яскравий зразок громадянської лірики раннього поета-бунтаря, провісника романтизму в польській літературі, і вірш «До М***» – один з найемоційніших та найширших зразків його інтимної лірики. Проте обидва твори – кожен по-своєму – цілком відповідають творчій вдачі українського митця і за змістом, і за образною палітрою, і за почуттєвою партитурою. В інтерпретації Тичини згадані твори скоріше тяжіють до переказів «за мотивами» польського письменника, ніж до



адекватних перекладів у прямому, безпосередньому розумінні з усіма вимогами, що до них нині ставляться. А тим часом саме художній їх рівень дуже високий, вони не поступаються досконалим і широко відомим перекладам М. Рильського з творчості А. Міцкевича.

Однак на відміну від М. Рильського, що прагнув до максимального наближення до індивідуального стилю автора першотвору, характеру його образності (навіть при неминучих перестановках – шляхом компенсації образів у інших поетичних рядках чи строфах), П. Тичина тяжів здебільшого до «переспіву» як сучасного йому продовження мотивів видатних попередників у літературі.

Новітні перекладознавчі принципи відходять від класичного розуміння законів перекладу (еквілінеарність, еквіритмічність, еквіметричність тощо) і концентрують увагу на формах існування перекладу в середовищі культури-реципієнта, або ж на тропологічних (тематичних) особливостях перекладу в аспекті центрального художнього прийому, який «цементує» переклад навколо своєї осі (переклад як метонімія, гіпербола, металепис і т. п.) [Див.:10]. П. Тичина ж, обстоючи принцип адекватності, про що свідчать насамперед його переклади (твори І. Крилова, О. Пушкіна, Х. Ботева та ін.), які позначені збереженням змістового наповнення, віршованого розміру, ритму, тону першотвору, його мелодійності, досить часто «переповідав» оригінал у відповідності з власною стилістичною манерою. Звідси в його перекладі «Оди молодості» А. Міцкевича – «виднокруги», «просторінь», «самолюби», «життя ж бо нектар в смак іскриться» та інші авторські неологізми і метафори, характерні для самого Тичини-поета.

Перекладознавчі погляди П. Тичини та новаторська творчість митця, широко окреслюючи проблему художнього перекладу як на рівні власне перекладацьких питань, так і в контексті концепції оновлюваного розвитку української літератури, піднесли її на якісно новий рівень осмислення, визначаючи основні напрями її наукового вивчення наступними поколіннями літературознавців.

Отже, осмислення художнього перекладу як наукової проблеми в українському літературознавстві другої половини ХХ ст. засвідчує важливе значення перекладознавчого досвіду П. Тичини в розвитку науки про художнє письменство, у результаті чого поглиблюється розуміння завдань та перспектив літературного поступу загалом та індивідуальної творчості митця зокрема. Це дає всі підстави інтерпретувати її не тільки як органічну частину українського літературного процесу, а і як складову вітчизняного літературознавства.

Дослідження перекладознавчих поглядів П. Тичини та інтерпретаторської діяльності засвідчує, що усвідомлення художнього перекладу як загальнолітературної проблеми зосереджувалося навколо кількох фундаментальних міркувань стосовно його значення в національному



літературному рухові: як літературного еталона, засобу вироблення літературного смаку, розвитку літературної мови, джерела ідейно-тематичного, жанрово-стильового збагачення української літератури, її оновлення з модернізацією включно та стимулу для оригінальної творчості.

На основі проведеного аналізу інтерпретацій П. Тичини творів європейських авторів можна сформулювати його перекладацькі принципи, багато з яких і сьогодні активно засвоюються новим поколінням перекладачів. Одним з основних є принцип науковості у підході до вибору твору для перекладу, а також до самого першотвору. Це насамперед такі положення: а) варто перекладати лише твори високохудожні; б) необхідно передавати суть оригіналу, а не букву; в) щоб створити адекватний переклад, треба знати всю творчість автора на фоні епохи, знати історію його країни, побут, традиції та звичаї народу його культуру; г) перекладач мусить засобами рідної мови передати твір так, щоб читач сприймав його як оригінальний текст, а не інтерпретацію і мав повне уявлення про нього.

Не менш важливим у перекладацькій діяльності П. Тичини були й такі принципи, як необхідність творчої спорідненості перекладача з автором оригіналу та доцільність особистих стосунків інтерпретатора з автором – сучасником. Духовна спорідненість перекладача з автором оригіналу зовсім не означає, що інтерпретатор мусить звужувати поле діяльності, звертатись до письменників однієї епохи, одного стилю. Досвід Тичини показує, як повноцінно може відтворити той самий перекладач різні, несхожі тексти. Однак виокремлення якихось головних проблем і тематичних ліній необхідне. Перекладач, відшукуючи у творчості письменника вузлові питання, адекватно передасть ідейно-художню своєрідність твору.

Духовна спорідненість перекладача з автором оригіналу передбачає насамперед «спорідненість і перегукування душ!»

Література:

1. Булаховська Ю. Л. Творчість Павла Тичини і польська література / Ю. Л. Булаховська. – К. : Т-во «Знання УРСР», 1989. – 48 с.
2. Вядро Ш. Павло Тичина і башкирська література / Ш. Вядро // Радянське літературознавство. – 1970. – № 10. – С. 25–33.
3. Заверталюк Н. П. Тичина – перекладач Христо Ботева / Н. Заверталюк // Всесвіт. – 1961. – № 6. – С. 63–64.
4. Косів Г. Віра Річ. Творчий портрет перекладача / Г. Косів. – Львів: Піраміда, 2011. – 264 с.
5. Мольнар М. Павло Тичина – перекладач чеських та словацьких пі-



- сень / М. Мольнар // Дукля (м. Прага). – 1978. – № 12. – С. 20–21.
6. Новікова М. Перегук у віках. О. С. Пушкін в перекладах П. Г. Тичини / Марина Новікова // Радянське літературознавство. – 1975. – № 1. – С. 64–69.
7. Охріменко О. Г., Охріменко П. П. Павло Тичина і світова література / О. Г. Охріменко, П. П. Охріменко. – Суми : Сумська обласна орг. тв-ва «Знання», 1996. – 33 с.
8. Творческите връзки на Павло Тичина с Болгария // Език и литература (м. Софія). – 1973. – № 2. – С. 62–65.
9. Тичина П. Г. Вибрані твори: у 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства / Редкол. : Драч І. Ф., Павличко Д. В., Зяблюк М. П. та ін. – К. : Вид-во «Укр. енциклопедія» імені М. П. Бажана, 2012. – Т. 2: Переклади. / Вступна стаття Гальченка С. А.; Укладачі Гальченко С. А., Попсуєнко Ю. Г., Сосновська Т. В. – 608 с.
10. Фока М. Стратегії перекладу синтетичних образів Павла Тичини англійською мовою / Марія Володимирівна Фока. – Кіровоград : МПП «Антураж-А», 2013. – 240 с.



«ХАЙ СЛОВО МОВЛЕНО ІНАКШЕ...»

Перекладацький доробок російськомовного поета України Миколи Ушакова (1899–1973) уже неодноразово ставав об'єктом наукового аналізу. Зокрема, в дослідженнях М. Новікової [17], В. Коптілова [3; 4; 5; 6] та деяких інших науковців [8; 9; 10; 11; 12; 13; 19] була здійснена спроба узагальнення інтерпретаторського досвіду М. Ушакова-перекладача. Автори цих публікацій з'ясували як здобутки, так і вади та вразливі місця багатьох його художніх версій. Утім, поле діяльності перекладача таке неосяжне, а його інтерпретаторські рішення в кожному випадку аж ніяк «нестандартні» й не схожі одне на інше, що при всій безумовній значущості згаданих вище праць можна стверджувати: наукове осмислення перекладів М. Ушакова з української поезії варто продовжувати. Його перекладацький досвід свідчить, що для митця-інтерпретатора кожна нова робота над відтворенням іншомовного тексту рідною мовою – це завжди шлях у незвідане – Туманність Андромеди, для якого ніколи не буває готових рішень.

Навіть при побіжному знайомстві з перекладацькою діяльністю М. Ушакова кидається у вічі масштабність проведеної ним роботи. Він охоче й багато перекладав з німецької мови, якою володів досконало, з узбецької та кількох слов'янських мов. Проте незмінним захопленням М. Ушакова-перекладача була українська література, з якої він відтворював російською мовою прозу М. Коцюбинського, драматургію Лесі Українки. Поезію українських митців слова від Г. Сковороди до Л. Первомайського й І. Драча, співбратів по «гарячому цеху поезії», впродовж п'ятдесяти років. Причому поезія завжди залишалась головною сферою інтерпретаторської діяльності М. Ушакова. Саме тут його перекладацькі здобутки найбільш вагомі.

«З усього багатства ушаковських перекладів з української найважливіші ті роботи «котрі супроводжують весь його творчий шлях, – зазначає М. Новікова у книзі «Світ, помножений на образ». – Переклади з Т. Шевченка стоять у цьому плані першими» [17, 182].

М. Ушаков відтворив російською мовою кілька поезій Т. Шевченка ще на початку 20-х років. Згодом він разом із М. Рильським працював над підготовкою ювілейного «Кобзаря» 1939 р. З того часу постійно і як перекладач, і як редактор М. Ушаков брав участь в усіх російськомовних виданнях «Кобзаря», у випуску зібрань творів Т. Шевченка російською мовою, прагнучи наблизити інтерпретації до того найвищого рівня майстерності, якого сам Шевченко вимагав від перекладача: щоб іншомовні версії точно відтворювали оригінал, були такі ж прекрасні, як і оригінальна поезія, щоб перекладач правильно перекладав ідею і щоб «стих легше і глибоже ложился в серд-



це» [38, Т. 6, 104] (з листа Т. Шевченка до Б. Залеського від 9 жовтня 1854 р.). Ушаков був переконаний, що твори українського митця значно ближчі нинішньому поколінню читачів, ніж це може здаватися російськомовному реципієнтові, що знайомився з ними на основі старих і, по суті, далеких від духу оригіналу перекладів. Відтворення лірики Т. Шевченка російською мовою стало для М. Ушакова справжнім дослідженням. З'явилися його критичні статті, нотатки, нариси. В одній із статей – «Перекладаючи Шевченка» (1961) – митець, не відкидаючи здобутків попереднього покоління інтерпретаторів українського поета, закликає сучасників до новітнього відтворення поезії Т. Шевченка російською мовою.

У статті «Розміром оригіналу» (1956), полемізуючи з П. Антокольським, М. Ісаковським та іншими перекладачами, котрі передавали хореем силабічні вірші Т. Шевченка, М. Ушаков докладно обґрунтував необхідність інтерпретації Шевченкової поезії розміром оригіналу. Його докази стають ще переконливішими завдяки зверненню до історії інтерпретації російськими перекладачами метрики Т. Шевченка та силабічних пісень із його російської поеми «Слепая».

У статтях «Мистецтво перекладу» (1965) та «Переклад з близькоспорідненої мови» (1959–1968) М. Ушаков розглянув специфіку перекладу зі спорідненої та неспорідненої мов. Аналізуючи типові помилки багатьох інтерпретаторів, що з'явилися внаслідок необ'єктивного уявлення про те, що властиво для однієї спорідненої мови, те притаманне й для іншої, дослідник робить висновок: «Спорідненість мов створює додаткові, іноді величезні труднощі для перекладачів. Ці труднощі – результат постійного в побуті взаємопроникнення норм однієї спорідненої мови в іншу» [32, 225].

Значний історико-науковий інтерес, на мій погляд, становлять також архівні матеріали, досі невідомі дослідникам. Це, зокрема, внутрішні рецензії М. Ушакова для видавництв, що публікували інтерпретації тих чи інших перекладачів, приватні кореспонденції митця, адресовані колегам – перекладачам, його записники і т. п.

Ось, скажімо, зауваження та побажання М. Ушакова, висловлені ним 3 липня 1949 р. перекладачеві Г. Литваку, з приводу рукопису перекладів російською мовою українських народних пісень і дум. Тут висвітлено, зокібно, перекладацькі принципи М. Ушакова, його уважне ставлення до збереження національної специфіки оригіналу, ритмічного малюнка першотексту, а головне – до адекватного відтворення «духу оригіналу».

Зауваження М. Ушакова можна об'єднати в такі блоки:

1. Поради, побажання та зауваження, що стосувалися принципів художнього перекладу. Ушаков при цьому толерантно зазначав, що «ці принципи у Г. М. Литвака можуть бути, звичайно, не такими як у мене (М. Ушакова. – В. К.)» [16].



Рецензент насамперед радив скоротити до мінімуму кількість українських слів, залишених у тексті без перекладу. Зокрема, М. Ушаков виділив такі слова, як «очерет», «час», «сивая кукушка» (замість «сіра». – В. К.), «в порох» (замість «порошок». – В. К.), «битий шлях», «самі» (замість «одни». – В. К.), «кохана», «електрика», «скринька», «ставочок» та десятки інших. Рецензент вважав, що лексика, безперечно, важливий елемент при відтворенні національної специфіки оригіналу. Однак цим «елементом» не можна зловживати. У разі ж, коли та чи інша лексема передає реалію, що ідентифікує особливості побуту, звичаїв чи традицій, історії і т. п. українського народу, тоді лексичний перенос доречний.

Рецензент також рекомендував Г. Литваку більш ретельно відбирати словесні форми, які б передавали український відмінок слів:

«Я б вибрав слова "суботонька", а не "суботушка", "мати", а не "матушка", "батько", однак не "батька" і вже, звичайно, не "батьюшка"».

Слово «мати», на думку М. Ушакова, варто залишити, однак «писати в кінці "и", а не "ы"; "маты" – для російського читача було б словом з двома смислами: воно б асоціювалося і з лайкою, і з "підстилкою", "килимком". Крім того, українське "и" м'якше, ніж російське "ы". І слово "мати" не римується, що треба пам'ятати перекладачеві, зі словами "хата" й "брата"» [Там само].

М. Ушаков радив перекладачеві прибрати з книги все, що надавало українським думам і пісням псевдо-селянського великоруського колориту. У цьому зв'язку рецензент нагадував помилкові концепції перших перекладачів Шевченка, які стилізували українського поета під Кольцова. «Наприклад, я б переробив переклад "Думи про Вітчизняну війну" (крім останніх 25 рядків), стилізовану Г. Литваком (перші дві сторінки) під олонецький сказ. Олонецький відтінок, що надає першим сторінкам перекладу, і такі яскраво забарвлені великоруські слова, як "матушка", і фрази на кшталт – "тут им в ножки трава поклонилася"».

На думку рецензента, варто також зняти з перекладу «всі короткі форми приіменникових прикметників, які зникли з живої російської мови і залишилися лише в якості якоїсь умовної ознаки великоруської селянської пісні. У перекладача зустрічаємо короткі форми приіменникових прикметників: "поповска кабала", "сила соколина", "ветры буйны", "Красна армия", "мадьярська вера", "добры люди" і т. д.» [Там само].

2. Зауваження, що стосуються майбутньої редакторської роботи над книгою.

Передовсім, як вважав М. Ушаков, перекладачеві необхідно перевірити інтерпретації з погляду їх точності. Наприклад, в оригіналі пісні «Через ріки, через броди» сказано:



*Ой, тікали ті поляки,
По нашій ДУБРІВЦІ.
Ми їх гнали БИЯКАМИ,
Як ті ДУРНІ ВІВЦІ (курсив М. Ушакова. – В. К.).
У перекладі читаємо:
Ой, отарами бежали
Паны, словно овцы.
Гнали шляхту с України
Славные котовцы.*

«Перекладач не врахував конкретної обстановки (“по нашій дубрівці”) і не дав конкретного образу (“гнали бияками, як ті дурні вівці”)» [Там само].

Рецензент також висловив ряд інших зауважень, порад та побажань, спрямованих на вдосконалення російськомовної версії українських народних пісень і дум:

«А) Перекладачеві варто дотримуватися уніфікації щодо вживання словарних форм: інтерпретатор говорить “калинушка” і “калинонька”, “дубрАва” й “дубрОва” та ін.

Б) Перекладачеві треба зняти з рукопису інтерпретації все чуже народній творчості: “дивные дома”, “слепая хата”, “уютно в хатах”, “Не успел влюбиться”. В ярославській області, – зауважував М. Ушаков, – “любить” – слово нецензурне. Ярославські селяни, коли хочуть сказати, – “він любить” в літературному розумінні цього слова, говорять – “він жаліє”.

Ми, ясна річ, перекладаючи народну пісню, маємо право сказати “він полюбить”, але “він влюбиться” – буде звучати літературно, не по-народному. Народ також ніколи не скаже – “батрак НАЛИЗАЛ-СЯ” (в оригіналі – “напився”)» [Там само].

В) Перекладачеві, на думку М. Ушакова, треба позбутися українських зворотів. Він пише, зокрема: «“народ, как ТУ скотину, гонят”, хоча про скотину раніше не говорилося; “мадьяр, как ТЕ поленья”, хоча про “поленья” попередньо не йшлося; “за мужем плачет”, треба – “по мужу” і т. д.» [Там само].

Г) Рецензент вважав, що Г. Литвак мусить почистити свій переклад крізь призму «зайвих» слів, котрі покликали «заповнити розмір» в поетичному рядку – «эти», «и», «он», «да», «сам», «всё» і т. д.

У Г. Литвака читаємо:

*А по селам плачут бабы
Да с голоду дети.
Наша ВСЯ держава,*



*У кого ни доли,
И ни счастья нет і т. д.*

Насамкінець рецензент акцентував, що всі зауваження, які він виокремив у 2 пункті, обов'язкові для врахування й виправлення в рукописі перекладу, проте вони належать уже до сфери редакторської роботи над книгою, яка «повинна побачити світ» [Там само].

Щойно наведені архівні матеріали свідчать про те, що для М. Ушакова як редактора і перекладача – практика співпраці з інтерпретаторами щоразу перетворювалася в теоретичне дослідження тієї чи іншої перекладознавчої проблеми.

Прикро, що досі ще не систематизовано й не вивчено величезний архів М. Ушакова. А про його цінність і обсяг може свідчити хоч би збірка критичних праць письменника «Майстерня» (1983) – перша спроба осмислення дослідниками цього архіву.

Безумовно, роль теоретичних праць М. Ушакова досить значна. Однак для нас вони насамперед важливі тому, що це не пересічний довідник догматичних настанов, а перевірені творчою практикою підвалини, на міцність яких може покластись як початкуючий, так і досвідчений перекладач. Автор згаданих статей і матеріалів не пропонував готових рецептів на всі випадки інтерпретаторської діяльності. Він лише демонстрував реципієнтові переваги власного перекладацького досвіду – підходити до вирішення будь-якої проблеми творчо, розуміючи, що «в мистецтві перекладу, як і в усякому мистецтві, вирішують не загальні настанови, а відступи від них» [35, 222].

Скажімо, в статтях Ушакова серед описаних ним «рифів», котрі чатують на перекладача з близькоспоріднених мов, ми не зустрінемо прикладів щодо розходжень у граматичному роді іменників у двох мовах. Водночас у практиці перекладача подібні випадки траплялися неодноразово, і рішення інтерпретатор обирав у руслі висловлених вище побажань.

Ось, наприклад, російська інтерпретація балади Т. Шевченка «Коло гаю в чистім полі...»:

*На кургане, в чистом поле,
При самой могиле
Высокие два тополя
Как в борьбу вступили;
И без ветра два тополя
Качаются в поле.
Те деревья – злые сестры
И злая их доля.[36, 408].*



Сюжетний мотив балади – отруєння сестрами свого коханого й перетворення їх на тополь. Проте українською «тополя» – слово жіночого роду, як і слово «сестра». Російською мовою «тополь» – чоловічого роду, отже, механічна словарна відповідність українському першотвору тут неможлива. Перекладач добре це усвідомлював, а тому, готуючи нову версію для п'ятитомного зібрання творів Т. Шевченка російською мовою (1964–1966), замінив образ «тополя» «раиной» – пірамідальною тополею. Слово «раина» не є маловідомим для російського читача. Його можна зустріти в «Демоні» М. Лермонтова, в «Казаках» Л. Толстого та в творах інших письменників.

*На кургане возле роици,
Где вольная воля
Будто борются друг с другом
Две раины в поле.
Ветра нет, но гнутся обе,
Будто ветер дует.
Это сестры-чародейки
Меж собой враждуют.* [37, Т. 2, 130].

Як бачимо, заміна образів перекладачем тут не довільна, а в межах того ж самого кола уявлень, до якого належить і образ, використаний автором.

Між тим варто зазначити, що в наведеному прикладі М. Ушакову однак не вдалося знайти адекватний російський варіант. Більше того, захопившись пошуками російського еквівалента Шевченковій «тополі», перекладач випустив з поля зору головний предмет – поезію, зберегти яку й покликаний художній переклад.

У цьому зв'язку варто згадати вірш Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...», широко відомий в російській поезії в інтерпретації (переспів) М. Лермонтова («На севере диком стоит одиноко...»). Хоча гейнівський мотив кохання дерев – людей (кедр і пальма) у М. Лермонтова й переріс в ідею дружби (сосна і пальма), тим не менше вірш російського поета й донині є зразком поезії високого гатунку.

У перекладі ж М. Ушакова неадекватність оригіналові виявилась наслідком не очевидних розходжень у граматичних категоріях роду іменників у двох мовах, а невідповідності стилістичного забарвлення слів у першотворі та його російському варіанті.

У наведеному прикладі Ушаков, на жаль, не дотримався ним самим же сформульованого перекладацького принципу: «Оригінал, звичайно, є незмінним, відтінки ж слів – величини мінливі, і потрактування їх – рухливе, воно змінюється в часі й просторі» [32, 45]. Семантичне поле українського слова «боротися» значно ширше російського



«борються» (крім «мірятися силою», «змагатися» і т. п., українське слово має ще один відтінок – «долати»). До того ж у баладі Т. Шевченка поетичний рядок про тополі, котрі «мов борються в полі», підготовлений словами – синонімами («гойдаються», «одна одну хилять») і, таким чином, звучить цілком природно й поетично. У перекладі ж Ушакова дієслово «борються», яке стилістично не відповідає російському контекстові, руйнує поезію, повертає до себе увагу. А при перекладі, ясна річ, необхідно брати до уваги не тільки закони мови оригіналу, але й особливості мови, на яку твір перекладають. Крім того, згадана інтерпретація Ушакова невдала ще й тому, що народно-пісенний рядок («Где вольная воля») суперечить змісту першого («На кургане возле рощи») з його значенням вузької локалізації.

Наведений приклад з творчої практики М. Ушакова тим більше показовий, позаяк належить відомому митцеві. Свідчить він не стільки про індивідуальні помилки, які можуть траплятись у кожного перекладача, скільки про неприйнятність самого принципу копіювання слів близькоспорідненої мови, що в остаточному підсумку веде до буквалізму – інтерпретаторського принципу, скомпрометованого ремісницькою практикою далеких від справжнього мистецтва перекладу людей та досить повно з'ясованого й визнаного безперспективним у працях як вітчизняних, так і зарубіжних науковців.

Прикметно, що й сам М. Ушаков у теоретичних статтях не раз говорив про небезпеку буквалізму. У статті «Переклад з близькоспорідненої мови», скажімо, він полемізував з буквалістами, котрі прагнули зберегти в перекладі з української однакові за написанням й близькі за значенням слова, проте відмінні за об'ємом свого змісту. В інтерпретаторській діяльності М. Ушакова можна побачити чимало прикладів успішного викорчовування буквалізму подібного роду.

Ось, наприклад, початкові рядки вірша Т. Шевченка «Огні горять, музика грає...»:

*Огні горять, музика грає,
Музика плаче, завиває;
Алмазом добрим, дорогим
Сіяють очі молодії... [38, Т. 2, 261].*

В інтерпретації М. Ушакова, виконаної для п'ятитомного зібрання творів українського поета (1965), читаємо:

*Огни горят, оркестр играет,
Оркестр рыдает, завывает.*



*Алмазом ясним, дорогим
Сияют очи молодые...*[37, Т. 2, 254].

На відміну від Ф. Сологуба, чию версію публікували попередні «Кобзарі», М. Ушаков зберігає не лексеми оригіналу, а передовсім його дух, життя, закарбоване в слові. Для російського реципієнта «музика» – звичайно ж, «оркестр». Ф. Сологуб, хоча й розуміє це, однак у другому поетичному рядку залишає це слово без змін. «Оркестр» коротше на один склад, і, залишивши його, перекладачеві довелося б відмовитись від інших українських слів, котрі тоді б уже не «вклалися» в розмір. Дотримуючись формальних показників точності перекладу, Ф. Сологуб піти на це не міг:

*Огни горят, оркестр играет,
Музыка плачет, завывает.
Алмазом добрым, дорогим
В девичьих взорах блещет младость...* [36, 517].

А ось інша поезія «Ой, не п'ються пива-меди». В його основі – характерний для багатьох українських народних пісень про чумаків мотив хвороби й смерті молодого чумака в дорозі. Загострюючи трагічне звучання поезії, Т. Шевченко вкладає в уста козака, що помирає в степу, гірке прохання: «...А дівчині молоденькій // Скажіть щоб не ждала». [38, Т. 2, 248].

Звучання російської інтерпретації, виконаної М. Ушаковим, не менш трагічне: «...Передайте, прикажите, // «Чтоб меня забыла». [37, Т. 2, 244].

На перший погляд, може видатися, що перекладач дуже «вільно» відтворює оригінал. Справді, «не ждатель» і «забыть» – далеко не рівнозначні поняття. Проте докоряти М. Ушакову за подібну «вільність» можна лише з позиції підрядкового або дослівного перекладу, не відчуваючи всього першотвору в його нерозривній єдності, оскільки рішення перекладача в конкретному випадку не суперечить духу оригіналу і – ширше! – уявленням про любов в українців та росіян. Згадаймо в цьому зв'язку вірш Сурикова «Степь да степь кругом», що давно вже сприймається як народна пісня. Візник, що помирає в степу, просить свого товариша передати «молодій дружині»:

*Передай словцо
Ей прощальное
И отдай кольцо
Обручальное.*



*Пусть о мне она
Не печалится;
С тем, кто по сердцу
Обвенчается!* [29, 84].

Для візника, як і для чумака з поезії Т. Шевченка, важливо, щоб і після його смерті дружина не була приречена на злиденне вдівство. Він забирає з собою в домовину власне почуття, звільняючи кохану для можливого щастя у новому шлюбі.

Саме в такому ключі прочитав оригінал М. Ушаков. Відмовившись від зовнішньої буквальної подібності, він прагнув до внутрішньої єдності перекладу й першотвору, інтерпретував не слова, а думки й почуття оригіналу.

Російський «Кобзар» Т. Шевченка, яким бачимо ми його сьогодні, майже повністю укладено ще на початку 50-х рр. ХХ ст. Від видання до видання попередні версії канонізуються, хоча далеко не всі з них відповідають сучасним вимогам вибагливого поціновувача художнього слова. М. Ушаков це усвідомлював і наполегливо закликав своїх молодших колег до нового відтворення «Кобзаря» Т. Шевченка російською мовою. Статтю «мистецтво перекладу» він закінчив словами: «Погоджуюся з твердженням про те, що кожне покоління повинно мати свій переклад великого першотвору... Хотілося б побачити "Кобзар", відтворений російською мовою новим поколінням перекладачів» [32, 110].

Перекладацький досвід самого М. Ушакова, як і його одностороння й співредакторська у багатьох виданнях творів Т. Шевченка російською мовою М. Рильського, безперечно, сприятиме зростанню майстерності нового покоління інтерпретаторів.

Творчі взаємини М. Рильського з М. Ушаковим ще не досліджувались спеціально ні в українському, ні в російському літературознавстві. Кілька публікацій Т. Різниченко [19] та автора цих рядків [9; 10] можна вважати поки що першою такою спробою. Досі лишаються не висвітленими чимало фактів біографії обох письменників, передусім їхня спільна редакторська робота над «Кобзарем» у російських перекладах, випущених до 125-річчя з дня народження Т. Шевченка (М., ГИХЛ, 1939), і п'ятитомним зібранням його творів для широких кіл російських читачів (1948–1949 рр.). «Спогад про цю спільну роботу – один з найсвітліших у моєму житті» [19, 35], – згадував М. Рильський.

Опубліковані мною нові архівні матеріали, зокрема листи М. Рильського до М. Ушакова [11], розкривають насамперед наполегливе прагнення обох письменників адекватно відтворити російською мовою поезію українського митця. Ці листи (зберігаються у Москві в Центральному державному архіві літератури й мистецтва



Росії) розширюють наше уявлення не лише про цікаву сторінку дружби й співробітництва Рильського з Ушаковим, а й про їхні теоретичні погляди на художній переклад, жорсткі вимоги (як до власної перекладацької практики, так і до інших інтерпретаторів поезії Т. Шевченка) до якості російськомовних версій. Заслугує також на серйозну увагу й висловлена в цих листах ще й досі не реалізована пропозиція М. Рильського про видання російськомовного «Кобзаря» з паралельно надрукованими українськими оригіналами: «Предполагается дать параллельно украинский текст "Кобзаря" и перевод. Взяты будут лучшие из существующих переводов с необходимыми исправлениями (которые предложено будет сделать переводчикам), заново будут переведены только маленькие вещи (например, "Заповіт"). Основная задача редакторов (Я, Вы, Дейч) – отобрать переводы и отметить решительно нуждающиеся в переделке места. Сделать это надо до 1-го января 1963. Комментаторы – Айзеншток и Шаблюковский. Марка: "Памятники мировой литературы". (Описка М. Рильського. Очевидно, йдеться про "Литературные памятники" – серію книжок, в якій публікувались видатні твори світової літератури. Виходила з 1948 р. у видавництві АН СРСР, з 1964 р. – видавництво "Наука". – В. К.). 14.IV.1962» [11].

На жаль, стан здоров'я М. Ушакова змусив його відмовитися від «такого огромного дела, притом связанного с жесткими сроками» [40].

Згодом «в издательстве Академии возникли какие-то сомнения относительно целесообразности этого издания», – поскаржився М. Рильський у листі від 20 листопада 1962 р. до М. Тихонова, голови ювілейного Шевченківського комітету. – «Мне кажется, что возглавляемый тобой Шевченковский комитет должен решительно вмешаться в это дело, обратившись в Президиум Академии Наук, а может быть в ЦК» [28, Т. 19, 156].

Роботу над «Кобзарем» у російських перекладах до ювілейного 1964 року (150-річчя з дня народження Т. Шевченка) було продовжено. Замість М. Ушакова, який за станом здоров'я не зміг взяти участі у редагуванні російськомовного «Кобзаря», третім співредактором став Л. Новиченко.

У листі до М. Абалкіна від 30 травня 1963 р. М. Рильський писав: «Совместно с А. И. Дейчем и Л. Новиченко готовлю к печати стихотворные произведения Шевченко для серии "Литературные памятники" Академии Наук СССР. Издание будет на двух языках: украинском и русском (параллельно). Такого типа издания у нас доселе не было» [Там само. – 23].

Два роки М. Рильський натхненно працював над реалізацією цієї ідеї. Однак смерть поета перервала роботу над згаданим виданням. У приватній розмові з Л. Новиченком весною 1994 року автор цих



рядків звернувся до «третього редактора» за роз'ясненнями з приводу нездійсненого задуму двомовного видання творів Т. Шевченка. Академік Л. Новиченко сказав тоді, що «після смерті М. Рильського в ЦК КПРС, боючись живої мови живого українського народу, заборонити вихід "крамольної книги"». Ненадрукований «Кобзар» Т. Шевченка 1964 року ще й досі, на жаль, не вирвався із ув'язнення з московських «спецсховів».

Отже, напрочуд цікава пропозиція М. Рильського щодо видання Шевченкового «Кобзаря» одночасно й мовою оригіналу, й тут же поданими перекладами російською мовою, залишається не реалізованою, як до сьогодні не реалізована також пропозиція М. Ушакова надрукувати «Кобзар», «відтворений російською мовою новим поколінням перекладачів».

Румунський літературознавець О. Діма, говорячи про високий рівень майстерності сучасних перекладачів, доходить висновку, що «рівень цієї майстерності тим вищий, чим обережніше ставиться перекладач до оригіналу, чим менше відчутна його особиста індивідуальність» [2, 136]. На мій погляд, це судження, слухне в першій своїй частині, дискусійне в цілому і несе відбиток буквалізму. Адже ще К. Чуковський, М. Рильський, О. Кундзіч та інші теоретики й практики художнього перекладу переконливо довели, що безликість багатьох версій якраз і спричинена безликістю, сказати б, «середнім рівнем» перекладача. А його особиста індивідуальність жодною мірою не тотожна перекладацькій «сваволі». Навпаки, індивідуальність перекладача виявляється в тому, наскільки точно й вірно він зуміє відтворити оригінал.

Зіставлення перекладів поезії Т. Шевченка, виконаних російською мовою М. Ушаковим, з оригіналами дає можливість зробити висновок про те, що перекладач, не втративши своєї індивідуальності, зумів донести до читача і настрої автора, і основну енергію віршів, і розмаїття шевченківської ритміки.

Ушаков був перекладачем індивідуально своєрідним. В перекладі з української він не прагнув по-буквалістському зберегти всі однакові за написом і близькі за значенням слова. Одна з характерних рис, властивих йому, – майстерне, не на «середньому рівні» володіння багатющим арсеналом засобів російської мови, що дозволяло добирати саме такі відповідники, варіанти перекладу, які найповніше передавали образну палітру інтерпретованого твору й водночас зовсім природно сприймаються російським читачем.

Аналіз перекладацьких теоретичних положень та практичних рішень М. Ушакова дозволяє зробити висновок про те, що в своїй інтерпретаторській діяльності він ділив роботу над відтворенням української поезії російською мовою на три етапи:



1. Спочатку він знаходив домінанту оригіналу. Це означало насамперед вивчення історичної епохи, в яку жив і творив автор, його творчості, ідейно-естетичних поглядів, історії створення оригіналу, всебічне ознайомлення з необхідними джерелами, що сприяли кращому розумінню змальованої автором дійсності.

2. На другому етапі роботи Ушаков знаходив «розбіжності» між мовностилістичними функціональними системами рідної йому російської мови й мови української, з якої перекладав. Він накреслював відповідний план перекладу, що ідентифікував його розуміння суті замислу автора. На цій надзвичайно важливій стадії роботи перекладач вибирав необхідний ракурс, який дозволяв йому розумно й пропорційно поєднувати «своє» з «чужим». Інтерпретатор завжди давав першотекстові власну естетичну оцінку, яка разом з тим не нівелювала задум автора і робила його версію оригінальною та адекватною.

3. Заключний етап роботи Ушакова полягав у реалізації обраного ним плану засобами рідної йому російської мови. Тут митець синтезував усі трансформовані складники в одне художнє ціле – творчий процес, де виявляли свою міць поетична техніка, вмілий розрахунок, витончена інтуїція та мистецтво перевтілення.

Так працював М. Ушаков над відтворенням російською мовою не лише поезії Тараса Шевченка, а й віршів українських ліриків пошевченківської доби, зокрема мелодійних першотекстів В. Забіли, Л. Глібова, І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного, О. Олеса, М. Старицького та ін. Для перекладу він обирав, як правило, лише ті твори, образна палітра та звукова інструментовка яких відповідали його власному світосприйняттю та художній манері.

Скажімо, з поетичного доробку Л. Глібова інтерпретатора зацікавила передовсім поезія «Стоїть гора високая» («Журба»), широко znana як народна пісня. Принаймні після першої публікації твору (1859 р.) одразу ж з'явилися й перші його фольклорні записи (див. «Народний пісенник з найкращих українських пісень, які тепер найчастіше співаються з нотами осібно. Скомпонував В. Олександров». – Харків, 1887). Пісня облетіла майже всю Україну, добре засвоїлась народом і таким чином знайшла довге життя в усній пісенній традиції. Зберігаючи до нашого часу свою художню цінність, пісня є справжньою перлиною української фольклорної класики.

Цілком зрозуміло, що основою такої популярності твору Л. Глібова був глибоко задушевний, проникливий характер поезії, близькість її художніх образів до народного світовідчуття, пісенність ритму, майстерне використання народної поетики тощо. Цим і зумовлена фольклоризація вірша, характер переробки безіменними співцями і пристосування поезії до жанру народної пісні. Нині у фольклористиці відомо кілька варіантів наспівів пісні з текстами (див. : «Пісні



літературного походження». Серія «Українська народна творчість». – К. : Наук, думка, 1978. – 236–240).

Отже, Ушакова приваблювала в «Журбі» передовсім фольклорна основа твору. Опублікувавши у 1-му томі «Антології української поезії: В 2-х т.» (М., 1958) російську версію вірша, виконану П. Грабовським, перекладач неодноразово переробляв свою інтерпретацію. У 2-му томі «Сочинений в двух томах» М. Ушакова (К., 1979), зібранні, що вийшло вже після смерті митця, надруковано російськомовний варіант «Журби», зроблений Ушаковим незадовго до смерті. Цей варіант і вважатимемо остаточним.

При зіставленні текстів оригіналу з перекладом виявляємо, що головний задум пісні – туга за минулою швидкоплинною молодістю – в російській версії збережено. Творчо переосмислюючи першотвір Л. Глібова, М. Ушаков не переробив його заново, як і не писав переспіву, а шляхом заміни окремих деталей, або шляхом компенсації відтінків значень тих чи інших лексем, які, безперечно, неминучі при перекладі, прагнув максимально зберегти народнопісенну основу вірша, художню своєрідність індивідуального стилю письменника. Уже переклад самого заголовка поезії ідентифікує творчий підхід Ушакова до відтворення фольклорної стихії оригіналу. Словники називають понад два десятки слів одного синонімічного ряду (печаль, тоска, грусть, уныние, хандра, меланхолия та ін.). З погляду буквалістського, нетворчого методу перекладу вірогіднішим, мабуть, було б слово «печаль» як найбільш вдалий російський відповідник. Адже це слово за обсягом свого змісту досить точно передає образ оригіналу. М. Ушаков обирає народнопісенне – «кручина», оскільки «Журба» стала народною піснею ще за життя Л. Глібова та М. Лисенка, який написав до цього твору музику. Як бачимо, суть образу перекладач знайшов в етиці української поезії, а тому його рішення вдале не лише на рівні лексики. При виборі того чи іншого варіанту перекладу М. Ушакову допомагало добре знання життя та побуту українського народу, його культури.

В поезії Л. Глібова «Журба» тема ефемерності людського існування знайшла найдосконаліше поетичне втілення.

На початку твору автор описав літній краєвид, чарівну картину сільської природи.

*Стоїть гора високая,
Попід горою гай.
Зелений гай густесенький,
Неначе справді рай.
Під гаєм в'ється річенька,
Як скло вона блищить,*



*Долиною зеленою
Кудись вона біжить [21, 51].*

Партитура ліричного героя, його душевний стан яскраво виписані в подальших строфах:

*Журюся я над річкою –
Біжить вона, шумить,
А в мене хиле серденько
І мліє, і болить [Там само].*

Пейзаж, окремі його складові є своєрідною зображувальною експозицією, психологізованим фоном, змальованим Глібовим з особливою зворушливістю:

*Стоїть гора високая,
Зелений гай шумить,
Співають пташки голосно
І річечка блищить...[21, 52].*

Поезія сповнена роздумів про швидкоплинність молодості, її неповторність. Поет урівноважено осмислює життя людини у зіставленні з природою, і тому його твір стверджує життя: «Як хороше, як весело // На білім світі жить!» [Там само].

Автор дуже вдало передав настрої постійного руху й оновлення природи, як і людського життя, віруючи в його безсмертя.

Завдяки глибокій життєвості змісту, яскравій емоційній виразності, мелодійності звучання, композитор М. Лисенко, як уже зазначалося, написав до вірша «Стоїть гора високая...» («Журба») настроєво-задумливу музику, що відзначається м'якою елегантністю та українським національним колоритом. Саме тому «Журба» стала народною піснею ще в другій половині XIX ст., співають її також і нині як в Україні, так і далеко за межами нашої держави.

Першим переклав поезію російською мовою політичний засланець Л. Луговський і опублікував свою інтерпретацію в 1893 р. в «Тобольских губернских ведомостях»:

*Стоит гора высокая,
А под горою гай –
Зеленая дубравушка,
Как будто сущий рай.*



Безперечно, роль першого перекладу російською мовою поезії Л. Глібова досить значна, позаяк інтерпретація засвідчила широкий резонанс у світі нашої народної пісні літературного походження. Водночас, виконаний з позиції буквалістського методу, цей переклад не відповідав високим естетичним вимогам читацького загалу літературної доби другої пол. ХХ ст.

М. Ушаков добре знав природу Сіверщини, історію того краю, який надихнув Глібова на створення мелодійного тексту. Саме річка Снов, притока Десни, послужила прообразом «річечки», що «долиною зеленою кудись вона біжить». Поет писав твір, перебуваючи в селищі Седнів, що розташоване за 25 кілометрів від Чернігова. Це старовинне поселення на правому березі річки Снов вперше згадується як давньоруське місто-фортеця Сновськ в Іпатіївському літописі 1068 р. Сновськ був дуже укріпленою фортецею Київської Русі. В 1234 р. Сновськ завоював Данило Галицький, а в XIV ст. – Велике князівство литовське. У XVI ст. Сновськ став називатись Седневом і відійшов до Росії. Седневом і землями навколо нього володіли багаті поміщики Лизогуби. В Седневі бували Т. Шевченко, Л. Жемчужников, Б. Грінченко. У Седневі в маєтку Д. Лизогуба переховувались народники А. Желябов, С. Перовська, В. Осинський. Дмитро Лизогуб вчився в Петербурзькому університеті, був виключений за участь у революційному русі. Він – один із засновників народницької організації «Земля і воля».

Після смерті батьків він майже всю спадщину продав і витратив на потреби народницької організації. В 1878 р. заарештований за підготовку замаху на Олександра II, засуджений Одеським військовим окружним судом до смертної кари і в 1879 страчений в Одесі.

З альтанки, яка була збудована на високій горі (збереглася донині як «альтанка Глібова». – В. К.), поет милувався мальовничими краєвидами. Звідси відкривалася широка зелена долина, а внизу протікала тиха річка Снов.

М. Ушаков, працюючи над перекладом, побував у Седневі, з альтанки Глібова дивився на річку, на зелені луки, що розкинулися далеко за нею. Як і в часи українського байкаря та піснетворця, невеличкі хвилі спливали над тихою річкою й бігли в далечінь. Над річкою й нині ростуть похилені верби, а над ними високе й чисте, голубе небо.

Цілком зрозуміло, що знання українських реалій, пієтет до природи Придеснянського краю, схопленого Л. Глібовим у поетичних рядках пісні не статично, а в русі голубої річки Снов, допомогли перекладачеві знайти адекватні відповідники – образи російською мовою.



*Стоит гора высокая,
А роща под горой –*

*Зеленая, тенистая,
Как будто рай земной* [33, Т. 2, 242].

Досить вдало, як на мене, виписана інтерпретатором емоційна схвильованість ліричного героя:

*И я грущу над речкою...
Течет река, течет.
А сердце ноет бедное,
Тужить не устаёт* [Там само].

У російській версії знайшла адекватне втілення й поетична життєстверджуюча інвектива автора: «Как хорошо, как весело // На белом свете жить!» [Там само].

Тут, як бачимо, перекладач не відмовився від допомоги близькосторідної мови, а доречно, на мій погляд, скористався лексичним переносом.

М. Рильський свого часу згадував, як «єврейський поет Езра Фінінберг, що переклав сучасною єврейською мовою (ідіш) «Фауста» Гете, хвалився, що він – при відомій близькості ідіш та німецької мови – не зберіг жодної рими оригіналу» [20, 185]. Звичайно, таке аскетичне самообмеження перекладача, небажання запозичити хоча б кілька рим першотвору однаково неприйнятне для творчого перекладу, як і постійна «спокуса» (буквалістський принцип) продублювати авторське римування.

Допомога, яку надає перекладачеві близькосторідна мова, не обмежується означеним вище явищем. Збереження в перекладі рим оригіналу – це, як правило, свідчення і збереження цілих поетичних рядків оригіналу (в їх первісному або дещо зміненому вигляді). Спостереження над перекладами з української російською, виконані Ушаковим, показують, що таких рядків, а почасти й слів, які майже слово в слово повторюють оригінал, не так уже й мало. Однак це далеко не завжди приклади буквалістського відтворення оригіналу.

Водночас разом з творчими знахідками у версії Ушакова зустрічаються, на жаль, приклади невдалих рішень. Так, зокрема, він не зміг адекватно передати російською мовою одну з головних думок «Журби» («А молодість ... не вернется, // Не вернется вона...») – «А нашу юность – молодость // Назад напрасно ждатель». В оригіналі ця думка звучить у формі категоричного твердження, в перекладі, ж з'являється зайва в конкретному випадку розсудливість. Крім того, характерна для автора першотвору влучна звукова й словесна інструментовка поезії, анаформи, алітерації та асонанси в російській версії не збережені.



Отже, незважаючи на те, що одну з кращих ліричних поезій Глібова перекладав Ушаков, досвідчений інтерпретатор української лірики, його версія виконана нерівно. «Журба» потребує нового прочитання сучасними російськими перекладачами.

Заради об'єктивності варто сказати, що М. Ушакову не завжди вдавалось долати інерцію буквалізму, спричинену спорідненістю двох мов. Ніколи не страждаючи «мушиним повзанням по рядках» (В. Россельс), він разом з тим не володів достатньою сміливістю при перекладі образів оригіналу не словесним порядком, а іншими словами і в іншій послідовності, що краще відтворювало першоджерело.

Лише з 60-х рр. ХХ ст. Ушаков зміг остаточно відірватись від словесної послідовності оригіналу. Відірватись – не в розумінні відмовитись від адекватного відтворення образів і суті першотвору. Відмовитись передовсім від передачі близьких за звучанням російською мовою слів, послідовності речень, фраз і т. д.

Етапним для М. Ушакова-перекладача стало відтворення російською мовою вірша Л. Первомайського «Пізнання» (1968). Природна простота лірики українського поета, його «гострий зір» здавна імпонували Ушакову. Свідчення тому – низка перекладів з Л. Первомайського та рецензії в періодиці на книги українського автора. Не випадковий також і вибір вірша для перекладу. Звернення до «Пізнання» – одного з тих творів, що увійшов згодом до небуденної в українській поезії книги Л. Первомайського «Древо пізнання» (1971), підтверджують прагнення Ушакова до роздумів про поезію та її роль у житті людини. Згадаймо хоча б одну з останніх прижиттєвих збірок російськомовного поета України «Я рифмы не боюсь глагольной» (1970). Тут поезія та її призначення – провідна тема. Зі свого боку Л. Первомайський переклав українською мовою загалом ті твори М. Ушакова, в яких так чи інакше зачіпається проблема творчості, краси й прекрасного в житті і в людині. Наприклад, у книзі «Поезія» та в інших виданнях Л. Первомайський дуже високо оцінював поетичний хист автора «Весни республіки», визнавав його «величезні заслуги перед українською поезією», для якої Ушаков «так багато зробив своїми перекладами» [39].

Цікаво відзначити, що в 1973 р., коли кандидатури обох письменників були висунуті на здобуття Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка, Первомайський у листі до Ушакова від 14 січня 1973 р. щиро зізнався: «Если бы я не был уверен в том, что мой шаг будет истолкован превратно, я обратился бы в Шевченковский комитет с просьбой снять мою кандидатуру в пользу Вашей, но увы! [...] Поэтому я могу только от души пожелать Вам победы, а себе почетного поражения в честном соревновании с Вами » [Там само].

А ось ще один архівний матеріал – рецензія на рукопис книги



Ушакова «Поезії» в українських перекладах, написана Первомайським: «...Збірник складається з чотирьох розділів, кожний з яких відбиває певний стан в розвитку поета. Сила поезії М. Ушакова в її речевій конкретності, світ постає в його віршах в усій своїй реальності, побачений в дрібних деталях, наче при великому збільшенні; це не заважає йому бути світом цілісним і викінченим, – в усякому разі це світ, створений художником, який свого часу міг сказати:

*Мир не познан и не точен.
Поставь его на пьедестал
И надавай ему пощечин,
Чтоб он из глины мыслью стал* [34, 79].

Афористичність і речевість поезії М. Ушакова не завжди надається відтворенню в перекладі, вірші його багато втрачають від невірності перекладачів, а з такою невірністю ми зустрічаємося на кожному кроці, коли не говорити про досконалі переклади М. Бажана, М. Рильського, П. Тичини, яких, зрештою, в книжці не так і багато. Отже, питання добору і редагування перекладів, на мою думку, є головним і на ньому треба зосередити найбільшу увагу.

Вважається, що переклади померлих поетів, як і їх оригінальні твори, не підлягають редагуванню, Щодо творів оригінальних, я цю думку поділяю, Щодо перекладів – вважаю помилковою.

Чи варто в перекладах В. Сосюри залишати лексику його ранньої творчості ("юнка", "червонарми"), яка надає віршам М. Ушакова невластивого їм забарвлення?

(До речі, в перекладі В. Сосюри "Рубають ліс" збережено вісім рядків, які автор в оригіналі викреслив. Так само і переклад П. Тичини "Шота Руставелі" передає одну строфу, нині в оригіналі відсутню, але дві опускає).

Переклади М. Терещенка та А. Малишка можна і треба виправити. "Недоторканість" тут не може вважатись доречною. Тим більше це стосується до давніх і нових перекладів, які поети ще в стані виправити самостійно. [...]. Поезія М. Ушакова заслуговує кращого відтворення українською мовою і для цього є всі можливості – треба тільки підвищити вимоги до перекладачів і до їхньої роботи.

20.II.1973 р.

Л. Первомайський» [41].

Зауваження рецензента були враховані видавництвом. Книга М. Ушакова «Поезії», що вийшла в перекладах українських інтерпретаторів у 1974 році, вже після смерті автора, включала відредаговані тексти перекладів, які належали перу В. Сосюри, П. Тичини, М. Терещенка, А. Малишка та іншим інтерпретаторам.



Отже, перед нами яскравий приклад творчої спорідненості перекладача з автором оригіналу. Цей принцип був для М. Ушакова досить істотним.

Чому ж переклад вірша Л. Первомайського «Пізнання» став етапним для М. Ушакова? Ось початок оригіналу:

*Він міг би існувати без людини,
Безмежний всесвіт, міліарди літ,
І згинуть він міг, як притьмом гине
В просторах ночі метеора слід,
І знову вийшли на шляхи забуті
В космічних перетвореннях нових, –
Але себе в своїй таємній суті
Пізнати без людини він не міг [24, 134].*

Тут важлива картина вічного всесвіту, який помирає й відроджується знову, незалежно від волі людини. Двічі повторене «Він (всесвіт) міг» існувати без людини і загинути, потім відродитись знову, вдало передає безмежність всесвіту у часопросторі. Ще важливіше твердження про те, що лише людина здатна збагнути сутність всесвіту, його природу. Воно протиставлене попередньому за допомогою сполучника «але» й заперечення «не міг». Можна пожертвувати тому необов'язковими для розкриття цього твердження епітетами «безмежний всесвіт», «забуті шляхи», навіть порівнянням «як притьмом гине // В просторах ночі метеора слід» і, звичайно ж, послідовністю частин речення, однак зберегти загальний образ:

*Существовать отныне и до века-
Бесчисленные миллионы лет-
Вселенная могла б без человека,
И многих звезд погаснуть мог бы свет,
Могла б в пустыне космоса огромной
Жизнь возродиться и сгореть опять,
Но сущности своей глухой и темной
Без человека не могла б понять [25, 184].*

Як бачимо, незважаючи на віддаленість від першотвору в деталях, переклад виявився досить близьким до авторського тексту в цілому. Ключову роль у досягненні ідентичності враження відіграв прийом компенсації. Метафора «И многих звезд погаснут мог бы свет» значною мірою компенсує вимушену втрату авторського порівняння. В заключній строфі ушаковської версії слова й порядок слів теж різні. Одна деталь тут випала (про полювання), про другу сказано



інакше (зв'язок відстані з колесом), проте загальний образ, по-моєму, збережено й суть першотвору передано.

Таким чином, в аналізованій версії Ушаков уперше повною мірою продемонстрував свій перекладацький принцип, який формувався роками при відтворенні українських поетичних текстів, – передавати не слова й не порядок слів у реченні, а насамперед образи живого життя, зафіксованого в слові. Це підтвердив і він сам у статті «Практика переклада» (1968): «Пройшовши майже сорокарічний шлях перекладача, я, як мені здається, лише недавно, так би мовити, в робочому порядку, засвоїв формулу Чуковського (чим далі від словесних порядків – тим ближче до його образної системи. – В. К.), хоча вона змушувала мене задумуватися ще в передвоєнні роки. Переклад вірша Л. Первомайського "Пізнання" (1968) став для мене початком перекладацької діяльності в новій манері» [35, 234–235].

Процитовані слова Ушакова є не стільки інтуїтивним здогадом поета, скільки результатом глибокого й вдумливого аналізу його власних перекладів.

Чи означає «нова манера» заперечення «старих» норм, ритмоінтонаційних студій оригіналу, посилену увагу до реалій, текстології і т. д.? Навпаки, вона означає, що норми, які донедавна ще обговорювалися, тепер стали робочими, з предмета захопленнь перетворились у звичний елемент перекладацької діяльності Ушакова.

Інтерпретатор вище піднімав планку щодо адекватного відтворення іншомовного тексту засобами рідної мови відповідно до вимог часу. Перебороти «побоювання визначити образи оригіналу не його порядком слів, а почасти іншими словами, які краще працюють у перекладі на оригінал». «Відірватись від філології й віддатися картинам і настроям життя (наголосимо: "відірватися" від філології, а не "розірвати" з нею)» [40].

Нова манера для М. Ушакова-перекладача – це набуття тієї міри творчої свободи, котрої йому почасти не вистачало в перекладах з української, де близьке за звучанням слово та асоціації, що за ним поставали, певним чином «гальмували» співтворчість перекладача. Однак згадана свобода не тотожна сваволі, що спотворює зміст. Перекладач вважав, що він повинен так глибоко проникати у світ образів оригіналу, аби безпомилково визначити, що може й чого не може сказати той чи інший автор.

Таке свідчення досить характерне для М. Ушакова. Як зауважили укладачі книги «Мастерская» – результату першої поки що спроби вивчення величезного й мало розробленого архіву митця, він «належав до рідкісного типу художників, які постійно відчували потребу в теоретичному осмисленні власної творчості» [35, 4]. Книги М. Ушакова «Узнаю тебя, жизнь!», «Состязание в поэзии» та «Мастерская»



переконливо це засвідчують, розкриваючи читачам високу філологічну компетентність інтерпретатора. «Я не дуже вірю в тих перекладачів, котрі вміють висловлюватися тільки віршами. Поет-перекладач мусить виступати з дослідженнями, статтями, з розповідями про свої відкриття, про свій власний досвід...» [1, 160] – говорив Л. Гінзбург. Саме так працював Ушаков. Зокрема, його переклади творів П. Тичини перетворювались для інтерпретатора в справжнє дослідження поезики та стилістики українського митця.

В автобіографії «Від книги до книги» (1970) Ушаков відзначив, що познайомився з «творчістю Тичини – поета, якого не можливо не любити, в якого не можна не вчитися неповторності рядка, вірша, книги», ще на початку 20-х рр. ХХ ст. Особисте їхнє знайомство відбулось дещо пізніше, на початку 30-х років. З того часу прихильність обох поетів до творчості один одного була обопільною. Їх ріднила любов до України і разом з тим, «аркодужне перевисання» до інших народів, перекладацька діяльність. Спорідненість творчих особистостей простежується й на рівні їхніх естетичних систем.

Естетиці П. Тичини присвячена ціла низка спеціальних праць. Окремими літературознавцями, зокрема М. Новіковою, Є. Адельгеймом та іншими, порушувалось питання і про естетичні погляди М. Ушакова. Висновки дослідників збігались у тому, що з перших кроків у літературі автор «Весни республіки» «продовжує справу живої поезії», оспівує «справжню весну республіки» (М. Асєєв). На початку 20-х рр. ХХ ст. М. Ушаков захоплювався «лівими» течіями поезії, щоправда відкидаючи їхні нігілістичні тенденції і протиставляючи їм ідею спадкоємності.

В орієнтації на фольклор, на класичну літературу М. Ушаков також споріднений з Тичиною. Адже уже в першій збірці українського поета «Сонячні кларнети» (1918) яскраво простежується його зв'язок не лише з М. Коцюбинським, С. Васильченком та іншими попередниками, а й з усією вітчизняною народною поетичною творчістю. Об'єднувала обох поетів і пристрасть до смислової насиченості образів, прагнення до стислості й лапідарності вислову, вміння висвітлювати духовність сучасників крізь призму «автобіографічного елементу», кришталева прозорість та мелодійність вірша, мистецтво перетворювати життєві деталі в «чисте золото поезії» тощо.

Цілком закономірно, що в творчості Тичини й Ушакова можна побачити чимало «перегуків» (як писав Тичина, «благословенним будь споріднення і перегукування душ!»), зокрема в потрактуванні в 30-ті рр. ХХ ст. концепції людської особистості, її місця в природі і суспільстві, в «заземленому» зображенні цієї особистості [15].

Подібні «перегуки» відчутні також і в поетизації обома письменниками творчої праці людей – і в філософськи узагальнених образах, і в яскравих замальовках з натури з усіма деталями часу й



місяця. Так, скажімо, уже в збірці «Вітер з України» (1924) П. Тичина відтворив мирне життя на фоні природи («Надходить літо»). Це ще не натхненний гімн творчій праці як найвищій красі життя («...Труд переростає в красу»), проте й тут наявні прикмети реалістичного зображення дійсності.

Як і Тичині, Ушакову також «поезія та її широкий читач зобов'язані... тим, що ще наприкінці 20-х років тему праці він зробив предметом високої поезії» [2, 183], відтворив «другу природу» – шахти й терикони, заводи й домни.

Уже в першій збірці «Весна республіки» (1927) поет навіть Овідія, що «мріяв про золоту добу», змалював «у робочому фартушку». На протигагу старій Росії показав молоду республіку з музикою «залізних струн», що гудуть «усіма кузнями й сурмами» країни.

Не можна не згадати в цьому зв'язку тетраптих Тичини «Псалом залізу», в якому поет сприймає «неповторний час» як «епоху заліза» не лише «в предметно-технічному смислі, а й у більш широкому значенні: це епоха боротьби, століття великих соціальних потрясінь...» [18, Т. 1, 330].

Певний генетичний зв'язок вірша Ушакова з поемою Тичини, яка могла так чи інакше «підказати» російськомовному поетові України мотиви «гімна залізу», цілком можливий. Проте, абсолютно зрозуміло, справа тут не в конкретних збігах (самі по собі вони ще ні про що не говорять). Між тим, поставлені в загальний контекст зіставлення творчих індивідуальностей Тичини та Ушакова, подібні «перегуки» свідчать про духовну спорідненість обох авторів.

Назву ще одну рису, притаманну обом поетам, – афористичність їхніх віршів. «Весна республіки»; «Мир, на образ множимый»; «Чем продолжительнее молчание, тем удивительнее речь»; «Как все это нежно в жизни, как все это в книгах грубо!» та інші афористичні рядки Ушакова й «Сонячні кларнети»; «Аркодужне перевисання до народів»; «Хай слово мовлено інакше, та суть в нім наша зостається»; «Перемагають і жить!» і багато інших крилатих висловлювань Тичини назавжди увійшли в історію художнього письменства, закарбувались у свідомості читачів кількох поколінь. Пов'язані суто дружніми людськими стосунками та спорідненістю творчих уподобань, Тичина та Ушаков започаткували своєрідну антологію поетичного співробітництва. Ось лише кілька фактів. Скажімо, Ушаков присвятив Тичині вірш «Учителю» (1961), статтю «П. Г. Тичина» (1945), численні оцінки його творчості в своїх статтях, щоденникові записи про зустрічі з поетом, згадував про Тичину в ліричних віршах. У якості епіграфа взяв для своєї збірки «Гарячий цех» (1933) рядки з «Пісні трактористки» – «Не той тепер Миргород, Хорол – річка не та». Редагував книгу вибраних поезій П. Тичини в перекладах російською мовою



(1955). В інтерпретації Ушакова чотирма випусками – в 1936, 1941, 1946 і в 1951 рр. – були опубліковані «Поети радянської України», де серед віршів українських авторів щоразу були й твори Павла Тичини.

У свою чергу український поет глибоко шанував оригінальну творчість та перекладацьку діяльність Ушакова. Про це Тичина неодноразово говорив у своїх виступах на літературних вечорах і в листах до Ушакова, у дарчих надписах на книгах. Спільно з Ушаковим він редагував трьохтомне видання творів М. Коцюбинського російською мовою (1951). Переклав українською мовою вірш Ушакова «Шота Руставели» й «Гроза наступає. Раскат за раскатом...». І це лише те, що зафіксовано документально. Але ж були ще десятиліття безпосередніх спілкувань, були розмови, дискусії, спільні поїздки, співробітництво і т. д. Немає сумніву в тому, що все це справляло взаємний вплив, було корисним для обох поетів. Проте кожний з них знаходив власні форми художнього втілення спільних для них ідей і думок, позаяк кожний з письменників був неповторною творчою особистістю.

Щодо впливу Тичини на Ушакова, то він значний і багатогранний. Російськомовний поет України, за його власним визнанням, навчився у Тичини «стислості, облаштованості й завершеності поетичного світу», чіткості композиції творів і цілих книг, несподіваності римування й музичності вірша. Однак це навчання полягало не в запозиченні якихось тем, образів чи художніх засобів реалізації задумів, а в тому, що оригінальні ідеї та принципи Тичини спонукали й Ушакова до пошуків власних художніх узагальнень, до створення нових естетичних цінностей.

«Перед епігоном – чорнильниця попередника, – говорив російськомовний поет України, – перед новатором – життя з його малими, великими й кардинальними змінами» [35, 208]. І свою творчу діяльність, у тому числі й перекладацьку, М. Ушаков завжди прагнув підкорити цьому принципу.

Ось, наприклад, ранній вірш П. Тичини «La bella Fornarina», російську версію якого дослідники справедливо називають «блискучим успіхом перекладача» [5, 151; 17, 212–213; 10, 63].

*Гуляв над Тібром Рафаель
в вечірній час в юні.
– Се сум, се сон лелію льо,
льолюні, я, льолюні.
Забилось серце. Слухатъ став:
О, як вона співає!
– Чи лю, чи ні, ламає руч,
а він затоном чале... [31, Т. 3, 75].*



Не можна не погодитися з Л. Новиченком, котрий вважав, що авторському звукопису тут надається єдина роль – «передати соловодке «італійське» звучання любовної пісні, яку слухає Рафаель» [18, Т. 1, 467].

Справедливо також і те, що молодий П. Тичина схибив тут «розслабленням суті, змісту вірша заради фоніки» [Там само. – 476].

Ушаков вибрав інший шлях. Не приглушивши звуковий перегук слів і рядків, перекладач посилив їх змістове навантаження, добився максимальної вмотивованості всіх компонентів вірша:

*Гулял над Тибром Рафаэль
в июне ли, в июле.
«О синь, о сон лелею ли,
лю-лю, люблю, люблю ли».
Забилось сердце, Слушать стал:
Она поет в печали!
«Люблю иль нет, скажи мне,
чей челнок волна качает» [33, Т. 2, 159].*

Тут рішення перекладача, на мій погляд, виправдане, оскільки воно не суперечить суті твору Тичини (в російському звучанні дівочої пісні переважають ті ж звуки, що і в першотворі) і відповідає контекстові всієї творчості українського поета. Молодий Тичина вже починав відмовлятися од «музики заради музики» і намагався наблизитись до єдності «музики і життя».

Згодом М. Ушаков захоплюватиметься цією єдністю і, звертаючись до українського поета у вірші «П. Г. Тычине» (1961), скаже:

*И мне порою только снится
Недосягаемая высь,
Неуловимая граница,
Где музыка и жизнь
Слились [34, 234].*

Ось чому прагнення до максимальної вмотивованості всіх компонентів вірша в російській версії відповідає діалектиці авторського розвитку. Тут М. Ушаков, проявивши особисту індивідуальність перекладача, домігся головного – в російській мовній стихії П. Тичина в його інтерпретації лишився П. Тичиною. «...Перекладач повинен знати не лише історію літератури, а й історію розвитку творчої особистості автора, – тільки тоді він відтворить більш-менш точно дух кожної книги у формах російської мови. Вимога – тяжка, але – необхідна» [23, 350], – говорив К. Чуковський.



Переклади з поезії П. Тичини, виконані М. Ушаковим, дають нам право назвати автора цих версій перекладачем саме такого типу. Об'єднавши в собі аналітизм дослідника і натхнення поета, він зумів на високому професійному рівні донести до російського читача тичининську «музику і життя».

Проте сьогоднішній рівень перекладознавства заперечує подібну «сваволю» інтерпретатора. М. Ушаков не повинен був як перекладач «підправляти» автора, знаючи наперед (чимало творів П. Тичини перекладач відтворив російською мовою вже після смерті українського поета) ретроспективу його творчого світогляду, адже за такою «підкориговою» російськомовною версією реципієнтові важко збагнути етапи творчого зростання Павла Тичини.

Історико-літературний інтерес, на мій погляд, становить також зіставлення перекладів М. Ушакова з інтерпретаціями інших майстрів перекладу. Звернемось до хрестоматійного вірша «На майдані...». Одна з перших його російськомовних версій, яка була оприлюднена в антології «Поезія народів СРСР» (1928), має сліди надмірної перекладацької сваволі. Перекладач Л. Равич приписав Тичині дві власні строфи:

*На селе гудит тревога
В небе вспыхнула заря –
То горят шальным пожаром
Полевые хутора.
День уходит. За оврагом
Соловьи в кустах поют.
... Где-то белые ватагой
Убивают, грабят, жгут [26, 56].*

Нині твір друкується переважно у двох російських перекладах: Б. Турганова й М. Ушакова. Переклади ці багато в чому неспівзвучні. Б. Турганов з першого рядка «українізує» свою версію. «На майдане возле церкви // Революция идет [30, 49].

Проте, на відміну від української мови, де слово «майдан» є цілком буденним, загальноживаним, у російському тексті воно привертає особливу увагу і потребує примітки. «Іноді, звичайно, перекладачеві доводиться свідомо йти на це, – коли немає іншого виходу», – говорить про подібні випадки В. Коптілов [5, 151]. Однак, в аналізованому тексті, очевидно, вихід був, оскільки «майдан» – по-російськи – «площадь». Саме так і переклав М. Ушаков: «Как на площади у церкви // Революция идет [34, 345].

Перекладач яскраво бачив перед собою ту дійсність, з якої народився першотвір [Див. : 35, 223]. Це дало йому змогу вільно орієнтуватися в поезії оригіналу, передаючи вірш Тичини засобами росій-



ської мови так, щоб він сприймався як оригінальний художній твір, а не його бліда копія, позбавлена кровоносних судин.

Перекладачеві вдалося досягти цього за допомогою анафори «как». Тричі вжита М. Ушаковим на початку строф, остання надала текстові билинного забарвлення, яке жодною мірою не суперечило духові оригіналу й граматичній будові російської мови. Такий зачин характерний для народної творчості росіян та поезії від О. Пушкіна («Как ныне собирается вещей Олег...») до Дем'яна Бєдного («Как родная меня мать провожала...»).

Заклучна строфа твору в перекладі Ушакова також ближча до оригіналу. Відтворюючи образи першотексту російською мовою, перекладач пожертвував двома деталями («На майдані пил спадає. // Замовкає річ»), проте зберіг головне – картину згасаючого вечора, рух від галасу людського до нічної тиші, рух ритму від багатоскладових рядків до односкладового: «Как на площади все тихо, – // сна не превозмочь... // Вечер. // Ночь [34, 345].

Вважаю, що поетичний обмін думками з автором твору в процесі роботи над перекладом дав змогу М. Ушакову глибше зрозуміти його творчість, а значить, і краще відтворити першотекст засобами рідної мови. Звідси випливає дуже важливий перекладацький принцип Ушакова – необхідність особистого контакту з автором-сучасником. Ця практика Ушакова лежить в руслі кращих традицій як української, так і російської літератури. Так працював і сам П. Тичина, і М. Рильський, і М. Бажан, які перекладали відповідно вірменських, польських та грузинських поетів.

Так співробітничали М. Заболоцький, М. Тихонов, Б. Пастернак з грузинськими поетами.

М. Ушаков також мав багатолітні творчі взаємини з іншими українськими митцями. Залишаючись невтомним працелюбом до кінця своїх днів, він багато й плідно перекладав М. Рильського, М. Бажана, Л. Первомайського, Б. Олійника, І. Драча. Щоразу при цьому робота над інтерпретацією віршів українських авторів перетворювалася для Ушакова на справжнє дослідження їхньої творчості.

Особливо плідною була творча співдружність Ушакова з Рильським. Бесіди з українським поетом, його листи, нотатки на полях перекладів, а також власноручні виправлення Рильського, який глибоко розумів суть перекладу, місце і роль у ньому кожного окремого елемента, частини в діалектичному взаємозв'язку з цілим, допомагали Ушакову вдосконалювати свою перекладацьку майстерність.

Досить активною формою ідентифікації творчих діалогів Ушакова з Рильським були їхні поетичні взаємопереклади. У 1939 році Держлітвидав України випустив у світ книгу вибраних поезій Ушакова українською мовою.



Це була данина пошани Ушакову за пропаганду української літератури серед російськомовних читачів. Редактором перекладів і одним з авторів інтерпретацій був Рильський. Відтоді в українських перекладах двічі виходили книги Ушакова: в 1947 і 1974 рр. І щоразу переклади Рильського, виконані на високому рівні, прикрашали ці видання («Четвірка», «На переднім краї оборони» та ін.). «Рильський – перекладач справжній, я б сказав, – він не просто перекладає, а пише іншою мовою разом з автором оригіналу, ні на хвилинку не закриваючи оригінал, – відзначав Ушаков у статті «Рильський-перекладач». – Для цього необхідна сміливість і переконаність у своїй правоті. Рильський в цьому переконаний» [22].

Зі свого боку Ушаков був серед перших російських перекладачів поезії Рильського, звертався до його творів аж до останніх своїх днів. У перекладі Ушакова двічі виходила окремими виданнями поема Рильського «Мандрівка в молодість» (1945 і 1965 рр.). Спільно із С. Крижанівським він редагував книгу Рильського «Стихотворения и поэмы», яка вийшла 1969 р. в Москві у великій серії «Бібліотеки поета».

Варто зазначити, що Ушаков і Рильський підходили до мистецтва перекладу з однакових (точніше, ідентичних) позицій. Саме Ушакову присвятив Рильський вірш «Мистецтво перекладу», в якому виклав свій погляд на проблему адекватності інтерпретації:

*Треба, щоб слова
З багатих не зробилися убогі,
Щоб залишилась думка в них жива.
І щоб душі поетової вияв
На нас, як рідний, з чужини повіяв [28, Т. 4, 128].*

У статті «Весной в Дагестане» Ушаков висловлював тотожну думку: перекладач має прагнути до втілення «живого в живому вірші».

Глибоко продуманим для Ушакова був вибір віршів Рильського для відтворення російською мовою.

Ось, скажімо, поезія українського лірика «У теплі дні збирання винограду...». Порівнюючи оригінал з російською версією, зробленою Ушаковим, констатуємо той незаперечний факт, що перекладач вибрав саме той твір Рильського, який був близький його власній художній манері. Ця типологічна близькість обох митців відчутна в музичності та «легкості» звучання поетичних рядків, наповнених радістю, відчуттям гармонії з природою, захопленням її красою, рядків просякнутих молодістю духу. Разом з тим, при всьому співзвуччі творчих підходів автора й перекладача, «кидається в очі і їхня різниця (а вона мусить бути, якщо йдеться про творчість оригінальних митців слова) – це "трішечки" не те, у кожного "своє"» [10, 64].



У вірші Рильського більше, ніж у російській версії, суто реалістичних деталей: «У теплі дні збирання винограду // Її він стрів. На мулах нешвидких // Вона верталась із ясного саду, // Ясна, як сад, і радісна, як сміх [28, Т. 5, 73].

Перекладачеві вдалося зберегти основну енергію життєрадісного твору, однак стилістично наведена строфа зазвучала по – іншому: урочисто, дещо припіднято над буденністю: «Когда срезают гроздья винограда // Порою лучезарного тепла, // Он с нею встретился. Она из сада // На мулах ехала, как сад, светла» [27, Т. 4, 90].

У першотворі помічаємо й інші «прозаїчні» деталі («Підняла батіг»), а в перекладі вони замінені «поетичними» образами («Ветку занесла»).

Проте в цілому переклад Ушакова становить собою справжній мистецький витвір, в якому щира посмішка Рильського поєднується з урочистою інтонацією російського поета. Отже, якісно новий метод перекладацької роботи Ушакова – творча співдружність з автором оригіналу – був доволі плідним. Бесіди з «голосіївським чарівником», його приватні кореспонденції, нотатки на полях перекладів, а також власноручні виправлення Рильського, який глибоко розумів суть перекладу, місце і роль у ньому кожного окремого елемента, частини в діалектичному взаємозв'язку з цілим, допомагали Ушакову вдосконалювати свою перекладацьку майстерність. Чимало ушаковських версій творів Рильського були в рукописах прочитані автором, який зробив цікаві записи в тексті перекладу.

Так, у Київському літературно-меморіальному музеї М. Рильського зберігається рукопис перекладу Ушакова поеми «Мандрівка в молодість» із записами на полях Максима Тадейовича. Цей матеріал уже був предметом спеціального дослідження (Див. ширше : 10, 65–67), тому не буду зупинятися на детальному аналізі згаданого рукопису. Акцентую лише на тому, що читаючи російськомовну версію, Рильський відзначив перекладацьке осмислення й інтерпретацію першотвору, встановлював ступінь розуміння перекладачем формозмістових особливостей тексту. Звертав увагу також на особливості відтворення оригіналу, на пошуки перекладачем кращих рішень.

Головну увагу Рильський звернув на зіставлення перекладу з першотекстом. Він не робив перекладачеві істотних зауважень стосовно його методу в цілому, а ретельно аналізував лексичні, фразеологічні, синтаксичні та інші сторони перекладу і щоразу при цьому робив виправлення, пропонував свої варіанти й таке інше. Він уважний навіть до таких «дрібниць», як розділові знаки в тексті перекладу. Перекладознавчий доробок Рильського (і в царині теорії і в практичній площині) загальновідомий. І та обставина, що український митець відзначив огріхи російської версії лише на мікрорівні говорить і про



високу майстерність Ушакова. З другого боку, авторська увага до деталі як частини цілого зобов'язувала перекладача бути ще вимогливішим до самого себе. Так працював М. Ушаков-інтерпретатор з М. Рильським – автором і при перекладі інших творів українського митця, як і з іншими авторами – сучасниками: І. Муратовим, Б. Олійником, І. Драчем та ін.

Ось для прикладу, вірш Б. Олійника «Чародій», присвячений Максимові Рильському. За тематичною спрямованістю він перегукується з твором М. Некрасова «Дід Мазай і зайці». У Б. Олійника, звичайно, інший поворот теми, проте суть та ж сама: воістину прекрасне гуманістичне ставлення особистості до «братів наших менших», до світу природи загалом.

Російська версія «Чародей», виконана Ушаковим, зберігає дух оригіналу, його життєстверджуючий оптимізм. Якщо ж говорити про «знахідки», про вияв власної творчої індивідуальності в інтерпретації, то варто підкреслити передовсім прискіпливу увагу перекладача до образу самого Рильського: в інтерпретації Ушакова посилюється зворушливо ніжне ставлення до ліричного героя. В оригіналі ж навпаки, дещо відсторонене сприйняття ліричного героя: «Через біле – біле поле йде веселий дідуган...». У перекладача не стільки візуальна рецепція цього образу, скільки внутрішня, з особистим ставленням до нього – «старый старичок». Ушаков не випадково двічі лагідно назвав його «дедушка». Якраз оця емоційна (підсилена при перекладі) тональність проступала і при відтворенні російською мовою інших місць оригіналу. Так, замість «зайці хвацько витанцьовують аркан» – у перекладі читаємо «а вокруг него зайчата водят танцы – скок-поскок» [17, 195]. Зменшувально пестливе «зайчата» проходить через весь переклад. При цьому не можна забувати про таку обставину, як своєрідність творчої манери Ушакова (яка істотно вплинула і на згадану інтерпретацію) – акварельність фарб, окреслений легкими контурами поетичний малюнок, розмаїття психологічних нюансів і т. п. Гадаю, що доволі поширена в перекладознавстві теза про те, що творча спорідненість з автором оригіналу вимагає відмови перекладача від своєї власної індивідуальності, є, м'яко кажучи, помилковою. На мій погляд, навпаки, чим потужніший власний громадянський, поетичний, теоретичний духовний запас у перекладача, тим успішніше він ідентифікує як дух оригіналу, так і власну творчу індивідуальність.

Свого часу поет і перекладач А. Тарковський зауважував, що «в перекладі від оригіналу залишається відсотків сімдесят-вісімдесят у крайньому випадку. Двадцять-тридцять відсотків належить перекладачеві. Ці «дописки, що не суперечать суті й духу першотвору, і є схованка, в якій ховається автор перекладу. Тут і виявляється його обдарування» [17, 174]. Можна, звісна річ, сперечатися щодо «відсотків» збереження



оригіналу (Ушаков якраз належав до числа перекладачів, які постійно прагнули підвищити «відсотковість»). Можна не погоджуватися, що обдарування перекладача видно лише на основі «дописок». «Однак не можна не обійти мовчанням втручання перекладача в текст оригіналу. Майже скрізь ми досліджуємо: наскільки і як відтворено перекладачем першотвір? І рідко, на жаль: що вносить творча особистість перекладача у вірші оригіналу?» [7, 208].

М. Ушаков не зміг би так органічно увійти в поетичну атмосферу віршів першотвору, якби сам не відкрив «весну республіки». Адже це він писав про те, як «природу изменяет человек», як «подсолнух дружит с домнами», як його сучасник «видел взорванные скалы, // пока сквозь пар днепровских вод огнями небо полыхало».

Значно пізніше М. Ушаков переклав вірш М. Рильського «Перед відльотом», де поет спостерігав за ластівками, що «шикують на дроту полки». А дротами поспішають телеграми. «І тим зрідні він з ластівками, // що неспокійний, як вони».

*Дух беспокойства, видно, тот же
У ласточек и телеграмм.*

Одвічні ластівки підключаються до неспокійного телеграфного пульсу часу. У М. Ушакова є вірш, в якому автор чує в шелесті сторінок кожної гарної книги хвилювання перелітних птахів. Можливо, це збіг образних асоціацій двох ліриків? Якщо дивитися ширше, то типологічно близькі не просто образи, а чуйність, з якою обидва поети вловлюють хвилюючий дух часу. Саме тому перекладач зумів донести авторську індивідуальність, не втрачаючи при цьому й власної своєрідності.

Духовна спорідненість перекладача з автором оригіналу зовсім не означала, що інтерпретатор мусив звужувати поле діяльності, звертатись до письменників однієї епохи, одного стилю. Досвід М. Ушакова показує, як повноцінно може відтворити той самий перекладач різні, несхожі тексти. Однак виокремлення якихось головних проблем і тематичних ліній необхідне. Перекладач, відшукуючи у творчості письменника вузлові питання, мусить адекватно передати ідейно-художню своєрідність твору. «Хай слово мовлено інакше, // Та суть в нім наша застається...» (П. Тичина).

Так, М. Ушаков зайшов у М. Рильського близьку для себе тему – «природу изменяет человек». Стилiстично перекладача цікавила пушкінська традиція високої, гармонічної класики, яку по-новому розробляв М. Рильський. Український митець використовував мову, образи О. Пушкіна для іншої, хоча й близькоспорідненої мови, для української поезії. Проте це інша поезія, інше сторіччя, інший письменник – і традиція (пушкінська) обернулася новаторством.



Таким же головним питанням, стрижнем перекладацької роботи стала для М. Ушакова боротьба за відтворення російською мовою віршів Тараса Шевченка на рівні світового масштабу. У М. Коцюбинського – сплав етнографії й філософії, реалізму з імпресіонізмом, романтичним началом, конкретності й ліризму прозописьма.

Духовна спорідненість перекладача з автором оригіналу передбачала не набір історичних відомостей на положенні «підсобного апарату», а цілісне відчуття сучасності, глибоко особистісну та одночасно соціально точну рецепцію часу. Такою була одна з головних рис перекладацької діяльності Миколи Ушакова.

Багатий перекладознавчий матеріал (від окремих висловлювань, рецензій, статей до ґрунтовних праць), постаючи невід’ємною складовою літературної критики в Україні, не тільки віддзеркалював основні етапи літературного розвитку, а, увиразнюючи та вияскравлюючи їх специфіку, сприяв подальшому поступу національної літератури у світовому контексті та її осмисленню.

Дослідження перекладознавчих поглядів та інтерпретаторської діяльності М. Ушакова засвідчило, що усвідомлення художнього перекладу як загальнолітературної проблеми зосереджувалося навколо кількох фундаментальних міркувань стосовно його значення в національному літературному рухові: як літературного еталона, засобу вироблення літературного смаку, розвитку літературної мови, джерела ідейно-тематичного, жанрово-стильового збагачення української літератури, її оновлення з модернізацією включно та стимулу для оригінальної творчості.

Отже, на основі проведеного аналізу російських інтерпретацій М. Ушакова творів українських авторів формуємо його перекладацькі принципи, багато з яких і сьогодні активно засвоюються новим поколінням перекладачів. Одним з основних є принцип науковості у підході до вибору твору для перекладу, а також до самого першотвору. Це насамперед такі положення: а) варто перекладати лише твори високохудожні; б) необхідно передавати суть оригіналу, а не букву; в) щоб створити адекватний переклад, треба знати всю творчість автора на фоні епохи, знати історію його країни, побут, традиції та звичаї народу його культуру; г) перекладач мусить засобами рідної мови передати твір так, щоб читач сприймав його як оригінальний текст, а не інтерпретацію і мав повне уявлення про нього.

Не менш важливим у перекладацькій діяльності М. Ушакова були й такі принципи, як необхідність творчої спорідненості перекладача з автором оригіналу та доцільність особистих стосунків інтерпретатора з автором-сучасником.

Повчальними є також перекладацькі рішення М. Ушакова щодо відтворення українського національного колориту та художньої своєрід-



ності оригіналу. Вони свідчать про те, що лексика – важливий, однак не єдиний засіб передачі національної специфіки першотвору. Слово саме по собі не звучить в поетичній строфі, якщо воно «вирване» з контексту, і в інтерпретованому тексті не відчувається міцний внутрішній зв'язок усіх слів, фраз, поетичних рядків, строф. Не менш важливе значення має вірність перенесення в російський текст усієї своєрідності характеру персонажів, уміння проникати в духовний світ автора, знання історії, культури, побуту, мовної стихії українського народу, вміння передавати колорит вітчизняної поезії засобами рідної мови.

Даючи загальну високу оцінку перекладам М. Ушакова з української поезії, разом з тим не вважаю, що в цих інтерпретаціях немає огріхів та недоліків. Так, зокрема, проведений аналіз російських перекладів з поезії Т. Шевченка, Л. Глібова, П. Тичини, М. Рильського та інших українських поетів, дає підстави стверджувати, що Ушаков не завжди знаходить в рідній йому російській мові такі ж яскраві й повнозвучні слова, з яких зіткані картини, характери та образи оригіналу.

Подальше наукове вивчення перекладів М. Ушакова з української поезії допоможе підвищити рівень майстерності нового покоління перекладачів української лірики.

Література:

1. Гинзбург Л. Роман в переводах / Лев Гинзбург // Вопр. лит. – 1980. – №. 8. – С. 155–162.
2. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Александр Дима. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.
3. Коптілов В. Першотвір і переклад / Віктор Коптілов. – К. : Дніпро, 1972. – 215 с.
4. Коптілов В. Мовою Пушкіна і Маяковського: Українська поезія на сторінках «Бібліотеки всесвітньої літератури» / В. Коптілов // «Хай слово мовлено інакше...»: Проблеми художнього перекладу. – К. : Дніпро, 1982. – С. 78–100.
5. Коптілов В. Поэтические образы и случайные слова / Виктор Коптилов // Радуга. – 1963. – №. 12. – С. 142–152.
6. Коптілов В. Живое слово перевода / Виктор Коптилов // Радуга. – 1982. – №. 11. – С. 150–155.
7. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навчальний посібник / Віктор Коптілов. – К. : Юніверс, 2002. – 280 с.
8. Кузьменко В. З листування М. Рильського та М. Ушакова / В. І. Кузьменко // Рад. літературознавство. – 1986. – №. 10. – С. 59–68.
9. Кузьменко В. И. Современная поэзия Украины и творчество Н. Ушакова



и Л. Вышеславского / Владимир Иванович Кузьменко: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02 – советская многонациональная литература / Институт литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР. – К., 1987. – 204 с.

10. Кузьменко В. І. Донести дух оригіналу / В. І. Кузьменко // Слово і час. – 1990. – №. 2. – С. 63–71.

11. Кузьменко В. І. За рядком листа: З епістолярної спадщини Максима Рильського / В. І. Кузьменко // Слово і час. – 1994. – №. 3. – С. 62–64.

12. Кузьменко В. І. Невідомі автографи з архіву М. Ушакова / В. І. Кузьменко // Сіверянський літопис. – 1999. – №. 2. – С. 140–143.

13. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ століття: [монографія] / В. І. Кузьменко. – К. : Альфа-М, 2016. – 2-ге вид. – 346 с.

14. Кузьменко М. В. Неопубликованные материалы из архива Л. Вышеславского / М. В. Кузьменко // Літературознавчі студії: Зб. наук. праць. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 14. – С. 190–194.

15. Найден О. «На стику днів і гранях літ»: Особливості людини-громадянина в поезії 1920 – початку 1930-х років / О. Найден // Рад. літературознавство. – 1983. – №. 9. – С. 54–60.

16. Нізамутдінова Я. Ф. З творчого архіву М. М. Ушакова / Я. Ф. Нізамутдінова // Вісник Київського славистичного університету. Серія «Філологія». – 2005. – Вип. 22. – С. 122–124.

17. Новикова М. Мир, на образ множимый: Лит.-критич. очерк / Марина Новикова. – К. : Рад. письменник, 1970. – 236 с.

18. Новиченко Л. Н. Избранные работы: В 2 т. / Л. Н. Новиченко. – М. : Худож. лит., 1985. – 2 т.

19. О Николае Ушакове: Статьи, очерки, воспоминания / Сост. А. Стогнут. – К. : Рад. письменник, 1977. – 275 с.

20. Рильський М. Мистецтво перекладу / Максим Рильський. – К. : Рад. письменник, 1975. – 343 с.

21. Русские писатели Украины: Лит. портр. – К. : Изд-во Киев. ун-та, 1970. – 432 с.

22. Ушаков М. Рильський – перекладач / Микола Ушаков // Літ. Україна. – 1940. – 4 квіт.

23. Чуковский К. Высокое искусство: О принципах художественного перевода / Корней Чуковский. – М. : Худож. лит., 2005. – 368 с.

24. Первомайський Л. Поезії / Леонід Первомайський. – К. : Молодь, 1978. – 223 с.

25. Первомайский Л. Верность: Стихи разных лет / Леонид Первомайский. – М. : Сов. писатель, 1981. – 216 с.

26. Пoesия народов СССР / Сост. Сигизмунд Валайтис. – М., 1928. – 98 с.

27. Рильський М. Сочинения: В 4 т. / Максим Рильський. – М. : Гослитиздат, 1962 – 1963. – 4 т.

28. Рильський Максим. Зібр. творів: У 20 т. / Максим Рильський. – К. :



- Наук. думка, 1983 – 1990. – 20 т.
29. Суриков И. З. и поэты-суриковцы. – М.; Л. : Сов. писатель, 1966. – 516 с.
30. Тычина П. Избранное / В перев. с укр. под ред. А. И. Белецкого и Б. А. Турганова. – М. : ОГИЗ, 1946. – 406 с.
31. Тичина Павло. Зібр. творів: У 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наук. думка, 1983 – 1990. – 12 т.
32. Ушаков Н. Состязание в поэзии / Николай Ушаков. – К. : Дніпро, 1969. – 247 с.
33. Ушаков Н. Сочинения: В 2 т. / Николай Ушаков. – К. : Дніпро, 1979. – 2 т.
34. Ушаков Н. Стихотворения и поэмы / Николай Ушаков. Вступит. ст. Е. Г. Адельгейма. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 751 с. – / Б-ка поэта. Большая сер. – 2-е изд. /.
35. Ушаков Н. Мастерская: О поэзии и поэтах / Николай Ушаков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 423 с.
36. Шевченко Т. Кобзарь / Тарас Шевченко. Перев. с укр. Под ред. М. Рильского и Н. Ушакова. – М. : ГИХЛ, 1939. – 712 с.
37. Шевченко Т. Собр. соч.: В 5 т. / Тарас Шевченко. – М. : ИХЛ, 1964 – 1965. – 5 т.
38. Шевченко Тарас. Зібр. творів: У 12 т. (вид., автентичне 1-6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Тарас Шевченко. Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001 – 2003. – 6 т.
39. Первомайський Л. Лист до М. Ушакова від 14 січня 1973 р. / Леонід Первомайський // Російський державний архів літератури і мистецтва (Москва) (далі – РДАЛМ). – Ф. 2877. – Оп. 1. – Од. зб. 357. – Арк.4.
40. Ушаков М. Лист до М. Рильського від 10 січня 1964 р. / Микола Ушаков // РДАЛМ. – Ф. 2877. – Оп. 1. – Од. зб. 370.
41. Первомайський Л. Рецензія на рукопис книги М. Ушакова / Леонід Первомайський // РДАЛМ. – Ф. 2877. – Оп.1. – Од. зб.459



ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА СКЛАДОВА ПРИ ПЕРЕКЛАДІ
ІНШОМОВНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ
ГРИГОРА ТЮТЮННИКА З РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ)

До сьогодні ще в наукових публікаціях дослідників теоретичних і практичних проблем перекладу, як зрештою, і в студентських аудиторіях під час занять з вивчення іноземної мови превалює лінгвістичний підхід. Між тим літературознавча складова могла б істотно збагатити методика вивчення іноземної мови, підняти професійний рівень майбутніх фахівців у галузі перекладу.

Незважаючи на значні досягнення вітчизняного перекладознавства, ще далеко не всі проблеми можна вважати розв'язаними. Однією з таких проблем теорії художнього перекладу «є вивчення закономірностей перекладу зі споріднених мов» [12, 6]. Означеному питанню присвячені праці М. Рильського, котрий заклав фундамент досліджень подібного напрямку. Цікаві спостереження над українсько-російським та російсько-українським взаємоперекладом, теоретичні узагальнення містяться в роботах О. Кундзіча, С. Ковганюка, В. Коптілова, М. Новікової та інших авторів. Разом з тим теорія перекладу з близькоспоріднених мов ще не займає належного місця в дослідженнях перекладознавців.

Словацький компаративіст Діоніз Дюришин, який ґрунтовно дослідив роль і місце художнього перекладу в системі міжкультурної комунікації, зараховує переклад до генетичної форми зв'язків. Причому, в залежності від того, яку роль відіграє відтворення іншомовного тексту в літературі, що сприймає оригінал, переклад визначається науковцем як вияв зовнішніх або внутрішніх контактів. У тих випадках, коли відтворення іншомовного тексту засобами рідної мови відіграє суто інформаційну функцію, реципієнт має справу із зовнішніми контактами. «Якщо ж роль перекладу не обмежується лише тим, щоб познайомити читацький загал з твором іншомовного автора, а полягає в тому, щоб органічно включитися в творчі зусилля сприймаючої літератури, то ми вбачаємо в цьому вияв внутрішнього контакту» [8, 104; див. також : 10, 154].

У східнослов'янських літературах, і, зокрема в українській та російській, діалектичний взаємозв'язок контактів двох розрядів – внутрішніх і зовнішніх, – що реалізується за допомогою перекладу, їхня інтенсивність та стабільність багато в чому формують виникнення літературної спільності й навіть феномен білітературного співіснування.

Білітературність українсько-російського співіснування визначається не тільки перекладом, а й безпосередньою рецепцією українським читачем творчості російських письменників. Стосовно



російсько-української білітературності, то вона спирається переважно на переклади. Саме інтерпретації створюють ту духовну реальність, коли людині російської культури неможливо не пережити органічного зв'язку з культурою українською» [12, 126].

Свого часу М. Гольберг зауважував, що «мовна близькість, не будучи причиною, яка сприяє взаємообміну літератур, багато в чому стимулює цей взаємообмін» [4, 66]. Однак в такій формі літературних зв'язків, якою є художній переклад, мовна близькоспорідненість не викликає значного збільшення кількості інтерпретацій. В умовах білітературного існування українського народу, немає необхідності перекладати якомога більше творів російської літератури, оскільки з усім, що цікавить вітчизняного читача, можна ознайомитися в оригіналі. «Все це призводить до того, що істотно зростає значення самого відбору творів для перекладу, а також зростають вимоги до якості художнього перекладу» [1, 78].

Сучасні герменевтичні, феноменологічні студії, рецептивно-естетичні теорії досить плідно включають художній переклад в орбіту своїх наукових зацікавлень, актуалізуючи «альтернативні аспекти» (І. Гасан) вивчення літературного процесу, так званого «міжпорогового простору» (Г. Бабга), осмислення історії національних художніх письменств та вироблення культурних і літературних канонів, скажімо, у мультикультурних працях (Г. Співак, Р. Броумлі та ін.).

Використовуючи нові підходи до вивчення художнього перекладу і науки про нього, сучасне порівняльне літературознавство всебічно осмислює переклад і породжену ним перекладознавчу думку не тільки з метою висвітлення проблем методологічного плану, а й вироблення нових літературознавчих концепцій, зокрема «глобалізації» (Д. Пайзер), які поширюються і на літературу як мистецтво слова. Сучасне перекладознавство, на думку Т. Херманса, є одним із найважливіших напрямів компаративістики. Інтерпретація – це не стільки «особливий прошарок» художніх творів у літературі-реципієнті (Д. Дюришин, П. Топер), скільки частина історико-літературознавчої проблематики, «порівняльної історії літератури» (М. Алексеєв).

Осмислення художнього перекладу як складного міжлітературного феномену впродовж останніх десятиліть «активізується в Україні» (О. Тетеріна). Зупиняючись на проблемі взаємоперекладу українських і російських прозаїків 60–70-х рр. ХХ ст., варто звернути увагу на специфіку їх творчої практики, оскільки проблема перекладу із споріднених мов, якими є російська та українська, дуже складна. Насамперед тому, що інтерпретаторові здається досить легким такий переклад і виникає спокусливе бажання відтворити текст рідною мовою майже дослівно. Втім ця «легкість» уявна. Дослівним перекладом не досягається передача глибини змісту, оскільки «перекладається»



зовнішня сторона твору. Якщо слово виривається інтерпретатором із контексту і в перекладеному творі немає органічного внутрішнього зв'язку всіх слів, фраз, насамкінець, цілісної тональності усього тексту, окремі лексеми звучать, немов фальшиві ноти під час виконання симфонії злагодженим оркестром. Практика перекладів творів російських і українських письменників свідчить, що слід шукати не еквіваленти слова, – а «перекладати» думку, почуття автора оригіналу, душевний настрій ліричного героя, проникати у глибину змісту іонаціональної мовної тканини. Це вміння втілювати в перекладі еквіваленти внутрішнього змісту оригінального тексту притаманне інтерпретаціям такого перекладача творів М. Горького, І. Соколова-Микитова, В. Шукшина та деяких інших представників російської літератури, як Григорій Тютюнник.

Розглядаючи проблему українсько-російських літературних взаємин крізь призму художнього перекладу, ми маємо на меті не лише визначити роль художнього перекладу в процесі взаємодії двох слов'янських літератур, але й проаналізувати крізь призму літературознавчої складової творчій досвід Гр. Тютюнника – перекладача творів російських прозаїків, а також специфіку інтерпретації прозописма Гр. Тютюнника російською мовою.

Переклади, створені цим інтерпретатором, свідчать про глибоке проникнення митця у сутність оригіналу, вміння вжитися в духовний світ іонаціонального автора, досягнути історію, культуру, побут, звичаї, мовну стихію російського народу, епоху, нарешті, самотність авторської манери, вміння передати колорит близькоспорідненої мови засобами своєї. І все це можна зробити лише за однієї умови – духовної близькості перекладача до іонаціонального автора оригіналу. Не можна не взяти до уваги визнання Є. Гуцала, який в свій час справедливо зазначав, що він «перекладав лише ті поезії, які прагнув написати сам» [6, 275]. Яскравим прикладом такої духовної близькості перекладача і автора оригіналу, що відзначалися схожістю художніх натур, є літературні паралелі творчо споріднених письменників українського і російського народів – Гр. Тютюнника й В. Шукшина, проза яких постійно взаємозбагачувалася.

Про художню творчість Григора Тютюнника написано вже багато. Досить згадати, що один з останніх покажчиків літератури про письменника становить майже 300 позицій. Оповідання, новели й повісті митця засвідчують рідкісний таланти «відчувати людей як рана сіль» (Гр. Тютюнник).

Проте не тільки цим талантом був наділений прозаїк. Людина широких дипломатичних поглядів, Григорій Тютюнник з великою повагою ставився до культури інших народів, багато й плідно перекладав з російської твори М. Горького, І. Соколова-Микитова [15],



М. Островського, В. Шукшина, з німецької – оповідання Р. Е. Распе [13; 14], з латиської – казки І. Зієдоніса, з вірменської – оповідання та новели М. Галшояна, з узбецької – пригодницький роман «Кінець жовтого дива» Х. Тухтабаєва та ін. Він глибоко шанував письменників, які були «речниками своєї нації», – звідси в нього пієтет до творчості Пушкіна, Лермонтова, Чехова, Толстого, Горького, Есеніна, Шукшина.

Горького він любив насамперед раннього, зокрема його оповідання 90-х рр. XIX ст. [3, 14]. Тож і для перекладу обирав такі твори, які можна було адресувати дитячій аудиторії: «Старуху Изергиль», «Макара Чудру» та ін. Дитяча книга, безперечно, має свою специфіку. Суть її в тому, що художній твір передовсім впливає на емоції, а потім – на розум юного читача. Саме тому незаперечними її якостями мусять бути захоплюючий сюжет («забавність», як говорив Горький) і ясність викладу.

В умовах радянської дійсності українською мовою оповідання та «пісні» М. Горького перекладали неодноразово П. Тичина («Песня о Буревестнике», «Весенняя мелодія»), М. Бажан («Песня о Соколе»), П. Панч («Емельян Пиляй»), А. Хуторян («Старуха Изергиль», «Макар Чудра») та ін. Незважаючи на те, що згадані автори інтерпретації мали доволі високу перекладацьку репутацію, тим не менше Гр. Тютюнник включився в змагання зі своїми попередниками в прагненні донести до читача твори М. Горького в єдності змісту й форми. Перекладач вибирає для відтворення рідною мовою передовсім тексти, написані російським прозаїком в 90-х рр. XIX ст. і адресовані дитячій аудиторії. Сюжети горьківських оповідань, призначених для дитячого читання, як правило динамічні. Події, епізоди, описи постійно змінюють один одного, і це обумовлюється внутрішньою логікою розвитку подій. Здебільшого сюжет твору будується на протиставленні добра і зла. У фіналі твору добро перемагає.

Нерідко в основі сюжету – незвичайний (і саме тому привабливий для дитини) факт або подія. Незвичайність, як правило, посилюється поєднанням у сюжеті реального й фантастичного начала, причому фантастичне будується на конкретному уявленні про реальне.

Невід'ємною частиною прози Горького для дітей є гумор – один із засобів «забавности». В одних випадках – це доброзичливий, життєстверджуючий гумор, в інших – засіб викриття, висміювання.

Здебільшого Максим Горький використовує тропи, що розраховані на конкретно-безпосереднє сприйняття світу. Найбільше в аналізованих оповіданнях порівнянь (незнайоме порівнюється з буденним, давно відомим) та епітетів, вряди-годи зустрічаються неускладнені метафори. М. Горький широко використовує лише один різновид метафори – персоніфікацію, адже що це за казка для дітей



без тварин, птахів, риб та речей, які розмовляють. Персоніфікація спричиняє введення в тканину твору численних діалогів, монологів, внутрішніх монологів, які допомагають авторові показати специфічне дитяче сприйняття світу, розкрити особливості дитячої психології і мислення.

Саме ці моменти при перекладі українською мовою оповідань Горького і стали для Тютюнника пріоритетними. Порівняно з інтерпретаціями своїх попередників Гр. Тютюнник зробив крок уперед. Відмовившись від народнопісенної стилізації, застарілих традицій переспіву в перекладах, він ближче підійшов до передачі світовідчуття автора оригіналу, духу й форми першоджерела. Переклади, здійснені Тютюнником, не пройшли непоміченими, хоча йому й не вдалося зробити бездоганні українські відповідники текстам Горького.

Перекладав український митець і твори І. Соколова-Микитова. Ім'я цього російського прозаїка доволі відоме, хоча й не належить до ушлявлених письменницьких імен. Його твори сприймалися і сприймаються досить прихильно широким читацьким загалом, дарма що з приводу їх не виникали гучні дискусії на сторінках газет і журналів.

Загально визнана художня майстерність Соколова-Микитова. Його образний світ напрочуд самотній. Психологічно достовірні та переконливі характери змальованих ним людей, лірично принагідні його картини природи. Водночас твори І. Соколова-Микитова гранично прості й кришталєво прозорі. У них відчувається рідкісне знання життя – у загальноросійських вимірах, від рідної йому Смоленщини до просторів Півночі, від Приуралля до Далекого Сходу.

Перекладача з автором оригіналу єднало те, що кожен з них, використовуючи свою народно-пісенну образну систему, прагнув якнайвідчутніше донести до читача глибоко гуманістичний зміст творів, патріотичні почуття.

Книга ліричної прози І. Соколова-Микитова «Рік у лісі. Оповідання» вийшла в 1976 р. у видавництві «Веселка» в перекладі українською мовою Гр. Тютюнника [15]. У відтворенні перекладача збережено не лише суть образної палітри оригіналу, а й специфічні особливості форми: акварельність пейзажів, ритмомелодіку фрази. Відчуваючи в прозописемі Соколова-Микитова споріднену душу автора, інтерпретатор зумів досягти головного – українською мовою вся книга вийшла так само зеленою та духмяною, як після дощу зелений гай. Цей образ виник у Соколова-Микитова не випадково. Таким зеленим і духмяним усвідомлює письменник і власне дитинство – світ незайманої російської природи і добрих людей, які живуть у цьому світі.

Гадаємо, що книги І. Соколова-Микитова в перекладі українською мовою Гр. Тютюнника сприяли пробудженню творчої уяви наших



маленьких співвітчизників, виховували в них любов до рідної природи, до свого краю. Антропоморфізм казки не заважає дітям вірити в реальність подій. Діти досить легко починають грати в таку гру серйозно, і це дозволяє письменнику розповісти їм про вдачі тварин, про їхні характери і спосіб життя, а разом з тим примусити задуматися над тим, що в світі, де існує добро і зло, людина мусить прагнути до справедливості.

Заради об'єктивності варто сказати, що інтерпретаторові не завжди вдавалося долати інерцію дослівності (буквалізму), породжувану близькістю російської та української мови. Ніколи не страждаючи на хворобу, яку В. Россельс діагностував як «буквалістську сліпоту» та «мушине повзання рядками тексту», він разом з тим не володів і достатньою сміливістю при перекладі образів першотвору не розміщенням слів у певному порядку, а іншими словами і в новій послідовності, яка краще відтворює оригінал. Робота над перекладом творів М. Горького, І. Соколова-Микитова, Р. Е. Распе та деяких інших авторів, по суті, стала своєрідним полігоном, на якому шліфувалась майстерність Тютюнника-інтерпретатора. Тільки з середини 70-х років, перекладаючи оповідання й новели та кіноповісті В. Шукшина, він зумів остаточно позбутися інерції буквалізму. Позбутися – не в розумінні відмовитись від адекватного відтворення образів і «духу» першотвору. Відмовитись передовсім від транслітерації, від інтерпретації близьких за звучанням російських лексем, послідовності фраз, речень тощо.

Етапним у творчій біографії Тютюнника-перекладача став переклад творів Василя Шукшина. Оповідання й новели російського прозаїка Григор Тютюнник любив чи не найбільше. Мріяв про знайомство з ним. Зокрема про це говорив М. Слабошпицький у спогадах про Гр. Тютюнника «Таким він і стоїть у пам'яті»: «У ті роки з тріумфом пройшов по екранах фільм Василя Шукшина "Калина червона" і на високому творчому злеті трагічно обірвалося життя Шукшина, якого Григор любив, хоч і ніколи не бачився з ним. Усе уявляв, як зустрінуться вони (з Москви переказували, що Шукшин захоплений Тютюнниковими оповіданнями і хоче познайомитися з автором)...» [17, 388].

Однак доля розпорядилася зовсім по-іншому. Розповідали, що коли помер Василь Шукшин, то Григор скупив на базарі усі чорнобривці й літаком вилетів у Москву попрощатись з письменником, якого глибоко цінував [1, 366].

З нотаток М. Кравчука, якому разом з Є. Гуцалом і В. Яворівським випало зустрічати Гр. Тютюнника по поверненні з Москви після похорону Шукшина, довідуємось про те, як важко переживав Григор Тютюнник смерть російського митця: «Тоді я вперше почув його слова про те, як російський народ уміє ховати своїх синів» [17, 298].



Через п'ять років Тютюнник висловить ці самі думки в невеликому, але душевному спогаді, опублікованому вперше в журналі «Українська мова і література в школі». Це тут він напише слова: «З любові і муки народжується письменник – іншого шляху в нього нема».

Отже, звернення Тютюнника до творчості Шукшина, як бачимо, не було випадковим. У прозописьмі російського митця він знайшов споріднену душу, рідкісний талант бачити, чути, розуміти іншу людину, талант, який не часто в літературі зустрінемо. Крім того, у творчості обох письменників навіть при поверхневому зіставленні можна виокремити чимало спільного. Це, передусім, шире саморозкриття, «оголошення всього себе аж до беззахисності во ім'я Правди» [12, 292], це – істинна любов до простої людини, це оте блоківське «сораспятие» себе з народом, з його долею. А це – спорідненість художньо-естетичних уподобань: новели й повісті кожного з них суворі, витримані в вищих вимогах правди життєвої і художньої, письмо обох митців точне, вивірене, ошадливе; образи людей змальовані чітко, іноді навіть безжально, але буквально в кожному рядку, в кожному слові, написаному чи то Тютюнником, чи Шукшиним, прочитуємо щиру закоханість обох авторів у своїх героїв.

І все ж, незважаючи на те, що спільного між ними було багато, однак вони разом з тим і несхожі, як несхожими бувають дві яскраві творчі індивідуальності. Тим більше, аж ніяк не можна типологічне зіставлення двох творчих величин зводити до примітивного уподібнення чи наслідування, називаючи Тютюнника «українським Шукшиним». Про те, чим вони відрізняються з автором «Калини червоної», говорив сам Тютюнник, коли взявся перекладати українською мовою згадану кіноповість Шукшина. Зокрема, він відзначив, що його герої «м'якші вдачею, ніж Шукшинові, що в нього немає того абсолютного відсторонення, дистанціювання від них, яке є в оповіданнях російського письменника» [12, 189]. Чужою для Тютюнника була й анекдотична основа фабули, подеколи скітчевість Шукшина. Український прозаїк був, сказати б, еластичнішим і живописнішим у порівнянні з Шукшиним, на літературних творах якого лежить печать впливу кінематографа.

Крім кіноповісті «Калина червона», Тютюнник переклав українською мовою ще й кіноповість «Пічки-лавочки» та низку оповідань Шукшина. До сьогодні цей перекладацький доробок митця ще не був предметом спеціального літературознавчого дослідження, що й спричинило появу нашого дослідження.

У 1978 р. видавництво «Молодь» опублікувало книгу В. Шукшина «Калина червона: Оповідання. Кіноповісті» в перекладі українською мовою Гр. Тютюнника [19]. Нині, коли надруковано його щоденники та листи, можемо простежити всі читацькі зацікавлення Тютюнника,



етапи роботи над перекладами творів улюблених авторів, дивуватись його влучним характеристикам з приводу того чи іншого тексту. Все перечитане в нього осмислювалось, пропускалось крізь призму його думки і серця. Очевидно, читання для нього було теж літературною роботою, а не відпочинком, як це буває в переважній більшості людей.

Ось один із записів прозаїка від липня 1974 р.: «Читаю Шукшина. Не все рівнозначне у нього. Але хлопець він сердечний, обпікаючий хлопець і в той же час сумний. Російська, есенінська натура. А розпочинати оповідання любить по-чеховськи» [17, 662].

У листі до Н. Дангулової від 15 вересня 1977 р. Гр. Тютюнник сповіщає: «Переклав Шукшина 6 аркушів і ще десять попереду...» [11, 64]. «Книжка В. М. Шукшина в наборі. Але якщо за неї мене будуть так мучити, як за перевидання в "Дніпрі" ("Коріння"), то я неодмінно випробую на чий-небудь прислужницькій фізіономії колишню свою козацьку силу і піду на 15 діб» [17, 169], – читаємо в листі від 27 червня 1978 р. до тієї ж адресатки. І, нарешті, приписка в листі від 20 жовтня 1978 р. до вже згаданої особи: «Вийшов В. М. Шукшин. Така мила книжка» [11, 72].

Отже, на підставі цитованих вище документальних джерел можемо стверджувати, що особливо активно Тютюнник працював над інтерпретацією творів Шукшина українською мовою впродовж 1977–1978 рр.

До книги В. Шукшина, що з'явилась у перекладі Гр. Тютюнника у видавництві «Молодь», увійшло 28 оповідань («Світлі душі», «Класний водій», «Космос, нервова система і шмат сала», «Стьопине кохання», «Грицько Малютін» та ін.) та дві кіноповісті: «Пічки-лавочки» і «Калина червона».

Персонажі оповідань Шукшина, що потрапили до цієї книги, – це цілий дивосвіт неповторних особистостей, вихоплених автором із плину реального життя. Письменник «не ідеалізує героїв, не наводить на них позитивний глянець, не ретушує до невпізнанності, а, навпаки, намагається за допомогою одного – двох скупих, виразних штрихів змалювати їх саме такими, якими підмітив у дійсності» [19, 7], – слушно зауважив у передмові до перевидання книги Євген Гуцало.

Унікальні, неповторні особистості, які потрапляють у неординарні ситуації, – одна з найхарактерніших особливостей оповідань і новел Василя Шукшина. Гадаю, що на підтвердження цієї тези немає потреби називати тут твори, де це виявлялося найповнішою мірою, оскільки згаданий феномен виявляється чи не в кожному оповіданні Шукшина.

Для перекладу Тютюнник добирав оповідання автора не на власний розсуд. Інтерпретацію українською мовою малої прози Шукшина було здійснено перекладачем за такими виданнями: Шукшин В. Избран-



ные произведения: В 2-х т. Т. 1. – М. : Молод. гвардия, 1976; Шукшин В. Рассказы. – М. : Худож. лит., 1975.

Кіноповісті російського митця було перекладено за виданням: Шукшин В. Киноповести. – М. : Искусство, 1975.

Робота над відтворенням прозописьма Шукшина українською мовою повністю захопила перекладача, забрала у нього багато часу й сил. За спогадами друзів Тютюнника, він на риболовлю брав із собою томик Шукшина («сьогодні треба – кров з носа – закінчити переклад») [19, 370]. Він просто не міг його зробити абияк.

І все ж «вічно був незадоволений» результатами своєї праці. У листі до Лесі Ленік від 10 серпня 1977 р., яка була редактором книги В. Шукшина «Калина червона» в перекладі українською мовою (К. : Молодь, 1978), Гр. Тютюнник зізнавався: «Перекладачем хорошим і обдарованим я себе ніколи не вважав, не вважаю і не вважатиму. Самому писати одне – там слово знаходить мене і диктує мій настрій, ота якась напруженість, – а тут треба шукати, без навідної антени, з безлічі синонімів, і не завжди влучиш» [17, 151].

Наведене зізнання є характерним для Тютюнника. На мій погляд, він належав до того рідкісного типу митців, які постійно відчували потребу в теоретичному осмисленні власної творчості. Щоденникові записи Тютюнника, його нотатники, листування з редакторами й перекладачами, рідними та близькими йому адресатами свідчить, як багато часу та уваги приділяв прозаїк пошукам одного-єдиного слова в тексті оригінального твору чи перекладу, осмисленню взаємозв'язку деталей з цілим, архітектоніці всього тексту.

У багатьохкладається враження, що перекладати з близькоспорідненої мови на українську значно легше, ніж скажімо, з англійської чи італійської. До того ж, мовляв, це й не потрібно робити. Хіба вітчизняний читач не познайомиться з творчістю того ж В. Шукшина в оригіналі?

Так, звичайно, при перекладі, наприклад, з російської на українську інформативний момент не є головним. Однак якщо ми не хочемо, щоб наша мова була лише для хатнього вжитку, ми мусимо дбайливо плекати її, збагачувати її не тільки оригінальними творами художнього письменства вітчизняних авторів, а й думками та почуттями кращих представників літератури, мистецтва загалом, науки та інших галузей людської діяльності усіх народів планети. У тому числі, й творами російської літератури – однієї з найцікавіших літератур у світі. Наша мова від того, а значить і духовність народу, стане ще багатшою.

Гр. Тютюнник – перекладач відповідальний і дуже вимогливий насамперед до самого себе, до своєї праці. Інтерпретуючи українською самотутню прозу В. Шукшина, автора, близького йому як манерою письма, так і вірністю правді життя, Тютюнник не міг у



цій роботі лишатися нейтральним. Він перекладав як митець, творча особистість і нерідко, не руйнуючи, не спотворюючи Шукшина, додавав йому нові емоційні барви, нові значеннєві варіанти сказаного і не сказаного словом. Ця робота перетворилася для інтерпретатора в своєрідне творче змагання з Шукшиним. Переклад Тютюнника – це його, так би мовити, прочитання Шукшина. При цьому він не вдається до переспіву на тему, запропоновану автором першотвору, чи до перекладацької сваволі. Звісно, перекладу без втрати не буває. Завжди доводиться чимось жертвувати, аби донести адекватно думки й почуття іншомовного автора при перекладі на іншу мову.

Тютюнник у таких випадках жертвує другорядними деталями, на томість зберігає основне – суть оригіналу, його дух, а не букву.

Ось, скажімо, осінній пейзаж на початку оповідання «Восени».

У Шукшина: *«Был конец сентября, дуло после дождей, наносило мразь и холод. Под ногами чвакало. Из репродуктора у сельмага звучала физзарядка, ветер трепал обрывки музыки и бодрого московского голоса»* [18, 138].

У перекладі: *«Був кінець вересня, віяло після дощів, наганяло сирість і холод. Під ногами чвакало. З репродуктора біля сільмагу лунала фіззарядка, вітер шаркав і рвав музику та бадьорий московський голос»* [19, 201].

При ретельному зіставленні двох пейзажів помічаємо неістотні відхилення від першотвору: *«ветер трепал обрывки музыки»* і *«вітер шаркав і рвав музику»*.

Втрата деталі «обрывки музыки» в перекладі Гр. Тютюнника компенсована додатковим дієсловом «рвав».

У цьому ж оповіданні Шукшина поромник Пилип Тюрін, згадуючи минулі часи, зауважував: *«Неслыханное творилось... Старики ничего сделать не могут, злятся, хватаются за бичи – хоть бичами, да исправить молокососов, но только хуже толкают их к упорству»* [18, 140].

У перекладі: *«Нечуване діялося... Старі нічого зробити не можуть, сердяться, хапаються за батогои – щоб хоч батогоми напоумити халамидників, та тільки ще дужче роздразнюють їх»* [19, 202].

В українській мові слово «бич» теж побутує. Принаймні, новітні словники його фіксують, подаючи кілька значень: «1. Довгий батіг; канчук; нагайка; пуга; кантура. *Кругом болото обступивши, // Бичами ляскають псарі* (Котляревський); Кий або палиця, якою б'ють. *Пес не тікає від калача, але від бича!* (Стефаник). 2. переносне. Те, що завдає великої шкоди, лиха, кара, зло. 3. переносне. Гостре викриття, картання. 4. Коротка частина ціпа, якою б'ють, вимолочуючи колос, бияк, ціпак. *Микола задумавшись і з усієї сили так уперіщив снопа, що рипиця луснула і бич одскочив* (Нечуй-Левицький)» [16, 100].



Перекладач не вживає слово «*бичі*», натомість лексемою «*батоги*» відтворив лише одне із значень цього поняття. Так, це певна втрата, щоправда вона тут несуттєва.

В окремих випадках Тютюнник, навпаки, не жертвує другорядними деталями заради достовірної інтерпретації духу оригінала, а знаходить нові подробиці в характеристиці героїв.

Так, наприклад, в оповіданні В. Шукшина «Класний водій» уже в першій фразі «*Весной, в начале сева, в Быстрянке появился новый парень – шофер Пашка Холманский*» [18, 150] перекладач подає дещо іншу деталь при характеристиці героя («*парубок*», тобто неодружений юнак), яка підтвердиться згодом змістом усього твору: «*Весною, на початку сівби, в Быстрянци з'явився новый парубок – шофер Пашко Холманський*» [19, 17].

Безперечно, багато клопоту мав перекладач з усіма вигуками, як наприклад, «*о-моё*», «*эх-ма*», «*а*», «*ну*» та багато інших, яким дуже важко було знайти відповідники в українській мові, небагатій на такі лексичні шари. Готових рецептів у кожному конкретному випадку Тютюнник не мав, і щоразу все вирішувала майстерність, інтуїція перекладача, тривалий пошук найоптимальнішого варіанту перекладу.

У Шукшина: «– *Ну?! – Гена искренне обрадовался*» [18, 158].

У перекладі: «*Справді?! – Гена щиро зрадів*» [19, 23].

У Шукшина: «– *А?*»

– *Где, мол, ставить-то?*» [18, 142].

У перекладі: «– *Га?*»

– *Де ставити, питаю?*» [19, 204] і т. д.

Григір Тютюнник уважний до кожної деталі оригіналу. Зокрема, в листі від 10 серпня 1977 року до вже згадуваної Лесі Ленік, редакторові україномовної книги В. Шукшина «Калина червона», він констатує: «Завжди думав (і писав у "Климкові") виселок, перекладаючи донбасівське "поселок", а не селище. Чортього зна! Хай буде селище, хоч це щось більше, ніж посьолок.

"Занедався" – „знудьгувався"? Забув контекст, але тобі вірю.

"Від повноти" – погано, звісно.

"Машинально", пам'ятаю, дивився у словник під редакцією Рильського – "машинально". Бог його знає.

Єсеніна перекладав М'ястківський. Попрошу Петра, той добряче і шляхетно-освічено перекладає» [17, 150–151].

З наведеного вище листа видно, як напружено працював Тютюнник над перекладом «Калини червоної» В. Шукшина, як багато часу і сил витрачав він на пошуки одного-єдиного слова (згадаймо хоча б названі в кореспонденції варіанти перекладу лексеми «поселок-виселок-селище»). Поезію Сергія Єсеніна, якого В. Шукшин доволі часто наводить у кіноповіді «Калина червона», Григір Тютюнник подає в



інтерпретації Петра Засенка, зазначаючи при цьому авторство інтерпретатора у тексті україномовного видання.

При перекладі кіноповісті «Калина червона» багато клопоту мав він з відтворенням українською мовою жаргону в язнів, відповідників якому так само дуже важко було знайти в нашій лексиці. «Пригадую, як довго він розпитував друзів про слова "откинувся", "зав'язал": хто що запропонує для перекладу значення, зафіксованого в них, – довідуємось зі спогадів М. Слабошпицького. – А потім ми читали видану в "Молоді" українську "Калину червону" і дивувалися мовній органіці кожної фрази. Мовби вона так і була написана українською мовою» [17, 289]. Так, справді, це був Шукшин, перевтілений в українську мовну стихію, Шукшин Тютюнників, збагачений його розумінням і художнім досвідом.

Як бачимо, нова манера для перекладача – це набуття тієї міри творчої свободи, якої йому почасти не вистачало в перекладах творів М. Горького, І. Соколова-Микитова, М. Островського та деяких інших авторів, де близькоспоріднене слово та асоціації, що пов'язані з ним, якоюсь мірою обмежували співтворчість перекладача. Однак ця свобода жодною мірою не тотожна перекладацькій сваволі, яка здебільшого спотворює суть оригіналу.

Підсумовуючи сказане, можна зробити такі висновки. Перекладацький доробок Григора Тютюнника, зокрема його інтерпретації українською мовою творів раннього М. Горького, оповідань та казок І. Соколова-Микитова, уривків з роману М. Островського «Народжені бурєю», малої прози та кіноповістей В. Шукшина, творів інших зарубіжних письменників, вимагає серйозного наукового вивчення. Кожне покоління читачів мусить мати свій власний переклад великого першотвору.

Найпоказовішими перекладами Гр. Тютюнника з російської літератури крізь призму проблеми адекватного відтворення думок і почуттів іншомовного автора в єдності змісту й форми його текстів є інтерпретації творів В. Шукшина. Обидва митці були представниками одного покоління – покоління дітей війни. Їхні творчі індивідуальності типологічно були дуже близькими. Чи не тому спорідненість творчих уподобань обох прозаїків стала запорукою успіху перекладача.

Осмилення художнього перекладу як наукової проблеми в українському літературознавстві другої половини ХХ ст. показує важливе значення перекладознавчого досвіду Григора Тютюнника в розвитку науки про художнє письменство, у результаті чого поглиблювалося розуміння завдань та перспектив літературного поступу загалом та індивідуальної творчості митця зокрема. Це, таким чином, дає всі підстави інтерпретувати її не тільки як органічну частину українського літературного процесу, а і як складову вітчизняного літературознавства.



Звернення до українських перекладів Гр. Тютюнника з російської літератури дозволяє зробити висновок про те, що ці інтерпретації є показовими для стану нинішнього рівня художнього перекладу в Україні і заслуговують на серйозну увагу літературознавців.

Аналіз перекладу оповідань і кіноповістей В. Шукшина, зроблений Гр. Тютюнником, засвідчує, що лексика – важливий, але не єдиний засіб адекватного відтворення оригіналу українською мовою. Дуже багато важить для перекладача знання творчості автора загалом, його стилістики, зображувально-виражальних засобів, відчуття кожної деталі тексту у гармонійному взаємозв'язку з цілим.

Література:

1. Айтматов Чингиз. Література: соціальні перспективи / Чингиз Айтматов // Новый мир. – 1977. – № 6. – С. 78–81.
2. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления [Сб. статей]. – М. : Московский рабочий, 1964. – 286 с.
3. Воловель Лев. Григорій Тютюнник: Літ.-критичний нарис / Лев Воловель. – К. : Рад. письменник, 1967. – 100 с.
4. Гольберг М. Міжслов'янські літературні взаємини як предмет вивчення / Марк Гольберг // Радянське літературознавство. – 1968. – №8. – С. 65–74.
5. Гуцало Е. Новые имена на карте прозы: Заметки о молодых украинских рассказчиках / Е. Гуцало // Дружба народов. – 1968. – №2. – С. 264–270.
6. Гуцало Е. Сила корней / Е. Гуцало // Дружба народов. – 1974. – №4. – С. 275–277.
7. Гуцало Євген. Слово про Шукшина / Євген Гуцало // Шукшин В. Калина червона: Оповідання. Кіноповісті [Перекл. з рос. Г. Тютюнник]. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5 – 11.
8. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
9. Кузнецов Ю. Б. Художня деталь у прозовому творі / Ю. Б. Кузнецов // Радянське літературознавство. – 1971. – № 3. – С. 17–26.
10. Кузьменко В. Епістолярна спадщина Григора Тютюнника: стиль письменника і взаєморецепція з адресатами / Володимир Кузьменко // «Прийшов, щоб не розлучатися...» : На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: [Наук. зб. / Упоряд. М. М. Конончук]. – К. : Твім інтер, 2005. – С. 145–150.
11. Неживий О. І. «Щоб було світло й слово»: Листування Григора Тютюнника / О. І. Неживий. – Луганськ : Альма-матер, 2004. – 232 с.



12. Толченева Н. П. Слово о Шукшине / Нина Толченева. – М. : Современник, 1982. – 160 с.
13. Распе Рудольф Еріх. Пригоди барона Мюнхаузена: Оповідання / Рудольф Еріх Распе [Переказ укр. мовою для дітей Гр. Тютюнника]. – К. : Веселка, 1981. – 87 с.
14. Распе Рудольф Еріх. Пригоди барона Мюнхаузена: Оповідання / Рудольф Еріх Распе [Переказ укр. мовою для дітей Гр. Тютюнника]. – К. : Грайлик, 1999. – 85 с.
15. Соколов-Микитов І. С. Рік у лісі. Оповідання / І. С. Соколов-Микитов [Перекл. з рос. Г. Тютюнника]. – К. : Веселка, 1976. – 48 с.
16. Тютюнник Григір. Твори. Книга 2: Повісті / Григір Тютюнник [Упоряд., післямова «Талант любові: Життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника» А. Я. Шевченка]. – К. : Молодь, 1985. – 328 с.; іл.
17. Тютюнник Григір. Вибрані твори: Оповідання, повісті / Григір Тютюнник. – Дніпропетровськ : Січ, 2000. – 450 с.
18. Шукшин В. М. Киноповести / Василий Шукшин. – М. : Искусство, 1975. – 480 с.
19. Шукшин В. Калина червона. Оповідання, кіноповісті / Василь Шукшин [Переклав з рос. Гр. Тютюнник]. – К. : Молодь, 1978. – 351 с.



**РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.
СУЗІР'Я ДРАКОНА**



«ПОЕЗІЯ - ЦЕ ЗАВЖДИ НЕПОВТОРНІСТЬ...» (ЛІНА КОСТЕНКО)

Джерельно чисте слово поетеси навіть у часи її добровільного чи вимушеного мовчання ось уже понад шість десятиліть зцілює спрагли душі від корозії манкурства й лакейської запопадливості перед можновладцями, служить дороговказом усім, кому небайдужа доля України, її народу.

Народилася Ліна Василівна Костенко 19 березня 1930 року в містечку Ржищеві на Київщині в учительській сім'ї. Батьки майбутньої поетеси з ранніх літ прищеплювали дитині високі моральні якості, подавали літературні, фольклорні та історичні взірці для наслідування. А ще дівчина перед собою мала приклад батька – Василя Костенка, поліглот-самородка (він знав 12 мов), педагога від Бога, який за потреби заміняв своїх колег і на найвищому рівні викладав у школі всі навчальні дисципліни.

У 1936 році родина переїхала до Києва, де Ліна закінчила середню школу на Куренівці і ще ученицею почала відвідувати літературну студію при журналі «Дніпро», який на той час редагував Андрій Малишко. Одного страшного дня було заарештовано батька та забрано від сім'ї на цілих десять років. Маленька Ліна тоді ще й не уявляла, що таке бути дочкою «ворога народу».

У 1946 році побачили світ перші вірші Ліни Костенко, а сама авторка вступила до Київського педагогічного інституту імені М. Горького (тепер Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова). Навчання на перших курсах Київського педінституту не відповідало високим духовним запитам дівчини. Культурне життя столиці України наприкінці 40-х років ХХ століття «перебувало в шоковому анабіозі» (В. Брюховецький). Досить переглянути літературні часописи тієї пори, щоб відчутти мертвецький подих духовної прірви, в яку намагався скинути українську культуру агонізуючий сталінізм в особі Л. Кагановича та його подібних. В Москві ж – «свіжіші подуви, вільніше дихання і вже зовсім як потрясіння – 1953 рік» (В. Брюховецький). Звістку про смерть Сталіна Ліна Костенко зустріла вже студенткою Московського літературного інституту імені М. Горького. Цей елітний навчальний заклад вона закінчила з відзнакою в 1956 р., а наступного року вийшла перша збірка її поезій «Проміння землі». Друга збірка «Вітрила» була опублікована в 1958 р., згодом – «Мандрівки серця» (1961). Дебютувавши трохи раніше за «шістдесятників», Ліна Костенко стала їхньою «предтечею», однією з тих, хто повертав поетичному слову естетичну повноцінність.

У 1962 році збірка «Зоряний інтеграл» була розсипана цензурою і світу не побачила. Ще одну збірку – «Княжу гору» так само розсипала цензура у 1972 році. Така реакція влади, зрештою, була передбачуваною, адже лірична тональність обох рукописів Ліни Костенко, їхня національна спрямованість, свіжий подих живого життя, віддзеркаленого у слові, яскраво виокремлювались на тлі тогочасної «поетичної продукції» – віршованих протоколів партійних зборів про досягнення «розвинутого соціалізму». Шістнадцять довгих років Ліна Костенко витримувала випробування мовчанням, коли не те що вірші, але саме її ім'я не згадувалося в періодиці. Від 1961-го до 1977-го року не виходили її книжки – чиновники від літератури перекривали кисень: унеможливлювали спілкування поетеси з народом. У такий спосіб творчість Ліни Костенко силоміць розмежували на два періоди, між якими пролягла штучно створена пауза, подібна до літературного небуття.

Вихід книжки «Над берегами вічної ріки» у 1977 році став справжньою літературною сенсацією. І не тільки тому, що з цим виданням Ліна Костенко поверталася в поезію: читач відчував ностальгію, справжню тугу за книжками, в яких проступає абсолютно незалежне художнє мислення без авторових озирань на цензорів і редакторів. «Вічна ріка» – вміщує в собі життя окремої людини, помножене на її збагачену й вигострену історичним досвідом пам'ять, «вічна ріка» – це масштабне річище, в якому злилося й нерозривно поєдналося суто особисте й загальнолюдське. У книжці «Над берегами вічної ріки», а далі й у наступних перед читачем широко розкривається національна історія («Лютіж», «Чигиринський колодязь», «Стара церковця в Лемешах», «Князь Василько», «Чадра Марусі Богуславки», «Горислава-Рогніда», «Древлянський триптих», драматична поема «Дума про братів неазовських» та ін.).

Виданий у 1979 році, після довгої заборони, наклад роману «Маруся Чурай» розкупили за кілька днів. Зодом прийдуть до читача книги «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987), збірка віршів для дітей «Бузиновий цар» (1987), «Вибране» (1989), «Берестечко» (1999, 2010). У 1999 р. окремою брошурою була видана лекція «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала», прочитана 1 вересня 1999 року в Національному університеті «Києво-Могилянська академія». Наприкінці 2010 року на книжкових прилавках магазинів з'явився роман «Записки українського самашедшого». Весь наклад розлетівся миттєво, як і попередні видання книжок Ліни Костенко. Працювала поетеса також у галузі кінодраматургії (зокрема, в 1963 році разом із А. Добровольським вона створила сценарій фільму «Перевірте свої годинники»), останнім часом пише прозу.

«Поезія – це завжди неповторність...»
(Ліна Костенко)



За історичний роман у віршах «Маруся Чурай» і книжку поезій «Неповторність» Ліна Костенко відзначена Державною премією Української РСР ім. Т. Г. Шевченка (1987). За книжку «Інкустація», видану італійською мовою, Ліні Костенко 1994 р. присуджено премію Франческа Петрарки, якою Консорціум венеціанських видавців відзначає твори видатних письменників сучасності. У 1998 р. у Торонто Світовий конгрес українців нагородив Ліну Костенко своєю найвищою відзнакою – медаллю Святого Володимира. У 2000 році Ліна Костенко стала першим лауреатом Міжнародної літературно-мистецької премії імені Олени Теліги. У березні 2000 року їй було нагороджено Орденом князя Ярослава Мудрого V ступеня.

Свого часу Євген Гуцало дуже влучно зауважив: «Цвіте, мов скрипка, наша юна Ліна, // Чекаючи на свого скрипалю...». Саме в такому ключі складався творчий образ Ліни Костенко, починаючи з 60-х років ХХ ст. Це їй Василь Симоненко присвятив поезію «Перехожий»:

*Як він ішов!
Зачарований світом,
Натхненно і мудро творив ходу –
Так нові планети грядуть на орбіти
З шаленою радістю на виду!*

Це, по суті, було сказано про ціле покоління «шістдесятників», яке «натхненно і мудро творило ходу». Особливо подобалась В. Симоненкові поезія Ліни Костенко «Ранком» («Скільки тут любові до людей праці, наших сучасників, зодчих майбутнього»), в якій він побачив інтимне проникнення в душу тих, про кого сам згодом сказав: «Генії! Безсмертні! На коліна // Станьте перед смертними людьми!»

Світогляд Ліни Костенко із самого початку її творчого шляху складався як суто драматичний. Вона належить до покоління, яке справедливо називають «дітьми війни».

*Мій перший вірш написаний в окопі,
на тій сипкій од вибухів стіні,
коли згубило зорі в гороскопі
моє дитинство, вбите на війні.*

Уже перші її збірки «Проміння землі» (1957) та «Вітрила» (1958) прозвучали драматичним дисонансом на тлі переважно холодно-риторичного, урочисто-декламаційного віршувальництва того часу про удаване зовнішнє благополуччя, що приховувало правду про важку повоєнну дійсність:



*Мітку показали на вербині,
широко руками розвели:
Кажуть люди, десь тут у долині,
всі живцем закопані були.
Тут Одарка – невситуща мати,
миротворця дитячих чвар,
і Лаврін, прислів'ями багатий,
і Кривенко – сивий чоботар.
Тут Юрко і чорноока Хана,
всі твої товариші малі...
Тут земля, а в ній глибока рана.
Не торкайтесь – боляче землі!*

У перших творах Ліни Костенко бачимо не лише замальовки з натури, увагу до простої, звичайнісінької людини, а й щире бажання розібратися в поведінці інтимних дівочих переживань («*Таке прощання було шалене – // на сум багате, на слова скупе...*»; «*Зігрій мої, коханий, руки, // закрій квартиру у вікні...*»), і романтичне захоплення навколишньою красою («*...і здається мені пшениця // золотим промінням землі*»).

Лірична героїня Ліни Костенко з поезії «Тінь» боїться покохати, розцінює цей стан як небезпеку, адже його так легко зневажити. Для неї найважче сказати «не люблю», бо «краще зроду не знати жодної хвили кохання, // ніж образить початок таким нелюдським кінцем».

Драматична колізія твору підсумовується афористичним реюме: «*Про причини – не треба. // Кожен має свої причини. // А причини призводять // до відсутності всяких причин. // Ти ні в чому не винен. // Я теж ні в чому не винна. // Я пишу тобі лист. // Тінь упала на білий папір*».

Шлях ускладнення внутрішнього світу ліричної героїні Ліни Костенко критика визначала як „шлях від парадоксу до драматизму”. На думку М. Ільницького, «драматизм, внутрішня діалектика – основний нерв творчості поетеси. Ця діалектика має свою логіку, яка веде від раціоналістичних антитез до досягнення суперечностей життя, суперечностей художнього пізнання, коли не раз доводиться заперечувати себе вчорашнього – зовсім не те, що зрікатися себе».

Збірка «*Мандрівки серця*» (1961). Критика досить поблажливо поставилася до перших збірок Ліни Костенко, які поряд із книжками молодого Д. Павличка готували ґрунт для появи шістдесятників. Третя збірка поетеси – «Мандрівки серця» зібрала найщедріший ужинок з критичного поля, оскільки, за словами В. Симоненка, «уже одним фактом свого існування вона перекреслює ту тріскучу та плаксиву писанину деяких наших ліриків, що своїми утворами



тільки захаращують книжкові полиці магазинів та підривають довір'я читачів до сучасної поезії».

Якщо поглянути на творчий доробок поетеси наступних 70–80-х рр. під цим кутом зору, то у кожному з ліричних циклів – «Крізь роки і печалі», «Альтернатива барикад», «Силуети», «Летючі катрени», «Безсмертним рухом скрипаля», «Душа тисячоліть шукає себе в слові», «Інкустації» та ін. – побачимо різний зміст і характер драматичного. Драматизація співвідношення моменту плинності й вічності, зображення доростання душі до осягнення істин невмирущості духовних начал через глибоку внутрішню драму, вираження драматичної напруги присутності людини у світі духовних величин, драматизм повернення неповторності повторюваному – все це та багато іншого є об'єктом поетичного дослідження Ліни Костенко у згаданий період.

«**Вибране**» (1989). Широкий читацький резонанс викликала поява у видавництві «Дніпро» наприкінці 1989 року книги «Вибраного». Як і попередні збірки Ліни Костенко, ця поетична книга розлетілась миттєво, одразу ставши бібліографічною рідкістю. Саме тут уперше було надруковано десятки поезій, так безжально поскрибованих цензурою у попередніх виданнях.

Ідейно-тематичний і жанровий діапазон «Вибраного» досить розмаїтий. Передовсім поетеса порушує морально-етичні проблеми, осмислює роль слова, мови і мистецтва загалом у духовному становленні людини, оспівує жінку і всеперемагаючу силу любові. Вона пише про історичну пам'ять народу, про корозію душі, про мужність людську і людську підлість, про правду – «єдину стелю мистецтва», природу, беззахисну перед людиною, «жоржини на чорнобильській дорозі...». Авторка відтворює душевні емоції і почуття, кардіограму настрою своїх персонажів, використовуючи для цього такі ліричні жанри, як послання, монолог, діалог, етюд, звертання, медитацію, сонет, замальовку тощо. Зразком такої лірики є «Лист», «Пісенька з варіаціями», «Повернення Шевченка», «Діалог у паризькому салоні», «Скрипка Страдіварі», «Поетів ніколи не був мільйон...», «Чуже весілля», «Розкажу тобі думку таємну», «Я дуже тяжко Вами вболівала» та ін.

Ось, скажімо, вірш «Лист», написаний на одному «з маленьких полустанків»:

*Я поклала папір на коліно, я стривожені
вірші пишу. Наче прозу пишу – без розбивки
на рядків розмаїті пласти, щоб здавалось на
перший погляд, що пишу я звичайні листи.
Власне, це недалеко від правди.*



*Інша форма – той самий зміст. Адресовані
людям вірші – найщиріший у світі лист.*

Справді, лист – інтимний людський документ, який пишуть здебільшого близьким та рідним людям, добре знаним адресатам. Без огляду на цензуру, і не з розрахунку на вічність. Почасти написані за «один присіст», приватні кореспонденції якнайповніше ідентифікують душевний стан адресанта. Для Ліни Костенко такою формою спілкування на віддалі з читачем є поезія – *«найщиріший у світі лист»*.

Драматизм свого життя поетеса оцінює серед драматизму світу і в цьому перетині поглядів бачить гармонію одиниці й цілого. Драматизм у втраті словом правди: *«перша скрипка пахне нафталіном», «і дивиться, як скручений пітон // скрипковий ключ в лякливі очі слова»*. Авторка засуджує тих, хто *«диригує ліктями й коліном»*, виступає проти поезії, що *«перецвілась», проти «мертвого й зачаклованого»*. Її думки *«печальні, наче клоуни, // що, сміючись, розмазують сльозу»*.

У циклі *«Душа тисячоліть шукає себе в слові»* поетеса досліджує джерела духовності, їх праоснова сягає в історичну добу, коли дикий чоловік часів палеоліту *«...в ніч, коли зацвів гіркий мигдаль, // погладив раптом рябомизу самку // і перший в світі винайшов печаль»*.

Історичні асоціації в поезії Ліни Костенко, на думку критиків, – не повернення в минуле для душевного заспокоєння і рівноваги, а збагачення минулим. Ось, скажімо, вірш *«Лютіж»*, який розпочинається зверненням до Свенельдича, убитого древлянським князем Олегом: *«Все, може, так, а може, все інак. // Ти ж подивись, ти ж добре подивись.– // що то за князь і що то за боярин. // Ти ж не буй-тур, не сокіл і не рись. // Ти ж оленятко сонячних галявин»*.

Поетеса шукає істину, яка відкривається в кожному епізоді, в кожній ситуації. Мінялися убивці і жертви, лишалася філософія вбивць і виконавців: *«Твій кінь тебе до батька принесе. // Паде на дім жалоба і зажура. // Свенельдичу! Свенельдичу-у-у!.. І – все. // І п'яний князь уполовав буй-тура»*.

Зауважимо, що у віршах Ліни Костенко майже немає чистого історизму (*«Тінь королеви Ядвіги», «Плем'я тода», «Цариця Астинь», «Чадра Марусі Богуславки»*). І скрізь наявне переплетіння реалій минулого і сучасного життя, взаємопроникнення часових площин, зіткнення діаметрально протилежних думок, аби чіткіше виокремилась об'єктивна істина. Поетеса, як і її героїня, усвідомлює, що *«меч і правда – цноти не жіночі»*, їй бряжчать невільницькі кайдани і вона спрагло шукає *«сховані ключі»*, смакує тишу барви індіго і передчуває трагедію, коли рідну землю *«пригорнуть і обнімуть. // Тоді її розгорнуть і однімуть...»*.

«Поезія – це завжди неповторність...»
(Ліна Костенко)



«*Маруся Чурай*». Роман і в прозі завше був вінцем жанру. Написати ж роман у віршах (віршований роман), зважаючи на умовність і жорсткі закони поетичної форми, – «це рівнозначне подвигіві» (Б. Олійник). Ймовірно, саме через це впродовж останніх десятиліть ні у вітчизняній, ні у світовій літературі цього явища майже не зустрічаємо. Тому з таким захопленням не лише в Україні, а й далеко поза межами її справжні поціновувачі художнього слова зустріли появу роману у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1979), а згодом і «Берестечка» (1999), де на національному ґрунті проростають політичні, філософські та естетичні проблеми.

Варто зауважити, що тема «Марусі Чурай», коли дівчина отруїла свого зрадливого коханого, була досить поширеною в українській літературі. Згадаймо лише одну народну баладу «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Висока поезія почуттів, вкладена Чураївною в пісню, приваблювала не тільки багатьох українських, а й польських та російських письменників. Достатньо назвати хоча б О. Шаховського (драма «Маруся, малороссийская Сафо»), К. Тополю (повість «Чары, или Несколько сцен из народных былей й рассказов украинских»), Л. Боровиковського (поема «Чарівниця»), Г. Бораковського (поема «Маруся Чурай» – українська піснетворка), М. Старицького (драма «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»), В. Самійленка (віршована драма «Маруся Чураївна»), О. Кобилянську (повість «В неділю рано зілля копала...») та ін. В. Брюховецький у книжці «Ліна Костенко» (1990) спостеріг, скільки авторів за півтора століття зверталися до колізій, пов'язаних з іменем Марусі Чурай. У художніх творах про поетесу й піснярку «чимало місця відводилося цитуванню її пісень, принагідним роздумам про те, як вона складає свої тексти, описам внутрішнього її стану, замкненого в собі, мовби не дотичного до того, що діялося навкруги (крім нещасливого кохання). Поетеса сміливо порушила традицію...», – зауважує дослідник.

Однак не сама пісня і не її літературні інтерпретації наштотували Ліну Костенко написати твір про напівлегендарну піснетворку, дівчину з простого козацького роду – Марусю Чурай. Саме їй приписують авторство таких широковідомих пісень, що давно стали народними: «Засвіт встали козаченьки», «Віють вітри, віють буйні», «Шумить-гуде дібровонька», «Сидить голуб на березі», «Ішов милий горонькою» та багато інших. Щоправда, й донині дослідникам не вдалося встановити, чи Маруся Чурай – це витвір народної уяви, чи реальна історична особа, оскільки відповідних архівних документів не знайдено.

Поетеса прагнула разом з тим створити роман у віршах про трагедію і велич України, що бореться за свою незалежність. Це ключова проблема твору. Водночас коло тих вічних філософських та



естетичних проблем, які авторка захопила в силове поле свого таланту, значно ширше: індивідуум і суспільство, митець і час, проблема життя і смерті, чистота кохання і зрада та ін. Якраз форма віршованого роману («роману без берегів») дозволяла це зробити.

Взаємопереплетення минулого й сучасного, особистого й загальнонародного символічно ідентифіковано в романі про історичні події в Україні середини XVII ст. у трьох персонажах, так чи інакше причетних до долі Марусі Чурай. Це передусім – образ-символ мандрівного дяка, що сполучає минуле й сучасне, зароджує в свідомості дівчини паростки соціального протесту; художній персонаж з реальною життєвою основою – дід Галерник, який уособлює іплинність часу, поступальний рух історії, оскільки двадцять пекельних літ промучився на невольницьких галерах, і разом з тим неначе заміняє Марусі батька. Дід Галерник розбурхує дитячу уяву майбутньої піснетворки своїми розповідями про Кафу, полонянок, про те, «в які походи він ходив»; насамкінець, постать історична – Богдан Хмельницький, який врятував Марусю Чурай від страти за ненавмисне отруєння коханого й невірнього Гриця Бобренка наготовленим для самої себе зіллям.

Справжнім досягненням поетеси став образ Марусі Чурай, яку зображено на тлі історичної епохи – національно-визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти під проводом Богдана Хмельницького. Історичні постаті не затінили її. «Виписана во плоті, з усіма її суто інтимними переживаннями, зі своїм трагічним коханням, з найдрібнішими побутовими аксесуарами, Маруся Чурай водночас виростає до високого символу незнищенності народу, його душі, себто пісні», – справедливо відзначає Б. Олійник. Дійсно, образ напівлегендарної поетеси й піснярки уособлює всю Україну доби козацьких воєн за своє звільнення, поривання нашого народу до високості духу, символізує вічний бунт супроти обивательської ситості й споживацтва.

Горда й красива, вона була мрією не одного парубка чи козака. Але Маруся покохала Гриця Бобренка: серцю ж, як відомо, не накажеш. Однак саме через своє кохання вона зазнає найбільшого горя, бо її: «...любов чолом сягала неба, // а Гриць ходив ногами по землі».

Обранець Марусі, як і обранець Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки, «не може до себе самого дорівнятись»: безхарактерний і безвольний, Гриць піддається намовлянням матері і засилає старостів до багатой дівчини Галі Вишняк. Саме цей його вчинок Маруся розцінює як зраду. Життя для неї втрачає всякий сенс. Дівчина готує для себе отруйне зілля, яке помилково випиває її коханий.

Під час суду, жодним словом не обмовившись у своє виправдання, Маруся Чурай постає перед читачем не як убивця, а як жертва зради: «Вчинивши зло, вона не є злочинна, // бо тільки зрада є тому причина».



На думку авторки віршованого роману, будь-яка зрада є злочином: «Зрадити в житті // державу – злочин, а людину – можна?!»

Спокутуючи власний гріх ненавмисного вбивства, поступово прозріває Маруся в соціальному плані – як справжня патріотка. Якщо раніше вона вважала, що «нікому немає гірше в світі, як мені», то тепер дорогою на прощу до Києва дівчина-страдниця побачила випалені села, міста. Почула від людей про мучителя рідного народу Ярему Вишневецького:

*Страшний руйнатор України.
Упир з холодними очима,
пихатий словом і чолом,
уломок лицарського роду,
мучитель власного народу,
кривавий кат з-під темної зорі.*

Правнук славного козацького ватажка, оспіваного в народних піснях і думках, він став катом власного народу, жорстоким його визискувачем.

Найбільше завзяття виявив Ярема у жорстокому придушенні найменших ознак незадоволення польським пануванням. Спочатку сповідував православну віру, але побачивши, що доля відвернулася від козаків, кинув віру благочестиву й козацьке товариство, перетворився в їхнього найжорстокішого ворога. Костьоли будував, а православних священників у тюрми саджав, підозрюючи бунт, катував і знищував свої колишніх одновірців.

Ось Маруся з дяком на цвинтарі роздивляються склепи «високородних» – Бидловських, Козеродських та й «свого» Антона Ключенка, що й прізвище на надгробку заповів латиною написати... Проходячи випробування цими пекельними колами, Маруся усвідомлює, що її особиста трагедія – лише крапля в морі народного горя і сліз: «Комусь на світі гірше, як тобі». І наша сучасниця показує в своєму віршованому романі, як згорьована душа Марусі Чурай оживає від доторку до уселенського горя співвітчизників: «Чи серце знову плакати навчилось // на цій дорозі в Київ із Лубен?!»

«**Берестечко**» (1999). Це історичний віршований роман із часів гетьмана Богдана Хмельницького про одну з найбільших трагедій української історії – битву під Берестечком, гірку поразку Богданового війська, про уроки нашої минувшини.

Твір був написаний ще в 1966–1967 рр., у період «вимушеного мовчання» поетеси, згодом доопрацьовувався на всіх етапах наступних українських трагедій – і після поразки руху «шістдесятників», і в «застійні» 70-ті, і в часи оманливих «перебудовних» пасток 80-х, і в добу «втрачених можливостей» 90-х років ХХ ст.



Упродовж тривалого часу з конкретної поразки під конкретним Берестечком тема цього роману у віршах переростала у філософію поразки взагалі, в розуміння, що «поразка – це наука, ніяка перемога так не вчить», а відтак і в необхідність перемоги над поразкою. Ліна Костенко говорить у творі про життєву потребу прискорювати процес «опритомнення нації», про «амнезію історичної пам'яті».

Як відомо, будь-який історичний твір (чи то картина живописця, чи художній фільм, чи опера, не кажучи вже про літературний текст) у той чи інший спосіб зачіпає злободенні проблеми часу своєї появи. Зрештою, він спричинений насамперед актуальністю порушених питань. «Берестечко» Ліни Костенко не є винятком у цьому плані. На думку відомого літературознавця В. Дончика, це «політичний роман», оскільки занурює читача у вир «найправдивішої, найголовнішої розмови-полеміки з приводу тих клятих питань, які так мордують нас сьогодні, хоч і тягнуться з давніх-давен, із часів того ж Хмельницького».

Сучасні алюзії у творі досить красномовні. Прочитую хоча б ось такий уривок:

*Всі хочуть булави, всі борються за владу.
Та й буде булава – як макова голівка.
Отак поторохтять, і знову хтось продасть.
Не той, так той. Там зрада, там злочинство.*

.....
*Отак воно і йдеться до руїни.
Отак ми й загрузаємо в убогство.
Є боротьба за долю України.
Все інше – то велике мискоборство.*

Погодьтеся: сказано це не тільки про часи Богданові, а й про нас, нинішніх.

Або ось ще одна, не менш прозора алюзія із сьогоднішнім днем:

*Всі люблять Польщу в гонорі і славі.
Всяк московіт Московію трубить.
Лиш нам чомусь відмовлено у праві
свою вітчизну над усе любить.*

У фіналі твору самокатування Богдана Хмельницького досягають найбільшої напруги, особливо вражає сцена гіркої розмови гетьмана з невмирущим козаком Небабою (саме згаданий епізод, на думку В. Дончика, є кульмінаційним у «Берестечку»).

Цей український «вічний блукалець», що загинув у бою як мужній воїн, володіє здатністю передбачати події і, не жаліючи гетьмана,



говорить йому про майбутнє України і наслідки Богданових рішень: *«Коли ж віднімуть у людей і мову, // коли в сибірах закатруплять їх, // душа Богдана в розпачі німому // нестиме неспокутуваний гріх».*

*– А ще скажи: ось років через двісті
Якої слави гетьман заживе?*

*– На землю прийде гетьман слова,
Богдана п'яним назове.*

Однак, попри все, найголовнішим, найвизначальнішим поняттям у „Берестечку” є всеперемагаюча любов до України – рідної землі, свого талановитого й безталанного, великого й надмірно терплячого українського народу: *«Молюсь до України. // Вона не чує. // Але я молюсь».*

«Записки українського самашедшого» (2010). Напередодні 2011 року на полицях книжкових магазинів з'явився новий твір Ліни Костенко. На цей раз не історичний роман у віршах, а перший її прозовий роман: розповідь про сучасного 35-річного комп'ютерного програміста, який крізь призму особистої драми болісно сканує усі події свого глобалізованого, інформаційного часу. Як раніше бездумно клацали пультом телевізора, перемикаючи канали, так тепер у пошуках нових і гострих вражень люди тиснуть на комп'ютерну «мишку», стрибаючи з сайту на сайт. З блогу на блог. Багатомільйонні соціальні мережі повняться своїми новинами. Кількість доступних сайтів прямо пропорційна кількості мов, якими володіє людина: знаєш більше мов – можеш переглянути більше сайтів і поглинути більше інформації... Саме потік новин, тільки 10-річної давнини, став тлом «Записок...».

Книга викликала неоднозначну реакцію в українському суспільстві – від захоплених відгуків шанувальників поетичного таланту авторки до цілковитого заперечення з боку її опонентів. Та попри діаметральну полярність суджень як професійних літературних критиків, так і пересічних читачів, інтелектуалів, поява нового твору Ліни Костенко після багатолітнього її мовчання (у фіналі роману зазначено роки його написання: 2001–2010) звихрила мляве одноманіття культурно-мистецького життя в нашій країні.

За свідченням авторки, їй давно хотілось написати «Записки українського самашедшого», бо у Гоголя є «Записки сумасшедшего», а записки українського божевілля, мовляв, мають свою специфіку. «Оці постійні розмови про меншовартість і так далі, ви знаєте, це ж тип божевілля, це все схибленість», – пояснювала письменниця означену специфіку на зустрічах із читачами і визначала жанр свого твору як «сюрреалістичний Вавилон сучасного світу». Як відомо, тільки



справжні таланти створюють і неповторні жанрові новації. Згадаймо хоч би М. Гоголя з його поемою «Мертві душі» (саме поемою, а не романом!), Л. Толстого з «Війною і миром» (романом-епопеєю), О. Довженка з кіноповістю «Зачарована Десна» і т. д. Отож, авторська жанрова дефініція – «сюрреалістичний Вавилон сучасного світу» так само має право на існування. Тут і насичений мікс художньої літератури, і внутрішніх щоденників, і сучасного літописання, і публіцистики і ще багато чого. Чи ж не Вавилонське стовпотворіння?

Герой твору, «спадковість» у якого «добра, психів у роду не було», «вчився в університеті, ходив на байдарках» і навіть має спортивний розряд, – заручник світових абсурдів. Він «кінчав аспірантуру, захистив дисертацію», «словом, все адекватно, а оце раптом, на зламі століть, відчув дискомфорт, кривля поїхала...» – прагне подолати комунікативну прірву між чоловіком і жінкою, між родиною і професією, між Україною і світом у світі надмірної (дез)інформації і тотального відчуження. Він фіксує у своєму щоденнику всі катаклізми (катастрофи, аварії, землетруси, вбивства, революції і т. п.), що відбуваються в Україні і в світі на зламі другого і третього тисячоліття. Водночас усюди, на всіх сторінках роману, крім учорашніх і позавчорашніх виборів та перевиборів (і президентських, і парламентських в Україні), крім уселенських катастроф тощо – знаходимо тільки нас самих. Нас із вами. «Наше знервоване, психічно невірноважене, агресивне, боязке, затюкане суспільство дивилося на мене з усіх сторінок. Я бачила нашу безкінечну тисячомегабайтну стрічку новин і подій, яка щодня лине перед нашими очима на екрані комп'ютера, в телевізорі та в газетах. Хочеш – дивись. Хочеш – читай», – зауважила І. Фтомова. Вона ж влучно підмітила, що роман Ліни Костенко – „це детонатор. А ключове Слово, заховане в його назві, це слово «САМА». САМА... ШЕДША... Мужня самотня Ліна Костенко замкнула своїм Словом Простір ноосфери (або називайте це як хочете) над Україною. Зробила те, на що не здатен у нас жоден смертний муж. Інтелектуальна смілива жінка. З чоловічими вчинками. Сама.

Детонатор же або спрацьовує – або ні. Не спрацює – що ж, тоді ми ще довго так і рефлексуватимемо у власних нездорових емоціях і вчинках. І справа аж ніяк не в особистостях, які сідають у крісло Президента, як думає дехто. Навіть якщо посадити в це крісло святу й безгрішну людину на зразок Ісуса Христа... І оточити апостолами... Адже все одно чутиметься багатомільйонне «Дай!» з пожадливих ротів, і хижі загребуші руки голосуватимуть за таку людину тільки в разі власної вигоди.

Письменниця підводить читача до висновку, що справа не у владі, а в нас самих. У наших затьмарених головах і душах. І поки ми не



змінимо свої думки на інші, нічого не буде. Не відбудуться зміни на краще. САМА... ШЕДША... «Все це тому, щоб ми не забули не лише АЗ... БУКИ...ВЕДІ, а й зрештою, те, що ГЛАГОЛ... ДОБРО... ЄСТЬ...» (І. Фтомова).

У лекції «Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала», прочитаній в національному університеті «Києво-Могилянська академія» (1999), Ліна Костенко розгортає думку про своєрідний телескоп, систему дзеркал, якою є у кожній нації гуманітарна наука, освіта, мистецтво і завдяки якій суспільство може мати об'єктивну картину самого себе й постачати світові не викривлену інформацію про себе. *«У нас же, – з болем констатує поетеса, – цей телескоп давно застарів, ніколи не модернізується, його обслуга часом не дуже й грамотна, а часом і не добросовісна й упереджена, так що нація відбивається не в системі розумно встановлених дзеркал, фокусується не в головному дзеркалі, а в шкельцях некоректно поставлених лінз і призм, що заломлюють її до невпізнання. Маємо не ефект, а дефект головного дзеркала, місцями воно розбите, уламки розкидані скрізь по світу. Та й взагалі цей телескоп встановлений нам не нами. Запрограмований на систему анахронічних уявлень, він умисно спотворює обличчя нації».* І з цим важко не погодитись.

Останнім часом Ліна Костенко рідко з'являється на публіці, однак писати не припиняє. Готує до друку дві нові збірки поезії. Триває робота над іще одним прозовим романом, сюжет якого відбрунькувався від «Записок українського самашедшого» та документальний експедиційний твір про Чорнобильську зону, в яку письменниця періодично виїжджає, починаючи з 90-х років минулого віку. Отже, справжніх поціновувачів українського художнього письменства попереду чекають нові зустрічі з непересічним доробком видатної сучасниці.



СОЛЯРНА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ДРАЧА

Серед сузір'я українських поетів другої половини ХХ століття навряд чи знайдеться митець, якого б супроводжувала така несамовита жага бунту і творчого пошуку й оновлення, як Іван Драч. На кожному повороті життєвої та літературної долі він прагнув бути суголосним серцебиттю свого народу, щоразу прозріваючи й сягаючи суті власних вчинків і розмислів, тяжів до експериментаторства не заради самого оновлення, а з метою пізнання джерельних глибин Слова. Вічний бунтівник у політиці і у поезії, він повсякчас глибоко переживає за долю України.

Іван Федорович Драч народився 17 жовтня 1936 р. в с. Теліжинці Тетіївського району на Київщині в родині робітника радгоспу. Його батько важко працював на цукроварні, аби *«цукор той ніколи вітри не позаносили солоні...»*. Поетова мати, народжена *«ходить по задуманих росах»*, від зорі до зорі відробляла за копійки радгоспну панщину.

Знав і вмів змалечку виконувати усю селянську роботу і майбутній поет. *«Чи був у нас хоч один літератор, // Який не гонив би курей з городу?!»* – самоіронічно поставив згодом риторичне запитання автор «Балади про генеалогію». Наскільки співзвучним виявиться воно глибоко продуманому твердженню В. Симоненка: *«Першим був не господь // і не геній, // першим був – // простий чоловік. // Він ходив // по землі зеленій // і, між іншим, // хлібину спік»*.

Вікопомний запах типографської фарби, що йшов від районної газети «Ленінець» (1951. – 8 травня) з надрукованим у ній першим віршем семикласника Івана Драча, залишиться в свідомості його автора назавше. Одразу ж після закінчення середньої школи в Тетіїві хлопець викладав російську мову та літературу в семиріччі сусіднього села Дзвінячого, потім працював інструктором Тетіївського райкому комсомолу, з 1955 по 1958 р. відбував строкову службу в армії. Після демобілізації вступив на філологічний факультет Київського університету, звідки в 1962 р. був виключений за політичні переконання. Головний редактор «Літературної газети» (попередниці теперішньої «Літературної України») Павло Загребельний, рятуючи вільнодумця, взяв талановитого початківця на роботу в газету. Згодом І. Драч закінчив дворічні Вищі сценарні курси при Держкіно СРСР в Москві (майстерня Григорія Чухрая), після чого працював у сценарній майстерні кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка в Києві, а уже в 70-х роках – в редакції журналу «Вітчизна».

Часи московського навчання Івана Драча літературознавець Л. Новиченко у передмові до двотомника поета (1986) виділяв окремо. І в цьому, вочевидь, науковець мав рацію, адже «без уявлення

«Поезія – це завжди неповторність...»
(Ліна Костенко)



про тодішню творчу атмосферу, про те повітря, яким він удосталась надихався в столиці, не можна повністю збагнути творчості поета в наступні роки...» (Л. Новиченко). Варто зауважити, що разом з І. Драчем учились Алесь Адамович, брати Максуд і Рустам Ібрагімбекови, Грант Матевосян, Ілля Авербах, Армен Зурабов, Юрій Клепиков... А викладали слухачам М. Ромм, В. Шкловський, Г. Чухрай, М. Ліфшиць... Слід згадати, що в кіно тоді, на помежів'ї 50–60-х років, спостерігався своєрідний творчий вибух. Мистецьки вартісні кінострічки з'являлися одна за одною. І все це спрагло вбирав у своє єство, сповнюючись дедалі більшою певністю і в своїх власних силах, молодий сценарист І. Драч.

Якщо додати до сказаного читацьку жадібність поета, його хронічний потяг до знань у різних галузях культури, матимемо повніші уявлення про становлення духовного світогляду письменника у ті часи, що так чи інакше відбилося і в його подальшій творчості.

З середини 80-х Івана Драча обирають секретарем Спілки письменників України та 1-м секретарем її Київської організації.

Поет був також одним із організаторів і першим головою Народного Руху України (у жовтні 1990 – лютому 1992); в 1990–94 рр. він – народний депутат України 12 скликання; з 1991 р. – голова товариства «Україна», у 2000–2002 рр. – Голова Державного комітету інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України.

Автор книг «Соняшник» (1962), «Протуберанці серця» (1965), «Поезії» (1967), «Балади буднів» (1967), «До джерел» (1972), «Корінь і крона» (1974), «Київське небо» (1976), «Сонячний фенікс» (1978), «Американський зошит» (1980), «Шабля і хустина» (1981), «Духовний меч» (1983), «Теліжинці» (1985), «Чорнобильська мадонна» (1987), «Храм сонця» (1988) та ін., багатьох драматичних поем, кіноповістей, перекладів, літературно-критичних праць та есе тощо.

Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1976), Державної премії СРСР (1989), премії фонду Антоновичів (США). Голова Конгресу української інтелігенції (з 1996). Нагороджений орденом Ярослава Мудрого V ступеня (1996). Герой України (2006).

Діапазон творчості І. Драча широчезний. Він – автор низки кіносценаріїв, в т.ч. сценарію «Криниця для спраглих», за яким режисер Ю. Ілленко ще в середині 60-х рр. поставив фільм, що став однією з вершин українського філософсько-політичного кіно. Усім відомий фільм «Пропала грамота» (за мотивами творів М. Гоголя) Івана Миколайчука, також був поставлений за сценарієм І. Драча, як і «Вечори на хуторі біля Диканьки» (за творами М. Гоголя) та «Камінний хрест» (за новелами В. Стефаника). За сценаріями І. Драча були також зняті фільми «Дід лівого крайнього», «І в звуках пам'ять відгукнеться», «Мама, рідна, любима», «Зона», «Вінчання зі смертю» та ін.



Окрім того, І. Драч – дослідник біографій українських митців: «Іду до тебе» – про Лесю Українку; «Київська фантазія» – про М. Лисенка; «Григорій Сковорода» (у співавторстві, 1984). Активний учасник і організатор літературного процесу в Україні; перекладач; громадський діяч.

«*Ніж у сонці*». Оригінальність і метафоричність мислення Івана Драча виявилися вже на самому початку його творчого шляху. Нагадаємо: поема «Ніж у сонці» з'явилась 18 липня 1961 р. в «Літературній Україні», коли авторові виповнилося всього 25 літ. Ім'я Драча на той час ще нікому нічого не говорило (до того він встиг опублікувати лише кілька не надто помітних віршів у журналі «Вітчизна»). 1961 р. Євген Євтушенко, виступаючи в Жовтневому палаці в Києві, прочитав свій переклад «Соняшника» І. Драча. Під таким же заголовком вийшла наступного року і перша поетична збірка поета, передмову до якої написав відомий літературознавець Леонід Новиченко.

Появу непересічного таланту в художньому письменстві одразу помітила критика. Всього було в статтях, йому присвячених: і неприхованого захоплення високим етичним максималізмом слова, його синкретизмом, і подивованості складними метафоричними каскадами. Та найбільш об'єктивними, до того ж написаними з щирою прихильністю до молодого автора, виявились дві літературно-критичні студії: уже згадувана передмова Л. Новиченка «Іван Драч, новобранець поезії» та стаття Юрія Івакіна «В дорозі», яка була оприлюднена на сторінках «Вопросов литературы» в 1966 р. під рубрикою «Діалог поета і критика». У своїй передмові Л. Новиченко відзначив, що в Драча часто зустрічаються образи «не завжди реально вмотивовані, зате насичені силою внутрішньої експресії», і поряд – «малюнки на диво прозорі, прості, предметно точні в кожному слові», отже, поет «шукає себе в різних творчих планах». А Ю. Івакін цілком слушно зауважував, що в ранній поемі «Спрага» вихлюпнулася радість неофіта, що вперше надпив із чаші пізнання і сп'янів від того трунку. Щопрада, період «неприхованого» учнівства тривав у Драча недовго. І згодом у його поезії подибуємо значно менше інтелектуальної словесної еквілібристики, натомість творчість молодого автора наповнюється прозорою глибинністю життєвої правди. Ю. Івакін відзначив також і те, що в поезії Драча на перших порах «ще окремо почали існувати два струмені: «чистої» лірики і громадянської, причому в другій ще немало рішень декларативних, риторичних». Попри полярність суджень інших рецензентів, усім поціновувачам художнього письменства одразу стало зрозуміло: в українську поезію прийшов новатор, який приніс нові образи, символи та узагальнення.

Про поему «Ніж у сонці» на сьогодні вже написано багато. Проте здебільшого критиками наголошувалося на її антивоєнному пафосі. Хоча це й незаперечно, з одного боку, однак дещо звужено.



Домінанту поеми Б. Олійник побачив у такій тезі: «Сонце – це втілення людських прагнень до правди, до краси, до сміливості, до справедливості, до ніжності і т. д. Як виникло Сонце? Сонце виникло у фокусі людських поглядів, звернених у небо, бо ж людина звикла дивитись у небо, якщо вона не тварина».

«Отже, сонце в контексті Драчевої поезії – то не тільки небесне світило, джерело енергії нашої галактики. Це скорше морально-етична категорія, символ і знак ідеалу, отих світлих, поривних і чистих начал, що є в кожній людині», – зауважував Б. Олійник.

У кожного, акцентує автор поеми, повинно бути своє сонце, своя одвічна мрія, у пристрасному прагненні до якої ми очищаємось од випадкового, буденного, по краплі вичавлюємо із себе раба.

У поемі «Ніж у Сонці» образ сонця у першій частині спостерігаємо побіжно; у другій – цей образ уже є головним персонажем. Сонце символізує насамперед людське прагнення до досконалості, краси, правди (традиція образу "сонця-правди" у творчості Т. Шевченка); по-друге, сонце є атрибутом Людини; по-третє, воно є морально-етичною категорією, символом і знаком ідеалу; по-четверте, для І. Драча притаманне постійне зіставлення двох образів – сонця і серця; по-п'яте, сонце є символом безсмертя.

Солярні, сонцепоклонницькі мотиви супроводжують поета впродовж усієї його творчості – від першої поеми «Ніж у Сонці» та першої збірки «Соняшник» до збірок «Протуберанці серця» і «Сонячний фенікс», вони присутні у збірці «Храм сонця», у кожній наступній, як і в сьогоднішніх публікаціях Івана Драча. Образ сліпучого сонця й епітет «сонячний» в нього найулюбленіші.

Власне, поет і в літературу увійшов із сонцем «у червоній сорочці на випуск, // що їхало на велосипеді, // обминаючи хмари у небі». Це рядки з «Балади про соняшник», що увійшла до першої збірки І. Драча.

І соняшник, застигши в німому захопленні, просить, щоб сонце або дало йому теж покататись, або посадило його на раму велосипеда. На перший погляд здається, що цей вірш – неначе якась поетична гра. Однак своєрідний висновок твору примушує визнати, що перед читачем – не словесна еквілібростика про дивовижні казкові події, а балада про красу й силу поезії:

*Поезіє, сонце моє оранжеве!
Щомиті якийсь хлопчисько
Відкриває тебе для себе,
Щоб стати навіки соняшником.*

Павлові Тичині в «Баладі про соняшник» особливо сподобалось те, що традиційна в літературі тема – обдарованості й таланту – була



подана цілком новаторськи: тільки той творець зможе відкрити сонце поезії, хто, поглянувши на нього, навіки захопиться цим сонцем.

Майстерність справжнього поета виявляється також в умінні побачити по-новому ті явища і процеси навколишньої дійсності, повз які решта людей проходить, навіть не помічаючи їх. Сказане вповні стосується також «Етюд про хліб», вміщеного в цій же збірці «Соняшник». І. Драч в романтично-опоетизованій формі змальовує буденний для селян процес випікання хліба. Звичайна хатня робота подається водночас і конкретно, і узагальнено. Читачі немовби присутні при цьому, чують тріскотіння іскор у печі й відчувають запах свіжоспеченого короваю на столі:

*І зачарується білена хата
З сонця пахучого на столі.*

Як бачимо, і тут присутній образ сонця, матеріалізований в паляниці, витвореній руками матері. Поет знає ціну праці в усіх її вимірах – від щоденної, марудної, непоказної («Етюд "аристократичної" роботи», «Робота і дозвілля» тощо) до інтелектуальної («Ейнштейніана», «Сльоза Пікассо» та ін.). Він не боїться запаху робочого поту, грубих порепаних п'ят і вузлуватих вироблених рук, бо усвідомлює, що інтелект виростає не з неба до землі, а від землі – до неба. Одна з його книг якраз і називатиметься «прозаїчно» – «Балади буднів» (1967). Вона стала своєрідним попереднім підсумком першого етапу творчості (щоправда, А. Ткаченко такою книгою вважає збірку «Поезії», теж видану 1967 р.), окресленого «поважною» датою поетового тридцятиліття. Так, це був період молодечого епатажного самовияву І. Драча, експериментів над словом і над формою, період дивовижної метафорики, розкутості у почуттях і мріях.

На жаль, як і все в цьому житті, він швидко минув і для поета. А тим часом і «хрущовська відлига», і навіть її інерція теж скінчилися. Чергові «заморозки» вдарили по буйноцвіттю молодих талантів. Посередництво, сірятина, пристосуванство почали брати гору в усіх сферах радянського суспільства, в тому числі й у мистецтві та літературі. Пішов з життя В. Симоненко, його твори перестали видавати. Антисоборна кампанія перекидає кисень О. Гончареві. Книжки Ліни Костенко, уже набрані в металі, розсипає цензура...

Збірка *«До джерел»* (1972). Збірка І. Драча *«До джерел»*, що вийшла після п'ятирічного мовчання автора завдяки його інакомовності, підтексту, засвідчила не лише поетову «Причетність планетарну» (так називався один із віршів збірки, присвячений пам'яті трьох космонавтів), а й причетність до українського пракореня. Саме тут були оприлюднені і «Балада про генеалогію», і «Балада про Кармалюка», і



«Оскарження Івана Гонти», і «Останній птах з гніздов'я Курбаса»...

Безперечно, не все в творчому доробку Івана Драча було мистецьки вартісним. Окремі твори з наступних двох збірок – «Корінь і крона» (1974) та «Київське небо» (1976) не витримали випробування часом. Щоправда, загальна тональність обох видань була життєстверджуючою. Назва «Корінь і крона» перегукувалася з відомими словами Франка про те, що поетові, як дереву, необхідно міцно вrostи корінням у рідний ґрунт і ввібрати в себе його живлющі соки. Інакше він не зможе існувати. І водночас поет мусить пориватися вгору, до вселюдських обривів, до всіх суспільних, наукових, естетичних, етичних інтересів і борінь часу.

Вочевидь, автор свідомо йшов на «тактичні компроміси» (вислів А. Ткаченка. – В. К.) з метою зміцнення своїх позицій (варто нагадати, що саме за «Корінь і крону» він був удостоєний в 1976 р. Шевченківської премії), щоб мати можливість спілкуватися з читачами. Однак ці «компроміси» виснажували митця, травмували його самосвідомість, оскільки доводилось жертвувати значно більшими цінностями, ніж прихильність влади, – корозією таланту, втратою популярності серед читацького загалу. За гіркою іронією долі, Драчеві судилося бути серед тих літераторів, які «прославляли» будівництво Чорнобильської атомної станції. Щоправда, в його циклі «Подих атомної» зі збірки «Корінь і крона» немає пієтетного захоплення величию сучасної науки, вмінням фізиків-ядерщиків управляти ланцюговою реакцією поділу атомних ядер, а скоріше психологічні портрети справді гарних і працьовитих людей (наприклад, маляра на будівництві Чорнобильської АЕС Марії Яремівни та ін.), які споруджували електростанцію. І все ж чого вартий був лише один вірш «Поліська легенда», написаний І. Драчем під впливом тодішньої загальносуспільної ейфорії щодо перспектив донести «мирний атом» в кожную оселю? У цьому творі автор обрав героїчний сюжет на основі паралелізму: мовляв, річка Прип'ять відкидає домагання риб і птахів на свою руку й серце, бо остаточно вибрала ... атом. І ось «оптимістичний» акорд:

*Прип'ять летить, як на крилах двох білених берегів,
Нареченого притуливши до юного лона...*

«Не будемо в даному разі гадати, – не без гіркої іронії зауважував з цього приводу М. Ільницький ще задовго до атомної аварії на АЕС у Чорнобилі, – чи не виявиться необачним цей її вибір, чи не стане річка менш привабливою, коли опиниться наодинці зі своїм обранцем, позбувшись риб і птахів». Літературознавець гостро критикував І. Драча за те, що легенда виступає у нього як прийом суто зовнішній, як обрамлення інформації: «Нагадаємо лише ту істину, що справжню



легенду неможливо просто „вигадати”; вона легко може перетворитися в ідилію або й просто розсипатися, якщо буде сконструйована на основі зовнішніх прикмет, а не впливатиме з природного розвитку події, історії». Невдовзі Чорнобильська катастрофа опалить радіаційним суховієм не тільки «київське небо» – усю Україну, принісши народу на довгі десятиліття невиліковні хвороби, безпліддя, духовні каліцтва, тисячі смертей, у тому числі й дитячих.

Збірка «Київське небо» (1976) вміщує «Стару баладу про молодого фізика». У творі замальовується буденна, на перший погляд, картина: молодий батько фізик везе на санчатах свою доньку, яка щасливо й безтурботно сміється... Однак попри ідилічну картину, якою розпочинається «Стара балада...», тим не менше загалом тут уже звучить тривожна нотка. Молодому фізику раптом привиділося:

*То ж не донька, рідне чорнобров'я,
А принишкла у шубці бомбовина,
Бомба з бомб на людське безголов'я,
Донечка його ночей безсонних...*

І. Драч ніде не вдається до жодних сентенцій про мораль чи етику науки, але позиція його заявлена недвозначно.

Поема «**Чорнобильська Мадонна**». 26 квітня 1986 р. чорною блискавкою вдарило в календар людства – в Україні вибухнув 4-й енергоблок Чорнобильської атомної електростанції, породивши всепланетарну чорнобильську катастрофу. Поети й письменники намагалися осмислити цю трагедію, розкрити її жахливу правду, приховану за стриманими повідомленнями тогочасного радянського уряду. З таким завданням прагнули впоратися Б. Олійник у поемі «Сім», В. Яворівський у романі «Марія з полином в кінці століття», Ю. Щербак у документальній повісті «Чорнобиль» та деякі інші автори. Особливе місце в тогочасному літературному доробку на цю тему посіла поема Івана Драча «Чорнобильська мадонна», опублікована спочатку в журналі «Вітчизна» (1988), а потім у збірці «Храм сонця» в цьому ж році, хоча твір був написаний ще в 1987. На відміну від інших авторів, поет хотів не так показати перебіг трагічних подій, як висвітлити їх крізь призму вистражданого людського серця, показати в сконцентрованій місткій метафорі людську розтерзану долю на перехресті конкретного життя та всесвітньої історії. «Чорнобильська мадонна» І. Драча постала як спокута й прозріння занадто дорогою ціною.

*За безладу безмір, за кар'єри і премії,
Немов на війні, знову вихід один:*



*За мудрість всесвітню дурних академій
Платим безсмертям – життям молодим... –*

така заключна строфа фрагмента поеми, озаглавленого нарочито саркастично: «Ода молодості».

У цьому зв'язку варто відзначити й такий факт з біографії Івана Драча: поет був одним з небагатьох, хто після вибуху на АЕС не вивозив своїх дітей з Києва якомога швидше і якомога подалі. Більше того, його син Максим, на той час уже випускник медичного інституту, брав участь в евакуації потерпілих, їх обстеженні й наданні першої допомоги і сам теж зазнав опромінення. Тому глибоко індивідуальним болем, сердечною тривогою відгукнулась у серці поета глобальна катастрофа. «Чорнобильська мадонна» – «це голосіння і покаяння» (М. Слабошпицький), скорботна «материнська пісня з чоловічої душі».

У поемі «Чорнобильська Мадонна» І. Драч змальовує, спираючись на біблійні джерела, образ матері, яка жертвує своїм сином заради порятунку людства (біблійні Діва Марія та Ісус Христос). Трагічність доль художніх та документальних героїв твору продукує вимогу моральної й фізичної відповідальності за скоєне певних, чітко визначених осіб, діяльність яких призвела до лиха світових масштабів, що реалізується в тексті через мотив Ірода та Пілата та заохочує читача до морально-філософських міркувань.

Мати – Мадонна – Україна зливаються в уяві митця, розгортаючи галерею жіночих образів: Мати Божа, заступниця людська, Жінка-Мати (у тому числі майбутня, якій ще треба буде народжувати), Мати-Батьківщина – усе це грані одного образу. Багатоголосся, розмаїття емоційних тональностей – від бурлеску до – патетики, від сатири до трагізму – виливаються у своєрідний жанр «поєми-мозаїки» (за визначенням А. Ткаченка), складеної з окремих, нібито незалежних, сюжетно не пов'язаних епізодів, об'єднаних, проте, спільною ідеєю – спокути за страшний гріх перед своїми дітьми й матерями, своїм народом, своєю землею, перед майбутнім усього людства. Тому в поемі, центральною є проблема людської відповідальності за долю цілої планети. Адже коріння трагедії поет вбачає насамперед в моральній площині: багатолітнє «христородавство», споживацько-утилітарне ставлення до світу помстилося на народіві. «Помста вона і є – Чорнобильська чорна Мадонна». Отже, поема «Чорнобильська мадонна» – це твір-застереження. Пересторога усім нам – як українцям, так і мешканцям усієї Землі: будьте пильні, будьте людяні, будьте правдиві, інакше планета не витримає наруги – і вибухне божевіллям.

В силове поле Драчевої поезії наступних десятиліть органічно входять далека і близька історія та політична географія, сива леген-



да і символи НТР, наукова сенсація і несподівана алюзія, газетна хроніка і миттєва побутова фотографія, урбаністичний пейзаж і про-світлена пастораль...

У збірках «Вогонь з попелу», «Сізіфів меч» та інших поет бачить велику трагедію у смерті української душі, яка відбувається через смерть мови. Скажімо, вірш «Покоління – біжутеріє» – це ліроепічна рефлексія автора на «пожари» на рідній землі: «Так – вогонь. Земля горить, // Горить наша мати».

У перших рядках вірша поет звертається до свого покоління, називаючи його біжутерією і дивними дітьми, бо воно любить «бронзовіти», тобто акцентує увагу на раціональності свого покоління, прагматичності, недорослості: «Люди дуже втомились // від десятків вождів // І їх часто звеличують, // коли йдуть по нужді...».

Згодом про цей стан сучасників поет висловиться у вірші «Один дурень...». Їх несе божевільний вітер свободи, в якому є велика небезпека трагедії, бо вогонь горить і в раю, і в пеклі.

Прикладом пекельного вогню є трагедія Чечні («На чеченський мотив»), «безодня Берестечка й пекло Кодні» («Сізіфів меч або Гідронаука»), «огненний заміс» Батурина («Батурин»), синьютонні дзвони Биківні («Биківня»): «Гори трагедій лежать серед хати».

Пройшовши крізь бурхливий епатаж 60-х і стагнацію 70-х, спокуту й самоочищення 80-х років, обнадійливі і разом з тим трагічно оманливі 90-ті та роки втрачених можливостей початку XXI віку, муза поета, кінодраматурга, есеїста Івана Драча «ствердила його на принципах єдності слова і діла» (А. Ткаченко).

Упродовж усього свого творчого шляху Іван Драч любовно обробляв також і літературно-критичне поле. Наслідком такої дослідницької роботи стала, зокрема книга літературно-критичних статей та есе «Духовний меч» (1983). До неї автор включив писані впродовж двадцяти років розвідки про відомих майстрів світової та української культури, виступи в періодиці, есе тощо.

Поет і сьогодні постійно в русі, шукає нові образи, картини, прагне оновлення в місткому афоризмі, в оригінальній метафорі, звукописі... «Але свіжа борозна на українській поетичній ниві ним прокладена, і її видно аж ген куди в сучасному широкому світі» (Л. Новиченко).



СВІТ ПРАВДИ Й КРАСИ МИХАСЯ ТКАЧА

Літературно-критичний нарис

Вступні зауваги

Творчість Михася (Михайла) Ткача, представника старшої генерації українських письменників, займає помітне місце в сучасному літературному процесі. Його новели, оповідання та повісті охоче читають і школярі, і студенти, і люди старшого покоління, бо в них – правда й краса світу, що навколо нас, поміж нас і всередині нас. Не лише Божа іскра таланту, а й нерозтрачена, плекана роками синівська любов, високий пієтет до природи, до прекрасного покликали до творчості, спонукали взяти до рук і перо, й пензля, якого не полишає й нині.

Окремі тексти прозаїка входять до найвибагливіших антологій і хрестоматій, розглядаються у підручниках і навчальних посібниках з історії вітчизняної літератури для вищих і середніх навчальних закладів України, звучать по радіо. І все ж дослідники сучасного письменства в гонитві за новими іменами літераторів, або навпаки, у пошуках нюансів і не прокоментованих деталей у творах, що належать перу «іменитих» авторів, недостатньо активно залучають до операційного поля своїх наукових студій прозописьмо М. Ткача.

Почасти літературознавці воліють порпатися у вузькому колі вже відібраних часом видатних постатей та по крихтах визбирувати архівні свідчення, відшукувати шпарини й лакуни в заїжджених темах замість того, щоб сміливо розорювати цілину, збагачувати критику й науку про літературу новими цікавими фактами, спостереженнями та узагальненнями.

Художній доробок М. Ткача загалом не обійдено увагою дослідників. Відомі письменники, лауреати Шевченківської премії А. Дімаров [27, 3] і В. Дрозд [27, 182–183], літературознавці й критики О. Гарачковська [4], Р. Кухарук [11], Н. Савчин [21] та інші присвятили висвітленню специфіки його прози численні відгуки, рецензії, ґрунтовні статті. З'явився літературно-критичний нарис [10] та збірка матеріалів про життя і творчість автора книг «Світле диво», «Багрянні громи», «Осінні акорди», «Спадок», «Хочеться грози» та багатьох інших [27]. Однак досі ще немає спеціальної праці, в якій би художня творчість Михася Ткача аналізувалася цілісно на перетині літературознавчих і мистецтвознавчих координат.

Відсутність такої синестезійної студії, на мій погляд, не в останню чергу пояснюється ще й тим, що він не дуже зручний митець



для серйозного критичного аналізу, так би мовити, «важкий» автор з погляду рецепції його поетики, художньої майстерності. Пише переважно про поліське село – свою духовну столицю, село не причепурене, забуте Богом і владою, кинуте державою напризволяще. Пише правду, здебільшого від першої особи, при цьому якщо говорить «я», то це дійсно «я», тобто сам автор, а не якийсь ліричний герой чи вигаданий наратор.

До Михася Ткача наша література, здається, майже не впускала в себе персонажів, які живуть за межею бідності, не помічала «бомжів», наркоманів, високопосадових пройдисвітів, «покалічених душ». Доводилось навіть чути: мовляв, навіщо про таке писати? Чи не краще – фіксувати лише те, що навчає людину доброму і корисному?

Можливо, й краще. Проте, хто заперечить, що, скажімо, твір про повію чи злодія не навчає доброму й корисному? Гадаю, суть у тім, що хоче сказати своїм твором письменник, що, зрештою, він думає про людей і життя.

Отже, необхідність пропонованої праці визначено суспільним резонансом художньої творчості Михася Ткача, місцем його прозового доробку в сучасному літературному процесі, зумовлено не лише потребою його осмислення відповідно до новітніх методологій, а й доцільністю введення індивідуального художнього досягнення прозаїка в контекст літературознавчих уявлень про нинішнє українське письменство.

Дивосвіт дитинства та юності

Народився Михайло Михайлович Ткач 19 вересня (якраз на «Михайлове чудо») 1937 року в селі Ленінівці Менського району (колишній Сахнівці, перейменованій на честь більшовицького вождя 1924 року) Чернігівської області у козацькій родині. По материнській лінії коріння родоводу сягає в глибину 18 століття, коли далекий прашур переселився на Придесення з Запорізької Січі. Мати, Ганна Марківна Зубок, «гордилася своїм козацьким походженням, – читаємо в автобіографічній повісті «Пахне любисток і м'ята». – Казала не раз без будь-якого натяку на жарт: «Вище голову, сину, ти ж козак у мене» [28, 481]. Від природи була наділена вона гарячковою вдачею і сильною волею, що допомогло їй, солдатській вдові, вижити у повоєнні роки та поставити на крило трьох синів-соколиків (старша донька Дуня померла в п'ятирічному віці – то був наслідок пережитої колективізації та голодомору). Ганна Марківна мала також неабиякий хист до вишивання рушників. І не копіювала малюнок, а сама створювала його на полотні. З усіх домашніх тварин найбільше любила



коней. Навчилася їздити на них верхи ще в дитинстві, тож *«тішилася цим заняттям і дорослою дівчиною»* [Там само]

Від батька Михайла Веремійовича Ткача, предки якого зроду-віку обробляли землю та займалися ремісництвом, хлопчик всотував любов до природи, до рідного обійстя і нахил до теслярського ремесла.

Особистість майбутнього письменника формувала передусім материзна, отчий поріг, рідна хата. В історії свого роду *«Пахне любисток і м'ята»* Михась Ткач згодом згадає батьківську оселю *«з глиняною долівкою, прогнати трамом біля печі, яку мати на зиму обставляла очеретом, щоб східні вітри не видували стіни...»* [Там само. – 474]. І все те, що навколо хати – город, дуб велетенських розмірів, стару яблуню-антонівку, шовковицю, під вікнами бузок і квіти. А ще те, що ген далі – розкішні луки з безліччю рудок та боліт, найчарівнішу річечку Снов – словом, все те, що зветься малою батьківщиною. В гармонійному єднанні і злагоді з природою Придесення рідна хата, двір, вулиця, село – все це було для хлопчика священним, *«і розлучитися з ним несила»* [Там само. – 475].

Як відомо, батьківщина починається з колиски, куди ново родженого тебе клали материнські руки, де вперше зустрівся з поглядом батька. І лише тоді дитина здобуває рідну землю, коли здобуває любов до матері, батька, до своєї оселі. Хто живе всюди – не живе ніде! – стверджує народна мудрість. Громадянами світу, господарями планети ми стаємо, лише маючи відчуття рідної оселі.

Таке відчуття у Михайлика з'явилося відтоді, як себе пам'ятає. Краса і велич природи Сіверщини формували майбутнього письменника, його творчу індивідуальність.

Саме чернігівському Поліссю, своїй малій батьківщині, рідному куточку землі, М. Ткач присвятив низку прозових творів, а батьківську хату, в якій пройшли його дитячі та юнацькі роки, увічнив до того ж і пензлем на папері акварельними фарбами.

Мистецька пам'ять письменника виняткова. Чимало з того, збереженого чіпкою пам'яттю, сягає днів воєнного дитинства, яке збігало тоді стрімко, поставивши малюків перед жорстокою необхідністю приймати дорослі рішення.

День народження Михасика, середульшого з братів, збігся з днем визволення рідного села від німецьких окупантів, що сталося 1943 року також 19 вересня. Даремно дітлахи чекали повернення батька, пильно вдивляючись в кожного з вояків, які проходили селом. Чуда не трапилося. Батько з'являвся лише у снах, ввижався серед солдатів-визволителів.



*Коли ж не було нальотів –
Нам снились батьки-солдати,*

*Вони нам давали хліба і цукру білі куски.
Або обіцяли скоро «назовсім» прийти додому,
Віддати зайві патрони, купити зошит, буквар...
А ранком приносили похоронку
від сивого воєнкома,
І гладив голови наші («сироти»)
дід-поштар... [18, 6] –*

скаже пізніше про дитинство, вкрадене війною в цілого покоління, до якого належав і М. Ткач, інший митець, поет-шістдесятник Володимир Підпалій.

То були нужденні та нестерпні роки, а надто – голодний 47-й. І хоча Михась палко мріяв про справжню освіту, щодня бережно клав книжку до полотняної торбинки, до школи так і не доходив, усе частіше змушений був пропускати уроки. *«Носив мотузком та возив взимку дрова, збирав колоски в полі та вивітрював на точках після обмолоту хліба дорогоцінні зернини. Те злиденне життя, якщо не сказати – рабське, перемололо мене так, що відчуваю його чорний подих і сьогодні»* [29], – сповідався якимось в «Автобіографії», вже будучи знаним в Україні прозаїком.

Не лише Божа іскра таланту, а й нерозтрачена, плекана роками синівська любов, любов до природи, до прекрасного покликали Михася до творчості, спонукали взяти до рук і перо, й пензля, якого не полишає й нині.

Щоправда, пензлі навчився робити сам лише згодом (промислового стибу дістати було важко та й не мав змоги за що їх придбати). Тож виручали перо та олівець. *«Постійно на уроках малював своїх друзів і вчителів. Усі учнівські зошити були в малюнках – згадував письменник своє повоєнне школярство в листі до автора цих рядків. – Одного разу зайшла сусідка і, побачивши на столі мій розгорнутий зошит, впізнала свого сина, рудуватого хлопчину, на обличчі якого я поставив крапочки. Від того я довго соромився зустрічатися з тією жінкою, що намалював рудим її сина»* [30, 3].

А ще прагнув схопити образ батька, який так і не повернувся з фронту, «пропав безвісти». З однойменної новели, присвяченої старшому братові Андрієві, а також з автобіографічної повісті «Пахне любисток і м'ята» довідуємось про останню звістку від військовополоненого Михайла Веремійовича Ткача. Приніс її рідний дядько письменника, Михайло Маркович Зубок, що потрапив у полон наприкінці 1941 року, перебував кілька місяців у польовому концтаборі на території Білорусії разом з батьком письменника та кількома сахнівцями. *«Полонені організували втечу, до якої приєднався і дядько Михайло. Втеча вдалася... дядько розповів, що бачив*



мого батька, розмовляв з ним, коли стояли разом з кухлями в чергу за баландою, зізнався йому, що на світанку збирається тікати і запропонував приєднатися, але батько відмовився. Нібито сказав: «*Німець нас відпустить*» [28, 487].

Спогад про батька з'явиться і в повісті «Недописаний портрет», включеної до першої книжки прозаїка «Сонячний полудень». Герой твору Сашко Скороход, як і сам автор, прагне відтворити фарбами образ батька, відомого колись теслі.

Неабиякий вплив на формування особистості хлопчика мала українська народна пісня. Це – від матері. «*Голос у неї був дзвінкий, захоплюючий. Таким він зберігся у розмові до старості. Ось тільки по війні ніколи вже не співала – жодного разу не чув*» [Там само. – 481]. Найулюбленіші пісні родини Ткачів

– «Повій, вітре, на Україну...», «Якби мені не тиночки...», «А ще сонечко не сходило...», «Посіяла огірочки...».

Пісенний розмай поліщуків, зрештою, як і всього українського народу, справді безберегий. Без пісні, як і без плачу, голосіння, на той час в Україні не обходились ні весілля, ні народини, ні хрестини. З ними проводжали на війну і на службу в армію, ховали небіжчиків і поминали їх. Горе, печаль і радість – все було ідентифіковано в пісні, оскільки для нас вона «не тільки естетична категорія, а й хліб і пам'ять, джерело життя, основа національної свідомості» (Д. Павличко). Односельці Михася Ткача, як і всі люди праці, були скупими на слова, зате щедрими на душевну красу. Щоб не скаржитись, не плакати, вони здебільшого співали.

Отож все, що відбилося в пам'яті дитини, переходило в творчу уяву. І головне – люди, прототипи майбутніх його персонажів, розкішна природа Придесення, де голубінь неба віддзеркалюється у рукавах і старицях, озерах та озерцях і ставках, а синь лісів хвилями накочується на те віддзеркалення.

А ще колядки та щедрівки, які записував від матері найменший брат Микола, фольклорист. Мати свято берегла родинні традиції, розмовляла українською мовою без діалектизмів, запозичених з білоруської, що характерно було для мешканців північних районів Чернігівщини. Говірка матері була «*дуже м'яка і ніжна, наче подих степового вітру. Такою ж мовою говорив дід Марко і його брати та сестри, які успадкували її від своїх батьків. А ті – від далекого пращура, що прибув на Чернігівщину з Запорізької Січі*» [Там само. – 481].

Про вплив материзни, родинного обійстя, навколишньої природи на формування світогляду, морально-етичних та естетичних смаків та уподобань майбутнього письменника скаже нам хоча б ось такий уривок з історії родоводу Ткачів: «*Дуб розкошався понизу, оточений вишняком. По його стовбуру від самої землі кучерявилось густе гінке*



гілля. Воно було таке густе, що в будь-який дощ можна було сховатися, щоб не намокнути. Такого товстючого і стрункого та високого дерева я не бачив у своєму житті. Один був на все село. Я міг сховатися у його гіллі і виспівувати там голосно, як пташка, цілісінський день, міг видряпатися на самий вершечок і дивитися вдалечінь – з нього все видно було, як на долоні. Здавалося тоді, що стоятиме він вічно. Але дерева, як і люди, умирають передчасно. Під час грози, коли сидів біля вікна і дивився в сад, блискавка влучила у верхівку дуба. Тріск був надзвичайної сили – в одну мить кора розлетілась на кілька десятків метрів довкола. Після чого дуб порудів і всох.

А поруч з хатою, як вийти на город, височів запустілий горбик землі, котрий мати ніколи не порала. То було печище – місце, де стояв будинок мого діда по-батькові. На ньому лежали залишки битої цегли, проглядалися поржавілі цвяхи, бите череп'я від глиняних мисок та горшків. Влітку на печищі ріс чорнобиль, любисток і дика м'ята, ціли ромашки та інші польові квіти. Я переховувався частенько на тому печищі – інколи цілісінський день просиджував, вишукуючи для себе якісь цікаві речі. Місце, де стояла дідова хата, для мене було завжди загадковим, ніби приховувало в собі якусь таїну. Взимку, коли східні вітри наносили багато снігу на печище, то воно ставало горою. З усього кутка сходилися до нас діти, щоб покататися на лижах або санках. Гірка видавалася привабливою ще й тому, що город наш стрімко опускався вниз, аж до самої копанки.

...І зараз, коли приїжджаю в цей, сповнений хвилюючих спогадів, куточок землі, так хочеться знову стати босоногим хлопчиськом і помандрувати росяними стежками свого дитинства. Посидіти в бур'янах, відчутти той терпкий запах любистку і м'яти на дідовому печищі, яке так і лишилося найбільш привабливою загадкою» [Там само. – 475].

Наведені слова міг написати лише романтик і справжній лірик. Таким і був Михась, майбутній творець ліричної прози та акварельних пейзажів Придесення. А наснажили його єство неповторні сновські краєвиди, материнська пісня, батьківська оселя.

Тоді ж, в обпаленому війною дитинстві, йому вперше відкрився чарівливий світ книжки, коли зачаєно прислухався до голосу вчительки, а як не випадало потрапити до школи, то й сам на пасовищі читав одноліткам казки та вірші, «Тараса Бульбу» й «Пилюпка».

Сім'я бідувала, ледве зводила кінці з кінцями. Що то було за животіння, можна собі уявити, прочитавши новели «Вечірній світ», «Дике поле» чи хоч би спогад автора з дитячих літ «Зоряна ніч».

Героями останнього твору є діти – братики Максим та Стьопа. Мати сама відправляє їх з хати у зоряну ніч, аби роздобули для корови Маньки в'язанку соломи. Чому вона так вчинила, не важко здогадатись: упіймають її за крадіжкою колгоспного «добра» –



відправлять до Сибіру валити ліс. Що буде тоді з малими? А так, може, минеться, а якщо попадуться, то й пожаліють безбачченків.

З поодиноких деталей, вкраплених у текст, довідуємося про статки родини. Хлопчики вдягнені в полотняні штанці, взуті в постולי. Максим *«натягнув на себе старий з одірваною полою піджак, отой, що валявся на горищі, та обмотався мотузками»* [Там само. – 28], а меншого, Стьопу, мати підв'язала великою хусткою. Сама ж серед двору, як на голках, очікує повернення дітей.

Хлопчики знаходять у полі цілу скирту соломи, а в ній – полова з гречаним зерном! Такого багатства вони давно не бачили. Меншенький пропонує братові нав'язати гречаного зерна в сорочки. Але Максим не задля цього сюди прийшов. Передовсім треба запастись соломою для їхньої годувальниці Маньки. Хлопчик наскуб дві солом'яні в'язанки. Меншу в'язочку зробив для Стьопи, собі таку, яку на возах перевозять. Потяглися до господи. Ледве живі. Аж раптом чують, хтось женеться за ними. Невже впіймають? Дітлахи тікають вербами над копанкою, городами, головатими соняшниками. Нарешті вони вдома. Серед двору у самій хустці стоїть мати. Серденько з грудей як не вискочить. Стьопа жаліється, що їх ловили. Проте Максим сміється: *«Дивак ти! То ж такі, як і ми...»* [Там само. – 32]. Виявляється, інші сільські хлопчики так само дбали про своїх годувальниць-корівок.

«Авжеж, діти вкрали чужу солому, але вони не злодії, – констатував один із рецензентів книги. – Гречку ж не поцупили. А можна б було кашу наварити і наїстися досхочу. Проте вчинок цей здійснили заради своєї корови Маньки. Щоб не була голодною, щоб давала молоко, котре потрібно здавати державі і дещо залишити собі» [Там само. – 145].

Як здавали державі і що після того залишалось, письменник показує в новелі «Позика». Чіпка пам'ять автора вихоплює з виру життя тих людей і ті явища, які справили на нього найбільше враження ще в повоєнному дитинстві. Настя, героїня твору, – така ж сама жінка-трудівниця, як і мати Максима і Стьопи з новели «Зоряна ніч», зрештою, то й матір прозаїка Ганна Марківна, то й сотні й тисячі вдів, які на свої плечі звалили тяжку ношу – відбудову з руїн усієї держави.

Образ Насті в новелі дуже виразний і колоритний, психологічно об'ємний. Це жива людина з реальною долею. Другий рік як війна скінчилась, а про чоловіка Василя жодної звістки. На руках у неї троє діточок. Тягне вона на собі з останніх сил важкий віз господарських і хатніх турбот, виконує за трудодні виснажливі норми в колгоспі, аби нагодувати малечу. А тут ще силоміць примушують підписатися на позику. Цього знуцання вже витримати не в змозі. «І на копійку не підпишуся!» – навідріз відмовилася Настя.



Проте місцева влада в особі парторга Івана Малахія, бригадира Архипа Дубини, голови сільради Федора Заїки та ще двох активістів жорстоко побила вдову і запроторила на ніч до сільрадівського ізолятора. *«На ранок, коли через загратоване віконце в ізолятор почало пробиватися світло, Настя сіла на підлогу, бо ноги вже не тримали. Руді коси її були розпущені, а в голубих, як небо, очах, відбивалася безвихідь»* [28, 56].

Більшовики й на цей раз перемогли свій власний народ, вп'ятох доламали *«голодну, роз'ятрену душу»*, змусили Настю «позичити» державі сто карбованців. Але як жити після цього? Від думок у знесиленої жінки паморочилося в голові, відчай сковував тіло. Згодом удова збожеволіла.

Отак і матері прозаїка з трьома хлопчиками на руках по війні дістались удовині сльози, безмежна туга за чоловіком і безкінечна важка праця.

«Взимку не мав у чому в школу ходити, – скаже про себе М. Ткач в одній з приватних кореспонденцій до автора цих рядків, – то, вже як перейшов у третій клас, мати десь на базарі купила солдатську шинель, підрізала, певно, трохи, і я пішов у ній до школи. Вона мені подобалася – носив залюбки. А в школі мене прозвали Солдатом. Так те прізвістко майже до сьомого класу трималося» [30, 3].

Ось воно яке – повоєнне дитинство та юність Григора Тютюнника і Євгена Гуцала, Івана Драча й Ліни Костенко, Василя Симоненка й Василя Стуса, Михайла Ткача й сотень інших митців та простих українських юнаків і дівчат, що мужніли й одразу ставали дорослими, відроджуючи до життя з руїн і попелищ удовицю Україну. І якщо поетична метафора про російську літературу, яка виросла з «Шинелі» Гоголя (між іншим, українця за походженням і ментальністю), насправді якоюсь мірою ідентифікує певний напрямок у її розвитку, то чи не все вітчизняне письменство (принаймні матерікової України) після Другої світової війни у буквальному розумінні цього слова зростало, як бачимо, в солдатській шинелі фронтовика.

Після закінчення семирічки (1953) Михайло нарівні з дорослими працює в колгоспі орачем і косарем, возить сіно, солому, виконує функції обліковця. У 1956 році юнака призивають на військову службу (відбував її в Туркестані, в пустелі Кара-Кум: спочатку в танковому батальйоні, а потім у полку механіком-водієм танків), після демобілізації (1958) вчиться в Ніжинському технікумі механізації сільського господарства. Отримавши диплом, деякий час працював трактористом, помічником бригадира тракторної бригади.

Ще в армії почав писати вірші, творив переважно російською мовою, оскільки не лише спілкувався нею щоденно в багатонаціональному солдатському колективі, а й думав уже по-російськи. Певний період



продовжував писати російською та українською мовами й після служби в армії, працюючи в рідному селі. Надсилав поезії до Березнянської районної газети «Шляхом перемоги». І ось в одному з її номерів за 1959 рік з'явився друком перший вірш М. Ткача «Весна». Опублікував поезію маловідомий на той час кореспондент цієї газети Олексій Довгий, згодом – знаний поет, автор трьох десятків ліричних збірок.

Весна

*Она пришла сегодня рано.
Взглянула ласкаво в глаза.
А солнце ярко и багряно,
Смеясь взошло на небеса.
В полях моторов перестуки.
Машины катятся пыля.
Мои мозолистые руки
Зовут, зовут к себе земля.
с. Ленінівка [31].*

Такою автор зустрів двадцять другу весну в своєму житті, принаймні так її закарбував у слові. Прикметно, що ознаки весни ідентифіковані передовсім «виробничими» реаліями доби («моторов перестуки», «машини катятся пыля»), а сільський пейзаж, ліричне «я» поета зведено до короткої телеграфної інформації. Мусили збігти за сновською водою роки й роки, допоки юнак на власному досвіді пересвідчився, що будь-який життєвий матеріал, у тому числі й «виробничий», стає мистецьким явищем лише тоді, коли він відтворений крізь призму долі й особистості людини. І якщо цитовані вище рядки становлять нині певний інтерес, то, зосібно, через те, що в них віддзеркалилось світобачення молодого автора тих років.

Тоді Михайло Ткач багато читав. Українська класика і передовсім улюблений його письменник В. Стефаник, романи М. Стельмаха, О. Гончара, пекучі правдою твори Тютюнників, проза Ю. Нагибіна, В. Шукшина, а ще гроно молодих поетів: А. Вознесенський, Є. Євтушенко, Ліна Костенко, В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Драч. То були не просто улюблені митці, якими тоді зачитувався, а й духовні та літературні орієнтири. Хотілося й самому так жити й писати не гірше.

Душевний неспокій, потяг до чогось іншого, вагомішого, як зазначать згодом критики, «покличуть» допитливого юнака на навчання до Московського народного університету мистецтв на факультет малюнка і живопису. Навчання на заочному відділенні університету поєднував з роботою художником у Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського, в будівельному тресті № 2. Там він заснував художню студію, в якій опановували ази м малярства будівельники,



та творче зібрання «Думка».

У художній майстерні Михайла Ткача (а була вона доволі просторою, складалась аж з двох великих кімнат, вікнами на «Чорну могилу») вечорами після роботи почали збиратися переважно молоді хлопці, інженери з тресту та будівельних управлінь. Обговорювали не стільки виробничі питання та ділились новинами, скільки переймалися літературним і мистецьким життям. Саме тоді Михайло почав писати українською свої перші новели. Хлопці були вдячними слухачами, часто сперечались, гостро критикували вразливого автора, не прощаючи йому мовних огріхів та стилістичних недоглядів.

Тоді ж молодий прозаїк наважився випустити стінну трестівську газету українською мовою. Гадаю, що розгадку таємниці художньої трансформації Михайла Ткача – переходу від поезії російської до творчості рідною мовою – слід шукати не в поетичній, а психологічній площині. До того ж більше світла може пролити на неї мовна ситуація в зрусифікованому чернігівському краї.

Звісно, кожна природна мова характеризується наявністю територіальних відгалужень – діалектів та говірок. Недарма ж їх вважають живою історією мови. Проте такого, сказати б, «класичного» суржику, як на півночі Придесення, мабуть, ніде більше в Україні ви не почуєте. І все це через столітні впливи мов сусідньої Росії та Білорусії, землі яких сходяться в українському селі Сеньківці, що ближче, ніж за сто кілометрів від Чернігова.

Переїхавши на роботу до обласного міста, юнак був приголомшений тим, що мешканці Чернігова (а це здебільшого були вихідці з навколишніх сіл), одного з найпотужніших у свій час культурного та мистецького центру, що славився іменами П. Куліша, Л. Глібова, М. Коцюбинського, Б. Грінченка, Г. Барвінок, М. Могилянського, М. Заньковецької, С. Русової, М. Вороного, П. Тичини, Г. Чупринки, В. Еллана (Блакитного) та багатьох інших, розмовляють переважно суржиком, зневажають усе українське, національно спрямоване. Своїх дітей віддають на навчання до шкіл з російською мовою викладання. Далася взнаки доба сталінізму, яка, знищивши цвіт нації, завдала на десятиліття жорстокого удару культурі України.

Виступаючи на сесії Верховної Ради УРСР у 1989 р., Юрій Мушкетик, між іншим, уродженець Чернігівщини, з боєм говорив: «Ви все це знаєте: і про десятки великих міст, де немає жодної або є одна-дві українські школи, і про півтори (півтори!) книжки на душу населення, видані українською мовою, і про 7 відсотків українських фільмокопій, і про те, що до революції було 37 мільйонів українців, а за переписом 1979 року такими себе визнали тридцять п'ять мільйонів, і що нині сім мільйонів українців відмовилися від рідної мови. Це ж таки біда для нації» [12].



Ось на такому ґрунті занепаду української культури і визрів остаточний вибір Михайла Ткача. Його українське прозо письмо стало зовнішньою формою великого внутрішнього самовизначення митця.

Відомий канадський літературознавець і критик Ярослав Розумний так пояснював загадковий феномен іншого самобутнього автора, що навіки лишився в художній літературі 22-літнім: «Нам здається, що перехід Кисельова на українську поезію треба теж розглядати як акт етичний, громадсько вмотивований і спрямований проти загрозливих симптомів збайдужіння великого прошарку української інтелігенції, а тим самим загалу населення до української ситуації» [20, 355–356].

Сказане повністю проектується і на творчий шлях Михайла Ткача, для якого «добро було завжди вагоміше за зло». Земля батьків надихала, не давала втратити своє коріння. Рідна Сахнівка, доброзичливі й мудрі односельці залишались для нього взірцем совісності в житті й творчості.

В україномовній стіннівці Чернігівського будівельного тресту № 2 прагнув повернути колег до збереження наших традицій і звичаїв, прищепити любов до прекрасного, еталоном якого для молодого редактора й автора більшості матеріалів була чарівна природа Придесення, доброзичливі люди Сіверщини.

Реакція «певних структур» не забарилася. Навесні 1964 року Михайлу принесли телеграму, що зле з матір'ю. Разом з братом Миколою «піймали» на вулиці машину і поїхали в Сахнівку-Ленінівку.

На місці рідної оселі побачили обвуглені стіни та розвалену піч – сусід ніби-то з пиятики запалив свою хату, а заодно згоріла дотла й батьківська хата Ткачів. Матір, ледве живу від шоку, знайшли в когось із односельців.

Наступного дня, приїхавши до Чернігова, зайшов у трест до профкому, щоб розповісти про біду з надією отримати хоч якусь квартиру, бо другим був на черзі. *«Він, полковник у відставці, професійний кадебіст, послухав мене, – згадає письменник, – а тоді дивиться в очі і витягує з шухляди стола папірець і подає мені. Дивлюсь, а то наказ керуючого трестом про звільнення мене з роботи за скороченням штатів. Уже на третій день по пошті, рекомендованим листом, прийшла трудова книжка. Після рік майже не міг ніде влаштуватися»* [30, 3].

Звертався Михайло за допомогою в редакцію кількох газет, ходив на прийом і в міському, і в обком партії, проте ніхто нічим не допоміг. Так само зазнав переслідувань від «компетентних органів» і брат Микола. Його неодноразово викликали для розмови у кабінети слідчих, забрали друкарську машинку, вбачаючи прояви «націоналізму» в наукових українознавчих студіях молодого фольклориста.

Сьогодні, на відстані певного «культурно-нормативного часового інтервалу» [38, 130], стає очевидною цілісна картина визиску тоталі-



тарною владою національно свідомої еліти українського народу.

Понад сім десятиліть тому К. Фрідріх, один з перших дослідників проблеми тоталітарних режимів, визначив основні риси тоталітаризму. І серед них – контроль над засобами масової комунікації (в тому числі й перлюстрація поштової кореспонденції), над усім культурно-інтелектуальним життям.

Особливої актуальності набула нині потреба ґрунтовного, кваліфікованого аналізу творчого доробку митців, що творили в умовах духовної несвободи. Виважена оцінка та з'ясування об'єктивної ролі кожного з них у літературному процесі сучасної їм доби, їхнього місця в історії національної культури – таким є одне з основних завдань вітчизняного літературознавства.

Творчість Михася Ткача, що стала адекватною відповіддю на глибинні запити періоду гострих соціальних зрушень і заговорила про душу людини, розкриваючи її красу й велич, – вдячний матеріал для цього.

Дороги творчого неспокою

Перші образки й новели М. Ткача були спричинені внутрішнім незадоволенням від малярських праць, що з'явилися з-під його пензля на картоні та полотні. У слова виражальні можливості значно ширші, аби передати «відлуння душі» (так називатиметься одна з майбутніх книг прозаїка), її дивосвіт і те не знищене життям донкіхотство, яке зміг схопити пензлем на полотні чи акварельними фарбами на папері.

Як письменник, він спробував реалізуватися в багатьох жанрах: написав низку віршів, кілька повістей («Недописаний портрет», «Гірка ягода калини», «Веселий Штанько», «Анюта», «Чужинці»), історію свого родоводу «Пахне любисток і м'ята», добірку казок та книг для дітей («Світанковий ранок», «Зимові сюрпризи», «Ласий ведмідь»), багато оповідань і новел, що увійшли до збірок «Сонячний полудень» (1979), «Світле диво» (1987), «Дике поле» (1994), «Відлуння душі» (1999), «Багряні громи» (2004), «Осінні акорди» (2006), «Спадок» (2011), «Хочеться грози» (2015), «Зойк сови» (2016), «У проміжках дерев» (2017), нариси, публіцистичні твори, статті з питань літератури і культури.

Проте саме в оповіданнях і новелах, як вважають критики, мистецьке обдаровання М. Ткача виявилось найяскравіше.

Нині уже просто неможливо встановити, з чиєї легкої руки пішло гуляти по світу оте зневажливе визначення епічної форми оповідання чи новели як «малої» прози, оскільки проблема літературних



родів і жанрів залишається предметом ретельної уваги дослідників понад два тисячоліття. Отож, і подибуємо зараз як на сторінках часописів і літературної періодики, так і в підручниках та в солідних теоретичних працях дефініцій «малих», «середніх» або «великих» епічних жанрів в залежності від масштабності охоплення подій і людських характерів у художньому творі.

Водночас уже стало притчею во язицех, що в літературі широкі полотна (себто «велика» проза) почасти є результатом невміння автора впоратись з малим завданням, невміння написати оповідання. Саме той, говорив О. Твардовський, хто не вміє поставити зруб звичайної селянської хати, уявляє легкою і можливою побудову багатопверхового палацу з усіма найскладнішими архітектурними задачами.

М. Ткач – досвідчений будівничий: і в житті, і в літературі. Протягом багатьох років по закінченні заочного навчання в Остерському будівельному технікумі (1972) працював майстром, виконробом на будівельних майданчиках Чернігівщини. Як архітектор, він розробляв проекти індивідуальних будинків, притаманних регіону Придесення, написав технічну книгу «Ремонт і спорудження будинків на замовлення населення», що була оприлюднена 1978 року у видавництві «Будівельник».

Перше оповідання М. Ткача, яке мало назву «Неспокій», побачило світ у журналі «Вітчизна» (1973, № 10). Підтримав нікому невідомого автора і «прописав» одразу в головному часописі Спілки письменників України прозаїк Микола Олійник, що працював тоді в редакції «Вітчизна». Згодом і журнал «Жовтень», альманах «Вітрила» та інші видання охоче надавали свою «площу» для творів Михайла Ткача.

Першу книжку «Сонячний полудень» (К. : Молодь, 1979) Ткач також підписав своїм повним ім'ям – Михайло. Проте, починаючи з другої (К. : Молодь, 1987), «ліпив дещо інше, але природне для Чернігівщини – Михась. Є щось у тому пестливо-дитинне, але й незвичайне теж» [11, 87].

Можливо, критик має рацію. І все ж, гадаю, була інша причина «зміни» імені – прагнення вирватись з тіні відомого в літературі попередника, поета-однофамільця.

У літературу входять по-різному. Одні заявляють про себе уже першою книгою – гучно, «під оплески» маститих критиків з високих трибун. Інші свій письменницький шлях розпочинають виважено, спокійно, не надаючи цьому особливого значення, та так часто й залишаються на все життя скромними трударями літератури. «Певно, не помилюсь, коли скажу, що Михась Ткач належить до цієї другої категорії літераторів» [24], – відзначив згодом Анатолій Соломко.



Так чи ні, але сьогодні свіжий і точний новелістичний почерк Михася Ткача не сплутаєш ні з чим іншим. Не одна споруда в Чернігові та в інших містах і селах Сіверщини поставлена інженером-будівельником Ткачем. Не одна книга написана його міцною письменницькою рукою. І жодна з них не повторює попередню. Ні будівлі, ні книги Ткача не стали уніфікованими потворами соцреалістичної дійсності.

Проте, як і всяка споруда не існує сама по собі, а живе в гармонійному єднанні і злагоді з природою навколо неї, з ґрунтовими водами під нею, з випромінюванням землі, властивим тільки цьому місцю, так і проза Михася Ткача безперебійно пульсує лише відчуттям рідного Сіверського краю.

Це помітив і констатував у видавничій рецензії на рукопис першої книги М. Ткача відомий письменник Володимир Дрозд: «Я не знаю, хто за фахом Михась Ткач, але його умінню висловлюватися "літературно" можуть позаздрити навіть деякі професіонали. Він уміє грамотно і досить точно побудувати фразу, мова його творів справді українська, а не той суржик, яким рясніють рукописи початкуючих. Більше того, він досить майстерно надає тій мові поліського колориту. І я б сказав ще більше: у декількох своїх новелах – «Гаряче літо», «Дорога на село», «Хочеться грози» – автор піднімається на такий рівень літературної майстерності, що навіть дивуєшся, як це досі за них не вхопилися хоч би часописи» [6].

Зауважу, що видавнича рецензія була написана В. Дроздом 12 березня 1975 року на рукопис М. Ткача під заголовком «Світло в долонях», а книга вийшла чотирма роками потому під іншою назвою – «Сонячний полудень». На жаль, ті оповідання, які В. Дрозд назвав кращими, так і не потрапили до першої книги прозаїка. Щоправда, критика зустріла її появу в цілому дружелюбно. Одразу ж відгукнулася чернігівська обласна газета «Деснянська правда» (12 грудня 1979 року). Основну думку й свіже враження від прочитаного рецензент О. Олійник виніс у заголовок – «Коріння – у землі». Морально-етичні проблеми, порушені автором «Сонячного полудня», критик визначив так: радість творчої праці, захоплення звичайною, простою людиною. Аналізуючи художні особливості творів, розміщених у книзі, О. Олійник спостеріг, що іноді авторові бракує слів. І тоді з'являються у його текстах цікаві й по-своєму захоплюючі місця, однак написані в стилі газетного репортажу [16].

Суворіше підійшов Д. Міщенко у рецензії «Бачити головне, глибинне...», яку опублікувала головна газета Співки письменників України «Літературна Україна» 22 січня 1980 року. Розглянувши перші книжки М. Ілляша «Ранні громи» та М. Ткача «Соеячний полудень», які побачили світ у видавництві «Молодь», відомий письменник констатував, що останнім часом у пресі, зокрема й на сторінках



«Літературної України», можна відчутти поверховий, неглибокий підхід до оцінки творів на так звану виробничу тему. Але й літератори, що пишуть про виробництво, багато чим завинили перед літературою. Найбільшою їхньою провиною було, на думку Д. Міщенка, те, що «вони клали в основу своїх творів процеси виробництва, а потім уже зверталися до людей на виробництві! А мало б бути навпаки!» [15].

Навряд чи цей заклик знаного літератора був правомірний стосовно рецензованих ним авторів, однак публічно прозвучав, імовірно, з огляду на черговий партійний курс – «Все для людини, все в ім'я людини».

У книгах М. Ткача та М. Ілляша було вміщено також по одній повісті. Обидві вони на виробничу тему і обидві про будівельників (йшлося про повість М. Ткача «Недописаний портрет». – В. К.). Проте, на думку рецензента, М. Ткач досяг у повісті більшого, аніж в оповіданнях, а М. Ілляш – навпаки, більшого досяг в оповіданнях. У кращих їхніх творах, як гадав Дмитро Міщенко, дотримано пропорції між людським і виробничим, людиною і виробництвом.

Оцінюючи згадані перші книги обох прозаїків, рецензент відзначив, що вони запам'ятовуються насамперед умінням бачити головне, глибинне в житті людини.

Схвально оцінив першу книжку прозаїка Володимир Сапон у рецензії «З вірою в людину» (Друг читача. – 1980. – 5 червня).

Перед Сашком Скороходом, головним героєм повісті «Недописаний портрет», вміщеної в книзі, доволі ясна перспектива. Йому як випускникові інженерно-будівельного інституту довірили відповідальний об'єкт, призначили майстром. Щоправда, не все виходить на перших порах, та його поважають у колективі.

Хлопця непокоїть, що «розділився на дві половини – і в селі і в місті». Річ у тім, що в селі живе його старенька мати, у хаті залишився недомальований Сашком портрет батька, відомого колись теслі.

Молодий фахівець усім своїм єством тягнеться до отчого краю. І згодом повертається в рідне село, очолює колгоспну будівельну бригаду. Нарешті він домалює портрет батька, а відтак і продовжить його справу.

«Сашко Скороход та інші персонажі повісті виписані цілісно, рельєфно. М. Ткач прагне до поглиблення їх психологізму через тонкі деталі, влучні діалоги» [22, 5], – так підсумував В. Сапон свій критичний аналіз першої повісті прозаїка. Оповідання ж М. Ткача, на думку, рецензента, так само, як і повість, присвячені морально-етичним проблемам, розкривають душевну чистоту й чесність персонажів. Герої прозаїка «вчать вірити в людину, у добро і ненавидіти дріб'язковість, легкодухість» [Там само].

Були й інші схвальні рецензії, у яких зустрічаємо чимало точних



і цікавих спостережень над творчістю митця. Всі вони свідчили про те, що в літературу прийшов не пересічний початківець, а цілком сформований письменник зі значним життєвим і творчим досвідом.

Одним із перших дав М. Ткачеві рекомендацію для прийому його в Спілку письменників України Володимир Дрозд (1980 р.). Проте двічі підряд кандидатура прозаїка не витримувала «чистилища» Президії СПУ. Сьогодні, на віддалі часу, можна з впевненістю твердити, що на заваді щоразу ставали «компетентні органи», які так і «не пробачили» М. Ткачеві його активної національно спрямованої діяльності в зрусіфікованому Чернігові. Роботи в обласному центрі для кваліфікованого інженера-будівельника теж годі було й шукати. Скрізь одна й та сама відповідь – «Зайдіть через місяць, а краще – через два». На той час він уже мав сім'ю, підросли дві доньки – Христина й Аня. Тож коли у 1982 році отримав пропозицію переїхати з родиною на тимчасове помешкання у С. Красносільське Борзнянського району, прийняв її одразу. Як інженер-будівельник Михайль Ткач за три роки (у 1985 році він повернувся до Чернігова) збудував там дитячий садок, їдальню, авто гараж і кілька житлових приміщень. Зібрав також для творчої роботи напрочуд цікаві матеріали. Про свої враження від співпраці з красно сільцями написав розлогий нарис «Холодне плесо ставка», який був надрукований у журналі «Вітчизна» (1986. – № 10).

На рукопис другої збірки М. Ткача «Світло в долонях» (митець знову пропонує назву, відхилену «Молоддю» у 1979 році) написав видавничу рецензію 18 листопада 1981 року прозаїк Григорій Кулеба: «...новий рукопис... оповідань переконує мене у тому, що це цілком сформований, цікавий, і, не боюся цього слова, і відповідаю за нього, досить вправний і своєрідний письменник. Можливо, у нього є щось від Стефаніка, надто ж од справжнього майстра сучасного українського оповідання Григора Тютюнника, але то прекрасне і похвальне наслідування. Власне, й не наслідування, а скорше примноження традицій високого мистецтва. Щедре колоритом письмо, природне, не притягнуте "за вуха" психологічне осмислення характерів, доль героїв багатьох оповідань рукопису дає підстави чекати від молодого автора, звичайно, в майбутньому. Таке моє загальне враження від ознайомлення із новою збіркою Михайля Ткача» [9]. Насамкінець рецензент радив змінити назву збірки, бо вона всього-навсього лише красива, але не конкретна.

Після Г. Кулеби рукопис був направлений видавництвом іншому рецензентові (чи не втрутилися й тут «компетентні органи?»), і тільки тоді книга вийшла до читача під назвою «Світле диво» (1987). У цьому виданні майже всі оповідання й новели були пошматовані редактором.



На щастя, нині прийшов такий час, коли цензура не втручається у видавничі справи. Письменник майже всі «підкориговані» редакторською рукою твори зі «Світлого дива» відновив та опублікував у книзі «Багряні громи» (2004).

Будівельна тема у другій книжці М. Ткача відходить на задній план. Прозаїка цікавить насамперед людина, її характер, особистість на перехресті проблем усього суспільства. Як відомо, біографії окремих людей складають «біографію» спільноти. Звідси – увага письменника до душі конкретної особистості як до частки душі всього народу. Показовим у цьому плані є свідчення О. Герцена, який заявляв, що в світі немає нічого «оригінальнішого і різноманітнішого, як біографії невідомих людей». Такі життєписи розкривають «всю розкіш світобудови» [5, 279].

Твори Михася Ткача, досвідченого будівничого і в житті, і в літературі, – то справді «світле диво»: від його щирих слів про «невідомих» світу доброзичливих поліщуків, трударів з діда-прадіда, стає світліше на серці.

Окремі критики будуть звинувачувати прозаїка в надмірному, свідомому чи несвідомому так званому культивуванні, надто ж якомусь «сусальному» обожнюванні сільських дядьків та тіток, бабусь, парубків і дівчат [9].

Свого часу В. Стефаник, один з найглибших і найтрагічніших митців, які писали про українське село, сказав якимось, що своїми оповіданнями він прагнув «струни нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоб з того вийшла велика музика Бетховена». І додав при цьому: «Це мені вдалося, а решта – це література» [19, 270]. Але видобути з селянської душі «велику музику Бетховена» – значить і почути, вловити в цій душі щось споріднене з нею. Бетховенське тут означає сильне, пристрасне, чутне на цілий світ, уособлене засобами письменства так, щоб у людині праці, у звичайному селянинові пізнав, відчув себе кожний, хто має свої рахунки з несправедливим устроєм суспільства, адже людина, що працює на землі, злидарює.

Оцю традицію трагічної патетики В. Стефаника, свого літературного наставника в мистецтві, й продовжує Михась Ткач у новітню добу. Зосібно, в останні роки вийшли його книги новел, оповідань та повістей – «Світанковий ранок» (1993), «Дике поле» (1994), «Відлуння душі» (1999), «Багряні громи» (2004), «Осінні акорди» (2006), «Спадок» (2011), «Хочеться грози» (2015), «Зойк сови» (2016), «У проміжках дерев» (2017) та ін.

«Уважно прочитала ... Ваш "Осінній акорд", – з захопленням писала в листі до прозаїка від 31 жовтня 2002 року Леся Степовичка, – серце стислося за першим разом, а за другим – сльози



попилися з очей. Як усе схоже, в нас українців, – і та ж сама хата, і та ж бідна натруджена мати, і та ж картопелька, дрібненька, несортова, на яку стільки пішло маминого здоров'я й часу. Тільки й того, що моя ще жива. І цей фінал з продажем картоплі, і дідок, ніби ж свій, український, а не жалісливий, хитренький. Який в цім Вашім прекраснім оповіданні глибокий національний трагізм, яка щемна проза, мабуть, це не о к л а с и ц и з м, так? Бо – знову-знову скажу! – який відчувається вплив Вашого великого класика-земляка М. Коцюбинського (якого я разом із В. Стефаником шалено люблю). Знову постає цей "маленький грішник", ця вічна тема сина й матері, невідворотність її смерті, і його синовньої провини. Б р а в о, б р а в о, пане Михасю! Я – лишаюся пристрасною прихильницею Вашої прози» [25].

Такими ж пристрасними шанувальниками творчості М. Ткача залишаються сотні читачів як в Україні, так і поза її межами, оскільки вже чимало новел та оповідань прозаїка перекладено білоруською, польською, російською та іншими слов'янськими мовами.

На початку 90-х років ХХ ст., коли в Україні розпочалися демократичні процеси, Михась Ткач брав найактивнішу участь у всіх заходах, спрямованих на захист українського Слова та утвердження нашої незалежності. Став членом Товариства Української мови ім. Шевченка (нині «Просвіта»), деякий час працював відповідальним секретарем цього Товариства. Саме завдяки його діяльності, у Чернігові було створено в серпні 1992 року незалежне громадське об'єднання – Літературну спілку «Чернігів» та мистецький журнал «Літературний Чернігів». Михась Ткач очолив їх з дня заснування.

Безперечно, найважча частка навантаження у роботі Спілки та випуску часопису лежить на плечах її керівника Михася Ткача. До того ж, він активно проводить громадську роботу. Організовує обласні літературні конкурси, як голова журі зустрічається з обдарованою молоддю, виступає в школах, бібліотеках.

Та передусім Михась Ткач – письменник. Нещодавно побачили світ нові видання: «Зойк сови» [32], «Малярство» [33], «У проміжках дерев» [35].

До книги *«Зойк сови»* (2015) увійшло вісім оповідань і новел про тривожне сьогодення, про війну на сході України з російськими найманцями та уривок з автобіографічної повісті «Чужинці», що унаочнює паралель між двома війнами, стверджуючи патріотичну спадкоємність воїнів-українців: від діда – до батька і сина одвічне прагнення захистити рідну землю від загарбників.

Усі твори об'єднані широкою військово-патріотичною тематикою. Це й покалічена війною доля бійця, який не може адаптуватися у новому середовищі («Мелодія обірваної струни»). І моральні переживання



воїна-інваліда, що повертається до рідної домівки і шукає сенс подальшого існування («Зойк сови»). Тут і відлуння Другої світової війни у час, коли українські «молоді хлопці знову помирають на Донбасі». Загарбники-чужинці і союзники-друзі тоді й тепер інші, але долі, поруйновані лихоліттям, схожі на сучасні («Спогад про друга»).

Вміщено у книзі також оповідання, що порушують морально-етичні проблемні питання. Зокрема, проблема материнської любові та пошуку нових шляхів до дитячого сирітського серця розкривається в новелі «Одного серпневого дня». Проблема зради Батьківщині, моральних вагань, пошуку шляхів до спокути гостро поставлена в оповіданні «Нічний дзвін». Батьківські тривоги за майбутнє дітей, які зі студентської лави пішли добровольцями захищати рідну землю, осмислено в оповіданні «Весна з подихом зими».

У кожному з них прозаїка цікавить насамперед проста людина, її характер, особистість на перехресті проблем усього суспільства. Як відомо, біографії окремих людей формують «біографію» спільноти. Звідси – увага М. Ткача до душі конкретної особистості як до частки душі українського народу.

Скажімо, у центрі оповіді в новелі «Одного серпневого дня» такою особистістю є вихователька дитячого садочка молода жінка Марина, що втратила чоловіка на Донбасі. Вона всиновлює дев'ятирічного Михайлика, якого взяла з інтернату. Непросто складаються взаємини між «неблагонадійним» прийомним сином і названою матір'ю. *«Уже тівроку, як привезла цього дев'ятирічного хлопчину з інтернату в свій дім, треба звітувати перед соціальними службами, а що їм сказати – не знає. Хлопець веде себе якось незвично, неадекватно, часом агресивно. За цей час жодного разу не назвав її мамою. І робити нічого не хоче, тільки телевізор дивиться або біля комп'ютера сидить. Ото книжки по всій кімнаті, просить Марина, щоб позбирав – як і не чує...»* [32, 24–25]. Врешті-решт тепло материнської любові розтопило обледеніле серце дитини, у якої ніколи не було відчуття своєї родини. Дві згорьовані душі, здається, знайшли шлях до взаєморозуміння.

Читач не залишиться байдужим і до страдницької долі іншої особистості – молодого воїна Іллі з позивним «Сова», що постає зі сторінок новели, яка й дала заголовок усій книзі. Сюжет твору напрочуд лаконічний – пунктирно окреслено найголовніші моменти, яких достатньо для мотивації дії.

Юнак у двобої з російським танком під Авдіївкою втратив обидві ноги і праву руку. Проте не впадає в депресію, не скаржиться на долю. Навпаки – вважає, що йому поталанило, адже залишився живим, на відміну від побратимів, що загинули на фронті.

Найбільше переживає молодий інвалід за дружиною Катрею, не може зрозуміти, чому вона лише один раз провідала його в шпиталі –



чи, бува, не зрадила? І ось після шестимісячного перебування на передовій і чотиримісячного в шпиталі Ілля привозять додому. Зустрічають його односельці, як героя. Ще з машини *«Ілля встиг помітити біля воріт матір без хустини, з його сином, на його подив – сивочолу, поруч розчулену сестру, що тримала квіти, до них тулився сусід Петро, інвалід-афганець – Катрі серед них не було. Обличчя в його помітно відмінилося, не міг приховати хвилювання»* [Там само. – 22].

Коли фронтовика винесли в інвалідній колясці зі «Швидкої», на свої зболені питання він отримує жахливу відповідь, що лягла на покалічені груди набагато важче, ніж гусениці ворожого танку. Отримує від сестри, бо мати так само, як і жінка-страдниця з поеми Т. Шевченка «Сова», закам'яніла в своєму горі – Катрю вразила блискавка під час грози.

Заключні стислі рядки новели все ж дають читачеві надію на те, що Ілля і це найважче випробування витримає гідно, витримає заради їхнього з Катрею сина Михайлика: *«"Бог забрав її ... Забрав багато моїх друзів. Він знає, для чого це зробив. Але залишив мені життя. Значить я потрібний ще буду на цьому світі..." – подумав. Тулив міцно лівою рукою, бо правою не володів, до себе сина, цілував його безперестанно, ще до кінця не збагнувши, дійсність це чи сон, а перед ним обличчя Катрі квітувало блаженним світлом у білому тумані...»* [Там само. – 23].

Варто зауважити, що в критиці й літературознавстві не раз уже говорилося про дивовижну стислість творів М. Ткача. Стислість не в розумінні обмеженої кількості рядків, а в значенні максимальної конденсації і змістовної наповненості образів. Одними з кращих є ті його твори, де на лімітованій площі новели чи оповідання розміщено ціле життя, описувати яке можна було впродовж багатьох томів. Власне, йдеться про щільність образів. Найчастіше при цьому критики наводять як приклад новелу Михася Ткача «Покалічена душа».

На мій погляд, оповідання й новели з книги «Зойк сови» так само позначені щільністю образів на обмеженому в своїх розмірах полотні. До того ж заголовок нового видання конденсує в місткому та ємкому символі сови головну авторську ідею. Мені вона видається співзвучною шевченківському інтертексту, в якому сова уособлює справедливую кару, відплату визискувачам, кривдникам за моральне зло, жорстокість.

Зокрема, у вірші «Три літа» поет прикладає цей трагічний образ Сови до себе: *«І тепер я розбитее // Серце ядом гою, // І не плачу, й не співаю, // А вию совою»*.

Отже, книга Михася Ткача «Зойк сови» – це теж зболений авторський крик за покалічені війною душі простих людей, за всю нашу Україну.



Книга М. Ткача, зрештою, як і вся його проза загалом, прикметна також органічним синтезом різнобарвної кольорової палітри, гри світла й тіні, пластичних образів, що наближає художнє слово письменника до живописного малюнка. Колір у художніх творах прозаїка, зазвичай, крім описової, виконує ще декілька функцій. Найголовнішою з них є емоційна функція. Аби викликати у читача відповідні емоції, Михась Ткач створює настроєві пейзажі – «коли увага спрямована не на змалювання матеріальних предметів, а на освітлену сонцем природу, гру світла та тіні, деталізацію навколишнього світу, передачу безпосередніх вражень – зорових, слухових» (Н. Дмитренко).

Ось, наприклад, кілька пейзажних штрихів на початку новели «Одного серпневого дня»: Марина *«вискочила на подвір'я, а серпневий день прихилився до вечора. І сонце, що заплуталося в білі павутиння хмар, наче в бабині літо, пригасло і помітно засмутилося»* [Там само. – 24]. Настроєвий пейзаж, змальований письменником, унаочнює стан душі молодої вдови, яка неначе сонце, «заплуталася» в своїх сумнівах і розчаруваннях, усиновила сироту Михайлика, однак нічого не може вдіяти з проявами агресивності в його поведінці.

З кольорів та колористичних деталей складаються часто й портрети героїв Ткача, це частіш за все враження того, хто цього героя сприймає. Скажімо, фінальна портретна деталь, що передає образ дружини бійця-інваліда з оповідання «Зойк сови» (*«...а перед ним обличчя Катрі квітувало блаженним світлом у білому тумані»*) є напрочуд синкретичною і навіть синестезійною. Читачеві подається портрет загиблої від удару блискавки Катрі очима її чоловіка. Він пройшов пекло війни і залишився живим, а його дружина, як богородиця, прийняла муки бійця на себе. Звідси й *«блаженне світло у білому тумані»*.

Друга книга *«Малярство»* (2016) – це власне альбом, що містить розлоге вступне слово М. Ткача «Від пензля до пера» та його мистецькі роботи з доробку попередніх років, ті, що збереглися: автопортрети, написані олійною фарбою та олівцем, пейзажі, портрети рідних, друзів, акварельні твори митця, натюрморти, малюнки та начерки.

Неабиякий інтерес викличуть у реципієнта портрети батька, матері, молодшого брата письменника, вміщені у виданні. Відкриває «портретну галерею» – Михайло Ткач, батько автора книги. Це малюнок олівцем на папері, зроблений зі старої світлини 1933 року. Варто зауважити, що спогад про батька, який тримав свого чотирирічного сина Михася на руках, ідучи на фронт, присутній і в уривку з автобіографічної повісті «Чужинці», включеної до книги «Зойк сови». Цей спогад, утілений в малюнку, є центром оповіді і в повісті



М. Ткача «Недописаний портрет» з першої його книги «Сонячний полудень» (1979). Сашкові Скороходу, героєві цієї повісті, як випускникові інженерно-будівельного інституту довірили відповідальний об'єкт, призначили майстром. Щоправда, не все виходить на початках, та його поважають у колективі.

Хлопця непокоїть, що «...розділився на дві половини – і в селі і в місті». Річ у тім, що в селі живе його старенька мати, у хаті залишився недомальований Сашком портрет батька, відомого колись теслі.

Молодий фахівець усім своїм еством тягнеться до отчого краю. І згодом повертається в рідне село, очолює колгоспну будівельну бригаду. Нарешті він домалює портрет батька, а відтак і продовжить його справу.

Вміщено в «Малярстві» й кілька портретів олівцем та олійними фарбами Ганни Ткач (Зубок), матері письменника. Її світлий образ постає в багатьох творах М. Ткача, зокрема й зі сторінок автобіографічної повісті «Пахне любисток і м'ята».

Наведено в книзі також портрети молодшого брата Миколи, нині відомого поета, етнолога, професора Київського національного університету культури і мистецтва. Подаються також портрети сусідів-односельців, автопортрети митця, численні натюрморти.

Портретам олівцем та натюрмортам притаманні смілива, соковита лінія і виразний штрих.

Пейзажі, а їх у книзі «Малярство» 25, становлять майже третину мистецького доробку Михася Ткача. Вони вдало доповнюють прозовий набуток митця. Переважна більшість пейзажних полотен має ліричну тональність. У пейзажах, виконаних аквареллю та олівцем, відбито замилювання просторами, затишними куточками і особливо деревами з їхнім вибагливим і складним рисунком. Серед численних ескізів та начерків є краєвиди Чернігова та його околиць («Передмістя. Бобровиця», «Чернігів будується», «Чернігів. Інститут біології і вірусології»).

Велич природи, неквапливість у всьому створюють враження зупиненого часу – тут ніби вчувається подих вічності, про що свідчать роботи «Перед грозою», «Повінь», «Березовий гай» та ін. У багатьох пейзажах («Сонячний день», «На Десні», «Сонячна галявина», «Захід сонця» та ін.) звертає на себе увагу прагнення митця передати яскраве сонячне світло, творити нову поетику, виходячи із власного бачення і життєвого досвіду.

Пейзажі М. Ткача написані виключно з натури і позначені узагальненістю художнього образу. Їм властиві м'якість тонких світлових ефектів, спокійна й лагідна емоційна забарвленість. Фрагменти пейзажу Михася Ткач почасти вводить у жанрові композиції, важливого значення надаючи мотиву дерева, здебільшого могутнього, крилатого («Борисоглібський собор», «Місячна ніч», «Старі дачі»).



У пейзажах, виконаних аквареллю, простежується прагнення до розв'язання світлотіньових завдань, притаманний художникові тонкий смак, уміння знаходити й виражати красу багатобарвною чи обмеженою палітрою кольорів.

До книги прози Михася Ткача «*У проміжках дерев*» (2017) увійшли художні твори, написані під враженням трагічних подій, що відбуваються на сході України; спогади з дитячих літ про час і долі близьких та рідних людей в періоди подвійної окупації. Зокрема, письменник оприлюднив завершену автобіографічну повість «Чужинці», уривок з якої подавався в книзі «Зойк сови».

Як і попередні книги, «У проміжках дерев» пройнята відчуттям гіркоти й водночас радісного замилювання красою світу. А ще гострим бажанням об'єднати душу з розумом і тим самим зробити життя прекраснішим.

Видання також містить щоденникові нотатки автора з 2004 по 2015 рік. Проблеми, які порушує митець у цих діарійних записах, справді значущі, багатогранні: соціальне й духовне зубожіння людей, цинізм антиукраїнських можновладців, які становлять таку ж реальну небезпеку для українців, як і російські окупанти в Криму чи на Сході нашої держави, вболівання за українську мову, культуру й літературу зосібна, щоденні турботи, пов'язані з підготовкою до друку й виданням журналу «Літературний Чернігів» та ін.

Нова книга М. Ткача – це запрошення реципієнта до серйозної розмови про наболіле, про пошуки шляхів подолання духовної та економічної кризи, в якій ми всі перебуваємо.

Інтертекстуальне поле малої прози Михася Ткача

Сучасна наука про літературу вже досить активно оперує такими поняттями, як інтертекстуальність, транс текстувальний діалог, зовнішній та внутрішній діалогічний простір, далекі співрозмовники. Транстекстуальні діалоги відбуваються не лише всередині одного художнього світу, а й між художніми світами. Століттями створюються «діалогічні взаємозв'язки» між авторами й текстами, останні, у свою чергу, вступають у стосунки один з одним.

Художній твір існує, як правило, не відірвано від інших, а в силовому полі собі подібних, вступає в «діалогічні взаємозв'язки». «Інтертекстуальність не лише існувала завжди, її неможливо було позбутись» [17, 5], – констатує Л. Оляндер. І справді, в будь-якому тексті присутні елементи, які пов'язують його з іншими текстами. Автор твору свідомо, а почасти й неусвідомлено орієнтується на



знайомі йому текстуальні моделі. Текст, на думку Ю. Лотмана, «потребує співрозмовника», він розрахований на когось, на сприйняття іншим реципієнтом, що відрізняється від свого автора. «Як незалежне від нас явище, – поглиблює цю думку І. Фізер, – поетичний твір безсилий, позбавлений енергія. Для того, щоб твір міг функціонувати, він мусить піти на творчий зв'язок з апперцептивною свідомістю. Взята ізольовано, вона не є само визначальною» [1, 84].

Таким чином, текст включається в процес комунікації, взаємодіє «з іншими творами – висловлюваннями: і з тими, котрим він відповідає, і тими, котрі йому відповідають» [2, 408]. Оскільки твір знаходить відгук в іншому, то в окремому тексті завжди відчутні перегуки інших – більшою чи меншою мірою віддалених, або ж, навпаки, наближених до нього. Ідея діалогізму М. Бахтіна («Діалогічні взаємозв'язки» – це взаємозв'язки (сміслові) між будь-якими висловлюваннями у мовному спілкуванні. Будь-які два висловлювання, якщо ми зіставимо їх у смисловій площині (не як речі і не як лінгвістичні приклади), визначаються в діалогічних взаємозв'язках» [Там само]) дозволяє розглядати текст як невід'ємний ланцюг безперервного процесу спілкування, а всю світову культуру – як полілог, у якому беруть участь голоси і минулого, і сучасності.

Доволі інтенсивне вивчення інтертекстуальності здійснювалося в руслі пост структуралізму (наукові праці М. Фуко, Ж. Бодриєра, Р. Барта, Ж. Дельоза та ін.). Саме постструктуралісти запропонували відмовитись від поняття «літературний вплив», натомість апробували практику інтертекстуальних прочитань. І нині в літературознавстві продовжуються дискусії: чи можна визнати інтертекстуальність універсальним методом, котрий дозволяє з'ясовувати загальні текстуальні та ідеологічні резонанси? Таким чином, виникає питання про широке розуміння інтертекстуальності як складного багаторівневого процесу взаємовпливу текстів в об'єднаному просторі спільного тексту культури людства.

Узагальнюючи наявні до сьогодні в науці дефініції терміна «інтертекстуальність» (за Ю. Крістєвою, «метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті»; за У. Еко, «вид "перекодування", яке встановлює каркас для пов'язування тексту з іншими подібними текстами»; за М. Ріффатером, «процес сприймання значення тексту»; за Ж. Женеттом, «циткування, плагіат та алюзії» [1, 794–795], вживатимемо його надалі у найбільш поширеному трактуванні як здатність тексту художнього твору вступати в діалог з іншими будь-якими текстами. Подальший розвиток концепції інтертекстуальності «спричинився до усталення думки про перетворення автора, тексту і читача на єдине цитатне поле» [8, 6].



Описуючи діалогічні взаємозв'язки текстів, виокремлюємо такі функціональні різновиди останніх, як прототекст і метатекст (первинний / вторинний, базовий / похідний). Метатекст – «текст про текст», «текст, що виконує мета референтну функцію, тобто інтерпретує смисл прототексту» [Там само]. Відповідно, прототекст – це первинний текст, з опорою на який утворюється мета текст.

У сфері інтертекстуальності будь-який текст характеризується як метатекст, де наявні інтертекстуальні знаки – «чуже слово», цитати, алюзії, ремінісценції, мотиви, спільні для декількох текстів, однорідні фабульні елементи тощо.

Послуговуючись постструктуральним науковим інструментарієм інтертекстуального прочитання прозового доробку М. Ткача, паралельно використовуватимемо також давно усталені поняття літературної традиції, спадкоємних зв'язків у мистецтві. Не викликає сумнівів, що справжній митець навряд чи спроможний відбутися поза традицією, поза діалогом з попередниками й сучасниками. У літературі так само ніхто не народжується на порожньому місці. Здебільшого письменники, будучи новаторами, спираються на духовний досвід своїх учителів (у широкому розумінні цього слова). І лише увібравши в себе нароблене іншими, досвід усієї світової літератури, митець знайде манеру, яка властива тільки йому одному.

Обумовлюсь, що літературну традицію я не розглядаю як сталість, що існує в якомусь рафінованому, чистому вигляді і цілком охоплює творчість кожного окремого автора. Адже митці – «немов сполучені судини: ніхто не живе окремо, в "ізоляції"» [13, 5]. Творча особистість кожного письменника завжди формується більш активно і плідно тоді, коли джерела її розвитку різнобічні. Не випадково Іван Франко стверджував: «Poëta semper tiro». Справді, письменник завжди учень. І «уроки» бере він як у самого життя, так і у своїх сучасників і попередників.

Отже, і в художній практиці Михася Ткача різноманітні впливи, традиції співіснували протягом усього творчого шляху прозаїка, причому нерідко в різні періоди життя письменника домінувала то одна, то інша тенденція.

Однак завжди незмінною залишалась його глибока любов до рідної сіверської землі. Про що б не писав у своїх книгах – про нелегку вдовину долю, її чорну працю, безпросвітність та оманливість жіночого щастя чи про не скаламучений духовний світ юнака й дівчини, їхнє перше кохання, незрадливість почуттів, про красу будівництва, творення чи принадність людського спілкування, – корінь того чи іншого образу Михась Ткач завжди прагнув віднайти в ментальності, в традиціях, в етиці та естетиці безкорисливих поліщуків, в їхній думі та пісні.



І пісень тих він знає силу-силенну. Рідко яка новела чи оповідання обходиться без них. Ось лише назви творів М. Ткача, що красномовно засвідчують фольклорні витoki його прози: «Заспівай, мамо синові...», «Гнатова пісня», «Гуляли весілля», «Коло моєї хати зацвіли блавати...» та ін. Пісня супроводжує його героїв з дитячих літ («Вечірній світ») до домовини («Свято у Марфи»). Пісню засівають село дівчата. «Наспіваються достоту біля клубу, ще й додому пісню понесуть: тихесенько, перевальцем, щоб не розхлюпати» [28, 409]. Вона і в кузові машини, і в хаті. І кожен сум свій і біль, радість та горе пісню виливає.

А від того й книги прозаїка, твори, розсіпані по часописах, пахнуть збитим полином, чебрецем, м'ятою і любистком. А ще пахнуть молоком корови Маньки, картоплею з салом, що парує на столі, і молодим часником, рідним селом, народженим в праці й пісні на тій споконвічній землі, де живуть і давні, й нинішні земляки письменника. Вся його творчість – це пісня вдячності тим людям, які своїми добрими руками і світлими серцями ліпили чисту дитячу душу, до знань вказували їй дорогу, у якої немає кінця.

Французький дослідник Ж. Женетт (див. його книгу «Палімпсести і література другого сорту», Париж, 1992) виокремлює п'ять типів взаємодії текстів:

- 1) власне інтертекстуальність, тобто присутність в одному тексті інших текстів у вигляді цитат, алюзій тощо;
- 2) паратекстуальність, тобто зв'язок тексту зі своїм заголовком, передмовою, післямовою, епіграфом і т. д.;
- 3) метатекстуальність, тобто посилання на попередній текст у формі його коментарів чи критики;
- 4) гіпертекстуальність, тобто висміювання, пародіювання іншого тексту;
- 5) архітекстуальність, тобто зв'язок тексту з іншими текстами одного жанру.

До названих типів взаємодії текстів варто додати розподіл інтертекстуальності на відкриту (або загальноновживану) і закриту (або приховану).

Якщо спробувати класифікувати (звісна річ, бодай умовно!) новелістичний доробок Михайля Ткача крізь призму наведеної вище схеми стосовно діалогічних взаємозв'язків текстів прозаїка з українським фольклором, неважко побачити, що всі вони тією чи іншою мірою відповідають якомусь одному з перших трьох виділених типів взаємодії текстів. До того ж інтертекстуальність ця відкрита, оскільки цитати з народних пісень, вкраплення в текст прислів'їв та приказок і т. п., алюзії, парафрази у творах письменника вгадуються реципієнтом навіть без посилань на першоджерело.



Візьмемо, для прикладу, хоча б новелу «Гнатова пісня». Дія твору відбувається в Сахнівці. Це назва рідного села прозаїка. Цілком можливо, що хтось із колишніх сусідів чи односельців Ткача послужив прототипом героя новели Гната Ступки. Відомий на все село тесля, Гнат не просто будував, а «виспівував» хати людям. Ймовірно навіть, що це спогад з дитячих літ про батька, теж відомого на всю округу теслю, який, за свідченням матері, «півсела хат спорудив». І так само любив пісню.

Як би там не було, а перед нами – типовий образ народного умільця, справжнього добротворця. Душа у нього – мов пісня. Тож і не дивно, що справу свою він знає і творить будівлі натхненно, супроводжуючи роботу піснею.

Здебільшого улюбленою – «Якби мені не тиночки...». Саме вона є уособленням альтруїстичної натури та добрих справ людини. Весь свій вік важко працював Гнат на фермі, а після роботи біг до людей будувати хати. Для себе часу ніколи не вистачало. Незчужся, як і донька виростає, ось уже заміж виходить. Думав весілля в новій хаті справити – не встиг.

Та люди пам'ятають добро. Скільки вдів, скільки родин він повернув до життя, поставивши їм любовно зроблені споруди. Тож тепер і вони всі прийшли до Гната – хату будувати. Нехай майстер показує, *«що й куди, де яку ломачку класти»* [Там само. – 112].

Отже, в згаданій новелі ідентифіковано і перший з виділених Ж. Жетнеттом типів взаємодії текстів (присутність у творі цитат з народних пісень), і другий (безпосередній зв'язок тексту зі своїм заголовком).

Українська народна пісня «Коло мої хати...» стала прототекстом і для новели «Коло моєї хати зацвіли блавати». Назва твору, зрештою, як і сам його текст, по суті, вже виступають метатекстом щодо витвору пісенної народної творчості. Пісня пронизує текстуальний простір оповідань «Онися», «Синій ранок», «Харитонові клопоти», новел «Рідне обійстя» і «Сині очі Маньки», повістей «Недописаний портрет», «Гірка ягода калина» та «Пахне любисток і м'ята» і багатьох інших творів прозаїка.

Виокремлюю також багаті інтертекстуальні зв'язки досліджуваних творів з іншими видами та жанрами народної поетичної творчості. Автор добре обізнаний з українською обрядовістю, кохається в наших звичаях і традиціях, розуміється на міфології та народній символіці. А прислів'я, приказки, каламбури!

Ось лише кілька, взятих навмання з книги «Багрянні громи»: *«Сім літ мак не родив, а голоду не було»*; *«Що на хаті зілля, а в хаті весілля»*; *«Робиш, то щось є, а сядь, склади руки – саме не прийде»*; *«Молодий, як у петрівку яглиця»*; *«Людам одкрійся – серце з грудей виймуть»*; *«Спати б давно – ніч, як вино»*; *«Витопить піч, ляже і спить»* та ін.



Звичайно, за умови ретельного аналізу прозо письма Михася Ткача, можна б було вказати на використання письменником різноманітних художніх засобів і прийомів відтворення дійсності, властивих українському фольклору. Проте перенесення акценту в цьому питанні лише у площину формальних пошуків окремих народно-поетичних елементів у текстах прозаїка (мотивів, образів, ситуацій і т. д.), виявлення фактів перегуків та збігів у фольклорних витворах і текстах митця не може, на мій погляд, свідчити про глибоке вивчення проблеми фольклоризму. Гадаю, все це мусить бути тільки першим кроком, матеріалом для більш вагомих і серйозних спостережень та узагальнень.

Саме тому, розглядаючи проблему інтертекстуальних зв'язків творчості Михася Ткача з вітчизняним фольклором, варто уникати цілеспрямованого вишукування народнопоетичних елементів у його творах. Значно важливіше з'ясувати роль усної народнопоетичної творчості у формуванні особистості митця, його творчої індивідуальності.

З українського фольклору М. Ткач з дитячих літ всотував своєю чуйною душею заковані нашими пращурами світоглядні та морально-етичні орієнтири, вікопомний життєвий досвід та культуру. Українська народна мудрість, етика, естетика, етнопсихологія – як вони віддзеркалились у фольклорі: прикметою, звичаєм, піснею, прислів'ям, приказкою – служать йому внутрішнім камертоном і одночасно міцним підґрунтям у духовних пошуках митця самої суті правди і краси. фольклор, рідні краєвиди, а головне – люди впливали і впливають на художню думку М. Ткача вже просто тим, що вони є – з усією естетичною радістю, яку вони спроможні дати будь-якій творчій особистості.

Саме тому, «створені письменником персонажі, – як відзначила в своїй рецензії на книгу «Багрянні громи» Людмила Студьонова, – сприймаються близькими знайомими, з якими колись, в іншому житті, довелося говорити, жартувати, їсти один краєць хліба і ніколи ні на кого не ремствувати. Неможливо забути красеня Жору, за яким упало все жіноцтво Богданівки. Або Харитона Шатирка, якого сватали за стару й трохи підсліпувату з дитинства дівку Варку Трубну. Так само, як зражену Онисю, кохану Софійку та багатьох інших, що оселилися в літературній країні, побудованій Михасем Ткачем» [26, 147].

А ще – образ сонця. «Без нього важко уявити цю істинно язичницьку прозу» [11, 90].

Уся вона настояна на сонячному промінні, залита світлими й чистими кольорами, дитячим сміхом, золотими зайчиками, незайманими у своїй первозданності та неперевершеній красі, від чого у читача стає також світліше на серці, хочеться й самому боротись проти чорного у власній душі.



«Ми хочемо бачити сонце!» – озиваються діти з оповідання «Світле диво». «Я поведу вас у поле, і ви надивитесь на нього скільки захочете», – відповідає їхній батько. «А буде у вас нова хата з великими вікнами, тоді воно нас ніколи не минатиме» [28, 317].

Сонячна тема (не лише в розумінні візуально-кольористичного зображення, а й, передусім, символічного уособлення) відома в нашій літературі з давніх-давен. Ще зі «Слова о полку Ігоревім», автор якого метафорично констатував: «Темно ж бо було в третій день: два сонця померкли, обидва багрянні стовпи погасли, а з ними молоді місяці, Олег і Святослав, тьмою заволоклися...».

Скільки відтоді було різних спроб по-своєму уявити, сприйняти, порівняти і передати сліпучо-яскравий лик Сонця!

Згадаймо Шевченкове «Сонце йде і за собою день веде...» або його ж алегоричне «Не гріє сонце на чужині...»; «Сонячні кларнети» П. Тичини; «Здрастуй, сонце!» та «Близьку зорю» Л. Вишеславського чи «Ніж у сонці» І. Драча...

Заголовок першої книжки М. Ткача «Сонячний полудень» також віддзеркалював її загальний оптимістичний, життєстверджуючий тон, що певною мірою перегукувався з «сонячною» традицією вітчизняного письменства, започаткованою Г. Сковородою, М. Коцюбинським і П. Тичиною, сонцепоклонниками за світоглядом і за переконаннями.

Саме від Бога, на думку українського любомудра, йде світло й вогонь, саме Бог є духовним сонцем людини, а тому потрібно зрозуміти природу цього образу. Символіка сонця у Г. Сковороди, по суті, паралельна символіці світла, а обидва образи між собою тісно пов'язані. «Лучше-де ему преобразитися во злато, или во драгоценный камень, или... Пойдите! Он самое лучшее нашел. Он преобразуется во владіку всех тварей, в сонце. Ба! Разве сонце и источник есть то же? Ей! Сонце есть источник света. Источник водній источает струи вод, напаяя, прохладжая, омивая грязь. Огненній же источник источает лучи света, просвещая, согревая, омывая мрак. Источник водній – водному морю начало. Сонце есть глава огненному морю. Но како-де могут сія быти, дабы человек преобразился в сонце? Аще сіе невозможно, како убо глаголет истина: "Вы есте свет мыру, сіесть сонце"» [23, 121].

Таким чином, соце – це джерело світла, а значить джерело істини. Якраз про це йдеться в останніх двох реченнях щойно цитованого тексту. Надто ж – пряма мова наприкінці. «Ви є світло для світу, тобто сонце» – Сковорода порівнює людину з сонцем, а, по суті, з Богом, бо саме Бог поділяє світ на добро і зло і є володарем істинного знання. Український філософ і поет говорить про те, що кожна людина може стати сонцем, тобто може стати Богом! Тезу



Сковороди «а вель истинный человек и Бог есть тожде!» [Там само. – 136] можна зрозуміти, лише базуючись на українському народному сприйнятті Бога: Бог для наших пращурів спокон віку був братом, такою ж людиною, як і вони самі. просто більш досконалою, більш освіченою і праведною, можливо, навіть ідеальною, протє людиною.

Одна з дослідниць міфологем вогню й сонця в українській літературі цілком слушно зауважила з цього приводу: «Можливо, образ Ісуса Христа саме тому знайшов розуміння в українському духовному світі, що Христос – це перш за все людина, дуже ідеальна, дуже правильна людина, що робить лише правильні вчиники і думає правильно, але все-таки людина, бо Христос смертний. Божий син прийняв смерть на хресті, він справді помер як звичайна людина, а це робило його близьким до праукраїнських богів. Саме з такої точки зору і можна зрозуміти такі вислови Григорія Сковороди: для нього Бог – це так само людина, як і для праукраїнця!» [37, 106].

Творчий ужинок Михася Ткача також заіскрений сонцем. Для прозаїка солярна тема – одна з магістральних. У нього нечасто зустрінеш твір, «де б сонячний диск, життєдайне проміння, чи просто грайливі сонячні зайчики не були введені в тканину на рації» [4, 174]. Навіть у текстуальному просторі найтрагічніших за змістом новел сонце виступає ключовим образом-символом, епіцентром сюжетної системи. Приміром, у новелі «Вечірній світ», що розпочинається імпресіоністичним описом заходу світила й завершується з останнім його променем як відблиском далеких світів, архетип ний образ сонця ідентифікує кілька символів. Це й вічність «хресної» ходи жінок-удовиць (*«йтимуть юрбами вслід за сонцем, ховаючись у той вечірній світ»*). *І всеперемагаючу силу життя («ніщо його не спинить!»; «його...світ відіб'ється у всьому»*). І сквородинівське уособлення сонця й Бога в людині (вдома дожидають матір «трійко синів, з яких старшенький, як і вона, ходить щодня в поле...», а тепер «зійдуться вони біля хати, мов сонце з землею»). І те, що її «сонце» з «торбинкою жита» в руках, невідомо де навітреного, теж дуже символічно: помираєш, але жито сій! – стверджує народна мудрість. Треба жити надією.

Це порівняння матері з землею, а сина з сонцем не випадкове у творі. Син – надія матері, адже сонце зійде й завтра, і буде продовження життя.

Оксана Гарачковська, з'ясовуючи символіку згаданого твору, слушно зазначала, що «прозаїк, спрямовуючи нашу увагу на образ-символ сонця, продовжує традицію світорозуміння та самоусвідомлення наших далеких предків: людина може уподібнюватися до сонця у своїй чистоті, бути такою як сонце, здійснити у собі сонячну природу» [Там само. – 175].



Світло пробивається до жінки-вдови навіть кризь загразоване вікно сільського ізолятора, куди її кинуто за відмову підписатися на «позику державі». Цей промінчик сонця у фіналі новели, що так і називається – «Позика», виявився єдиним розрадником для нещасної Насті, яка від розпачу та безсилля збожеволіла. Проблиск світла у темній камері ізолятора сприймається читачем як уособлення нездоланності, нескореності людського духу.

В оповіданні «*Дике поле*» солярні міфологеми теж присутні. Авторська концепція тотожності сонця й людини суголосна з прототекстом Г. Сковороди, згідно якому кожна людина може стати сонцем, тобто Богом.

Для вдови Марійки Осташко, діти якої помирають з голоду, наче світ змінився: «*хтось сонце сховав і зорі погасив*» [28, 67]. Її маленькі сонечка, обожені силою материнської любові, розчинились у вічності. Життя без них для жінки втрачає смисл.

Оповідання «*Жорина молодість*» не містить жодної прямої згадки про сонце. Твір про красеня-гульгіпаку, за яким по війні в Богданівці сохли всі жінки та дівчата. А Жора вподобав хоч і не юну вже, однак привабливу вдову Онисю. Вона терпляче чекала його з гулянок, прощала всі його витребеньки, бо щиро кохала. «*Так і жив без турбот – наче у Бога за дверима*» [Там само. – 81].

Це не просто характеристика «добробуту» гульвіси, а й приховане уособлення жінки, що сама створила такі умови для Жори, з сонцем, а значить (за Г. Сковородою) із Богом.

На подібну рецепцію образу Онисі «провокує» читача і згадка про обійстя вдови край села, «*де блимало одне-однісіньке віконце*» [Там само. – 80]. Світло домівки серед мороку ночі сприймається еквівалентно символіці сонця.

І подальша характеристика величної в своєму терпінні жінки: «*І тиха, і лагідна, а що в душі мала, то один Бог знає*» [Там само. – 81].

Насамкінець ще один світлий мазок до портрету жінки-сонця. Онія роками мовчки зносила Жорині витівки. Не подавала виду й тоді, як з'явилися чутки, начебто він почав упадати біля доярки Євдокії. Та ось Євдокія народила хлопчика, а Жора вперше за п'ятнадцять літ їхнього спільного життя не з'явився додому, забрав з лікарні породіллю з дитиною і поселився в батьківській старій хатині.

Вражена тим, що сталося, Онися сама не своя подалася до Жориного подвір'я. Помітили її вже тоді, як нахилилася над колискою.

«– *Відійди! – підскочив до неї з сокирою.*

– *Не бійся. Я не здатна на щось зле... – мовила тихим, мов шелест листя, голосом*» [Там само. – 83].

І ось тут автор знову «нагадує» читачеві про солярні асоціації. Як



відомо, очі людини віддзеркалюють її душу. Душа Онисі чиста й осяйна. «І враз її очі заволіклися дивним синім відсвітком...» [Там само].

Чи зрозумів Жора, що сам розтоптав справжнє велике почуття? Мабуть, що так, інакше б не відчув, як «щось від нього одірвалося навіки. То була його молодість» [Там само].

Ще раз наважусь стверджувати, що у згаданому творі, незважаючи на відсутність конкретних описів сонця, його міфологеми трансформовані в зображенні людини високої духовності, якій вдалося реалізувати в собі сонячну природу.

Як бачимо, інтертекстуальний простір малої прози Михася Ткача щодо синкретичного світосприйняття поширюється не лише в глибини української літератури (зокрема, вище було з'ясовано спадкоємні зв'язки мистецького світобачення письменника з творчістю Г. Сковороди) та фольклору. Незаперечним також є зв'язок світогляду автора «істинно язичницької прози» (Р. Кухарук) з традицією світо усвідомлення дохристиянської епохи, коли наші далекі пращури у своїх уявленнях та віруваннях сонце часто логізували, орозумлювали, трактуючи його як проявника вищих знамен, не як природне явище, насамперед, як норму людського поведіння, моральний зв'язок святості. Саме на нього людина мусила скеровувати себе, свої думки і вчинки.

Цікаво відзначити з цього приводу, що Н. Тубальцева у відгуку про книгу «Багряні громи» назвала її автора «чернігівським Перуном-Ткачем», який насилає на читачів всі «громи й блискавки» [36, 178]. Оця могутня язичницька стихія, вдало підмічена рецензентом, справді нуртує в ньому, нащадкові сонцепоклонників дохристиянської доби, змушує митця розробляти архетипні образи сонця й світла як символи духовності уже крізь призму християнського світогляду.

Особливо відчутні у Ткача інтертекстуальні діалоги з Біблією (Книгою Буття, Новим Завітом та ін.). Це пов'язане з тим, що після Другої світової війни європейська література, в тому числі й художня словесність в Україні, як, зрештою, і в «атеїстичному» загальносоюзному літературному просторі, переживали спалах інтересу до Біблії як невичерпного джерела духовних істин, сюжетів та архетипів. Одна з головних причин цього інтересу, на моє переконання, полягала в екзистенційному сприйнятті світу як смисловтрати, руйнуванні бар'єрів між художньою творчістю і філософією, а після смерті Й. Сталіна і розвінчання культу його особи – в адекватному відродженні культу свободи кожної людини і громадянина та зростаючого усвідомлення відповідальності за власні вчинки. У роздумах про вічне, гуманне, добропорядне й справедливе Михась Ткач звертався якраз до Біблії, зв'язуючи з нею свої уявлення про добро й зло, вірність і зраду, честь і безчестя.



Біблійні образи, неточні цитати, ремінісценції зі Святого Писання не такі вже й рідкісні у творах прозаїка. Крім того, значення цього факту, безперечно, зросте, коли візьмемо до уваги ту атмосферу комуністичної пропаганди та боротьби з релігією як «опіумом для народу», в якій оприлюднював свої перші книги письменник. Цей факт, гадаю, має своє логічне пояснення. Якраз тексти Святого Писання ще в дитячому віці визначили той культурний простір, в якому формувалась особистість письменника. Навіть з урахуванням антиномії Знання і Віри, котра була притаманна епосі «будівництва комунізму» і критичної рефлексії письменника в рецепції «офіційного» православ'я означений факт має доволі важливе значення для розуміння своєрідності світогляду М. Ткача.

У багатьох текстах автора «Багряних громів» і «Спадку», «У проміжках дерев» та інших книг, зрештою, як і в його приватних кореспонденціях, поштових листівках, зустрічаємо висловлювання цілком природні для людини, яка була вихована в православних традиціях: «Нехай береже Вас Бог», «Хай Вам Бог помагає», «Хай Бог милує», «Дякуючи Богові», «Один Бог знає» і т. п.

Так само і літературні персонажі, створені М. Ткачем, у своїй переважній більшості – не «бусурмани», люди православної віри. Не всі з них, звичайно, ходять до церкви молитися та сповідуватись у гріхах, ба – навіть постояти при богослужінні. Однак Бога згадують чи не всі.

«Семен мій, хоч і без ноги, але слава Богу, живий!..» – радіє Горпина, мати Семена Окрайця («Покалічена душа»), дочекавшись повернення сина після війни.

«Співають дівчата, хтось сипле молодим за пазуху жито: хай Бог помагає, щастя та долю посилає в парі», – лунають побажання на весіллі Семена й Мотрі.

«Хай Бог милує!» – дивуються люди, ті, що бачать як Семен мордує день чи коня, чи вола в колгоспі.

«Господи, робота й робота... То в колгоспі, то вдома – ні кінця їй, ні краю», – скаже спересердя Мотря.

Лише Семен згадує чортів смалених та фронтове пекло, яке, виявляється, було для нього легшим, ніж післявоєнна дійсність. Богом благає відпустити її до дітей вдова Оксана з оповідання «Марево ночі», «вина» якої в тому, що у виборчому бюлетені викреслила усіх кандидатів і вписала прізвище добропорядного сусіда.

«Ну ведіть на Голгофу, розіпніть, як сина Божого – годі мучити!» – від неправди й зневіри у владі не стрималась Настя («Пози́ка»), яку силоміць запроторили на ніч до сільського ізолятора, щоб підписалась на сто карбованців позики державі.

Чорнобильський суховій, немов Божу кару сприймає Горпина з оповідання «Подорож на кладовище». І так майже в кожному творі.



А ось оповідання «Розімкнуте коло». Його герой Мирослав щовечора ходить до річки, «як до дівчини на перше побачення, як до чогось найсвітлішого...». Хтось ніби постійно кличе його туди.

У ніч, коли цвіте папороть, він зустрічається з дівчиною Мариною, яку в юності щиро кохав, але якої вже давно немає на світі. Зараз він одружений, має дітей. Проте спогад про перше кохання, ніби марево купальської ночі, збурює його уяву, бентежить свідомість.

Удавана зустріч закоханих описана доволі цікаво в контексті розмови про інтертекстуальні зв'язки прозаїка з Біблією:

«...наші душі – одна ціла душа. Господь ділить її на чоловічий і жіночий початок, коли посилає на землю. Тут ми відшукуємо одне одного, щоб жити в гармонії. То є любов. Щось інше веде до самотності, постійних мук.

– Але ж багато людей створюють сім'ю, нехтуючи почуттями.

– І все життя тужать за своїми спорідненими половинками. Без любові – сім'ї нема. То умовна гра. В ній кожен сам по собі. Навіть діти... вони народжуються сиротами. Це руйнація Господньої моделі родинного світу» [28, 377].

Заповітна мрія героїв оповідання – створити гідну Богові сім'ю, тобто гармонію сердець, «одне біоколо життя» чи «замкнуте коло споріднених душ, любові вінець», як написала в одній з поезій Марина, так і залишилась не реалізованою у земному житті, оскільки дівчина померла. Коло, таким чином, стало розімкнутим. Проте, згодом, не скоро ще – там, у царстві душ Божих, закохані знайдуть одне одного.

Оце особливе світовідчуття, оце загострене розуміння краси людських взаємин, краси дивосвіту і неминучої печалі розставання з ним, роздуми про вічність та загальнолюдські духовні цінності мусили неодмінно привести письменника до свого художнього прочитання сторінок Святого Писання.

Порятунок для украї змученої душі герой твору шукає у спогадах про кохану та ще в природі, де можна було б побути наодинці з собою, відчувти голос Бога в душі.

Оповідання прочитується на одному диханні. Імпресіоністична колористика, звукова гармонія, акварельність мазків вражають. Хто після цього твору, справжнього модерністичного акорду, насмілиться говорити про «традиційно реалістичне» письмо прозаїка?

І тим не менше авторові «розімкнутого кола» вдалося продовжити тяглість традиції в українській літературі у зображенні гідної Богові сім'ї – у християнському, народному сприйнятті, коли «серце з серцем розмовляє, укупочці, як золото» (Т. Шевченко), коли в родині панує злагода, повага і взаєморозуміння.

Серед прозового доробку Михася Ткача зустрічаємо твори, написані в жанрі біблійної притчі. Один з них так і називається – «Притча».



Сюжетно-фабульна розповідь (а саме сюжет і фабулу М. Бахтін (П. Медведєв) назвав «єдиним конструктивним елементом твору» [14, 155]) нібито досить проста: люди зібралися коло млина, кожен чекає своєї черги. припорошений борошном, тупцює біля широкого ящика, в який струменить білий потічок, Трохим Лахнеко, «ще кремезний дядько, років шістдесяті – мірошник з діда-прадіда». Ніщо не передвіщає біди. Трохим розповідає якусь історію, затим дістає з кишені пачку цигарок, припалює одну, глибоко затагується – і помирає. У творі немає сюжетної розв'язки як такої. Зате є фабульний фінал, який передовсім акцентує увагу читача на душевно-духовній драмі персонажа.

Сюжетна «реальна дійсність» притчі дещо глибше захована під ланцюгом подій. Цілком природно, що люди біля млина говорять про хліб. Образ Трохима як епіцентру організації сюжетного матеріалу виписаний крупним планом. Саме на нього прозаїк наводить об'єктив психологічної кінокамери.

Ось він хизується спогадами про батька, розповідає присутнім притчу, яку чув від нього. Під час голодомору, мовляв, батько вижив, бо молов тоді у цьому вітряку. А його сусід Семен Бондаренко поховав і дружину, і трьох синів. І коли вже знесилений попросив у мірошника допомоги, той лише дав кілька картоплин з половиною, залишки курячого харчу, та цигарку, пожартувавши при цьому: «*А ти закури, то легше стане*». Семен затагнувся, ледве не віддавши при цьому Богові душу, а коли перевів подих і сказав, що буде жити – миттєво помер.

Розповівши притчу, Трохим знову почав вихвалитися своїм корінням: «*Лахнеки живучі. Батькові, як помер, було дев'яносто. А я житиму до ста*».

Як тільки він це сказав, припалив цигарку й глибоко затагнувся – душа його разом з цигарковим димом відлетіла угору. «Ось вам і вся притча».

Трохим покараний не лише за свою зухвалість, а й за батьківський гріх. Як відомо з Біблії, людина відповідає за вчинки своїх пращурів аж до сьомого коліна.

М. Ткач запропонував сучасному читачеві власну версію однієї з настанов Святого Писання.

П'ятдесятилітній Карпо, людина набожна й благочестива, у вихідний день прагне побути з природою на самоті. Якось під час такої прогулянки, опинившись на невеликій галявині гаю, побачив дві зрубані тополі та осичку. Довкола купа сміття, порожні консервні банки, скло від битих пляшок.

Звісна річ, побачене вразило та обурило чоловіка. Навіщо ж так глумитися над природою? подібні вчинки добре віддзеркалюють, в якому ми духовному тупику. Які сили спрямовують нас у глухий кут інстинктів?



Пригадалась цитата з Євангелія про «п'ятий кут» – сатанівські ігри. Ось він і є той «п'ятий кут». Ігри продовжуються.

І ось Карпо зустрівся з тими, хто продовжував зухвало зрубувати молоді деревця. Не усвідомивши небезпеки, наказує молодикам кинути сокиру. Один з них жбурнув сокиру прямо в Карпа. На щастя, промахнувся.

І лише тоді, коли протиставив цим покидькам Господнє слово, зрозумів, що не сам, відчув присутність Бога в собі, а разом з тим упевненість у своїй правоті і вірі.

Подальше відбувалось, немов у кіно. Один з молодиків хотів ударити Карпа та, коли той відхилився, удар припався бороданю, що стояв поруч. Зчинилася бійка. Справжні сатанинські ігри. Карпо молився, а «на галяві жахливе дійство розкручувалося якоюсь незрозумілою силою і далі. Його учасники були на грані божевілля. Злий дух не відступався, збурював їх до неймовірної люті, крутив у шаленстві і жбурляв один на одного. Таке враження, ніби вони самі себе загнали в "П'ятий кут"» [28, 344].

Це оповідання з яскравим притчовим забарвленням теж демонструє інтертекстуальний зв'язок творчості прозаїка з Новим Заповітом. М. Ткач у такий спосіб вступає в діалог з прототекстом Євангелія «чому Ісус навчає народ притчами»: «Я тому говорю до них притчами, що вони, дивлячись, не бачать, і слухаючи, не чують і не розуміють».

Отже, біблійні образи, мотиви і світобачення загалом природно й органічно існують у творчості Михася Ткача. Причому біблійні запозичення в його прозі носять не епізодичний, фрагментарний характер. Діапазон використання прототекстів Біблії у письменника досить широкий: від окремих лексичних запозичень до створення власних притч, які спираються на розгорнуті ремінісценції з Біблії. При цьому реалізуються, по суті, всі основні функції інтертекстуальності: апелятивна, експресивна, конструктивна й безпосередньо художня.

Наведені приклади й спостереження унаочнюють глибокий вплив Святого Писання, його основних тематично-сюжетних мотивів, а головне – його аксіологічної системи на світогляд прозаїка. Розглянуті випадки рефлексії біблійних мотивів свідчать також про усталене функціонування в свідомості автора «Багряних громів» і «Спадку» образів Біблії в якості моральних орієнтирів, що разом з тим жодним чином не виключає критичного ставлення письменника до ствердження їхньої універсальності.

Завдяки біблійним прототекстам, проза Михася Ткача сприймається в континуумі християнської культури. Тим самим створюється ситуація «співпричетності». Водночас відбувається взаємовплив



і трансформація наслідуваного й авторського, переосмислюється біблейський текст, однак разом з тим він впливає на стилістику та основні мотиви прозо письма.

Таким чином, звернення митця до текстів Біблії дало йому можливість репрезентувати власне бачення реальності в контексті християнської культурної спадщини і в той же час стало одним із способів створення індивідуальної картини оточуючого світу.

Інтертекстуальне поле малої прози Михася Ткача щедро засіяне також діалогічними зв'язками з творчістю вітчизняних письменників-класиків нової та новітньої літератури. Серед них насамперед виокремлюємо постаті Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Олександра Довженка, Михайла Стельмаха та Григора Тютюнника.

Якщо з'ясувати питання про спадкоємні зв'язки з творчістю Шевченка, питання, по суті, мало не скомпрометоване радянським літературознавством з огляду на кількість публікацій хоча б у численних збірниках шевченківських конференцій, може видатись на перший погляд дещо штучною така паралель, оскільки дуже рівновеликими будуть співставлені творчі особистості, до того ж різною буде художня специфіка їхнього обдаровання.

Однак є чимало спільного, що єднає митців різних літературних епох і «вагових категорій». Передовсім – це любов до людини, серце якої відкрите для добра і всепрощення, і біль за кожную «покалічену душу», уболівання за принижений суспільством свій козацький рід. Обидва – митці глибоко національні, для яких нищення народу «на нашій, не своїй землі» було трагедією особистою, такою, що визначала і їхню життєву долю, і драматизм світорозуміння та художнього сприйняття. Кожному з них притаманні такі ідейно-естетичні та стильові доміанти, як християнське світобачення, національна літературна і народнопоетична традиції, забарвлені суб'єктивним, особистісним началом.

Теми жіночої та сирітської долі, материнського страдництва в обох авторів є пріоритетними. Їхні жіночі образи уособлюють філософію страждання. Щоправда причини страждання у кожного з літературних героїв цих митців свої, однак пекельний біль за знедолених, обдурених і окрадених антигуманним суспільством – дуже схожий.

У контексті типології імен персонажів, географічних назв, топоніміки, зрештою, так званих реалій, що дуже важко піддаються адекватному перекладу іноземними мовами, напрочуд цікавою видається українська сутність поняття національного у творчості Т. Шевченка і М. Ткача. Виразний, чіткий, глибоко закорінений в українську етнопсихологію та етнопедagogіку націоналізм обох митців – у народному сприйнятті сім'ї як основи суспільності, у поетизації родинно-обійстя, «вишневого садка», старого дуба чи найсмачнішої в світі



шовковиці якраз на ментальній основі. У прозі Михайся Ткача так само, як і в ліриці видатного поета, ви не знайдете пейзажа, портрета, інтер'єра чи навіть окремої художньої деталі, яка б не була пропущена крізь призму рецепції саме наратора-українця.

Наприклад, Катерина з однойменної поеми Т. Шевченка і в Московщині, шукаючи свого «Йвана чорнявого», сприймає чужину очима істинної українки:

*Попід горою, ярм, долом,
Мов ті діди високочолі,
Дуби з гетьманищини стоять.
У яру гребля, верби в ряд,
Ставок під кригою в неволі
І ополонка – воду брать...
Мов покотьоло червоніє,
Крізь хмару – сонце зайнялось.
[39, 31].*

Спробуйте відтворити іншими мовами оте «покотьоло» – «дерев'яне кружало (дитячу іграшку)», як це зафіксовано у словнику Б. Грінченка.

Ніхто, скажімо, з російськомовних інтерпретаторів Т. Шевченка понад століття «не помічав» згаданої проблеми. І лише в 1964 році у виданні творів Т. Шевченка, що вийшли в перекладі російською мовою з нагоди 150-річного ювілею поета, М. Ісаковський вперше наважився порівняти сонце з колобком:

*Сквозь тучи солнце покраснело,
Как колобок, глядит с небес!
[40, 37].*

Проте і в цій інтерпретації не вдалося передати реалію, внаслідок чого український національний колорит поеми став менш виразним.

Катерина, героїня оповідання М. Ткача «Доля», на чужині, в німецькій неволі, теж залишилась українкою за світосприйняттям. Для неї сонце в небі зависало нашим жовтим соняхом, розраду їй давали поетові рядки «Лічу в неволі дні і ночі...». Тарасове слово допомогло Катерині вижити в німецькому рабстві. З ним бідолашна жінка мучиться весь свій вік наймичкою і в рідного брата.

Не лише епіграф з поезії Т. Шевченка «Та не дай, Господи, нікому, // Як мені тепер старому...» сприяє увиразненню образу Катерини, її страдницької долі, а й інші алюзії та парафрази з «Кобзаря» («В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля...»; «Ой, піду я степом-лугом...» тощо) стали невід'ємною складовою сюжетобудови оповідання М. Ткача.



Як бачимо, інтертекстуальні зв'язки творчості прозаїка з художнім спадком велетня людського духу, із символом нашого ментального одужання доволі промовисті й багатогранні. Їх не можна кваліфікувати як просте «учнівство» у вузькому літературному розумінні чи, тим паче, звести до формального запозичення окремих художніх «прийомів» видатного українського поета. Вплив Т. Шевченка був набагато глибшим, або, користуючись терміном О. Бушміна, багатостороннім [3, 26]. Життя й творчість митця-класика – то невичерпне джерело формування людини в кожному з нас, хто доторкнувся до його сповідального слова. Джерело виховання найкращих рис: правдивості, чесності, безмежної любові до рідного краю, до України.

Але ж Михась Ткач познайомився з творчістю Тараса Шевченка іще в дитинстві. «Тече вода з-під явора...», «Мені тринадцятий минало...» та інші поезії були серед творів, за якими він не просто вивчав історію вітчизняного письменства, а й спрагло всотував невідоме раніше світовідчуття, виношував свої власні ідеали Правди й Краси.

Багата українська література. Проте чи не найбільше М. Ткач любив читати твори Василя Стефаника. Відчував у ньому споріднену душу.

Пригадується у цьому зв'язку запис Богдана Лепкого в «Трьох портретах»: «Позичаючи Федьковича, Стефаник каже: "Як яку книжку люблю, то довго тримаю в себе. А Федьковичеві оповідання на мій смак. Моцно писав. І знав, що хоче написати. А інші пишуть і не знають. Пани за холопів говорат. Та й наговорили такого, як кіт наплакав. Покласти все це на долоню, дмухнути – тай полетіло як пір'є..."» [19, 201].

Михаст Ткач – один із тих, хто «моцно» пише. І знає, «що хоче написати». Перед епігоном – чорнильниця попередника, перед новатором – життя в усіх його проявах Тож наш сучасник-митець не копіює свого літературного наставника, а прагне дорівнятись до його душевної високості, дл такого творчого неспокою та горіння, коли пишеться «коротко, сильно і страшно».

Гадаю, не випадковим був припис: «Пам'яті В. Стефаника» до новели «Вечірній світ». Однієї з кращих у доробку прозаїка, який, до того ж, ніколи такими присвятами не розкидався. А вже коли присвячував, то найдорожчим і найріднішим людям: «Рідне обійстя» – матері, «Пропає безвісти» – братові Андрію, «Хвороба нашого часу» – дружині Ларисі. І в цьому ряду стоїть Василь Стефаник. Саме його обрав письменник за свого літературного вчителя, близького манерою письма, а найбільше – правдою життя, відтвореного у слові. Саме це щоразу притягувало в новелістиці геніального митця.



Якщо ж будемо мати на увазі, що правда – категорія не тільки соціальна й етична, а й естетична, то в прозі В. Стефаніка Михась Ткач віднайшов для себе практичне втілення мистецького ідеалу Краси. Так само, як у Т. Шевченка цей ідеал реалізувався для нього крізь призму ліричного світосприйняття, метафорично загостреного та емоційно схвильованого.

Оповідання й новели М. Ткача були б неможливі також без традицій інших українських письменників, без імпресіоністичної прози М. Коцюбинського та Г. Косинки, без кіноповістей видатного земляка, автора «Зачарованої Десни» О. Довженка, без романістики М. Стельмаха, без сповідального голосу Гр. Тютюнника. Можна впевнено твердити, що Михась Ткач нікого не копіює, однак продовжує традиції справді багатьох. Він перегукується з багатьма видатними попередниками та сучасниками, але так і має бути, інакше він не став би тим Михасем Ткачем, якого ми знаємо.

Чудовий сплав народнопоетичної традиції та інтертекстуальних зв'язків з вітчизняною класикою і породив оце самобутнє явище – творчість Михася Ткача.

Замість висновків

У шкільні роки хрестоматійні письменники здавалися мені мало не біблейськими святими. Мудрішими за вчителів. Могутнішими від королів і президентів. Пам'ятаєте у Тараса Шевченка: *«Запалили... та Божого // Слова не спалили...»*.

І лише згодом прийшло усвідомлення простої істини: письменники – такі ж живі люди, як і ми з вами. Хіба що п'янкіше закохані в життя. Та ще прагнуть ніколи неправді не служити. І чужий біль завжди сприймають, як свій, власний. Усе ж бо справжнє, як відомо, народжується лише з любові і болю.

Саме ці правічні джерела людського духу становлять основу творчості Михася Ткача: любов до людини, серце якої відкрите для добра і всепрощення, і біль за кожну «покалічену душу». Закоханість у природу рідного краю, пієтет до його святинь, ніжність і простота у спілкуванні з «братами нашими меншими», і категоричне заперечення нещирості, пристосуванства, пекучий сором за окремих «неандертальців», у яких душа «ще з дерева не злізла» (Ліна Костенко).

І в кожному рядку його прозописма, «аскетичного не тому, що воно художньо бідне, а тому що х у д о ж н ь о с п о в і д н е» (Г. Штонь) – правда, яка й стає джерелом мистецької краси. І



хоча митець – не міся, а жива звичайна людина, разом з тим він є певною оптичною системою, крізь призму якої заломлюється національний світогляд.

Аналіз інтертекстуального прозового доробку Михася Ткача, матеріалізованого алюзіями, ремінісценціями, парафразами, цитатами, відкрив діалогічні зв'язки письменника з широким культурним колом: усною народною творчістю, Старим і Новим Завітом, творчістю Г. Сковороди, Т. Шевченка, В. Стефаника, О. Довженка, Гр. Тютюнника та ін. Багаті й різнобічні інтертекстуальні зв'язки досліджуваних творів є свідченням неабиякої ерудиції автора, дієвості літературних традицій в новітню добу постмодернізму.

Критики й літературознавці почасти докоряють М. Ткачеві за його надмірну традиційність. Щоправда, інші в цьому вбачають своєрідне новаторство прозаїка.

На мій погляд, під новаторством письменника варто розуміти передовсім дієвість його прозописьма на душі своїх сучасників. А новели, оповідання та повісті Ткача охоче читають і школярі, і студенти, і люди старшого покоління, бо в них – світ правди й краси. Творчість письменника навіть в похмурі для України часи була «світлим дивом», «багряними громами» й блискавицями, пробуджувала в спраглих душах читачів світле почуття любові до рідного краю. І в цьому також непроминальна вартість його художніх творів.

Михась Ткач узяв на озброєння необхідні йому зображувально-виражальні засоби класики, користуючись якими, звісно ж, видозмінюючи їх, збагачуючи, торкається животрепетних питань нашого часу. Він психологічно насичений, як мало хто з нинішніх літераторів. І його психологізм напрочуд актуальний, як мало в кого. Саме в цьому полягає справжнє новаторство сучасного письменника.

Прозописьмо М. Ткача напрочуд синкретичне та синестезійне. Від живопису автор бере спосіб зображення простору, насиченість кольорами, гру світла й тіні, контрастність. Колір у художній картині світу М. Ткача додає образам додаткового смислового навантаження, породжує ланцюг асоціацій, постає одним з основних вимірів простору і буття людини в цілому.

Кодування фрагментів живописних візій у літературному тексті і навпаки ілюстрування малюнками прозових творів являє собою унікальний феномен експериментально-ігрової поетики сучасного автора, унаочнює його напружений інтелектуальний пошук на шляху розширення зображувальних можливостей мистецтва.

Творчість М. Ткача – цікаве й серйозне явище в сучасному літературному процесі, небуденна подія в культурно-мистецькому житті України.



Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – 824 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Наука, 1979. – 481 с.
3. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы: [монография] / Александр Степанович Бушмин. – 2-е изд., доп. – Л. : Худож. лит., 1978. – 223 с.
4. Гарачковська О. З когорти сонцепоклонників / Оксана Гарачковська. – Київська старовина. – 2004. – № 4. – С. 174.
5. Герцен А. И. Избранное / А. И. Герцен. – М. : Худож. лит., 2001. – 521 с.
6. Дрозд В. Рецензія на рукопис М. Ткача «Світло в долонях» / В. Дрозд // Особистий архів М. Ткача.
7. Жулинський М. Из забуття – в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини // М. Г. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 447 с.
8. Киричук С. А. Інтертекстуальні і текстуальні аспекти творчості Юрія Липи: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / С. А. Киричук; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 20 с.
9. Кулеба Г. Рецензія на збірку оповідань М. Ткача «Світло в долонях» / Г. Кулеба // Особистий архів М. Ткача.
10. Кузьменко В. Світ правди й краси: До 70-річчя від дня народження М. Ткача: літ.- критичн. нарис / Володимир Кузьменко. – К. : Вид-во КСУ, 2007. – 96 с.
11. Кухарук Р. Пластика світлої прози / Р. Кухарук // Літ. Чернігів. – 1999. – № 13. – С. 87–92.
12. Літ. Україна. – 1989. – 21 березня.
13. Львов М. Столбовая дорога / М. Львов // Лит. газета. – 1985. – 10 июля.
14. Медведев П. Формальный метод в литературоведении / П. Медведев. – М. : Наука, 1993. – 291 с.
15. Міщенко Д. Бачити головне, глибинне / Дмитро Міщенко // Літ Україна. – 1980. – 22 січня.
16. Олійник О. Коріння у землі / О. Олійник // Деснянська правда. – 1979. – 12 грудня.
17. Оляндер Л. К. Интертекстуальность и типизация в литературе ХХ века / Л. К. Оляндер // Рус. язык, лит. в школе и в вузе. – 2005. – № 6. – С. 5–10.
18. Підпалій В. Поезії / Володимир Підпалій. – К. : Дніпро, 1982. – 267 с.



19. Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості Василя Стефаника / Ф. Погребенник. – К. : Наук. думка, 1980. – 309 с.
20. Розумний Я. Леонід Кисельов – феномен поетичний чи психологічний? / Ярослав Розумний // Кисельов Л. Тільки двічі живемо. – К. : Дніпро, 1991. – С. 350–370.
21. Савчин Н. Б. Сюжетно-образна структура оповідань і новел Михася Ткача / Н. Б. Савчин // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2014. – Вип. 3 (75). Філологічні науки. – С. 263–267.
22. Сапон В. З вірою в людину / Володимир Сапон // Друг читача. – 1980. – 5 червня.
23. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Григорій Сковорода. – К. : Наук. думка, 1983. – 544 с.
24. Соломко А. Слово про друга. Неспокій його душі / Анатолій Соломко // Молодь України. – 2002. – 19 вересня.
25. Степовичка Л. Лист до М. Ткача від 31.10.2002 р. / Леся Степовичка // Особистий архів М. Ткача.
26. Студьонова Л. Творець дивовижної країни / Людмила Студьонова // Літ. Чернігів. – 2004. – № 3. – С. 143–147.
27. Творчий портрет Михася Ткача. Від любові до болю: Літературознавчі нариси, критичні статі, рецензії. – Чернігів : Десна Поліграф, 2013. – 224 с.
28. Ткач М. Багряні громи. Оповідання, повість / Михась Ткач. – Ніжин : ТОВ «Видавництво "Аспект – Поліграф"», 2004. – 496 с.
29. Ткач М. Автобіографія / М. Ткач // Особистий архів М. Ткача.
30. Ткач М. Лист до В. Кузьменка від 27.07.2007 р. / М. Ткач // Особистий архів В. Кузьменка.
31. Ткач М. Весна / М. Ткач // Шляхом перемоги (сmt. Березна Чернігівської обл.). – 1959. – 24 травня.
32. Ткач М. М. Зойк сови / Михась Ткач. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2015. – 96 с.
33. Ткач М. М. Малярство / Михась Ткач. – Чернігів : Десна Поліграф, 2016. – 80 с.
34. Ткач М. М. Хочеться грози / Михась Ткач. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2015. – 400 с.
35. Ткач М. М. У проміжках дерев / Михась Ткач. – Чернігів : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. – 376 с.
36. Тубальцева В. Свята правда / В. Тубальцева // Літ. Чернігів. – 2005. – № 3. – С. 158.
37. Федотова Т. Символіка сонця і вогню у світогляді Г. Сковороди / Тетяна Федотова // Київська старовина. – 2004. – № 2. – С. 103–109.



38. Чудакова М. О. Рукопись и книга / М. О. Чудакова. – М. : Наука, 1986. – 249 с.
39. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Дніпро, 2002. – 256 с.
40. Шевченко Т. Кобзарь / Тарас Шевченко. – М. : Худож. лит., 1964. – 239 с.
41. Шкварчук В. Не звужувати горизонт думки / Володимир Шкварчук // Деснянська правда. – 1987. – 18 вересня.

Світ правди й краси Михася Ткача
(літературно-критичний нарис)



ДОЛИНА ДИТИНСТВА ВЯЧЕСЛАВА МАЛЬЦЯ

*Десь дитинство сховалось за обрієм,
В попелищі дитячі забави,
Діло справжнє, коли воно добрим є,
Без надій на кар'єру чи славу.
Хтось сказав: малі діти – це генії.
Петро Яроменко*

Щойно виповнилося 75 років від дня народження Вячеслава Мальця, відомого українського письменника, автора «Голубого автобуса», «Білини першого снігу», «Сновських мостів» та багатьох інших хороших книг для дітей. Перші читачі-пасажири «Голубого автобуса» вже й самі обзавелись онуками і відвозять їх до школи, щоправда на персональних авто.

А до далекого поліського села Макишина, долини дитинства Вячеслава Мальця, навіть із райцентру перестав заворачувати автобус: село вимирає, розбитий шлях... Хіба що вряди-годи міський приватний перевізник набирає охочих поїхати туди.

Чи про таку Україну письменник мріяв разом із своїми героями?.. І не знає ніхто, чого іноді рука сіпнеться протерти очі. Піщинка попала?.. О, якби тільки й клопоту...

Втім, є ще надія. Діти – його нинішні читачі, онуки тих, перших! Це ж маленькі генії! Саме вони спрагло всотують одвічні напрацювання українського етносу. Саме в них втілюється українська душа. Діти, на щастя, здатні вдихати щемливий запах чорнобривців, любистку, матіоли, спроможні милуватися оповитою білим цвітом травневою вишнею чи квітом рожевих мальв на причілку хати, зачаровуватися маминою колисанкою та бабусиною казкою.

Точнісінько, як персонажі творів Вячеслава Мальця, скажімо, як Володя чи Катя з повісті «Білина першого снігу». Це ж їхніми очима автор подає нам напрочуд одухотворений пейзаж: «Гілля бузку, яблунь, слив стало незвично товстим і пухнастим, хати здавались темними коробками без дахів – білі стріхи, покрівлі в темряві зливались з навколишнім світом. Барсик, котрий вибіг за мною з хати й зопалу стрибнув із ганку, завмер посеред двору, ошелешений, зачудований: це був перший сніг у його котячому житті.

Та хоч у моєму житті сніг був і не перший, він усе одно, як завше, хвилював. Жодна пора року не настає так раптово, як зима: вчора ще весь світ був чорно-сірий, а зараз уже білий, невпізнаний» [1, 168].

Оця чиста білина першого снігу назавжди увійшла в душі маленьких українців. Як і бриніня очеретів у заплавах Снову, як «таємничий



посвист іволги» (так називалась одна з книг прозаїка). Під чарівним, дорогим серцю пташиним посвистом, про який із замилюванням писав М. Рильський: «...з тиші лісової текучим медом іволга пливла...», ми розуміємо усе добре й красиве в нашому житті і в наших людях.

«Поспішайте творити Добро!» – говорив незабутній Олександр Довженко.

Книги Вячеслава Мальця якраз і пробуджують у дитячих душах бажання творити добро – щоденно й безкорисливо. Вочевидь, секрет активної життєвої позиції письменника в тому, що він завжди залишається людиною і митцем вищою мірою не меркантильним та великодушним, палким у своїй любові до інших людей і до літератури, справжнім добротворцем.

Народився Вячеслав Михайлович Малець 23 вересня 1939 року в селі Тупичеві на Чернігівщині (так принаймні зазначено в усіх довідниках Національної спілки письменників України та в УЛЕ). Однак сам він у першій книзі для дітей «Голубий автобус» (1967) своїм місцем народження називав сусіднє село Макишин Тупичівського, а з 1959 р. – Городнянського району. Ймовірно, таке різночитання трапилося через те, що мати письменника до війни працювала в Тупичеві, однак родина проживала в Макишині. Тут і до сьогодні мешкає рідна сестра письменника, тут поховані його мати та вітчим.

Отже, долиною дитинства автора «Сновських мостів» стало село Макишин, розташоване на правому березі голубоокої річечки Снов, чи не вперше в українському письменстві оспіваної Леонідом Глібовим у знаменитій «Журбі» («Стоїть гора високая...»).

Після закінчення філологічного факультету Київського університету Вячеслав Малець працював у відділі критики газети «Літературна Україна», завідувачем відділу літератури журналу «Барвінок», редактором у видавництві «Веселка».

Перші кроки в царині художнього слова він розпочав з критики та публіцистики, з нарису «Висоти Петра Степанчука» (1964), з літературно-критичних статей і рецензій у республіканській пресі.

А в дитячу літературу Вячеслав Малець переможно в'їхав на «Голубому автобусі». Як уже зазначалося, це була назва першої його книги для дітей, до якої увійшли повість та оповідання. «Той голубий автобус, який намагався наздогнати, та так і не наздогнав сільський школяр Вітя, – наче символ безхмарного скороминущого дитинства, першого дитячого кохання, що на все життя полишає в душі солодкий щем безповоротності й неповторності» [2], – захоплено сказав згодом Всеволод Нестайко в одній із статей про письменника.

Уже стало притчею во язи цех, що для дітей треба писати так само, як і для дорослих, тільки ще краще. Це визнають і самі письменники, і критики й літературознавці, і педагоги. Однак визнають



переважно теоретично, на словах. Насправді ж дитяча література і нині залишається такою собі Попелюшкою у злої мачухи «маскульти».

Займаються творчістю для дітей і про дітей поважні автори спорадично, або ж тоді, коли нічого в них не вийшло в галузі «дорослої» літератури. Відтак, ображені на невдячну аудиторію, на примхи моди, на увесь білий світ, окрім самих себе, невизнані «майстри культури» прагнуть ошчасливити хоча б дітей.

З Вячеславом Мальцем, на щастя, нічого такого не трапилося. Одразу ж після дебютного «Голубого автобуса» він твердо обрав для себе цю занедбану ділянку художньої словесності, а свого адресата бачив переважно серед дітей середнього та старшого шкільного віку. Як на мене, одна з найскладніших (у плані виховному, звісно) вікових категорій.

Якраз для таких «важковиховуваних» підлітків і написані ним книги «Голубий автобус», «Білина першого снігу», «Сновські мости», «Таємничий посвист іволги», «Іскри прощального вогнища».

Хоча, які вони «важковиховувані» – всі оті Віті, Каті, Володі, Наталки, Сашки, Славки та інші персонажі поістей Вячеслава Мальця? Звичайно, є в них свої ускладнення і прикрі переживання – серйозніші, життєвіше в Наталки з «Таємничого посвисту іволги», більш особисті, внутрішні – в Сашка з «Іскор прощального вогнища». Але загалом це дуже симпатичні, щирі, добрі у своїх мріях і вчинках неповторні особистості, інколи незграбні та нерозсудливі або просто смішні чи навіть комічні. І разом з тим зі сторінок творів справжнього життєлюбця і добротворця Вячеслава Мальця ці герої постають, як живі – в своїй, ще дитячій, безпосередності і в своїй, уже юнацькій, самозаглибленості й «таємничості». Письменник їх любить, немов власних дітей, однак ніколи не ідеалізує і не прикрашає їх.

В окремих творах автор переносить своїх героїв у нашу трагічну минувшину, в часи окупації України фашистськими загарбниками. Так, скажімо, Сашко з оповідання «Сам серед ночі» як зв'язківець партизанського загону вночі пробирається з лісу до рідного села. А юний месник Петро Заньченко з повісті «Осінні хурделиці» своїм життям, коротким, мов спалах метеорита, назавжди полишає слід у серці читача. І тут уже неважливо, на якого реципієнта розрахований твір. Такі речі корисно читати і дітям, і дорослим – усім, хто захоплюється прозою, незалежно від віку її героїв.

Майже всі літературні персонажі Вячеслава Мальця живуть «там» – серед луків, лісів, ставків і озер Придесення, в селі на березі правічної річечки Снов – у долині його дитинства. А разом з відчуттям кривого зв'язку зі своєю малою Батьківщиною до читача приходять і усвідомлення вічних загальнолюдських цінностей – любові до рідної країни, душевної чистоти, прагнення творити Добро.



Література:

1. Малець В. М. Білина першого снігу / В. М. Малець. – К. : Веселка, 1989. –
2. Нестайко В. Вячеславу Мальцю – 50 / Всеволод Нестайко // Літературна Україна. – 1989. – 13 жовтня.

Долина дитинства
Вячеслава Мальця



ЛИЦАР НЕСПОКОЮ

Літературно-критичний нарис

Замість вступу

Дивлячись на міцну постать цього енергійного чоловіка, важко повірити, що йому виповнилось 75. Ніби й не вичерпувало життя із цямрини років, не спливали вони за водою осіннім падолистом, не вирували у творчому неспокої на бистрині часу.

Вочевидь, секрет активної життєвої позиції Григорія Максимовича Штона в тому, що він завжди залишається людиною і митцем вищою мірою не корисливим та великодушним, палким у своїй любові до інших людей, до мистецтва й літератури зокрема та науки про неї. Своєю сорокарічною діяльністю в царині слова митець гідно розвиває давню й стійку традицію в історії вітчизняного письменства – поєднувати в одній особі хист ученого й поета. Ця традиція, увічнена іменами Г. Сковороди і І. Франка, П. Тичини і М. Рильського, М. Зерова і П. Филиповича, І. Світличного і В. Стуса, переконливо заперечує будь-які спроби трактувати нашу літературу як аматорську, відсталу, хуторянську.

Відтак і в особі Григорія Штона маємо не той приклад, коли одна з граней таланту яскравіша, а інша слабша: і наукові студії ювіляра, і духовно наснажена проза, містка, інтелектуально глибинна, і мистецьки вартісна лірика позначені печаттю думки та розмахом філософських узагальнень. Науковець живе в поетові, а поет збурює вченого. Що на що тут впливає – сказати важко. Адже поети – немов сполучені судини: ніхто не живе окремо, в «ізоляції». І в літературній діяльності Г. Штона різноманітні впливи, традиції та нові віяння співіснують впродовж усього творчого шляху вченого й письменника, причому незрідка в різні періоди його життя домінує то одна, то інша тенденція.

Сам же митець в одній із своїх «візій» власне творче кредо визначив у такий спосіб:

*Наука, проза
Зрідка – віршування...
Із фарбами і пензлем муки.*



Свого часу Микола Хвильовий, завершуючи «Одвертий лист до Володимира Коряка», щиро проголосив насамкінець: «Хай живе дух неспокою!» З великою радістю прийняв ці слова, по суті, з «листа у вічність», адресованого «І мертвим, і живим...», наш сучасник Григорій Штонь. Прийняв і зробив їх своїм особистим гаслом. З цим гаслом він прагне пройти все своє життя. І ніяк не може уявити себе без нього і нині. Рішуче ніяк! Філософськи насажене художнє письмо Г. Штоня – зразок високого бароко серед сучасної масової літератури, численні його студії, створені в жанрі «рухомої естетики», полемічні виступи в пресі, на радіо й телебаченні ось уже не одне десятиліття перебувають на вістрі часу, збуджують поточний літературний процес, точно означаючи його фарватер, застерігають від зумисно вимурованих гребель і водоспадів. Ні лещата радянської цензури, що перекривали кисень будь-якій творчій особистості, а надто – українським митцям, ні суховії компартійної критики не змогли знищити в ньому прагнення мистецького боріння. І нині також, коли вітчизняна культура кинута на поталу дикому ринкові, а влада неспроможна ухвалити законів, які б забезпечували українській книжці, телебаченню, пресі, культурі загалом правовий пріоритет «на нашій – несвоїй землі», Григорій Штонь залишається бранцем неспокою.

То ж нехай дух неспокою живить кожную творчу особистість, не даючи їй обернутися в стояче болото!

Лицар-сам

Самість. Самотність. Самобутність. Ці три слова найбільше наближені до суті Григорія Максимовича Штоня і як людини, і як митця. Хоч по-справжньому творча особистість не надається однозначному обмірові. Окрім того існує ще доля, яка теж бере участь у формуванні характеру, «підштовхує» до певних творчих переважань, змушує собі коритись. Сповідана Г. Штоном самість (читач його творів це відчуває безпомилно) виключає гуртовий гнів, радість. «Мені з ними і в них не те що малоцікаво – соромно. Що не означає внутрішню від них відрубність, – зізнався митець в одному з недавніх інтерв'ю. – Проте не всепоглинну. Література – це завше виростання. З народу, самого себе...Слово тому й кличе, що прагне новизни. І тебе, і світу, який ти або доосутнюєш, або засмічуєш. Звідси й відразу до загальноновживаного, загальноновідомого і, хай мене Бог простить, загальнонародного...» [3, 12].

Майже століття тому інший Григорій, «давній лицар і гульвіса», – Чупринка у поемі «Лицар-Сам» (1913) ідентифікував в образі



головного героя авторську самотність і самотність. Цей самотній герой, обвинувачений тодішньою критикою в тому, що нібито не мав цільного процесу, а лише вигляд яскравого індивідуаліста без внутрішньої творчої праці, за яким ховалася боязливність перед життям:

*Я щасливий і один,
Сам з собою в добрій згоді...
(«Поет»)
Сам собою тільки втішний.
(«До поета»)*

Виділяючись серед пресимволістів (М. Вороний, О. Олесь, М. Філянський) своєю бунтівною вдачею, автономністю у творчості, Григорій Чупринка і сам себе вважав самотнім, самотнім: Григорій Штонь, здається, теж так само вважає, що у самотності є свої переваги: ти сам-сам зі своєю правдою, а в гурті – ти думаєш, як всі, на чийсь кшталт.

Стосовно самотності, то що порадите робити людям безталанним, звичайним бездарам і невдахам, коли в їхньому колективі (здебільшого ними ж самими і сформованому) раптом з'являється справжній митець? І неважливо, чи це академічна установа, де псевдовчених хоч греблю гати, чи університетська кафедра, або Спілка письменників?

Самотність – що вона являє собою? Відхилення від норми. А може, це ідеальна норма?

Чи добре, що вона існує? Певно, що так, бо заперечує посередність, звихрює уяву та розум, ламає стереотипи, а, значить, омолоджує кров суспільства, рухає світ уперед.

Споконвіку в науці, у мистецтві, зокрема і в художній літературі, з'являлися люди, котрі на голову, а то й на цілу епоху вивищувалися над своїми сучасниками. Їм відкривається четвертий, п'ятий чи якийсь там вимір буття, вони спроможні створити дивовижні, майже трансцендентального характеру речі...

А втім, про самотність так влучно сказав іще Пушкін:

*Но лишь божественный глагол
До уха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел!*

Самотністю по вінця наповнені майже всі поезії і Григорія Штоня, як і його прозописьмо, як і літературознавчі есеї та літературно-критичні студії, виділяючись серед загального потоку текстів інших літераторів своєю бунтівною вдачею, незаангажованістю і лицарською шляхетністю у царині Слова.



Як відомо, собою не народжуються, собою стають. Незрідка у боротьбі з безліччю спокус залишитися, для прикладу, непоганим директором школи, цікавим науковцем, добрим літературним критиком. Що не означає, ніби зміна фаху, щоденних занять і навіть стилю життя певні натури заспокоює. Хіба ненадовго.

Фактом свого народження (13 березня 1941 року) у селянській сім'ї Григорій Штонь мав би і міг себе шукати у чомусь для села звичному. Надто з огляду на те, що село Вербовець Ланівецького району Тернопільської області він клято, як не раз повторює, любив. Щоправда, брала у цьому участь і рання (він був наверненим до друкованого слова ще у чотири роки) любов до книжки. А в книжці простий народ, сільська природа, сільський побут віддавна поетизувалися. Окрім того у народі книжці беззастережно вірили. Саме тому його раннє дитинство опромінене любов'ю і вірою. І ще – ласкавістю власного імені. «Грісю!!! Грісюню!!!!» – ці згуки баби Марини довкола нього буквально витали і коли він забігав на батьківське подвір'я, щоб нашвидкоруч наїстися, і коли був від цього подвір'я далеко – у однолітка Васі, або у траві на пастівні, звідки планувався заборонений стрибок у річку. Плавати він теж навчився у чотири роки. Таємно і сам.

У 1944 р. його батько Максим Якович Штонь пішов на фронт. Маючи перед цим думку і про лісові та польові схорони, але дружина сказала твердо: «Йди, куди покликали». Про матір Євдокію Григорівну син розповідає багато різного. Переважає у цих розповідях наголос на твердості, упертості і непомірному владолюбстві, з яким син не боровся, а просто намагався, коли підріс, бути від нього якнайдалі.

Фронтіві рани і солдатська шинель та обмотки Максима Яковича Штоня, як то кажуть, осовітили: для людей з лісу він став об'єктом поборів і навіть знущань. Це по-своєму драматизувало його підрадянську щоденність, у якій невдовзі з'явився ще й колгосп. Тоді ж багато односельців були вивезені до Сибіру, звідки стали йти листи про добру платню, що підтверджували часті посилки тим, хто залишився «на свободі». Серед вивезених був і батько Євдокії Григорівни і її братова з доньками, які погодилися Максима Яковича з сім'єю у м. Осінніки Кемеровської області прийняти. Так у 1950 р. відбувся відрив Григорія Штоня від первинної духовної його плаценти – українського села.

Для Максима Яковича Штоня цей переїзд виявився доленосним. Батько Григорія мав занадто добрий як для культурно-побутових потреб села голос, яким здобувся навіть на певну славу: читав у церкві «Апостола», співав у хорі. Проте зовсім інакше до його бас-баритонального регістру поставилися в Осінніківській церкві, де йому одразу була запропоноване місце псаломщика.



Ще раніше шахта дала йому непогане барачне житло, після чого Григорій Штонь і почув мамине: «Всьо! Отут нам і жити». Означало це, зокрема, й те, що вербовецькі хату, хлів і льох вже можна було продавати. Поїхала це робити мати із сином, який буквально виплакав безбілетний (під нижнім сидінням загального вагона) проїзд до Тернополя, а звідти – до села, звідки повертатися «на Сибір» навідріз відмовився. Так і жив з 1951 по 1955 рік у тітки Марти, потім повернувся на три роки до батьків і знову втік до тітки Марти, з хати якої після короткочасного життя в Новосибірську й пішов у 1960 році до армії. За цей час його батько був висвячений спочатку у диякони, а потім – у священники. Григорій Штонь навідріз відмовляється вважати цей факт його біографії драматичним. Можливо, з огляду на те, що в армії його зробили звільненим секретарем (посада офіцерська) комітету комсомолу, «затягнули», як він жартує, до партії, звідки виганяти намагалися тільки раз – у 1986 році. *«Й добре, що не вигнали, – цілком серйозно твердить він зараз. – Інакше ходив би в героях».* У його слововжитку це означає – був би серед тих, хто спекулює на антирадянських умонастроях тоді, коли про ці настрої говорити можна. *«А ти спробуй по-антирадянськи жити»*, – каже він завжди, коли мова заходить про дисиденство екзистенційне, закорінене у постійній незгоді з різними соціальними шаблонами, викличному несприйнятті дворушництва, холуйства, чиношукацтва.

Звабливий запах типографської фарби, що йшов від газети з надрукованим у ній його матеріалом, а головне – його прізвиськом, Григорій Штонь відчув ще в армійські часи. *«Уперше мене надрукувала невеличка армійська газета, куди я надіслав саморуч на машинці набраний нарис "Нас утро встречает зарядкой", – не без іронії згадує Штонь. – Чим він редакторів сподобався, не знаю, але днів через десять я вже тримав у руках аркуш з власним прізвиськом і кількома колонками відчуженого від вояцького мого ества тексту. Позаяк у мене був вільний вихід у місто, я кинувся з цим текстом у сусідню частину до товариша по полковій школі. Товариш, на жаль, був десь на трасі (ми служили в залізничних військах), і я побрів назад. Зазирнувши на всяк випадок (йти треба було через місто Веселі Терни) до солдатської вбиральні, побачив: усі тридцять "очок" були встелені моїм шедевром. З журналістикою я жорстоко покінчив. Хоча, якби в радянській армії було доста туалетного паперу, цього могло не статися. Проте сталося»* [18, 413].

Свою «жульєнсорелівську», або «растіньяківську», чи, швидше, «радченківську» дорогу до підкорення провінціальним юнаком стародавнього Львова розпочав досить рано. Однак батькова професія і родинне сибіряцтво принесли певні життєві ускладнення: до армії і після армії його не взяли до Львівського університету. *«Але взяли мене*



на навчання тільки у Дрогобичі, – сповідується Г. Штонь уже в наші дні, – де місцевий педагогічний інститут радо підбирав невдах-хлопців, що намірялись стати істориками, філософами, економістами, правниками. На відміну від мене, що вподобав (про провальний приїзд колись до Москви і спробу вступити до Школи-студії при МХАТі можна не розводитись) не міняв» [17, 54]. Дрогобич, власне, і став філологічною колискою Григорія Штона, хоч був юнак у ній дитям «підкидним», бо російська література і російська мова на російському відділенні, на якому він, середньостатистичний "росіянин", випускник однієї із сибірських шкіл, навчався, зусиль для вивчення практично не потребували. Зовсім інша справа – теорія літератури, на яку він накинувся, як «зозулення на дзьоби нерідних своїх батьків» [17, 54]. Допоки не переконався, що годуватися треба з книжок.

Хоча в СРСР «син за батька не відповідав», однак якраз батькова професія вкотре ускладнила юнакові життя, на цей раз уже після закінчення вузу. Для обіцяної на перших курсах праці в Дрогобицькому педінституті, де він мав (її швидко зняли з наказу певних служб) ленінську стипендію і взагалі був в усьому першим, місця не знайшли. Щоправда, впродовж навчання в Дрогобицькому вишій юнак отримував напівтаємну ректорську дотацію. Щомісячну. Плюс мав стипендію підвищену. Таким багатим, як тоді, здається, він уже більше не був ніколи. Згадуючи про студентські роки, зазвичай говорить: *«Це був життєвий мій пік. Мав окрему кімнату, окреме місце в читальному залі бібліотеки, був солістом знаменитого тоді вокально-хореографічного ансамблю "Пролісок", з яким багато гастролював, виступав навіть у московському Палаці з'їздів. А концертів у київській і львівській опері не перерахувати – без "Проліска" у 1965–1968 рр. не обходився жоден урядовий концерт».*

Три роки праці організатором позакласної та позашкільної роботи в середніх школах № 8 та № 3 Дрогобича його впритул наблизили до першого можливого варіанту подальшого життя – шкільного директорства. Не в місті, а в районі, що (знову посилаюсь на його слова) спершу «зачарувало». Не посадою, а окремим будиночком, де дружина з сином могли б нарешті не чутися квартирантами. Але був варіант і другий – аспірантура київського Інституту літератури, куди він поступав у 1968 р. з наміром стати аспірантом-теоретиком. Усе ще фахово російськомовним. Не так сталося, як гадалося. Проте через рік тодішній вчений секретар Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Б. Деркач знайшов (не без допомоги, очевидно, Миколи Жулинського, з яким Григорій листувався) його телефонні координати і сказав буквально таке: *«Мене викликав Микола Захарович (Шамота. – В. К.) і запитав: "А де той чорнявий?" – "Який?" – "Що постунав до нас утोरік". – "Здається, в Дрогобичі". – "Знайдіть. Хай постунає ще раз"»*



[17, 54]. але був прийнятий лише в 1970 р. Це, до речі, його, філолога російського, перетворило на філолога українського, після чого російський шкільний атестат і ним зобумовлена професія вже ніколи про себе не нагадували.

Навчання в аспірантурі, захист дисертації, майже тридцятирічна служба в Інституті літератури проминули як не дуже високої якості сон, упродовж якого, за словами ювіляра, довелося й постогнувати. Не так від жаху, як від огиди до стукачів з посадами й без посад. Натяк у 1986 р. дирекції, що у нього практично готова докторська розвідка «Романістика Михайла Стельмаха» був зустрінутий недвозначним мовчанням. Тому докторська дисертація «Духовний простір української ліро-епічної прози» була захищена аж у 1998 р., коли ура-патріотичні опуси стали рідкістю, а наука – працею. На кінець 1980-их припадають і перші публікації Штоня-прозаїка, пізню з'яву яких автор пояснює так: *«Творчість в кондовому, переможно-комуністичному СРСР – нонсенс. Навіть надталановиті поети й прозаїки варіювали один світогляд, одне бачення й тямлення людини. Талант, зрозуміло, при цьому важив багато, але не все: ні Рильський, ні Бажан, ні Гончар, ні навіть Стельмах не ступили за межі проблематики, тематики й духовно-стильових вподобань, контрольованих соцреалістичною догматикою. Моя середина почала віршувати, надиктовувати ще не комп'ютерові, а ручці, оповідання, повісті, начерки майбутніх романів, п'єс тільки коли СРСР здох. Тобто він ще формально існував, але мене це не стосувалося. Як не стосується й ура-патріотика нинішнього часу, – якось зізнається Григорій Максимович авторові цих рядків. – Творча свобода – мій єдиний духовний дім. З посади заступника директора Інституту літератури я пішов з тої самої причини – нездатності служити учорашньому дню, який спокійно переступив у день нинішній і в нім владарює. Без мене...».*

На посаді професора Інституту філології Київського університету імені Тараса Шевченка Г. Штонь знайшов ще одне застосування численних своїх талантів, ставши непоганим лектором і педагогом. Студенти його шанують і прочитані ним курси історії української літератури ХІХ ст. вважають одними із кращих.

Основна специфіка діяльності викладачів вищої школи, чи вишив, як сьогодні журналісти називають у своїх репортажах університети, полягає в тому, що вони змушені поєднувати викладацьку практику з інтенсивною науково-дослідницькою роботою. Іншого шляху в них немає, оскільки не можна викладати наукову дисципліну і не бути вченим (студенти слухати не стануть). Разом з тим дуже непросто бути справжнім науковцем і одночасно виконувати всі викладацькі обов'язки – лектора, методиста, вчителя, куратора, вихователя, громадського діяча тощо.



Можливо, саме через це почасти навіть світила академічної науки так неохоче погоджуються прочитати бодай єдиний невеличкий спецкурс у вищому навчальному закладі, а здебільшого й взагалі відмовляються.

З іншого боку, не кожен вузівський викладач спроможний впоратися з глибокою науковою проблемою, а наукові висліди окремих із них торкаються лише навчально-методичних проблем.

На щастя, на університетському небосхилі незрідка трапляються харизматичні постаті, які з дивовижною гармонійністю поєднують в своїй роботі невід’ємні складові професії науково-педагогічної професії працівника вищої школи і в кожній з них мають здобутки, яким міг би позаздрити багато хто з «широко знаних фахівців у вузькому колі».

Викладання і творчість з роками між собою повністю порозумілися, що засвідчує низка романів 2000–2010 рр., яким їх автор надає повноважень «головного репрезентанта мого творчого «Я». Проте не зайве нагадати і про дві поетичні книжки Г. Штоня: «Візії» (1995) і «Затока лун» (1999), які засвідчують високу віршувальну техніку їхнього автора і не менш нестандартні тематичні його залюблення. Переважає серед них медитативна вглибленість у життя природи і життя людського Духу; їхня взаємосполучність відкриває у кожній буттєвій хвилині екзистенційні смисли усекозмичного масштабу та виміру. Завершує останню з поетичних збірок драматична версія міфу про Адама і Єву. Образи Хеви, Бога, Адама і Змія у ній не виходять за межі канонічної біблійної колізії, проте психологічне їхнє наповнення вражає художньо увиразненою новизною.

Тяжіння до діалогічного викладу художнього задуму сприяло народженню з-під пера Г. Штоня п’єс «Канон», «День прожитих бажань» та «За крок від неба». У поєднанні з екранізованими кіносценаріями «Страчені світанки» і «Чорна рада» і кількома десятками малярських робіт вони свідчать про те, що творча й життєва його осінь обіцяє й надалі залишатися багатою на різножанрові експерименти і високомистецькі їхні втілення.

Література, хоч би як її знеособлювали або, навпаки, співвідносили лише з певною кількістю книг та імен, феномен тисячоликій і внаслідок хоча б цього не одновимірний. А що не раз і назавше досліджений – то й нагадувати не варто, хоч наука, як зауважує Г. Штонь, *«дама гонорова і нею здобуті "істини" вивчає і перевивчає набагато охочіше, аніж живу літературну конкретику»*. Тож не слід дивуватися зі спорадичних письменницьких спроб розповісти про себе і «хліб свій насущний» мовою не літературознавства, а літератури. Інакше кажучи – без інтелектуальних риштовань, власне мистецька ціна яким гріш. Та й людинознавча теж. Це, звісно, не означає, що



репрезентувати письменника, його працю й продукцію не здатен ніхто. Проте не краще і творчо глибше за самого письменника...

З ініціативи головного редактора часопису «Вежа» Василя Бондаря чимало українських письменників, починаючи з 2002 р. і до сьогодні, одержують анкету з десятьма запитаннями. Одержав таку анкету і Григорій Штонь: 1. Що змусило Вас взятися за перо (бажання висповідатись, прославитись, чи заздросці, гроші і т. п.)? 2. Коли Ви задумали стати письменником, мали взірець? Хто він? 3. Як Ви починали в літературі? 4. Як Ви творите? 5. Якою мірою впливає на Вашу творчість оцінка твору друзями, редакціями, рецензентами? 6. Чи ведете Ви щоденник? Чи робите які записи-спостереження? 7. Чи повертаєтесь до своїх уже опублікованих творів, аби їх переробити, удосконалити? 8. Чи треба письменникові читати? Як багато Ви читаете? Зокрема чи достатньо уважно стежите за сучасним українським і світовим літературним процесом? 9. Чи були у Вас періоди розчарування життєвим вибором – вибором письменницької долі? 10. Щоб Ви побажали молодим, які мріють стати письменниками?

Відповіді Г. Штоня виявилися досить промовистими для характеристики його самого, своєрідною психологічною інтроспекцією митця:

1. Не думаю, що за письмо хтось з-поміж до нього покликаних брався чи береться з примусу. Хіба до такого його різновиду, як листи; їх я, відірваний з дитинства від батьків, терпіти не міг. І не терплю досі. Гадаю – через штучність. А просто писати... І тим письмом прошкувати до себе щораз іншого... Це один із різновидів щастя. При тому – самодостатнього, бо чуже до тобою написаного ставлення – то завше прикрість. Навіть коли тебе хвалять...

Мене, правда, і давніше, і зараз просто терплять. І все, напевне, тому, що сповідана мною замість (читач це відчуває безпомилково) виключає гуртовий гнів, радість. Мені з ними і в них не те що малоцікаво – соромно. Що не означає внутрішню від них відрубність. Проте не всепоглинну. Література – це завше виростання. З народу, самого себе... Слово тому й кличе, що прагне новизни. І тебе, і світу, який ти або доосутнюєш, або засмічуєш. Звідси й відраза до загальноновживаного, загальновідомого і, хай мене Бог простить, загальнонародного...

А щодо заздросців чи грошей... Звичайно, я заздрю. Бюлю, Камю. А останнім часом і Сартру, якого став перечитувати, щораз червоніючи. Бо колись за щось від нього просто відмахнувся. Що означало – відмахнувся і від себе нинішнього... Про гроші краще помовчу, поза як залишає без них не держава, а читач. Точніше – повна його відсутність. За присутності літературного холоуїства, якого найбільше серед т.зв. „постмодерністів”. Звісно – самоназваних.

2. Взірці – річ плинна. Тому й вторувати треба лише на самого себе. Усе ще (або вічно) не зреалізованого.



3. Починав я... По-перше – пізно: десь в середині 80-х, маючи вже за сорок. І дуже й дуже обережно, бо Україна любила і любить себе лише страдницьку. Мене ж розпирала хвала Життю. За вітер, сонце, душу, дух... По-друге, мені не вистачало мови. Не стилю, а саме мови, якою можна було б накрити Життя, яким його відчував і бачив. Не очима, а – єством. Тому доводилося те єство з наявною мовою (чи – мовами) мирити. Або сварити... Утім, і це було не головним, бо куди важливішою передумовою письма стало передчуття свободи. Від літератури, яка вважалася чи не взірцевою. І яка досі гуртується довкола біди. Давно ставши тою бідою сама...

За густо радянських часів з мене ні прозаїка, ні поета не вийшло б. Та й зараз не завше виходить. Але дещо виходить.

4. Пишу я щохвилини. Це форма мого існування. Інша річ – що з того переходить на папір. А опісля – в книжку. Якась дешиця. Спримітизована здебільшого тим чи тим сюжетом, надзавданням. Зрештою, від форми і змісту нікуди не дінешся. Тому комп'ютерові я передовіряю виключно їх. А все решта – маренням. Щодо яких поняття "лінощі" неприпустиме. І неприродне.

Зрозуміло, що так само неприродним було б усе наперед планувати, користуватися якимись давніми спостереженнями, записами, які присутні лише в тобі. Хоч і лягали вряди-годи на папір. Але не у вигляді твору, який, як і кожен живий організм, відкидає усе не живо- (і з ним разом!) народжене. Звідси й перейнятість усього писаного певним типом інтонованості, ритміки й розміру. Проза – різновид симфонії. Де все – і постійно – звучить. З цього процес писання починається і цим закінчується. Чому й т. зв. «натхнення» – то повернення в романну, повістярську чи новелістичну поліфонію, тон якій задає перше вже речення. Після якого з'являється друге, третє... Не наперед відоме.

Зайве при подібній прозомедитативності вести мову про наслідування якимось зразкам, а тим паче – живим людям. Твір – це коли й реальність, то іншобуттєва. Яку виймаєш із себе частинами. У день – не більше 3-5 сторінок живого тексту, який можна, звісно, коротити, але переписувати – ніколи. Те саме стосується "матеріалу", який теж тягнеш з власної середини. А радше – там визбируєш. Згідно принципу "сродності". Тому порожній прозаїк порожняк і народжує, який грімкотить, хилитається, але везе цілковите ніц. Котре знаходить, безперечно, поціновувачів, проте – у паралельному з літературою світі.

Усе досі сказане стосується й стилю, який не є і не може бути величиною постійною. А тим більше – позиченою. Навіть у самого себе. Кожна нова штука – то нова палітра і нові принципи з нею поводження. У мене – залежні від співмірних змістові станів духу, серед яких два однакових – то ознака смерті. Зрозуміло – художньої, проте не тільки...



Щодо сім'ї, друзів, то їх в моменти творчості просто не існує. Тому якщо маєш хоч одного читача, то май мужність визнати, що це не хтось, а ти сам. При тому – кращий від тебе щоденного. І розумніший. Від якого треба щодуху втікати. Щоб не закортіло породичатися, сиріч – знеособитися.

До речі, така сама небезпека чатує і при залюбленості у власний доробок, який ніколи не слід перечитувати. Зробив і забув. Як шкіру, з якої виліз. Чи мушлю. Найкраще це робити шляхом друку. Після чого роман чи повість тобі вже не належать. А ти – їм.

5. На творчість може впливати тільки творчість. Все решта їй заважає.

6. Щоденники вів, але ніколи до них не зазираю. І, не виключено, ближчим часом їх знищу. Аби уникнути спокуси порадуватися у камуфляжі суєтності. До того ж щоденники брешуть. Навіть у натур геніальних. Не брешуть тільки книжки.

7. Я не мислю себе класиком, і дбати про літературну кращість, а з тим і «вічність» мною написаного не збираюся. Це справа самого написаного.

8. Письменник доти й письменник, доки він не вбив у собі читача. А радше – поглинача слів, життів, дійсностей, число яких – тисячі тисяч. Якщо все це перестає тобі бути потрібним, то знай – ти теж вже нікому і нічому не потрібний. Навіть за наявності слави.

9. Як можна розчаровуватися тим, без чого ти – не ти? До того ж себе не вибирають – собою стають. Усупереч навіть долі, яка кожен випадок (приміром – народження в селі, що само по собі не є ні злом, ні добром, а всього лиш місцем і фактом першого скрику) воліє абсолютизувати. Якщо, звісно, ти не збунтуєшся. Заради народжень наступних. Аж до того, коли Бог чи Ангел-охоронець скаже: «Ну що ж, будь... Але пам'ятай – це вибір твій і тільки твій. За який і відповіси. Собою».

Скажімо – липовим академіком. Або нікчемним президентом. Або автором і авторством, до якого ніхто, крім совісті, не примушує. Совісті богопосланого фаху...

10. Бажати – це втручатися. Хай кожен стає тим, чим стати здатен. Вище себе і дарованого тобі (і в тобі!) Неба не стрибнеш.

Дивосвіт прозописьма

До дебютної прозової книжки «*Пастораль*» (1989) увійшли три повісті та одинадцять оповідань. Вікова зрілість їхнього автора підтверджена зрілістю мистецького його почерку. Жодна з повістей не перегукується з найбільш поширеними на той час тематичними



віаннями, серед яких переважала інерційна віра в непохитно високоморальний і високодуховний народ, сподівання на здійсненність партійних обіцянок змінити життя на краще. Столичний журналіст Стах (повість «Пастораль») приїздить у рідне село з наміром продати спорожнілу батьківську хату. За її порогом героя очікує залишене у ній, але вже спогадкове дитинство, покійні тато з мамою, внутрішнє «повернення» до яких оповите цілком зрозумілим ностальгічним флером. Переважає він і в перших враженнях від зустрічі з однолітком Федьком, колишньою однокласницею Надькою. Багато чого зневірено призабутого повертає Стаховій душі також донька Надьки Марія, захоплення якою Стаха відмолоджує. Це не заважає йому досить швидко зрозуміти, що ідилічно «непорушного» села, яким воно бачилось здалеку, насправді не існує, бо і в ньому «старість одних і молодість інших, хоч тече в них одна і та ж кров, розходяться як галактики, підлягають тому самому закону розширення всесвіту, що діє у космосі». Окрім того село нічим не поступається просто так: у Стахову хату його рідний дядько Йосип хоче вселити чимось йому потрібного ветеринара, Маріїн залицяльник на пару з рідним племінником Стаха столичного гостя перестривають і пробують побити. Хата урешті-решт дістається Надьці, а Стах їде до Києва з цілком тверезим знанням того, що навіть можливе одруження на Марії не поверне рідному селу пасторальних змістових тонів: що любиш, те найболючіше раниць...

Повість «*Два дні свят*» цю ж тему села ревізує необхідністю і мірою змін, потрібних людині для відчуття незакинутості у хащах «прогресу». Молодята Тимко і Віра багато чим відрізняються від трудящих своїх батьків і разом із тим не шукають «легкого» міського хліба. Проте читацьке порозуміння із ними не приходить разом із щосторінки повнішим баченням того, як вони живуть. Автор пропонує кількадечну подорож у внутрішні їхні світи, де світ зовнішній багато чого надиктовує, але вирішує далеко не все. Гроші, цілком досягнений достаток вивільняють Тимка і Віру з тенет безкінечних господарських турбот, проте невеличке західноукраїнське місто, де вони працюють, нічим їх не вабить. Як не вабить і місто обласне; зосібна Тимко як речник авторського голосу твердо стоїть на тому, що буттєва основа скрізь одна і та сама, проте багато чого на ній залежить од нього. Саме йому належать роздуми про щастя, «за яким не треба нікуди ходити» і яке вони з Вірою спробують розбудувати у власних передовсім душах. І починають вони з *«бажання зачерпнути у себе якомога більше змісту людського життя, а не його словесних заміників, в одяганці яких ти залишаєшся тільки робочою силою...»*.

Повість «*Сплеск*» є київською як у побутовому, так і проблемному сенсі цього слова. Головний її герой на перших сторінках стає одним



із творчих керівників столичного телебачення, а на останніх – батьком, що після пекельно спустошливих роздумів і внутрішніх протестів мириться з необхідністю синової служби в армії. До цього слід додати, що служба сина-десантника може відбуватися у непокірному, розбурханому радянськими «інтернаціоналістами» Афганістані, і що батько його ростив з п'яти років сам. Цілком ймовірній пожиттєвій самотності телережисера Юрія протиставити з авторської візії нічого: робота, цілком комфортний роман з усерозумючою Юлією, щоденна київська суєта ніколи не змусять пробачити світові необхідність усе нових і нових жертв мілітарним засадам історичного поступу. І все ж сам факт синового змушнення, неминучість Сергійового відособлення від батькових про нього турбот додають чимало несподіваних нюансів у наскрізну психологічну колізію твору. Повсякденна Юрієва мука народжує й думку про її закономірність і навіть необхідність. Бо *«...іншої альтернативи війні не існує. Діти не змушені були б оберігати наш спокій, якби цей спокій не робив з них в кінченому рахунку солдат. Вкарбуй це у себе... і – досить»...*

Оповідання Г. Штоня, що увійшли до книжки «Пастораль», і ті, що друкувалися упродовж 90-х років у газетах й журналах, заторкують ситуації психологічного помежів'я між тим, що їхнім героям пропонує життя, і чого прагнуть самі герої. Хоч прагнути – не означає мати: стан неспішного вдивляння у себе, у процесі якого багато чого переоцінюється, а ще більше – постає в контексті інших цінностей а то й у ситуації безвиході, художньо опрідечується письмом, де домінує психо-аналітична виражальність підкреслено модерного стибу. «Я б давно мав свої оповідання зібрати під однією обкладиною», – часто повторює їхній автор і додає: «Кожне з них – то немилосердно стиснутий роман. А щонайменше – повість. Але мені кортіло привчити себе до неомовленої промовистості, при контакті з якою читач решту процесу змістотворення бере на себе сам». Так це чи не так – ми рано чи пізно дізнаємося, сподіваємось, що нові твори Г. Штоня викличуть неминучу цікавість до творів «старих».

Наприкінці ХХ – на поч. ХХІ ст. перед дослідниками української літератури розкрився широкий і багат шаровий простір вітчизняної масової літератури – від жіночих детективів, до зразків «чоловічих» бойовиків з надміром немотивованого насильства.; від історичних романів-ретро, стилізованих під зразки літератури ХІХ ст., до вигаданих світів фентезі. Таке розмаїття масової, «формульної» літератури пов'язане з важливими соціокультурними процесами, внаслідок яких суспільство, в силу різних причин, не задовольняється лише зразками високої культури, а нерідко й принципово дистанціюється від елітарного художнього письменства.



Грандіозні соціокультурні зміни, що розпочалися на початку 90-х років ХХ ст. в свідомості українського народу, спричинили й принципово нові явища в літературному розвитку. Відмова від догм соціалістичного реалізму, вивільнення культурного поля, можливість познайомитися з усіма пластами західної літератури, насамкінець, необхідність відгукнутися на принципово нові запити читацького загалу не тільки відкрили широкий простір для експериментів у художньому письменстві, а й дали можливість вільному розвитку різних, у тому числі й практично відсутніх у радянську добу, форм масової літератури.

Наприкінці ХХ ст. різке протиставлення масової та елітарної літератури поступово змінюється ідеєю конвергенції. Долі багатьох сучасних письменників, які вважають, що масова література не тільки не суперечить елітарній літературі, але якоюсь мірою її збагачує і запліднює, демонструють скорочення прірви між цими полюсами сучасного літературного процесу. Так пише, зокрема, й Григорій Штонь, активно користуючись мовою масової культури, за допомогою реконструкції її об'єктів прагне віддзеркалити час, створити ефект «упізнання реальності».

До книжки прози *«Тернова мушля»* (1997) увійшли роман «Затіння», кіноповість «Пришелець» і повість «Марта».

«Затіння» – твір пошуковий, що однаковою мірою стосується як його стилю, так і теми. Останню автор у приватних розмовах розкриває так: *«Пошук у зросійщуваному Києві українства. Його з усіх установ і навіть сімей вимітали. Проте воно, перебуваючи на становищі „соціального сміття”, чіплялося за життя і виживало. Як, чому, де і в кому – про це я й писав. Не дуже довго і не дуже важко: допомагала мова. Додавала енергії й невитраченість сил...»*.

Романний час «Затіння» – літній день, упродовж якого ті, про кого автор розпочинає неспішну оповідь, з хрещатівських кав'ярень розбрідаються хто додому, хто до друзів. Усі вони певною мірою знайомі, ведуть себе так, як і завжди: хто думає про похмілля, хто – про можливі підробітки. Постійної роботи з різних причин не має ніхто, що не заважає одному з них (за фахом – історикові) циклюванням на новобудовах заробити на цілком пристойну бібліотеку й квартиру, іншому – мати зиск з перепродажу різного шмаття. Ще троє балансують на межі побутової декласованості. Тим часом день рухається до обіду, потім – до вечора, і з ним рухається читацька поінформованість про душевне «затіння» тих, хто й у стані викинутості з магістральних шляхів «країни розвинутого соціалізму» не перестає чути-ся українцями не за паспортом, а – невіддатним процесам нівеляції еством. Нічне купання в Дніпрі головних героїв твору виплескується умонастроями, в яких живуть: *«І ця ріка. І ми! Чий жили гонять кров,*



з нею поріднену... Одними і тими ж джерелами. І спільною долею, на якій ланці бряжчать і вдень, і вночі. А ми все ж існуємо. Та що там існуємо – ми є!»

Кіноповість *«Пришелець»* є спробою зазирнути в життя Григорія Сковороди тоді, коли жодної з літературно значущих подій в його житті не відбувається: письменник і філософ довгий час просто йде у напрямку Києва. Ніч на Івана Купала він проводить на березі річки Удай, потім повертає у маєток батька свого вихованця Василя Томари, майбутнього царського сенатора, який чекав на Учителя, щоб почути, як жити далі. Сковорода нічого конкретного йому не радить, лише вказує на потребу безнастанного внутрішнього розвитку; саме з нього починається розбудова духовних фортець у собі. Доки, переконаний філософ, тих фортець не «стане більше, ніж слуг у цариці», доти й рідна земля буде в рабстві чужинства і власної нерозвинутості. Опісля Сковорода опиняється в зворохобленому храмовим святом селі, де його впізнають, ним тішаться, проте навіть вибухове зачудування дружиною молодого сотника не збиває філософа з дороги нетривіальної його долі. Про неї багато чого душевно промовистого читач дізнається з відвідин Сковородою Лаври, де стиль письменника демонструє здатність не лише занурюватись у минуле, а й наповнювати це минуле змістами, які колись давно лише закільчувалися.

У повісті *«Марта»* автор робить доволі успішну спробу зазирнути у ціннісні переважання молоді, чие доросління припало на роки виходу рідної землі з есересерівського банкрутства. У житті головної героїні, яка має власну квартиру, чиновного батька, але не має матері, не відбувається ніяких подій. Крім хіба втрати дівочтва, що не стало драмою і не вплинуло на її ставлення до себе, де переважає молодеча задерикуватість. Те, чим Марта найбільше перейнята, вона кваліфікує як «бунт проти себе... в чужій мелодії». Це включає стосунки з хлопцем, що в неї закоханий, але вона в нього – ні, взаємини з сановним батьком, з державною службою, навчанням на вечірньому факультеті університету; скрізь вона зустрічає пропозиції жити, як всі. А їй кортить «жити розумно». *«Як саме? А ти спершу спробуй, а потім вже запитуй – мудра знайшлася»*. *«Ще не знайшлася»*, – констатує вона на цьому відтинку дороги до себе, хоч читачеві вже ясно, що жоден з пропонованих оточенням соціальних стандартів її не задовольнить. Принаймні, доти, доки ці стандарти не зрушать з нульової духовного відліку.

У книгу *«Пообіч часу»* (2004) увійшло друковані у журналах «Київ» та «Кур'єр Кривбасу» романи *«Суд»* та *«Рай»*. Перший з них є версією останніх трьох років життя Христа, яку викладає сам Христос. Автор доволі сміливо пов'язує людинобожість розп'ятого Ісуса з можливістю незримої його присутності в усьому тому, що є сучасною



людиною на кожному її кроці убік Бога. Це, на думку Г. Штона, стосується й авторства як праці людського Духу, щопослівно «редагований» такими складниками віри, як людська совість, сором, любов до життя, дарованого для щоденної боротьби за себе кращого. У процесі розгортання Христової сповіді перед тим собою, що увібгав двотисячолітній досвід перебування в земних іпостасях всевічного Духу, стає зрозумілим, що романом «Суд» багато чого в канонічному сюжеті Христової дороги убік Голгофи потрактовується не зовсім звично. У першу чергу це стосується прагнення Ісуса постраждати і тим самим морально возвеличити ідею увільнення людства від тягара первородного гріха. Згідно логіки автора у першовитоках гріховності існує позірно неусувне протиріччя: наявність правоти там, де вона не діє – у віданні Всевишнього. З цим, зокрема, не згоден Іуда, який рішення небесного Ісусового Батька обрати саме його на роль зрадника Божого Сина пробує оскаржити. Проте урешті-решт кориться своїй долі, але не тому, що Ісусові заздрить чи Ісусові не вірить, а тому, що безмежно його любить. Людина, каже цим початково означеним конфліктом між сліпою покорою і вірою письменник, тому й заслуговує покари чи прощі, що усе робить і за все відповідає сама. Стосується це й Ісуса, який сам собі передрік Голгофу і сам на неї пішов, хоч Небесний Отець у багатьох випадках неявної своєї біля Сина присутності від цього кроку відмовляв. Мотиви цієї не зовсім біблійної позиції – у християнстві як доведеної Христом можливості оселення Бога на землі не після Страшного Суду, а з того дня чи хвилини, коли кожна окремо взята особа прийме Бога у себе. Саме відтоді земне життя перестане протиставлятися життю небесному і відкриється для кожного як таке, що вартує молитовного до себе ставлення і молитовної дяки за нього Господові.

Ісус як новолюдина багато чого у приватному його житті явленого розуміє по-новому саме тепер, коли не одноденний, а двотисячолітній хресний шлях людства засвідчив марність надій на раптове його переродження у людство воістину безгрішне, яке вірить не тому, що Бога боїться, а тому, що на власному досвіді переконається у благодатній силі Любові. До ближнього знаного і незнанного, до Природи, до Космосу, до Життя, а з тим і до Бога як сили не караючої, а життєносною, оскільки кожен карає себе і свою душу сам. І рятується від щоденних загроз знеособленості теж сам, маючи божий світ не за ворога, а товариша, рівень порозуміння з яким і є рівнем завжди (і тільки!) індивідуалізованої людинобожості.

Зрозуміло, що ця концепційна матриця роману «Суд» не існує поза авторськими спробами побути з Ісусом наодинці та в оточенні його учнів; численні сцени Ісусових вагань, розмов, чудес складають мозаїку існування не божого, а цілком буденного, глибше спізнавшись



з яким читач відкриває у християнстві багато змістових рівнів, якими життя і віра оземлюються, стають перейнятими станами, де Благість, Краса, найвищі душевні зрушення перестають претендувати на винятковість, наближають феномен людської екзистенції до богообраності щодень і щокрок.

Роман «*Рай*» належить до творів тезисного порядку: ним захищається думка про райськість земного життєплину у ті існувальні миті, коли духовний зір людини максимально відкритий.

Ситуація, обрана автором як сюжетотворча, діалогізує з досить поширеною міфологією про те, що за мить до смерті свідомість відтворює увесь зоровий існувальний набуток. Автор дотримується думки іншої: людина у момент смерті «бачить» те, що її дух осягав і осягнув. І зовсім не «бачить» того, що залишилося внутрішньо не пережитим. До сказаного слід додати й переконаність романіста у нашій здатності до повного порозуміння з Природою, Космосом, наслідком чого стають тривалі «виходи» за межі егощоденності, коли Розум, Душа й Дух вільно «зчитують» мову зір, океанів, дерев, степів, стають речниками буттєвих змістів, поза якими поняття «вічність» є означником таких самих абстракцій, як конфесіональні пекло, рай, небесні всілякі канцелярії.

Перебування в одній з них упродовж канонічних сорока післясмертних діб стало для головного героя роману приводом до прискіпливого перегляду усіх попередніх своїх існувань, де він бачить мало для себе втішного. Себе, слід уточнити, усе ще духовно живого, якому одна за одною відкриваються форми соціальності, де владарює мілітарність, розбій, повсемісна ігноранція позовів совісті. Це знову й знову повертає читача до головного питання доробку Г. Штоня – що є людиною в людині, а що – одержавленою її подобою, котра слухається батога, а пряник сприймає земною іпостассю Бога. У романі «Рай» довкола існувальної цієї моделі постійно присутня ще й полемічна переконаність у хибності віровчень, де повсякденне земне життя знецінюється картинами блаженства, дарованого праведним душам лише після смерті. Рай, настійливо підкреслює автор, є продуктом повносілого, повноцінного й «зрячого» буття людського Духу насамперед у тілі, яке не є ні апріорно грішним, ні безгрішним, а всього лиш покликаним до спільної співпраці з дарованою Небесами й Природою Красою і невід'ємним від неї і за її участю твореним Людським Світом, куди Добро і Зло не делегуються. Людина тому й відповідає за себе сама, що сама обирає сприйнятні для себе переваги того й другого і щоденно їх озмістовлює.

Додаткову цікавість до світоглядних засад роману «Рай» викликає присутність серед його персонажів Сальвадора Далі. Цей геніальний маляр усе ним сотворене зробив безсмертним, що додає резонів до



авторської переконаності у тому, що небуття поширюється лише на існувальні форми, справи та поривання, які не долучають до духовного еквіваленту історичного часу нічого нового. Мистецтво щодень дійсність інакшить, і всі, хто до цього причетний, мають на Небі ті ж самі оази богонадихнутого авторства, що їх залишили по собі на Землі. Стосується це й готового до повної космічної утилізації безіменного наратора роману, чий фах художника нагадує про себе посмертними словами сина, який на запитання матері: «Що там іще наглянув?» – відповідає: «Батька».

- Не лякай, де?

- А он бачиш на заході хмарку? Їх такими малював тільки він.

- Господи, і цей починає дуріти. То ми їдемо, чи ні?

- Летимо. Прощавай, Тату! Чи краще – до зустрічі?..

Повість «**Містраль**» (журнал «Київ», № 3, 2004) започатковує чималий фрагмент прозового доробку, яким його автор пробивається у всечасся. Люблені Штонем-поетом стани своєрідного «зависання» у просторах, де «бродить вічність», у творах оповідного жанру стають приводом для приєднання до присутнього у кожному з нас минулого. На цей раз ним стає любов однієї з реанкарнаційних сутностей головного героя до давньоєгипетської цариці Анхесенпаатон. Виконувани колись при ній обов'язки фараонового садівника вмонтовуються у повторюваний час від часу сон провідного героя, де йому знову доводиться садити довкіл вілли з овдівою коханою прутики майбутніх кипарисів, горіхів та пальм, вергати цілими горами чорнозему й компосту. А коли видовжений у часі бува на місяць сон завершується, герой повертається до обов'язків члена київської фінансової групи, чії капітали присутні й у мережі кримських казино. Перевірка фінансового стану цих закладів на цей раз доводить системні махінації з боку «донецького» їх керівництва. Це для надто пильного «ревізора» означало одне – негайну смерть, од якої він утікає разом з учорашньою школяркою Павлиною, що постукала у готельний його номер за кілька годин до того, як туди завітали найняті донеччанами кіллери. В усьому цьому (передчуття небезпеки, зустріч з татаринном-таксистом, у якого є яхта, знайомство з сестрою цього таксиста Сабріє, котра їх вивозить з Ялти і передовіряє морю) присутній не лише рятівний збіг обставин, а й воля життєнакреслень, фрагменти яких кожен з нас виконує і поступається місцем виконавцям іншим. З іншими іменами, іншою земною долею, але з видовженим на кілька тисячоліть виростанням із себе тілесного у себе духовного.

Так трапилося, що остання, «фінансова», іпостась головного героя стає у цілій низці перевтілень завершальною, через що яхта, Павліна і подорож морем у авторському про них письмі перетворюються на своєрідний гімн життю. Вони ж стають ще одним свідченням



найголовнішого героєвого покликання: «вникати в усе. Хай навіть нічим з цього усього не стаючи». Мається на увазі здатність людини кожну життєву мить (а у головного героя Святослава ними вичерпується реанкарнаційна його програма) робити відчувально всекосмічною, зливатись із морем, зоряним над ним небом, ставати дельфіном, надобрійними хмарами, згойдами хвиль, перейматися кількатисячолітнім своїм досвідом як досвідом ще одного «байту» Духу, формування якого єдино виправдовує смертну й багато чим надміру суєтну земність.

Роман *«Форум вічно живих»* (журнал «Кур'єр Кривбасу», червень, липень 2005) мотив реанкарнаційних наших прозоринь і самовглиблень збагачує цілим каскадом філософських рефлексій, вкладених в уста університетських професорів Левка Григоровича Сікорського та Георгія Карповича Симича. *«Ці літні киянин та львів'янин мені знадобилися, – каже їхній творець, – для увиразнення простої на вигляд думки: нема і ніколи не було двох різнокореневих Україн, двох або й більше філософських систем, різних минулих. З давніх-давен людство виборсувалося з-під одної принуки: не мислити, а животіти. Одні етноси при цьому вгрузли в цивілізацію технологізованого й зброєного споживання глибше, інші опинилися на його задвірках. І на цих задвірках багато чого зберегли. Зокрема – здатність чути й бачити життя природи, життя невід'ємого від неї людського тіла, чії потреби і запиту у давній, зокрема, Греції дали засади мудрості, невідпорно вітальної навіть у стоїків. А ми ж від греків...»*.

Записуючи ці міркування, я помітив, що очі Григорія Максимовича всміхаються, і не утримався від запитання:

– Говорите про сумне, але чомусь весело. Видно, роман теж іронічний?

«– Не без того. З нас щокрок сміється наша ж історія. Так ніби ми й справді не знали нічого, крім коня та шаблі, якими, до того ж, нічого не вибороли. Нас зберіг дух осідлості, здатність себе обшити, нагудувати і залишатися при цьому вільними в головному сховку земних свобод – у собі. Ним не володів ні цар, ні цісар, ні більшовизм. Нехіть до барикад і політики теж звідти. За кожного політичного передиху ми будуємося, співаємо. Україна – то хата скраю. А я написав про місто скраю. Де воно взялося – знає тільки романний фах, який, власне, й зіп'явся на ноги тоді, коли змісти літературні стали істотно різнитися від змістів, люблених так званою "громадською думкою..."».

«Форум вічно живих» – твір підкреслено розкутий. Багато чого в його проблемних наголосах розходиться з нашою всіх переконаністю у тому, що історичний поступ – то незупинне вдосконалення людської природи, людського розуму, людського духу. Провідні романні герої належать до вічноживих насамперед або й виключно тому, що



ними реанкірується світогляд і науковий потенціал Еллади, найбільш відомі філософи якої Платон і Аристотель у своїх узагальнюючих підходах до життя Природи і Соціуму були космоцентристами. Романне буття їхніх модерних «двійників», сприймаються як блискуча пригода українського інтелекту й української художньої мови у змістовому просторі прозової химерії. При тому остання не висмоктується з пальця, а цілком залежна від неординарно складних внутрішніх світів головних героїв, чиї характери вражають органічним злиттям науковості, веселої чоловічості і здатного до найнесподіваніших асоціативних зміщень у часі й історичному просторі життя розуму.

Роман *«Нічні сонця»* («Київська Русь». – Книга перша. – 2006) за багатьма ознаками теж належить до творів, які переступають звичні проблемні кордони і цим чи й не щосторінково дивують. Головна його героїня й наратор киянка Ліда упродовж вражає несподіваних сюжетних перипетій з людини морально індиферентної перетворюється на свідомого супротивника будь-яких форм капітуляції перед злочинним доккіллям. Відбувається цей процес внутрішнього переродження в Підгір'ї, куди Ліду покликав у своєрідну весільну подорож чоловік Мирослав. У місцях, де він як студент-політехнік брав колись участь у будівництві моста, минуле його і дружини стають додатковим стимулом ретрозаглиблень у жіночу й чоловічу природу, де здатність до компромісів не те що має місце, а житейськи обов'язкова. Однак та сама природа здатна й до бунту. Започатковує його зустріч з Іванкою, чия дикувата краса і позірна моральна нерозбірливість нагадують Ліді про її шлях до теперішнього ділового успіху, викладений з десятків ліжкових пригод і повної зневаги до традиційних застав жіночої порядності чи непорядності. Щоправда, Іванка у цьому сенсі не в усьому «сучасна»: вона, для прикладу, уникає стосунків з внутрішньо псутим чоловічим матеріалом, безпомилково вгадуючи його в Мирославові, який (це з'ясовується без зайвих перевитрат романного часу) колись забрав дівочість у старшої її сестри Ольги. Сам по собі цей факт не важив би для Іванки нічого, якби у подальшому ставленні звабника до сестри не дався взнаки синдром зверхності й етично нерозбірливого втікацтва від зробленого. «Паскуда ще та», – каже вона новій знайомій про її чоловіка, цим самим започатковуючи стосунки, засновані на цілковитій довірі й симптомах лесбійства. Зрозуміло – непередбачуваного попереднім досвідом молодшої і старшої красунь, що остаточно з'ясовує авторську щодо них позицію – не заважати людському самопізнанню. Найбільшою мірою це стосується Ліди, на яку Підгір'я (сама вона степовичка) діє чи й не магічно: мовчання довколишніх гір і безупинні перемовини з камінням річкової води прорвалися і в її середину, де розпочався процес порозуміння з Природою як лівовою часткою її власної суті.



«Нічого дріб'язкового, а тим паче облудного», – наказує вона собі на початку романної дії, а наприкінці приймає виклик трускавецького мафіозі, якого не без допомоги київських своїх покровителів перемагає. Не лише тим, що вириває з його рук Іванку, а й ставленням до сили грошей, якими доквілля, що має її вже за свою, повинно залишатися передовсім собою.

Наостанок варто зауважити, що «Нічні сонця» – твір заздрісно багатолюдний, з мовними партіями, жодна з яких не виглядає штучною і не повторює вже здобутих романістом мовленнєвих вершин. Характерологічне багатоголосся до того ж не ущемлюється ідейною чи тематичною напередзаданністю; в усьому і скрізь життя залишається життям, у течії якого завше відбивається незмірно більше, ніж це вловлює людський розум і очі. Але не очі та розум мистецький.

Роман *«Ексклюзив»* («Київ», 2006, № 3–4) став своєрідним проміжним фінішем у авторських спробах вийти на письмо, в якому буденність чи й не щокрок стикається з «реальностями» ноосферного психодуховного штибу. Стосується це своєрідної під'єднаності трьох, принаймні, персонажів до інформаційних полів, місцеперебування яких поза межами окремої людської свідомості не заважає контактам останньої з такими величинами, як Усесвітній Розум, Усесвітній (назви підказав не автор, а текст) Екологічний Контроль, Усесвітній Дух, Усекосмічна Гармонія тощо. Своєрідною змістовою родзинкою прозової подорожі по цій «мережі» загальнокосмічного життя є те, що в ньому бере свідому участь Земля, «розмови» з якою, принагідно зауважимо, постійно зринають у Штоня-поета, переважають у живописі, де найбільш промовистими є колористичні візії змістів, «нашіптуваних» митцеві ззовні. Про те, що це не просто «художній прийом», а своєрідна необхідність, свідчить пряма залежність чи й не всіх образних змістів від того, бере в їхньому творенні участь провидчеська, духовна складова, чи ні. Йдеться, зрозуміло, не про всілякі самодіяльні «пророцтва» чи нестримну гру фантазії, а про гранично напружену збудливість людського ества, коли внутрішній зір додає до зору зовнішнього сенсово просвітлені картини взаємодій, для прикладу, вечірньої тиші з дослуханням до тиші космічної, яка ніколи не буває абсолютною. А тим більше – відсутньою в нечутних перемовинах океана з небом, того чи того душевного стану – з настроєвими перепадами погоди і – ширше – Землі як живої істоти.

Сказане стосується й неусвідомлених зв'язків психофізично поріднених людських істот, котрих автор не героїзує, а тим більше – не судить. Їх у романі, власне, стільки ж, скільки більш-менш докладно прописаних дійових осіб, котрі у межах доби або знайомляться, або всього лиш зустрічаються поглядами чи одне про одного згадують. Насправді ж, ненав'язливо підкреслює автор, нічого у цьому світі не



відбувається просто так і тільки з кимось одним: той, хто про когось подумав, цією думкою щось підкорегував, підтримав або й змінив у перебігу подій, що містять у собі певну загрозу. А трапляється й так, що нічим ніби не вмотивований душевний імпульс стає сигналом до вчинків, без жодних перебільшень, доленосних.

Назвою свого твору автор недвозначно наголошує: читач усе йому запропоноване повинен співставляти виключно з власним душевним досвідом і працею інтелекту, теж не позиченого в інтернеті чи напихватних книжок. Уява, відчуття і думка нам, зрештою, даровані не для репродукування давно відомого. Процесом читання ми можемо (а у багатьох випадках – повинні!) відкривати й невідомих себе.

Роман **«Утікач»** («Кур'єр Кривбасу», № 234–235, 2009) привертає увагу ненав'язливою експериментальністю: одним із його героїв є сам Г. Штонь, чия біографія стає частиною розповіді про минуле його родини, яким так чи так, але контролюється авторське ставлення до світу і ставлення до самого себе. Аби зберегти розумні художні пропорції між тим, що було насправді і що є суб'єктивним продуктом історії, романіст вдається до розщеплення власної пам'яті, роблячи фабульним своїм спаринг-партнером іще одного односельця. Арсен у такий спосіб стає часткою авторського «Я» з куди більшими змістовими повноваженнями і більшим правом на думки і вчинки не документального походження. Потрібним це стало тому, що романіст, як свідчить його доробок, не полюбляє політизованого письма, де всі ідейні плюси й мінуси є ширужитковими. Йому ж наразі найбільше важило не розповісти про минуле, а взяти його у свідки у процесі розгорнутого позову на сучасність, яка в подібні незалежної української держави донищує духовний капітал тих, хто про цю державу мріяв і поплатився за це життям.

І Арсен, і автор – кияни. При тому перший з них, будучи авіаконструктором, має достатньо можливостей для кар'єрного і суто матеріального зросту. Більше того, він ще й стає одним із спадкоємців заморської пані, яку в часи німецької окупації успішно прооперував його рідний дядько, лікар підпільного упівського шпиталю. Належав до УПА й другий Арсенів дядько, що не зразу, але Арсеном схитує. Почалося це, щоправда, давніше, коли у шафі батьківської хати він звернув урешті-решт увагу на два вішака з костюмами, що зачасно про щось мовчали. Саме відтоді в душі юнака почали бродити відіння з часів давніших, коли кращі з його односельців йшли у науку, а з науки – на смерть.

Бажання дізнатися про останні роки життя своїх родичів перетворює Арсена на мандрівника, який застрягає надовго у Косові, де молодший мамин брат воював спершу з німцями, потім – з совітами. А коли невиліковно захворів – подався у рідні краї, де підірвав себе



у якійсь лисячій норі. Неподалік від цього місця загинув від куль ковпаківців і дядько старший. «Заради чого?», – щосторінки упертіше запитують себе односелець автора і сам автор, якому теж є про кого згадати з-поміж тих, кого вивозили до Сибіру, запроторювали до таборів, змушували помирати далеко від рідної домівки. Питання це адресується й рідному селу, котре, як і решта України, не здатне до душевної суголосності з ідеалістами 40-их, переконаних у живучості природного прагнення жити у незалежній українській державі.

Чимало до депресивних настроїв Арсена й автора додає політичний бомонд, жоден з різнополюсних персонажів якого не вартує довіри й поваги. Утеча від нього якнайдалі – то, звісно, акт відчаю, проте у письмі Г. Штоня звично присутній ще один «персонаж» – земний (хоч не тільки земний) Дух, який подалі від столиці все ще дає про себе знати і багато з душевних болячок гоїть бодай тим, що нагадує про минушість усього й усіх. Окрім потреби у злагоді із собою, яка для натур правдошукацького карбу важить більше за суетну славу і суетну щоденність.

Не всім, звісно, дано поміняти Київ на карпатську глибинку, але й не всі подібній рішучості заздять. Автор напівавтобіографічного роману «Утеча» заздрить, що дає змогу глибше зрозуміти своєрідний аполітизм Г. Штоня, чия Україна є не майданною, а поосібною, здатною, як Арсен, залишатися непоступливою і в царині найбільш болючих різновидів любові...

Роман «*Атлантида*» («Кур'єр Кривбасу», № 252–253, 2010) народжений, є всі підстави вважати, з упертого бажання його автора дати рідномовну версію ще одного, позиченого у «великих літератур», сюжету. Не все у цій версії залишається міфологічно автентичним. Прозаїк абсолютно вільно поводить з суто побутовим антуражем зображуваного життя, де є, виявляється, телебачення, не кажучи вже про секс-шопи, готові до виробництва ядерної зброї заводи. Усе це прокладає змістові містки у всеземне сьогодення, яке, щоправда, до високих технологій і супутних їм низьких духовних стандартів доросло само. В «Атлантиді» ці стандарти дарують кільком Атлантам Небесні Майстри, яким належить і робоче авторство у виготовленні сорокаосібною колонії Безсмертних, на яку Горні Ієрархії покладають обов'язок своєрідної інтелектуальної взірцевості для планети, що (теж не без допомоги Неба!) заселяється різними підвидами сучасного homo sapiens. Автор у такий спосіб пристає до теорій позаземного походження людства, попутньо натякаючи, що єгипетські піраміди і розмаїті мегалітні споруди на інших материках теж є продуктом механізмів Космічного Розуму. Хоч цікавить його здатність чи нездатність чистого інтелекту стати спаринг-партнером життя Землі і звичайних землян, серед яких набув поширення феномен Віри,



які знають почуття любові, розрізняють душевну красу і моральну потворність. Щоправда, не всі: обслуга Атлантів і Атланток, що спеціалізується на сексуальних послугах острівним «богам», поступово перетворює острів на своєрідну резервацію насолод, де культивуються розмаїті форми підтримки статевого потягу і де щорічно відбуваються Містерії злуки.

Проте дарована учасникам цього дійства Сонячна сома не посуває тих, хто її раз на рік п'є, ані на крок убік Неба. Першими це помічають і над цим замислюються помічники Верховного Правителя острова Гор, Птах, Осіріс, Ісіда. Читач без жодних, слід сподіватися, зусиль, догадується, що йому пропонують унаочнення однієї з версій про Богів Давнього Єгипту як прибульців з Атлантиди, яку Небо покарало за розмаїті заступи у непослух, розпусту, зневагу до решти світу. Сьогоднішня цивілізація у цьому сенсі теж не пасе задніх і, цілком можливо, теж котиться до загину. Це, щоправда, лише одна з фабульних опор романного змісту, лєвова частка якого належить усе ж не екзотично «первісному» побуту, а пошукові тих форм земного життя, чіє домінування не просто потрібне, а необхідне Космосу. Вдумливий читач, можливо, уперше в проблемі потенційної людинобожості розрізнить і проблему богоземності і „богопоосібності”, котра не потребує ригористичної святості, проте потребує духовних напруг виключно гуманного вмісту і змісту.

На «пристраснім гончарнім колі» поезії

Власна гідність, боротьба за кращу долю рідного народу завжди були дорожчими від усіх життєвих благ і для Григорія Штона. Його гнули, провокували, пробували ламати, над ним насміхались, а він віднаходив сили бути самим собою, бути – Людиною. *«Силам, що виступали на терені України призвідцями наголошеної організації, рідко, ба майже ніколи, не вдавалося уникнути тиску на них так званих "соціальних обставин", – зауважив поет у передньому слові до збірки «Візії». – Данина Кесареві, а не Богові, перед яким наша література почувалася і відчувається здебільшого позивачем та скаржником, – то родима мітка українського поетичного Духу, котрий, вочевидь, має таке ж право на суверенність та самовизначення, як і покликана нарешті до життя Українська Держава. Стосується це, безперечно, і духовних злетів увільненого від сторожування біля людських та національних руїн Слова, чіє призначення – творити світ власний. Не закликаючи при цьому до співавторства ні Кесарів своїх, ні, тим паче, чужих» [23, 2].*



Підкреслюючи власну індивідуальність, поет повинен прагнути зберегти достовірність в зображенні свого художнього світу. Помилки в його створенні можуть призвести до зниження мистецького рівня віршів. Якщо, наприклад, автор, неспроможний на якесь піднесене почуття, спробує віддзеркалити його в ліричному творі, вірші не набудуть художніх властивостей, оскільки резонанс душі поета й читача досягається лише за умови щирості автора й достовірності його образу.

Хороших віршів на сьогодні написано дуже багато. Віршів, що запам'ятовуються, беруть за душу, – значно менше. Це справжня поезія, в якій автор створює свій світ, паралельний реальному світові.

Справжня поезія не повинна займатись простим, хай навіть дуже майстерним відображенням життя. Реальний матеріал сам по собі – лише глина, яка у невтомних руках майстра на «пристраснім гончарнім колі» поезії врешті-решт стає «мислю». Чи не це мав на увазі М. Ушаков, коли проголошував у «Майстерності»:

*Як форма у твоїй ще волі
і досвіду
дано рости, –
на пристраснім гончарнім колі
невтомно
всесвітом
крути.*

*Світ незакінчений,
незрілий, –
постав його на п'єдестал
і затинай у щоби сміло,
щоб він із глини
мислю став [15, 103]*

(Переклад М. Рильського).

Цитовані рядки М. Ушакова звучать, ніби поетичний заповіт: лише тоді, коли злет творчої фантазії вивіряється компасом думки й серця, можна дійти до створення справжнього мистецтва.

Григорій Штонь написав не так уже й багато справжніх віршів, хоча в його творчому доробку подибуємо дві хороші поетичні збірки «Візії» (1995) та «Затока лун» (1999). Значно більше у нього справжніх віршів, окремих строф і рядків. За десятиліття напруженої роботи в літературі та в науці про неї він доволі бачив «красномовних» поетів, яким пророкували гучну славу, а окремим – майже безсмертя. Проте всі вони якось непомітно згасли, так і не сягнувши zenіту свого творчого обдарування.



Його рядки, запам'ятовуючись, обіцяють стати згодом крилатими висловами: *«Як важко й звестись із цямрин років, і ляду пам'яті ступивши у душі...»*; *«Не вір мені, який говорить, а вір тому, що мовкне і мовчить...»*; *«Краса тим, мабуть, і печалить, що ще самотніша од нас»*; *«Од хмарищ інею поважчала й душа»*; *«Міра страждання – саме страждання; ми у нім зайві...»*. Такі перлини хоч і не вельми густо, але вагомо розсипані по сторінках його поетичних збірок та окремих публікацій у часописах.

Проте не всі його тексти написані так само стисло й переконливо. Скажімо, 17-рядковий сонет «Із сну». ...Як відомо, серцевину поезії становить внутрішній світ автора, його «суб'єктивність» бачення дійсності. Поезія приходить у ту щасливу мить, коли книжне відступає перед побаченими ліриком конкретними прикметами живого життя. В згаданому творі, на мій погляд, цього не сталося.

Оскільки до справжньої поезії Г. Штонь уже підходив щільно не раз, вимогливий читач прагне отримати від улюбленого автора не просто хороші, але й справжні вірші, зібрані в ошатні книги.

Подібна ситуація дещо нагадує мені оптичний парадокс у малярстві. Якщо зблизька подивитись, скажімо, на геніальні картини Рембрандта, Рубенса, чи, наприклад, В. Серова, І. Рєпіна, або нашого Тараса Шевченка, можна побачити замість живописних образів грубуваті плями охри, неохайні мазки пензля з потрісканою від давнини фарбою тощо. Але звіддала всі елементи картини взаємодіють у єдності й гармонії.

Так само і в письменстві. Зблизька, «на відстані серця й пера», можна зрозуміти і навіть пробачити хорошому авторові друкарські помилки, окремі кон'юнктурні твори (написані заради того, щоб видання стало реальністю) і багато інших небажаних у мистецтві речей.

Однак чи захоче зрозуміти це читач завтрашній? Втім, ще невідомо, які книжки лежатимуть у нього на столі. Як стверджував С. Єсенін: «Велике бачиться на відстані...».

Краса поезії складається з багатьох естетичних емоцій, серед яких важливу роль відіграють почуття, викликані сприйняттям високих душевних якостей автора. Завдання поета – віддзеркалити їх у віршах. Зразком його вирішення можуть служити вірші Григорія Штоня, котрі представляють нам автора як людину дивовижної душевної краси, що любить інших людей і природу, володіє бездоганним смаком і відчуттям прекрасного. Для того, щоб завоювати симпатії читача, поету зовсім необов'язково позбавляти свій образ загальнолюдських недоліків. У багатьох випадках можна досягти кращих результатів, щиро змальовуючи власні почуття й думки.

Щоб описати картину, яку б читач зумів побачити в своїй уяві, поету необхідно самому чітко відчутти її внутрішнім сприйняттям. Таким є закон художньої творчості. Якщо автор намагається змалювати



картину, спираючись на логічне мислення, то й читач сприйме її таким же чином, тобто опис картини не набуде художніх властивостей.

Для створення літературної картини поет у процесі творчості перевтілюється в кожного із героїв свого твору. На таке перевтілення спроможні тільки люди, що наділені неабиякою художньою уявою. Г. Штоню така уява притаманна вповні, до того ж він володіє потужною вразливістю, тобто природним обдаруванням емоційного сприйняття явищ життя, а, отже, поетові немає потреби вигадувати картини життя, вони у нього народжуються самі собою під впливом бурхливих емоцій. Головна проблема тут пов'язана з тим, що з віком людини уява згасає, а емоційне сприйняття втрачає яскравість. Ігор Качуровський в одному з недавніх своїх інтерв'ю зізнався, що «кому минає сімдесят – слід обмежуватись у віршах, бо вже повторюватимеш себе сам». На мій погляд, Штоню це аж ніяк не загрожує

Написання ліричного вірша – складний і суперечливий процес, в ході якого поет переходить в іпостась власних мрій та емоцій, однак вільна й примхлива гра його уяви народжує картини і тексти творів за законами поетичної творчості. Поет виражає не придумані, а реальні почуття. Кожна поезія талановитого автора являє собою абсолютно новий, оригінальний твір: в ньому нові картини, образи героїв, почуття, думки й слова. Щоб писати вірші, ні в чому не повторюючись, поет мусить володіти великим душевним багатством.

Створити художньо довершені вірші дуже непросто, і не кожна поезія, написана навіть досвідченим автором, стає високохудожнім твором. Водночас історія літератури знає чимало прикладів того, коли чудові вірші були написані звичайними любителями поезії.

Звісно, початкуючому поету важко написати вірш, в якому б форма твору була адекватною його змісту. Втім, навіть небездоганні вірші можуть хвилювати читача, якщо в них утілені близькі його серцю почуття й думки. Це теж хороші вірші, їх можуть писати пересічні любителі поезії і не заради того, щоб бути професійними літераторами. Швидше заради того, щоб стати душевно багатими людьми і вміти переливати свої емоційні вихлюпи в мелодіку слова, наснажувати інших близьких їм людей на суголосну тональність рецепції світу. Важливо тільки, щоб такі автори не вигадували почуття й думки, а знаходили їх у своїх власних душах і серцях, інакше створені ними вірші не зачеплять за живе нікого з тих, хто візьме їх до рук.

Григорій Штонь належить до того покоління вітчизняних письменників ХХ ст., твори яких підтверджують відомий вислів І. Драча з його «Балади про генеалогію»: «Чи був у нас хоч один літератор, // Який не ганяв би курей з городу?!» [1, Т. 1, 112].

І хоча генеалогія Г. Штоня теж селянська, насправді він – урбаніст. Як уже було сказано раніше, Г. Штонь народився в селі Вербовець.



Згодом разом з батьками переїхав до м. Осінніки Кемеровської області. Після строкової служби у війську студював філологію в Дрогобичі, а згодом назавжди оселився в Києві. Він урбаніст усім характером своєї творчості дарма що вчився у дитинстві ніжності, як то жартома писав про себе латиський поет О. Чак, у корів та овець, він вживався у пейзаж міських майданів, скверів, вулиць із рядами засвічених вікон у багатоповерхових будинках. Перші враження від театральних прем'єр, творів мистецтва в музеях та на виставках багато в чому визначили духовну атмосферу його лірики. Він намагатиметься оживити елементи інтелектуального мислення, напругу думки:

Саме неповторністю своєї поезії і приваблює Г. Штонь, адже митця треба оцінювати не за тим, наскільки він подібний до інших, і чи в стильовому плані йде в одному руслі з іншими. Поет виокремлюється своєю самобутністю й неповторністю, тим, що нового вносить він у літературу, чим її збагачує.

Образ Києва, крім того, доволі часто присутній у віршах Григорія Штоня, сказати б, анонімним, однак ті, кому пощастило у житті зустрітися з цим чудовим містом, завжди легко вгадають його силуети. Прикладів таких доволі багато: «Осінні небеса», «Заняття іноземною», «Вулиця», «Одного разу вранці» та інші.

Ось, скажімо, лірична акварель «Гарує місто за вікном...»:

*Гарує місто за вікном.
Присипане тижневим сніговієм,
Бруківку чистить,
Зшкрябує з каміння
На хідниках,
В під'їздах,
Із доріжок парків
Зими льодову сукровицю.
Натовпи машин
Із нею мчать за місто цілоденно.
І все це робиться так звично і буденно,
Що навіть думка, що ховають зиму
Оце ось зараз, на твоїх очах,
Що по шматках розвозять її тіло
Зусібіч з вулиць, де тобі ходить, –
Здається просто примхою уяви,
Яку за мить вже інше щось схвилює
Так само щиро
І так само всує... [21, 11].*



Знання законів поетичної творчості, бездоганне відчуття слова і естетичний смак, а також інші здібності дозволяють поету створювати вірші, які хвилюватимуть читача своїм змістом, свіжістю фарб, звуків, думок. Проте вірш може бути високохудожнім твором і не викликати при цьому інтересу у читачів, якщо його зміст не відповідає їхнім духовним потребам. У кожній епохи вони свої, однак є вірші, котрі завжди сучасні. До них належать, насамперед, твори, в яких утілені почуття любові, добротворення, ніжності й краси. Естетичний смак допомагає поету відтворити ці почуття таким чином, щоб вірші не стали банальними, «зацукреними» поетичними «красивостями» або вульгарними.

Григорій Штонь переконаний, що слово таке ж самотнє, як і людський Дух, що співвідносний з усім у світі сущим і нічим не є. Окрім як сам собою.

«Іхнє органічне поєднання в площині й організмові вірша, можливо, в складає природу та призначення Поезії, котра на відміну, приміром, од молитви чи співу, обернених здебільшого вверх, до Неба, не залишає поза увагою і Землю. А радше – Життя в усьому розмаїтті духовно-земних його проявів, без Слова і поза Словом хто зна чи і вловних. Але Слова, зрозуміло, відповідно організованого» [21, 2].

Григорій Штонь вважає родинною міткою українського поетичного Духу тиск на авторів так званих «соціальних обставин» і прагне у своїх возіях до духовних злетів увільненого від сторожування біля людських та національних руїн Слова, чие призначення – творити світ власний. Не закликаючи при цьому до співавторства ні Кесарів своїх, ні, тим паче, чужих.

«Сьоме поле» літературної діяльності

Лідер російськомовних поетів України Микола Ушаков свого часу назвав критику «сьомим полем», працюючи наприкінці 60 – на початку 70-х рр. ХХ ст. над книгою «Сьоме поле» (за життя автора «Весни республіки» були оприлюднені лише перші розділи книги в журналі «Радуга», 1971, № 11–12).

Метафоричні поля, які обробляв митець, 1) як поет, 2) як прозаїк, 3) драматург, 4) кіносценарист, 5) перекладач, 6) редактор і, насамкінець, 7) як літературний критик. Отже, критика, на думку М. Ушакова, – це сьоме поле, яке він дбайливо обробляв упродовж усієї своєї творчої діяльності.

М. Ушаков образно порівнював мистецтво літературного критика з професіоналізмом лікаря. І там, і там, мовляв, головне – діагноз,



смілива правильність діагнозу [14, 234]. Критика – це діагноз, який визначає місце твору серед інших творів у літературному процесі. У сукупності такі діагнози, на переконання М. Ушакова, визначають шляхи розвитку мистецтва й літератури.

Григорій Штонь не належить до тієї рідкісної когорти письменників, які постійно відчувають потребу в теоретичному осмисленні своєї творчості і не любить пояснювати виникнення того чи іншого власного задуму, поетичної строфи, рядка, або окремого слова, як це почасти роблять інші його колеги в літературі та в науці про неї. Зате Штоня-критика завжди цікавила творчість самотніх авторів як у вітчизняному художньому письменстві, так і в російському і загалом європейському. У літературно-критичному доробку письменника чотири монографії: «Становлення нової людини і літературний процес» (1978), «Анатолій Дімаров: Літературний портрет» (1987), «Романи Михайла Стельмаха» (1985) і «Духовний простір української ліро-епічної прози» (1998); низка «штрихів» до портретів видатних українських і європейських митців сучасності, сотні статей, рецензій, есеїв, присвячених поточному літературному процесу та ролі й місцю в ньому українських письменників різних поколінь – від Михайла Стельмаха й Анатолія Дімарова до наймолодших літераторів, які лише оприлюднили перші свої книги.

Коли сьогодні передивляєшся підшивки «Літературної України» та інших часописів, що надали свою площу для ранніх публікацій Григорія Штоня, мимоволі ловиш себе на думці, а чи був у нього тривіальний період літературного учнівства, яке здебільшого супроводжується як саханням у діаметрально протилежні крайності, так і гіпертрофованим відчуттям своєї абсолютної правоти, спробами писати «під когось» (це, як правило, знакова на той час постать у царині слова) і навіть смаковим «егоїзмом» критика? Безперечно, такий період у Григорія Штоня теж був, однак він ретельно приховав його не тільки від читача, а, можливо, й від самого себе, або ж перехворів ним на самоті з собою, не звертаючись за допомогою до лікарів (себто, маститих літераторів, яких могла б потішити їхня власна месіанська місія). Амбітний і небезнадійний «хворий» дуже точно сам собі поставив діагноз – брак літературного досвіду, а відтак, і сам же прописав «ліки»: «*Чим витриваліше мовчання, тим рід дивніша на вустах*» (майже за М. Ушаковим). І щоденне ретельне студювання класики. Передовсім російської, бо поза всесоюзним контекстом себе не уявляв. (Нагадаю читачеві, що Г. Штонь закінчував середню школу в Кемеровській області, природно, російську, продовжив після армії навчання на російському відділенні філологічного факультету Дрогобицького педінституту і придивлявся до науки теж не республіканської, а всесоюзної).



Однак доля є доля. «Вона ще в армії поклала мені до рук україномовний (без обкладинок і кількох перших та останніх сторінок) роман, який мене тодішнього ошелешив, – зауважує він нині. – Звався він, як як я невдовзі (чи після трирічного "згодом" – зараз не пригадую) пересвідчився, "Людина і зброя". Ще років через п'ять я прочитав "Вир" Г. Тютюнника. І наостанок – "Дикий мед" Л. Первомайського. Цього виявилось досить, щоб русист у мені прикип і чемно здимів» [18, 55].

Отже, своє літературне учнівство Штонь вважає не вартим нічиєї уваги, крім його власної. Перша наукова його стаття «Три романи: людина і війна» і (вона ж) перша публікація в академічному журналі «Радянське літературознавство» (1973, № 5) стала вислідом – і реалізацією! – мрії про літературну й фахову рідномовність. Була вона також «актом чи то причастя, чи долучення до змістів, яким беззастережно вірив» [22, 55]. Ішлося в статті про вже названі романи: «Людина і зброя», «Вир» і «Дикий мед». І про те, що з їхнього художнього духу та духовного сенсу молодий науковець долучив до власних скрижалей віри. Причому, – назавжди. Як назавжди запам'ятав Учену раду Інституту літератури, на якій головний редактор згаданого академічного часопису І. О. Дзеверін уважно читав, час від часу скидаючи очі на автора-початківця, Г. Штонем впізнані жовтуваті (службовий тодішній папір) сторінки. А по закінченні Ради опинився враз поруч і сказав: «Стаття піде. Я її (це правда!) майже не правив. Змінив тільки назву».

Згадуючи в наші дні той епізод, Григорій Штонь зізнається: «Кортить назвати інших інститутських колег, які, на відміну від І. О. Дзеверіна і – за надпікантних обставин, коли мене з ініціативи Є. С. Шаблювського мали вигнати з інституту – навіть М. З. Шамоти, правила моєї статті, розділи й монографії так вірнопіддано й дубово, що я записав. Але стримаюся. Цілком можливо – востаннє» [22, 56].

Серед основних завдань літературної критики як однієї із складових літературознавчої науки – «давати ідейно-естетичну оцінку творам письменників, показувати їхнє місце в літературному процесі доби, розкривати позитивні й негативні якості» [7, 12]. У цьому аспекті цікавою видається літературно-критична діяльність Григорія Штоня.

У літературно-критичному нарисі «Анатолій Дімаров» Г. Штонь розкриває характерні особливості художнього стилю прозаїка, головні етапи його творчого шляху. Автор дослідження зупиняє увагу не лише на окремих творах Дімарова, а й розглядає романи та повісті митця у висхідній їхній цільності і взаємообумовленості на широкому тлі літературного процесу 70-80-х рр. ХХ ст.

Критик відзначає ту обставину, що у гроно талановитих майстрів української прози повоєнного часу ім'я Анатолія Дімарова вписувалося повільно й важко. Принаймні, офіційне його визнання припізни-



лося на два десятиліття, коли брати за точку відліку 60-ті роки, впродовж яких одна за одною виходили частини роману «І будуть люди» (1964, 1966, 1968). Лише за останню – «Біль і гнів» (1974, 1980) автор був удостоєний Шевченківської премії.

Феномен димарівського стилю, на думку Г. Штоня, має дві виразні ознаки: глибоко народний психоколорит і пов'язану з ним оповідність вираження через слово і в слові. Недарма найулюбленишим жанром письменника в роки творчої зрілості стали ним у прозі узаконені «історії» – сільські, містечкові, міські – себто художні структури, де авторство розчиняється в матеріалі, що виповідає себе «сам».

З творчого доробку А. Дімарова критик виокремлює роман «І будуть люди», який, на його думку, досить детально унаочнює, що ж саме – коли не здобув, то з усіх сил беріг – і зберіг! – наш проріджуваний революцією та громадянською війною, сортований колективізацією й смертно вдарений голодомором українець у тому минулому, од якого найлегше було б раз і назавжди відмовитися.

Однак у такому разі постає закономірне питання: а ми ж тоді звідки? Та звідти ж, звідки десятки димаровських героїв, що, переживши голодомор, не втратили віру в людей і віру в краще майбутнє для своїх дітей і своєї Вітчизни.

У монографії «Романи Михайла Стельмаха» критик дослідив романістику відомого прозаїка в її зв'язках з творами багатьох інших майстрів слова, для яких тема села – провідна. Творча інтерпретація її М.Стельмахом розглядається як один з яскравих виявів гуманізму й народності українського художнього письменства.

Впродовж 1993–1995 рр. у видавництві «Либідь» при Київському університеті імені Тараса Шевченка побачила світ фундаментальна праця «Історія української літератури ХХ століття». Сама назва вже говорить про те, що масовий читач одержав змістовну і широку розповідь про становлення та розвиток українського красного письменства від початку ХХ ст. і аж до його завершення.

Перша в Україні праця такого роду була створена співробітниками відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (які становили головний корпус авторського колективу на чолі з В. Г. Дончиком) на цілковито нових засадах. Серед співавторів концепції згаданого видання був також і Григорій Штонь. Його перу належать «ключові» для роботи розділи: «Проза (40–50 й 60–80 рр.)» у першій і другій частинах праці, в яких вдало поєднуються необхідні «оглядовість», повнота і проблемно-концептуальний підхід. Майстерним відтворенням постатей українських письменників позначені інші розділи: «Улас Самчук», «Михайло Стельмах», «Григорій Тютюнник», «Анатолій Дімаров», «Віктор Міняйло» та інші.



Перевага «Історії української літератури ХХ століття», порівняно з восьмитомним 1967–71 рр. та двотомним 1987–88 рр. виданнями, полягає не лише в тому, що вони були, так би мовити, працями перехідного часу – від застою в нашому суспільно-літературному житті з його закостенілими догмами – до процесу поступового створення справді об'єктивної картини історичного розвитку української літератури. Що ж до «Історії української літератури ХХ століття», то головна її прикметна особливість – повнота і об'єктивність викладу, уникнення кон'юнктурної заангажованості. Ґрунтовні дослідження літературного процесу М. Жулинського, І. Дзюби, В. Дончика, Михайлини Коцюбинської, М. Наєнка, Г. Штона, відомих літературознавців українського зарубіжжя Ю. Шевельова (США), Я. Розумного (Канада), І. Кошелівця (Німеччина) та інших вчених в Україні й поза нею, що репрезентують різні школи й альтернативні традиції, стали надійною базою відповідних розділів у новому навчальному виданні. У ньому персонально розглядалося близько 200 українських письменників, причому переважна більшість з них подавалась «портретно» і в історії літератури вперше. Автори цього видання керувалися єдиним критерієм добору письменницьких імен та творів – суто естетичним. Іншими словами, в «Історії української літератури ХХ століття» немає жодного з письменників, хто був би включений або не включений до курсу з міркувань політичних або ідеологічних. Композиція трикнижжя логічно відповідала запропонованій у ньому періодизації літературного процесу.

Скомпонувавши таким чином матеріал, автори видання до того ж внесли свою лепту й у вирішення складного питання – періодизації літературного процесу ХХ століття. В усіх попередніх підручниках та посібниках з історії української літератури новітнього часу ця проблема вирішувалась однозначно: запропонований російськими вченими П. Виходцевим, С. Петровим та іншими умовний поділ історії російського художнього письменства механічно переносився на український ґрунт. Ось і зарясніли в навчальній літературі з історії українського красного письменства новітньої доби літературні процеси «періоду боротьби за перемогу соціалізму в СРСР» тощо.

Запропонована авторським колективом «Історії української літератури. ХХ століття» періодизація літературного процесу докорінно відрізняється від попередніх варіантів. На перший погляд, вона тісно пов'язана із суспільними чинниками. Але періодизація історії української літератури ХХ століття має тут цілком реальне підґрунтя, бо відбиває три етапи в розвитку української літератури у новітній період. І трагічна їх особливість у тому, що кожен з описуваних етапів при загальному прогресі художнього слова закінчувався не на висхідній точці, а, навпаки, на штучно зорганізованому занепаді.



У посібнику визначені такі етапи: перший – цілковито охоплює процес кінця 1916–17 рр., але певною тою чи тою мірою – і попереднього півтора десятиліття; другий – 1940–1950 рр.; третій – 1960–1980-ті рр.. та художні явища найновішого часу початку 90-х років ХХ століття.

«Сімдесят з лишком літ воював більшовизм проти літератури та науки про неї. Та сама природа художньої творчості, попри все, не дала себе покалічити: імунітет її значно порушено, але не атрофовано. Тепер у літератури й літературознавства нові умови й обставини, і нові випробування» [10, 491], – такими словами завершується заключний том фундаментального «трикнижжя».

Безперечно, «нове життя нового прагне слова». Широкий читацький загал отримав нову літературну панораму ХХ століття. Історія українського письменства в цьому виданні постала як наука, що живиться не кон'юнктурними приписами пануючої ідеології, а об'єктивними принципами сприйняття, аналізу, інтерпретації та оцінки.

За навчальний посібник «Історія української літератури. ХХ століття» (К., 1993–1995) Г.Штоню разом із В. Дончиком, М. Наєнком та ін. в 1996 р. присуджена Державна премія ім. Тараса Шевченка. Поява цієї ґрунтовної праці стала значним надбанням усього українського літературознавства.

Монографічне дослідження «Духовний простір української ліро-епічної прози» (1998) Г. Штонь присвятив аналізу вітчизняного прозописьма ХІХ–ХХ століть в якості явища неподільного на сегменти з однозначною їх історичною практикою у часі, що спонукав чи був просто причетним до їхньої першоз'яви. Цим часом автор небезпідставно вважає усе минуле українського народу, котрий якраз ліро-епічному різновиду прозового мислення передав виплекану впродовж віків мову, а з тим і художньо-духовні її скарби, які цей народ формували й берегли.

Загальноцивілізаційна вартість наголошених скарбів у монографії розглядається на доволі широкому філолого-філософському тлі: праці Гегеля, О. Потебні, М. Бердяєва, М. Гайдеггера, К. Ясперса, К. Юнга разом з літературно-критичним спадком Д. Чижевського, С. Єфремова, М. Зерова, Ю. Шереха є органічною складовою авторських міркувань про художній феномен «українського реалізму», його духовну ауру та націєтворчий зміст.

Свого часу О. Блок не без прикрас писав про те, який несприятливий, а точніше – «згубний» вплив на драму справляє лірика – «мистецтво передачі найтонших відчуттів», оскільки «найбільше, що може зробити лірика, – це збагатити душу й ускладнити переживання...».

В 1907 році для такого твердження були, очевидно, серйозні підстави. Але абсолютизувати його, ясна річ, не можна. Адже зі зміною суспільно-політичних умов відбуваються неминучі зміни і в художніх



системах літератури та мистецтва. Відтак змінюється й «шкала цінностей» жанрів (тобто, ті, які в попередні епохи були визначальними, нині поступаються місцем іншим жанрам).

На думку Г. Штоня, духовне «сирітство» України й українства в соціальних катаклізмах новочасного світу активізувало ліро-епічну гілку вітчизняної прози, в межах якої і відбувся процес остаточної «кристалізації свідомого себе і своїх витоків національного духу». Визначальним художнім чинником наголошеного процесу стала «непереборна вітальність живо народного слова, його характерологія і така, що не потребує жодних ідейних підпорок, самодостатність і повнота», які вберегли українське прозописмо від остаточної знівельованості ще й тому, що зображувані ним художні постаті були історично місткішими від ідейних матриць, згідно з якими солдат чи колгоспник мав бути лише солдатом чи колгоспником, тоді як під пером А. Дімарова чи М. Стельмаха він ще й репрезентував відбиту в живо народній мові її предковичну непідлеглість усіякій казенщині.

Не можна обійти увагою і гостро полемічні виступи Г. Штоня, присвячені творчості Олесея Гончара. Романістика прозаїка і, зокрема твір «Людина і зброя», як уже було сказано вище, стали своєрідним «євшаном-зіллям», тим каталізатором, який пришвидшив процес остаточного переходу дослідника-русиста в рідномовну літературну стихію. У багатьох своїх статтях Штонь неодноразово підкреслював, що художні образи, створені О. Гончарем, виявилися духовними відкриттями епохи. Письменник О. Гончар, на думку критика, взяв на себе роль повноважного представника часу перед майбутнім, яке судитиме про нас колись так, як ми тепер судимо про покоління героїчних сорокових літературними посталями Брянського, Черниша, Шури Ясногорської та інших персонажів прозаїка.

Разом з тим Штонь-критик, особливо в своїх виступах початку 90-х років минулого століття, наполегливо обстоює тезу про те, що *«культура навчительсько-наслідувальна – ось найбільший на сьогодні ворог України»*. Нині ми канонізуємо Гончара, письменника *«справді високообдарованого, але не настільки великого, щоб бити йому поклони і призвичаювати тим свого лоба до звички бути перманентно синім, а завтра? Може, Дроздові? А післязавтра комусь з отих, хто кожного з пишучих вважає щонайменше злочинцем? Бо навіщо ще хтось, коли є я?»*

Це – більшовизм. Вульгарний з найвульгарніших, хоч би які євангельські цитати його обрамлювали» [23, 6].

З подібними думками Штонь виступав також із трибуни письменницьких зібрань.

Чи усвідомлював критик, що він теж може помилятися? Думаю, що так, однак у полемічному зопалі, бувало, перебирав, як кажуть, куті меду. І в цьому емоційному вихлюпі теж проявлялась його не-



поступлива вдача. Як і кожному з нас, Г. Штоню, зрозуміло, властиві певні упущення. Проте ніхто й ніколи не зможе сказати про нього, що він був нещирий у своїх творах чи вчинках.

Стаття «Аскеза стилю» (2001) написана на основі рецепції критиком **с т и л ь о в о г о** контексту прозової спадщини Григора Тютюнника. Виходячи з думки, що «стиль – це людина» і, зосібню в конкретному випадку, людина-miteць, автор звів розмову про ті чинники людськості Гр. Тютюнника, що в мистецькій царині даються взнаки найбільше, – про проблему внутрішнього, тобто органічно духовного еквіваленту народу. На думку критика, феномен Григора Тютюнника (не братів-Тютюнників, не шістдесятництва, а саме Григора, який прийшов у літературу, як приходять на прощу) у сповідності, або молитовності. Чи в тому і тому одночасно. Дарма, що митець був атеїстом, чи пантеїстом, але «тільки не вірником, що за кожним словом хреститься, згадує Бога» [20, 298]. Автора статті захоплює в Григорові Тютюнникові *«енергопрохідність душевного тепла із слова у слово, із образу в образ, із ситуації в ситуацію»*; *вміння «знати і бачити в людині людину і якнайшвидше про неї почати розповідати»*. Саме про людину, а не, скажімо, про хмари, зорі, руки, зморшки – себто той псевдо-народницький реквізит, на якому багато хто робив собі ім'я.

А багато хто й нині цим «реквізитом» знову підторгує, не маючи за душею крім слів нічого. Слів незрідка навіть гарних, тоді коли «досить слів всього лиш сповідних». У Григора Тютюнника, як гадає критик, Слово аскетичне *«не тому, що воно художньо бідне, а тому, що художньо сповідне»* [20, 302].

Доповнює портрет Григора Тютюнника стаття «Еней» (2010). Це радше «штрих-спогад» до літературних профілів багатьох письменників (у тому числі й Гр. Тютюнника), змальованих у *«певних формах колективізованого письменницького побуту»*, в атмосфері «спілчанської харчевні „Еней”», що була розташована поруч з колишнім будинком ЦК КПУ. Теперішній аналог «харчевні», на думку Г. Штоня, – *«є тим самим, що й спілчанське життя – грою у зміст без самого змісту»*.

Пригадуючи «письменницьке» кафе «Еней» тих часів, коли частим гостем бував тут Григорій Тютюнник, критик зауважує, що останній незрідка зачаровував присутніх своїм співом. Серед найбільш шанованих мелодій і слів пальму першості довго тримала запущена автором «Трьох зозуль з поклоном» в сердечний «обіг» «Летіла зозуля...»: *«У його виконанні це був...шедевр, який легко уявити кожному, хто чує грудну його вимову, оркестровану інтонаціями, щедро розкиданими в його ж оповіданнях»* [25, 14].

Наводячи приклади цікавих епізодів, у центрі оповіді яких була постать Тютюнника, критик відзначив *«невитравну дитинність Григорія Михайловича, що любив, ненавидів, захоплювався й розчаровував»*



ся не головою, а серцем.

Маючи при цьому й унікально спостережливий розум, без чого, власне, не існує новеліста, який без бачення усього змістового масштабу окремої деталі чи репліки перестає бути магом» [25, 14–15].

2016 року побачила світ книга «Есеїв» Григорія Штона, яку склали автобіографічні спогади, роздуми про творчість Т. Шевченка, І. Франка, О. Пушкіна й інших авторів, мемуарні портрети видатних постатей української літератури та літературної науки. Увійшов до цього видання і літературний портрет «Тютюнник», написаний автором на основі спогадів від зустрічей з уславленим митцем.

Зокрема, Штонь акцентує увагу читача на нетерпимості прозаїка до фальші – і в житті, і в літературі. *«Тютюнникові пошуки, чекання, самовимоги одного-єдиного, але єдино потрібного слова чи речення забирали не дні, а тижні, упродовж яких траплялося різне. Але й те різне не відволікало від манакального вдвляння у мову, яка не має права залишатися мачухою для тих, у кого крім неї – нікого й нічого. Навіть після Шевченка, Нечуя-Левицького, Мирного, які розповідали про Катерин, Кайдашів, Варениченків, тоді як Тютюнник своїми героями був. Щопослівно, інтонуючи про них оповідь так, що вона починала звучати всіма знаними і незнаними автором вченнями про гуманність, добро, добрість...» [28, 343].*

З розповіді Василя Шкляра, критик переповідає цікаві деталі побутових уподобань Григора Тютюнника. Так, у товаристві своїх приятелів письменник любив власноручно приготувати для них обід або вечерю. Сам залюбки чистив картоплю, сам різав сало, сам вимочував пшоно, випромінюючи не задоволення, а справжнє щастя.

Як той, хто теж любить готувати всілякі гастрономічні страви, Г. Штонь у цьому зв'язку висловлює здогад про те, що у подібних ситуаціях міг відчувати новеліст з його біографією. Родинність, родинність і родинність... Її недодержаність у дитячі та юнацькі роки багато чого пояснює, на думку критика, в ставленні Тютюнника до держави, що пропонувала сільським сиротам інтернати, ФЗУ, а після – казарми та гуртожитки. «Як і за що це можна любити?» [Там само. – 347].

Замальовка «Вінгран» присвячена пам'яті відомого поета Миколи Вінграновського. Критик згадує свої зустрічі з ним на початку 90-х, коли *«прибійні напливи різних міжнародних з'їздів, конференцій, зустрічей поступово підтопляли зашкарубло радянський ґрунт українськості, яка з території для обраних поступово перетворювалася на вигін для загалу» [Там само. – 326].* Одна з таких зустрічей відбулась у ресторані готелю «Москва», де владарювала, пригощалася і, цілком можливо, пригощала діаспора. Микола Вінграновський у такому товаристві, за свідченням Штона, почувався самотнім, чужим.



Розум у справах поетичних – річ бажана, проте не обов'язкова, як гадає критик. Розум віддистильований.

*Цієї ночі птах кричав
У небо відлетіле.
Цієї ночі сніг упав –
На чорне впало біле...*

Питати, про що ці рядки, вважає автор замальовки про М. Вінграновського, – те саме, що питати в життя, навіщо воно? *«Хоч ми це, звісно, робимо, але не в станах цілковитої злитності з поза особними свідомостями, які або ми озвучуємо, або вони озвучують нас. У першому випадку родиться вірш, у другому – невідомі нам ми. У Вінграновського й чимало творів однорівневих, але й у них нуртує магма енергій, яку поетична мова береже, умовно кажучи, про свято, що ним є, чи мав би бути, кожен акт викиду в довкілля його ж – довкілля – духовно-мистецьких сенсів»* [Там само. – 327].

Портрет «Свічкогас» оприявлює постать Леоніда Новиченка крізь призму візії Г. Штоня. Свічкогасом відомого літературознавця-академіка назвав Леонід Коваленко. Автор портрета додає ще гостріше тавро: графоман (у радянській критиці Л. Новиченко був не графоманом, а щонайвищої партійної проби фахівцем). Майбутній радянський академік мав нещастя народитися не лише за три роки до заміни вінченосного тоталітаризму тоталітаризмом більшовицьким, а й з останнім із них поріднитися.

Григорій Штонь наводить цікавий факт із життя Л. Новиченка. Виявляється, свого часу М. Зеров прочитав вірші студента Гадяцького педтехнікуму Новиченка й безжально їх висміяв. Чи не тому впродовж усього свого подальшого життя графоман Новиченко сповідував агонію по життєвої ненависті до людини, яка його, на думку автора портрета «Свічкогас», врятувала від тавра посередності. Це була ненависть не зовсім людська, з чіткою установкою на друге після смерті у таборах **знищення** Зерова як поета, літературознавця, літературного поціновувача.

Ще будучи в повоєнні роки на службі у Кагановича, цей збережений од фронту могутній з виду чоловік закарбував й інший життєвий принцип: звинувачуй, аби не звинуватили тебе. проте виключно іменем партії, яка не потребує адвокатів, але потребує риторичних на всі випадки зашморгів, стиски й послаблення яких мав відчутти кожен літературний талант. Смертельно звужував їх у нічних "бесідах" з письменниками Каганович, а возив письменників на ті бесіди Новиченко, який, безсумнівно, багато чому свого шефа вчив. Насамперед – безпомильному вгризанню в артерію літературного



твору. Не задля крові, а задля завтоматизованого страху перед нею, що й позбавляло ще ненаписані твори навіть натяку на життєносну енергетику й силу.

*«Парадокс потрібності свічкогаса при сталінізмі, у роки "відлиги", брежнєвщини, перебудови і після розпаду СРСР, як гадає Г. Штонь, не містить у собі й грама алогічності: свічкогасів потребує як ілюзія денного світла, так і духовна темрява, яку ілюмінують одні й ті ж ідеологічні приписи, головним серед яких була й залишається **служба**. Леніну, Сталіну, партії, національній ідеї. Що буде після того, як ця ідея само усвідомиться і здійсниться, – передбачити важко, проте охочих не творити (до цього треба мати покликання й хист), а служити завжди буде вдосталь. І саме тому особливо небезпечними серед них будуть не Санови і навіть не академіки самостійницьки розбалакувального киталту, а Новиченки. Себто люди зі стилем, виразно відчутним естетичним смаком, глибоко вкоріненою в чималий знанневий багаж стратегією виживання і, звісно ж, стратегією нещадної боротьби з тими, хто служить тільки фізиці, тільки біології, тільки філософії, тільки історії, тільки літературі» [Там само. – 308].*

Стаття «Стус: народництво, модерн, інтелігенція» (2004) стала відгуком на монографію Дмитра Стуса про мистецький феномен батька – «Василь Стус: життя як творчість». На думку критика, запропонована в монографії версія життя поета-страдника (життя, яке не закінчилося, а, можливо, тільки розпочинається) є рубіжною: книга забирає Стуса в Україні нинішньої і робить його громадянином України всечасної, де феномен Стуса-людини й Стуса-митця розумно співіснуюватимуть. Автор статті вважає, що ця оформлена під карну справу книга, де її герой потрактовується не як «в'язень історії, а як реформатор (ніби всього лиш себе в собі) уперше інтерпретує творчість поета з опертям не на патріотику чи постмодерністські всілякі кальки, а на культуру Стусового ества, «пропальпованого душею й пером людини, яка знала і знає про батька те, чого не дано знати іншим. Але дано спізнати» [19, 11].

Присвячує критик свої дослідження творчості таких українських письменників-сучасників, як Р. Андріяшик, І. Чендей, Р. Федорів, В. Дрозд, В. Яворівський, І. Жиленко, М. Воробйов та інші.

В есе Г. Штоня, що вийшло незабаром після смерті Р. Андріяшика, дослідником зауважено, що герої прозаїка не зреалізовані через відповідні соціальні умови: *«Бодай у межах захищеної законом (але не захищеної від життя) власної хати, якої у персонажів Р. Андріяшика здебільшого не було. А було лише тимчасове житло, як у Федьковича ("Сторонець"), так званий "художній світ", куди життю, яким воно є і не перше тисячоліття волинь зоставатися – зась. Цікаво, що не мав такої "вічної" української хати і сам Р. Андріяшик, народжений у селі,*



але селом відитовхнутий» [22, 57]. До того ж, земляки-односельці навіть спалили хату, куди він приїжджав працювати...

Романа Андріяшика критик шанував передовсім за те, що в галереї образів, створених прозаїком, відобразився одвічний потяг української людини до особистісного буття і протест проти панування в Україні індивідуума посереднього рівня здібностей. Р. Андріяшик, як твердить дослідник, сформував особливий тип героя, котрий, по суті, більше живе у світі духовних цінностей, ніж у вирі реальних земних турбот. Такий герой виявляє риси одвічної природи людини, тому його зв'язок із народною та християнською традицією є безсумнівним.

Розмірковуючи над мистецьким феноменом Андріяшика, критик приходиться до висновку, що його самобутнє прозописьмо було антиподом соцреалістичному канону. Він належав до когорти тих майстрів, що *«по чужинах не блукали, у таборах та тюрмах не сиділи, але науці практично невідомі ... Кулуарно прозаїк ніби й шанований, однак де про нього бодай одна солідна розвідка? Хіба в архівах колишнього КДБ»* [Там само].

Поезія Ірини Жиленко («Пані Іра», 2010), на думку критика, напрочуд щира, розкута, натхненно радісна; вона жива своїми першовідкриттями. Основою відкриття Григорій Штонь вважає життя минулого й сучасного, зафіксоване в образних деталях, свіжий словник поетеси. А головною ознакою відкриття – антологічну неповторність цілого.

Поетичний доробок місткіні критик порівнює з щебетом синички. Вітально куди могутнішим за каркання ворон, стрекіт сороки. Без цього метафоричного щебету, гадає Штонь, не існує весни, провісником якої в українській поезії стали саме невеличкі книжечки *«не залітної, а питома кийвської поезопташки Іри, чия духовна енергетика неспівмірна з усім тим, що про любов до України, її людності наговорено в риму й без неї літературними її сучасникам»* [24, 8]. Цим самим критик не протиставляє поезію Жиленко поезії, приміром, Ліни Костенко, Василя Симоненка і навіть Василя Стуса. Це, як він гадає, явища не паралельного, не взаємодоповнювального, а різного ряду, позаяк віршем Ірини Жиленко промовляє жіноче ество, а не жіночий чи чоловічий розум, у якого безліч спонсорів. У Ірини Жиленко – тільки вона сама: юна, молода, старша, літня... Коли їй гарно чи сумно, вона не плачеться ні Тарасові, ні народу, не рветься до поетичної трибуни, а цей сум виспіває. Хто чув, як це робило старовинне жіноцтво над коліскою онука чи онуки, може вхопитися за цей спогад, аби не в книжках, а в собі віднайти ключ до магії поезовислову, словником і ладовою структурою якого у Жиленко є «мова людської душі».

Вписуючи художній доробок нашої співвітчизниці в європейський літературний контекст, Г. Штонь порівнює образний світ Ірини Жиленко зі світом місіс Деллоуей з однойменного роману Вірджинії



Вулф, раз побувавши у якому, ним «захворієш» назавжди. Жінка у її тотально жіночому вираженні – таке саме мистецьке чудо, як і одухотворена генієм маляра троянда. Але одна річ – троянда у кришталевій вазі, й дещо інша – у палісаднику чи садку, де владарюють дерева, кропива, гігантські лопухи. Квітка й доквілля між собою не ворогують, хоч і воздають хвалу життю кожне по-своєму. *«У поезії Ірини Жиленко, – зауважує критик, – ця хвала багатозапахна й багаторівнева, що й зрозуміло: у земнобуттєвій господарці для кожної господині присутня, звісно, краса для краси, проте ця краса не розокремлена з буденним її фоном, який включає шитво, кухню, город»* [24, 8].

А ось, скажімо, відгук Г. Штоня про монографію Лариси Мірошниченко «Над рукописами Лесі Українки» (К., 2001), винесений на обкладинку книги: *«... праця Л. Мірошниченко є виплодом душі й розуму людини найперше щасливої. Тим, що доля (чи Бог) сподобили її впродовж чималого часу вчитися і дочекатися права (або здобути право) навчати. Зрозуміло, не багатьох, а лише втаємничених. Знову ж таки – у щастя розуміти, цим розумінням виповнюватись і від нього – розуміння – кожним рядком рукопису залежати. Так довго очікувана багатьма з нас свобода творчого самовияву не є, виявляється, ніякою свободою, а лише свобідною залежністю, по-перше, від предмету наших зацікавлень та захоплень, по-друге – від культури їх (зацікавлень) вияву, по-третє, від сумарного розуму колег, по-четверте, від усього мислячого людства, по-п'яте, від найземнішої (але не найменшої) посестри Духу – совісті, яка, коли вона є, нещадно витравлює з усіх наших писань пиху, позерство, розрахунок, а у підсумку – фальш»*.

Для кожного українського поета чи прозаїка, критика чи літературознавця, про якого пише Г. Штонь літературно-критичні студії, рецензії, есеї, точно визначається «діагноз», своєрідне місце серед інших авторів у літературному процесі.

Підсумовуючи роздуми про стан розвитку українського літературного процесу в нових умовах розбудови незалежності в нашій державі, критик робить висновок, що література й досі залишається галерником громадянського обов'язку. Там, де владарює політика, на думку Г. Штоня, красне письменство ніколи не є собою. Отже, справи на загальнолітературному нашому терені, як були, так і залишаються невтішними: *«Ми на сьогодні не маємо жодного свіжонаписаного твору, чия з'ява стала б подією, спричинила б затяту довкола себе полеміку, пробудила жагу творчого суперництва, а головне – вивела художнє мислення на досі не долані ним рубежі»* [26, 5].

Як бачимо, літературно-критичні праці Григорія Штоня, присвячені творчості українських письменників, становлять значний інтерес не лише для літературознавців і критиків, а й для широкого читацького



загалу, і потребують систематизації та вивчення. У своїй сукупності «діагнози» Г. Штоня, сформульовані образно й лапідарно в статтях, виступах на радіо і в телевізійних програмах, на письменницьких форумах різних рівнів, на наукових конференціях, симпозіумах чи конгресах, у передмовах до збірок і книг інших літераторів та в приватному листуванні, доволі точно визначають шляхи розвитку художнього письменства і мистецтва в нашій країні.

Насамкінець наводжу «Некруглодатський панегірик» – акровірш, написаний Анатолієм Ткаченком до дня народження Г. Штоня 13 березня 2002 року. Щоправда, тепер уже цей твір сприйматиметься як «Круглодатський»:

*НЕ
КРУГЛО
ДАТСЬКИЙ,
ПАНЕ,
ПРИК*

*Гривастий чвал за оболонь,
Розгін баский до мудрих скронь,
Ивових котиків огонь –
Григорій Штонь, Григорій Штонь...
Отак гори й не охолонь,
Роси й води не підведи,
Із них рости і далі йди:
Його сади – твої сади.*

*Шалена тиха течія.
Товчешся в ступі ти чи я,
Однак усім є знак такий:
Насамкінець той знак –
Ь*



Замість висновків

Художній світ Григорія Штоня – явище складне, багатогранне, внутрішній структурі якого властиве поєднання різновекторних стилєвих компонентів, що позначені філософсько-естетичною скомплікованістю й синкретичністю. Відтак наукове осмислення художнього доробку митця потребує висвітлення його зв'язків із загальними тенденціями літературного процесу в Україні та розгляду в контексті інтертекстуальності. При цьому слід звернути особливу увагу на той факт, що самореалізація, самобутність і «самість» Г. Штоня як письменника й ученого невіддільні від його прозового, поетичного, кінодраматичного, літературно-критичного, літературознавчого та малярського доробку, зв'язків як із українським художнім письменством, так із російськими й загалом європейськими культурними традиціями.

Аналіз інтертекстуальності «професорської» творчості (Умберто Еко) Григорія Штоня, матеріалізованої цитатами, алюзіями, ремінісценціями, відкрив діалогічні зв'язки з широким культурним колом: з українським фольклором, зі Святим Письмом, з творчістю Т. Шевченка, І. Франка, Д. Чижевського, М. Стельмаха, Л. Первомайського, А. Дімарова, Гр. Тютюнника, а також з художньою спадщиною О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Булгакова, М. Бердяєва, Ж.-П. Сартра, А. Камю, малярством Ван Гога та багатьох інших митців. Багаті й широкі інтертекстуальні зв'язки досліджуваних творів є свідченням ерудиції автора, енциклопедичного характеру його знань.

Художній простір творчості Г. Штоня вибудовується на ґрунті провідних принципів геополітичного світобачення, багатоаспектно зреалізованих у концептуальних літературно-критичних працях. У прозових та поетичних творах митця, у його літературознавчих есеях, у критичних статтях, розвідках, рецензіях та виступах формується перманентний діалог автора з українськими та європейськими митцями, із самим собою, своїми героями, читачем, різноманітними соціальними, культурними та мистецькими дискурсами, із сучасною йому добою

Читати книжки Григорія Штоня та його виступи в періодиці завжди цікаво. Проте не менш цікаво й корисно спілкуватися з ним особисто, чути його сильний, потужний голос, вдумуватися в його лапідарні, завжди виважені на внутрішніх терезах оцінки – не тільки літературних, а й життєвих явищ. До того ж від природи цей зовсім ще молодий у душі чоловік щедро наділений гумором, жорсткою, сказати б, самокритичною рецепцією власної творчості та своєї персони в побуті і в роботі. Той, хто має щастя спілкуватися з ним частіше, неодмінно підтвердить, що кожного разу така зустріч – справжня розкіш.



Нехай же тривалі й тривалі роки не знає втоми і не знають творчого спокою перо і пензель Григорія Штоня, даруючи тисячам нових читачів і поціновувачів прекрасного радість пізнання таємниць самобутнього мистецтва.

Література:

1. Андрусяк І. Чи можна цитувати емоції? Григорій Штонь пробує це робити / Іван Андрусяк // Президентський вісник. – 1999. – № 36(62). – С. 3.
2. Андрусяк І. Самосуд Григорія Штоня / Іван Андрусяк // Штонь Григорій. Пообіч часу: Романи. – К. : Твім інтер, 2004. – С. 5–7.
3. Анкета «Вежі». «Письменництво: важкий хрест чи лавровий вінець?» [Григорій Штонь] // Вежа: літературний часопис. – Кіровоград : ПВЦ «Мавік», 2006. – № 19. – С. 12–14.
4. Брюховецький В. С. Специфіка і функції літературно-критичної діяльності / В. С. Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1986. – 104 с.
5. Вознюк Г. Л. Майстерність письменницької критики / Г. Л. Вознюк // Рад. літературознавство. – 1983. – № 7. – С. 52–55.
6. Вознюк Г. Л. Писательская критика в украинской советской литературе (Специфика. Этапы. Творческие индивидуальности) / Г. Л. Вознюк: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – українська література / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. – К., 1986. – 196 с.
7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв [за наук. ред. О. Галича]. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.
8. Голобородько Я. Онтологічна проза Григорія Штоня (про романну збірку «Пообіч часу») / Ярослав Голобородько // Слово і час. – 2005. – 12. – С. 17–21.
9. Драч І. Вибрані твори: В 2 т. / Іван Драч. – К.: Дніпро, 1986.
10. Історія української літератури. ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960–1990-ті роки: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – 512 с.
11. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ століття / В. І. Кузьменко. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1998. – 306 с.
12. Леоненко О. С. Жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття / Олександра Сергіївна Леоненко: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2010. – 179 с.
13. Міщенко Г. Національно виразний постмодерн / Григорій Міщенко // Українська культура. – 2007. – квітень. – С. 48–49.



14. Найдено О. Живопис Григорія Штона / Олександр Найдено // Слово і час. – 1993. – №7. – С. 36
1993. – № 7. – С. 36.
15. Ушаков Н. Вибрані поезії: Переклади / За ред. М. Рильського. – К. : Державне літературне видавництво, 1939. – 148 с.
16. Ушаков Н. Стихотворения и поэмы. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 751 с.
17. Ушаков Н. Мастерская: О поэзии и поэтах / Николай Ушаков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 423 с.
18. Шерех Ю. Третя сторожа: Література, мистецтво, ідеологія / Юрій Шерех. – К. : Дніпро, 1993. – 347 с.
19. Штонь Г. Стус: народництво, модерн, інтелігенція / Григорій Штонь // Книжник рев'ю. – 2004. – № 20 (101). – С. 10–11.
20. Штонь Г. Аскеза стилю / Григорій Штонь // «Прийшов, щоб не розлучатися...»: На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: Наук. зб. / Упоряд. М. М. Конончук. – К. : Твім інтер, 2005. – С. 296–303.
21. Штонь Г. Візії / Григорій Штонь. – К. : Котигорошко, 1995. – 128 с.
22. Штонь Г. Автопортрет / Григорій Штонь // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 53–58.
23. Штонь Г. Мій драматичний шлях / Григорій Штонь // Одкровення в кафе «Пегас». Збірник. – К. : Ярославів Вал, 2010. – С. 413–416.
24. Штонь Г. Пані Іра (Ірина Жиленко) / Григорій Штонь // Українська літературна газета. – 2010. – 11 грудня. – № 25(31). – С. 8.
25. Штонь Г. «Еней» / Григорій Штонь // Українська літературна газета. – 2011. – 14 січня. – № 1(33). – С. 14–15.
26. Штонь Г. Коли ж він настане – сьогоднішній день? / Григорій Штонь // Літературна Україна. – 1992. – 6 серпня. – С. 5.
27. Штонь Г. Досить жебрати у минулого / Григорій Штонь // Літературна Україна. – 1999. – 6 травня. – С. 6
28. Штонь Г. Есеї / Григорій Штонь. – Кривий Ріг: Вид. Р. А. Козлов, 2016. – 380 с.
29. Шугай О. «Усе живе – тепле...»: Нове про Григора Тютюнника / Олександр Шугай. – К. : ВД «Кієво-Могилянська академія», 2006. – 226 с.



ОБЛИЧЧЯМ ДО СОНЦЯ: ТРАДИЦІЇ МОДЕРНУ І МОДЕРН ТРАДИЦІЙ ЯК ДЖЕРЕЛА ПОЕТИКИ АНАТОЛІЯ МОЙСІЄНКА

На небосхилі сучасної української лірики зірка А. Мойсієнка є однією з найяскравіших. Він автор двох десятків збірок віршів, численних перекладів з німецької та слов'янських мов, поетичних творів для дітей. Саме з його ім'ям дослідники пов'язують нову дикцію в сучасній українській літературі, її збагачення зразками паліндромної творчості та шахопоезії. Духовний струмінь «поета за суттю, а не за "хатніми мірочками"» (П. Мовчан) відкриває, за слушною оцінкою академіка М. Жулинського, «унікальні можливості пізнання естетичної, зображальної, змістової, звукової цілісності поетичного твору».

Народився Анатолій Кирилович Мойсієнко 9 липня 1948 року в с. Бурівка Городнянського району Чернігівської області в селянській сім'ї. Перші вірші написав ще в початкових класах Бурівської восьмирічки, продовжував версифікаційні вправи, навчаючись у Тупичівській середній школі, спрагло дослухався до порад свого вчителя – викладача німецької мови Г. Лопухівського, який друкувався на той час в районній, обласній та республіканській періодиці, – «писати так, як ніхто не писав».

Вищу освіту А. Мойсієнко здобував на філологічному факультеті Ніжинського державного педінституту ім. М. Гоголя, де його викладачами були Д. Наливайко, П. Сердюк, Леся Коцюба та І. Шпаковський. Ціла плеяда непересічних письменників вийшла зі стін гоголівського вузу. Євген Гуцало, один із найвизначніших митців когорти шістдесятництва і випускник цього ж інституту, до останніх днів своїх підтримував дружні стосунки зі своїм молодшим колегою. Ось, наприклад, яку щирю й дотепну присвяту Анатолієві полишив він на титулці першовидання «Позиченого чоловіка» (1981): «А. М., поетові до корінців волосся, ніжному ніжинцю! Толю, учись у Шевченка Тараса й міцно тримайся за гриву Пегаса. Будеш такий, як Шевченко Тарас, не скине на землю ніякий Пегас!». Трохи пізніше Є. Гуцало першим дасть рекомендацію А. Мойсієнкові до Спілки письменників України.

Після закінчення Ніжинського педінституту (1971) працював учителем української мови та літератури у середній школі на Чернігівщині, служив у армії. Звільнившись у запас, спробував себе як журналіст чернігівської обласної молодіжної газети «Комсомольський гарт». З 1974 року викладав курс української мови в Ніжинському педінституті, навчався в аспірантурі, а після захисту кандидатської дисертації (1983) і викладав у Київському педінституті ім. О. М. Горького (нині – Національний педагогічний університет

Лицар неспокою
(Григорій Шгонь)



імені М. П. Драгоманова). З 1989 року працював завідувачем редакції поезії видавництва «Молодь».

Перша поетична збірка А. Мойсієнка «Приємлю» побачила світ у видавництві «Молодь» 1986 р. Вона ще не засвідчила експериментаторські «забаганки» автора. Проте в ній помітна увага поета до класичних форм віршування: сонет, тріолет, рондель, що мимоволі виводить поетичну традицію – П. Тичина, А. Казка, М. Зеров, М. Бажан, М. Рильський. Крім того, увага до класичних канонічних форм і м'якість поетичного малюнка з насиченістю і переливами кольорів (А. Мойсієнко – один із небагатьох в сучасній українській літературі поетів-пейзажистів) творять із нього, за висловом Є. Барана, «українського поетичного імпресіоніста (при загальній розмитості поетичного тла майже ювелірна увага до поетичної деталі)».

Згодом з-під пера А. Мойсієнка вийшли поетичні книги «Сонети і верлібри» (1996, 1998), «Шахопоезія» (1997), «Сім струн» (1998, 1999), «Віче мечів» (1999), «Нові поезії» (2000), «Спалені камені» (2003), «Мене любов'ю засвітили скрипки» (2006), «Вибране» (2006), «З чернігівських садів: Нові сонети і верлібри» (2008). Його твори були перекладені німецькою, англійською, російською, білоруською, польською, угорською, румунською мовами.

А. Мойсієнко і сам плідно перекладає з німецької та слов'янських мов, є упорядником двотомної антології «Золотий гомін: українська поезія світу» (1991, 1997), антології різномовної поезії України «На нашій, на своїй землі» у трьох книгах (1995, 1996) та інших видань; головним редактором збірника наукових праць «Українське мовознавство». Доктор філології, професор А. Мойсієнко є членом Національної спілки письменників України (1988), лауреатом літературних премій «Благовіст», імені Бориса Нечерди та імені Івана Кошелівця.

Крім цього, А. Мойсієнко – вчений-мовознавець – понад десять років очолює кафедру сучасної української мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Регулярно виступає у фахових часописах з науковими й науково-популярними розвідками, публікує монографії та збірки статей на стику мови й літератури.

Зокрема, у двох книгах із назвою «Традиції модерну і модерн традицій» А. Мойсієнко виступив із теоретичними міркуваннями про паліндромну традицію української поезії, починаючи від Івана Величковського; про візуальну поезію, шахопоезію, про український верлібр і ліричну природу ронделя. Також у них уміщені невеликі розвідки, присвячені Еммі Андіївській, М. Мірошниченку, М. Боровку та іншим поетам. А. Мойсієнко разом із М. Сорокою написав літературознавчу монографію про зорову поезію («Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVII ст.», 1997), яка є рідкісним



виявом науково-практичного зацікавлення українським поетичним експериментуванням. Недаремно А. Мойсієнко був одним із засновників гурту поетів-паліндромістів «Геракліт» (1991), до якого також належали Назар Гончар (1964–2009), Іван Лучук, Микола Мірошніченко (1947–2008). Близьким до них був також Іван Іов (1948–2001).

Основною рисою А. Мойсієнка як поета є захоплення речами «нормальними» – простими й звичайними, почасти навіть непримітними на перший погляд, як паляниця чи вечеря на столі. У звичайних і буденних речах він намагається знайти потаємний їхній зв'язок з цілим і величним. І свої роздуми про літературу, і самі вірші поет щоразу хоче підпорядкувати сформульованому ним універсальному принципу: «особливість справжньої творчості полягає в тому, щоб дарувати читачеві насолоду відкриття і пізнання» життя («Бароковий дискурс української поезії XVII ст.: Іван Величковський»), розуміючи під «життям» передовсім його оречевлені предмети й реалії. Ось чому він відкидає «книжні красивості» – «натруджені мозолі вірша» (М. Ушаков) і захоплюється сюрчанням «коника-срібнокрила», дивується цвітінню «золотої кульбаби», яка ще не скоро «срібною стане, мов вітер»...

Збірка *«Сонети і верлібри»*. Уже в назві цієї збірки, виданій в 1996 р. заякорено оксюморонне поєднання традицій та новаторства. Сонетна форма передбачає сувору дисципліну, чітку регламентацію – у змістовому наповненні та канонічній формі. Жорсткі обмеження й вимоги, безперечно, дисциплінують думку й уяву сонетяра. Натомість верліброва пульсація образної думки, підкреслена новітніми ритміко-інтонаційними засобами сучасної мови, провокує до розхитування канону. Отже, вочевидь, ідеться не просто про оксюморонне поєднання традицій та новаторства, а радше про «нормальне» співіснування традиції модерну або модерну традицій в інтертекстуальному полі сучасного майстра. «Перед епігоном – чорнильниця попередника, перед новатором – життя з його малими, більшими й великими змінами», – зауважував М. Ушаков.

Автор «Сонетів і верлібрів» ні в чому не копіює своїх попередників і вчителів: він творчо інтерпретує їхній художній досвід, розглядаючи його переважно як відправний пункт свого ідіостилу, живленого поетикою поліської природи, моральним досвідом шістдесятництва й особливою нонконформістською позицією щодо історії, національного духу та соціальних вимог до мистецтва.

Критик Павло Сердюк чи не першим серед дослідників поезії А. Мойсієнка звернув увагу на те, що є в його віршах «якась особлива прозорість і духмяність, може, від зворушливого запаху скошених трав, а може, від того стану щемкої замрії й замилювання, тієї душевної чутливості, що колись переживав відомий земляк, автор "Сонячних



кларнетів”, освідчуючись перед усіма небайдужими: ”Переповнений любов’ю, я одкрив кохання книгу”». Яскравим прикладом слугують рядки поезії «На вітах вітру – юна вітровінь...»

*І твоїй тугий відчую поряд стан,
Де дроз ж солодка спрагло причаїться...
І юна вітровінь, як юна птиця,
Нам буде ніжно цілувать уста.*

*І станемо ми птахами в траві.
І цей достиглий сад, де гнуться віти,
Коханням нашим буде довго снити,*

*Аж поки серпень не обтрусить віти
І молоді, немов вино, громи
Не бризнуть соком у гаряче літо.*

Весь поетичний ужинок А. Мойсієнка настояний на бризках сонця, на золотих джмелях, просякнутий запахом полину, чебрецю й м’яти, залитий світлими й чистими кольорами, дитячими співаночками й сюрчанням коників. А ще він рясно вмитий дощами – синіми, сивими, срібними, бездомними, травневими, літніми, цілющими:

*Мотив дощу, який в душі не вищух,
Мотив дощу, який не вищух в зіницях.*
(«Цей сум мене до жалощів схилив...»)

Здається, такої сили-силенної дощів, злив, грози й грому немає у жодного сучасного поета. І попри все

*На тонкій стеблині
Вранішнього путівця,
Що втирається в мій ганок,
Земля повертається
Обличчям до сонця
(«На тонкій стеблині...»).*

У цій вічно актуальній сонячній темі А. Мойсієнку вдалося знайти власний імператив, оскільки його творчість завжди повертається обличчям до сонця, до людей:

*До людської ненависті
В гості*



*Нічка темна
Йде,
До людської лагоди –
Світанок – ладо.
(«До людської ненависті...»)*

Отже, світло, світанок, сонце в його поезії – це паростки надії на злагоду й відродження в людських душах і оселях. А щедрі дощі напоять їх цілющою водою.

*Сонце – обережне –
золотими клешнями –
В золоту Родош,
Золотим пожежником
Походжає дощ
(«Жовтень жовті жолуді...»)*

Серед канонічних форм, які розробляє Мойсієнко, не тільки сонет, а й рондель, газель, тріолет, октава, рубаї, хоку і навіть вінок сонетів «Я полем йду. Торкаю сонця віть». Йому як справжньому віртуозові вдалося поєднати глибокий зміст вінка сонетів з філігранною довершеністю форми та уникнути штучності й неприродності звучання вірша.

Вінок сонетів «**Я полем йду. Торкаю сонця віть**» (1989) наповнений любов'ю до рідного поліського краю, де блакить неба зливається із синню квітучого льону, а все це разом із верболозами, перелісками й лісами віддзеркалюється в Десні, Снові та численних озерах і озерцях. Цей твір наповнений синівським почуттям вдячності до ледь прив'ялих зелених покосів, що лежать, «мов покірні леви», і далекої громовиці з полудневої хмарки, й раптового дощику «в намистах кришталевих». А присмеркове надвечір'я вносить свої барви, навіває по-своєму теплий настрій, коли задумлива тиша єднається з таємничим маєвом далеких вогників, і тоді кличе мандрівника у вечорові простори, аже ген туди, де –

*Сахтять здалеку вивірки багать,
Стрибаючи з галузки на галузку...
А під ногами в нас – стернища лускіт...
А далі – луки й стежечка за гать.*

Критик Павло Сердюк спостеріг, що сонети А. Мойсієнка «іноді ближчі до шекспірівської форми, себто з прикінцевим катреном і дистихом», що засвідчує і цей фінальний антитезо-синтетичний шести-вірш вінка сонетів:



*Б'є перепел в ніч росяним крилом,
Село ледь бовваніє ген позаду...
Хтось місяця золочену кокарду
Над мирним пасовиськом приколов.
Вже й вогнище... Теплом в обличчя диха...
І тріскають сучки, немов горіхи.*

Тепло полудневого сонця та запашної сіножаті, тепло вечірніх багать, теплота двох близьких сердець, хоча й під подихом вітерців, що вже, либонь, «спішають ув осінь», – усе дивним чином сплітається в єдине суголося з творчими роздумами «не гратися зі словом», як «учили мудрі гранослови, // чия й тепер мені сія свіча», а також із тихо-бентежним відчуттям плинності часу, його ледь-ледь вловимого відбитку на своїй першій у чуприні серпневій павутинці, «з якої осінь витче срібний невід». Увесь вінок сонетів А. Мойсієнка – «це справжнє дорідне поле тихої задуми й неголосної ліричної сповіді перед життям, природою, друзями, коханою дівчиною і коханим рідним словом. Зрештою, перед усім світлим, чистим, добрим, що бентежить і радує людину в її пору світлого літа, в побратимстві з серпневим сонцем, коли "перші птахи в осінь вже кричать", а серце ще "в липні", ще бере на себе повну міру роботи, повну навантагу вражень, мріянь, почувань, життєвих обов'язків» (П. Сердюк).

У творчому доробку А. Мойсієнка є «Паліндромний сонет» і навіть шахопоезія – своєрідний синтез власне поетичної та шахово-композиційної творчості в єдиному цілому, де віршовий текст або безпосередньо влітає в себе розв'язок шахових задач, діаграми яких подаються поряд, або відображає певні ідейно-тематичні колізії шахової композиції.

Наприклад, вірш, яким започатковується перший цикл «Шахопоезій» А. Мойсієнка:

*Біг...
Біг...
Біг...
Навмання
І навздогін...
Останній мисливець
Меткий і влучний.
І навздогін...
Хвиля пірнула –
На тому боці
Лебідкою стала.*



Лебідка пірнула
З того берега –
До цього берега
Хвилию дістала.
Біг...
Біг...
Біг...

Під текстом цього вірша наводиться діаграма із зображенням шахових фігур на шахівниці:

1.Фa6? 1...С –2.Тb5-f5x,1...Cc5!
1.Td5? 1...C–2.Td5- f5x,1...a6!
1.Tg5? -2.Фf5x, 1...Cc5 2.Tg5-f5x, 1...d5!
1.Th5! – 2.Фf5x, 1...Cc5 2.Th5-f5x, 1...d5 2.Ce5x,
1...e6(e5) 2.Cd8x.
«Idee und Form» (Швейцарія, 1990)

«Динаміка початкового "Біг... Біг... Біг..." стає конкретизованою сутністю поетики задачі, зображеної на діаграмі, в поєднанні з відповідним розв'язком, який демонструє ідею брістольської теми в шаховій композиції: одна з фігур прокладає шлях для іншої. А оте "навздогін" і "навмання" є особливо промовистим, коли зважити, що в задачі три хибні сліди, а отже, жоден не веде до перемоги. Досягає мети лише хід Th5! – знову "навздогін" – в останній фазі розв'язку. "Останній мисливець, // Меткий і влучний". Асоціативні образи хвилі, лебідки, пірнань з одного берега, з другого відображають динаміку ходу 2.Tf5x: біла тура, матуючи щораз в одній і тій же точці шахівниці, кожного разу сягає її з різних полів – зліва і справа", – так пояснює специфіку одного із своїх творів А. Мойсієнко у статті «Шахопоезія».

За скромною оцінкою самого автора, цей та інші його твори не залишилися непоміченими «як у літературних, так і шахових колах», що дає надію «на ширій розвій цього виду творчості, на подальшу перспективу».

І в літературній діяльності А. Мойсієнка різноманітні впливи традиції та нові віяння співіснують упродовж усього його творчого шляху. І тим він цікавий.

Література:

1. Гуцало Є. Анатолій Мойсієнко – поет не зі самоспонування до творчості / Євген Гуцало // Літ. Україна. – 1984. – 17 травня. – С. 5.



2. Сердюк П. Чернігівський вінок сонетів / Павло Сердюк // Літ. Чернігів. – 1997. – №10. – С. 78-79.
3. Жулинський М. Дух, що єднається зі світом інших / Микола Жулинський // Мойсієнко А. Вибране : поезії і переклади. – К. : Фенікс, 2006. – С. 3–9.
4. Мосенкіс Ю. Поетика мовознавчої праці / Ю. Мосенкіс // Укр. мова. – 2008. – № 2. – С. 121–127.
5. Кузьменко В. Обличчям до сонця: традиції модерну і модерн традицій як джерела поетики Анатолія Мойсієнка / Володимир Кузьменко // Літ. Чернігів. – 2009. – №2(46). – С. 144–149.
6. Світ мови: поетика текстових структур. Науковий збірник на пошану професора Анатолія Мойсієнка / за ред. проф. М. Зимомрі. – К. ; Дрогобич : Посвіт, 2009. – 444 с.



НЕОІМПРЕСІОНІСТИЧНА НОВЕЛІСТИКА ЛЮБОВІ ПОНОМАРЕНКО: СПЕЦИФІКА ІДЮСТИЛЮ ПИСЬМЕННИЦІ

Мала проза, повісті Любові Пономаренко – своєрідні художні дослідження душі сучасної людини, морального виміру теперішнього світу. Письменниця працює у руслі як класичної української новели, оповідання, так і експериментує із широкими можливостями малих прозових жанрів (символічною образністю, експресивною, сугестивною, психологічною манерою письма тощо). Є майстром лаконічного слова, місткого образу, густої акцентованої подробиці – художньої деталі.

Любов Петрівна Пономаренко (Кириченко) народилася 25 травня 1955 року в селі Іванківці з мальовничої Срібнянщини, що на півдні Чернігівської області, в родині учителів. Батько письменниці Петро Йосипович Кириченко викладав математику, а мати, Мотря Пилипівна, біологію та хімію. Береги Лисогору, який майже щоразу розливався аж до селянських хат, – то незабутній ріднокрай дитинства Люби.

Захопилася літературною творчістю ще в молодших класах, починала із віршів. З дванадцяти років друкувалася в районній газеті, в шістнадцять стала учасницею республіканської наради обдарованих школярів у Києві. Перші публікації поезій з'явилися в журналі «Дніпро» та газеті «Літературна Україна».

Після десятирічки навчалася на російському відділенні філологічного факультету Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. Гоголя (тепер – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя). Вчилася охоче й одночасно регулярно відвідувала літературну студію, якою керував відомий критик і літературознавець Павло Сердюк. Поетичні звіти Люби (тоді ще Кириченко) неодноразово ставали об'єктом критичних «розборок» літстудійців.

Ось, зокрема, одна з поезій Люби, надрукована разом з добіркою віршів інших літстудійців ув одному з випусків ніжинської районної газети 28 листопада 1975 року. Філологічний факультет якраз щойно відзначав сторіччя з часу свого заснування при Ніжинському інституті.

*Опівночі
В полі ростуть вітри,
Опівночі сплять журавлі над хатою,
Опівночі
Бігають верби в яри*



*Купатися.
Опівночі
Трави встають пити росу.
Опівночі
Боляче буває пам'ятникам
За чорними косами
Недолюблених красунь,
І за сивими косами
Маминими.*

Здобувши диплом гоголівського вузу (1978), Любов Пономаренко працювала вчителькою російської мови і літератури Горобівської та Іванківської шкіл (1979–1984), що на Срібнянщині; в районних газетах Чернігівської та Київської областей. Внаслідок крутих поворотів долі талановита філологиня впродовж кількох років змушена була відкладати заняття художньою творчістю на потім. Як зізнається письменниця, для неї література була і є розкішшю тільки вихідних та відпусток, бо решта часу йшла на боротьбу за виживання. Письменство стало для неї порятунком, вічним Містом, до якого поривається впродовж усього життя.

Щасливим випадком потрапила уже через чимало літ на Ірпінський семінар молодих літераторів. За порадою Володимира Дрозда взялася за малу прозу. Першу ж добірку новел та оповідань відзначив журнал «Дніпро». У 1984 році побачила світ і перша збірка малої прози «Тільки світу». Невдовзі публікації Люби з'явилися в інших вітчизняних часописах.

Згодом письменниця покинула свою малу батьківщину і від 1987 р. проживала на Полтавщині. Працювала вчителькою Староіржавецької середньої школи Оржицького району Полтавської області (1987–1990), завідувачкою відділу листів і масової роботи редакції газети «Оржиччина» (1990–1993), завідувачкою відділу соціальних проблем редакції газети «Гребінчин край» (1994–1999). З 1999 р. – власний кореспондент Всеукраїнської громадсько-політичної газети «Зоря Полтавщини». Нині – на творчій роботі. Мешкає у м. Гребінка Полтавської області.

Автор книжок «Тільки світу» (1984), «Дерево облич» (1999), «Ніч у кав'ярні самотніх душ» (2004), «Портрет жінки у профіль з рушницею» (2005), «Помри зі мною» (2006), «Синє яблуко для Ілонки» (2012). Її твори увійшли до антологій найкращих літературних надбань як в Україні, так і в зарубіжних державах: «Десять українських прозаїків. Десять українських поетів» (1995), «Квіти у темній кімнаті» (1997), «Приватна колекція» (2002), в антології української «жіночої» прози та есеїстики другої половини ХХ – початку ХХІ століття (ав-



торський проект Василя Габора) «Незнайома антологія» (2005), вміщені у збірникові «Оповідання'83» (1984), в альманасі «Біла альтанка» (1996) тощо. Оповідання та новели Любові Пономаренко оприлюднені також за кордоном (Росія, Німеччина, Японія). Новела «Гер переможений» включена до шкільної програми з української літератури для учнів 7 класу.

Любов Пономаренко – член Національної спілки письменників України з 1987 р. Лауреат премій «Благовіст» (1999), імені Олеся Гончара (2000). Своїми вчителями вважає українських класиків, але найбільше мистецьким вмінням, як твердить сама авторка, вона зобов'язана Анатолію Дімарову та Володимирові Дрозду.

Перша книга прози Любові Пономаренко – збірка «Тільки світу» (1984) вийшла з передмовою В. Дрозда – «Голосом рідного краю» у головному видавництві Спілки письменників України. До неї увійшло зо два десятки оповідань і новел («Ніччя», «Свердлик», «Дерево на таловині», «Обніжок», «Невістка», «Вхідчини», «Дуболугівські музиканти» та ін.) і дві повісті «Тільки світу» й «На срібному човні». В центрі оповіді молодої авторки – її сучасники, цікаві своєю громадянською активністю, чесністю, бажанням боротися зі злом.

Оповідання «**Невістка**» відтворює душевний стан молодої дівчини, яка щойно вийшла заміж за сільського парубка і, попри грубі й безпідставні нарікання свекрухи на нібито нездатність невістки до хатньої роботи, мріє про зустріч наодинці з коханим чоловіком. Настане вечір, він прийде додому з роботи – і вже ніхто (навіть свекруха) не завадить їхньому обопільному щастю. Цей, на перший погляд, тривіальний сюжет виписано щиро, напрочуд стисло (майже всі оповідання та новели письменниці величиною з долоню, як говорять японці, – від однієї до кількох сторінок), майстерно, психологічно достовірно і переконливо.

В оповіданні «**Вхідчини**» очима новітнього сільського обивателя Огира, який «хіба ж таку хату поставив», «шість кімнат одна за однією, хоч конем іграй», показано перевагу духовного первня в людині над матеріальним. Виявляється, як ні гнався Огир у житті за багатством, навіть у молоді роки відмовився від бідної дівчини, яку по-своєму кохав, заради майбутнього сімейного достатку хоч із нелюбою, однак заможною нареченою, щасливим так і не став. Тому й тепер, через десятиліття, коли Ганна, його понівечене юнацьке захоплення, спромоглася нарешті збудувати невеличкий будинок і відгуляти вхідчини, чомусь так гучно б'ється у нього в грудях серце і болить душа. Завершується твір воістину значимою і поетичною картиною, здатною відіграти замерзлу душу не одного Огира: «Морковчина хата стояла під вербою, як дівочка, а місяць навколішки їй хустинку поправляв».



Новела *«Дуболугівські музиканти»* – про чудових людей дуболугівців, які «не стільки продавати виходять, скільки потеревенити та спробувати, хто що видумав». Точність слова, економність слова: там, де іншим авторам потрібно було б сотню слів, щоб намалювати картину, Любов Пономаренко обходиться кількома. Так вона не просто пише, а немов живописує словом майже в кожному творі.

На сторінках літературної та молодіжної преси з'явилися загалом схвальні рецензії на збірку *«Тільки світу»*. Критики відзначали музичність, народність слова Любові Пономаренко. Але поетичність її письма на відміну від деяких спекуляцій на милозвучності української мови – внутрішня. Прозописьмо Л. Пономаренко – «принципово реалістичне, вкорінене в життя сільське», яке авторка бездоганно знала, бо жила цим життям. «І мову народну знає вона не із словників <...>, а із власної душі, говорить вона голосом свого краю, від того слово її і природне, і містке. І – сучасне», [1, 5] – зауважив у передмові до збірки В. Дрозд.

Сучасне насамперед тому, що позбавлене тої ж таки словникової архаїки, про яку говорив В. Дрозд. А також тому, що авторка мислить сучасно, і сама структура її оповідань і новел – сучасна.

Свою нову збірку оповідань, новел і повістей *«Дерево облич»* (1999) Любов Пономаренко писала впродовж п'ятнадцяти років. За її словами, чи й не кожен твір у ній – переплаканий, і пережитий. Драматичні долі героїв – то різні періоди життєвих шляхів як самої письменниці, так і близьких їй людей – друзів, сусідів, знайомих. До збірки увійшли новели та оповідання *«Гер переможений»*, *«Вони прийдуть завтра»*, *«І листя замітає сліди»*, *«Дерево облич»*, *«Обпечені»*, *«Земляне серце»*, *«Кохання за долар»* та інші, а також повісті *«Неба дістати»*, *«З роси намисто»* й *«Ошалілі болотні вітри»*.

Однією з кращих у книзі є невелика за обсягом, але надзвичайно потужна в духовному плані новела *«Гер переможений»*. Написана вона на основі справжніх фактів, адже в місті Гребінка, де довгий час активно діяла літературна студія *«Євгенова світлиця»*, яку вела Любов Пономаренко, чимало будинків після війни побудували полонені, колишні німецькі солдати. До речі, місто Гребінка назване в честь українського письменника-класика Євгена Гребінки, який тут народився майже два століття тому, а згодом учився в Гімназії вищих наук князя Безбородька в Ніжині – місті студентської юності й самої авторки новели.

Люби ближнього свого, як самого себе, підіймися над своєю землею сутністю і полюби ворога свого як самого себе – означена Біблійна істина є, власне, лейтмотивом твору.

Перед читачем постають післявоєнні роки, полонені німці зводили будинки в одному зі зруйнованих війною міст. Вони ненавиділи



і місто, і його жителів, і будинки, але тільки до того часу, поки не бачили створіння своїх рук.

Тоді їхні серця оживали, ставали чутливими до жорстокого світу. Полонені були вдячні вдовам, які приносили їм то старий піджак, то варену картоплю, були вдячні навіть охоронцям за цигарки. Поступово ненависть змінилася милосердям.

Особливо серед полонених виділявся Фрідріх – беззахисний, слабкий і дуже хворий. Як не дивно, він не втратив шанобливого ставлення до прекрасного, витонченого, любив працювати на землі – сіяв, вирощував. Одного дня Фрідріх «...скопав маленьку грядочку, обгородив її камінням і посіяв нагідки» [2, 34]. Він дуже любив дітей, саджав їх на коліна та співав їм пісень.

Найдорожчим скарбом для нього була фотографія «двох дівчаток у білих сукеньках і білих черевичках». Полонений німець із захопленням показував її всім, а потім обережно ховав у рукавицю.

Діти не розуміли його, жорстоко ставилися до інших німців. Вони знищили грядку, де вмілими руками Фрідріха були посаджені квіти, кидали в нього каміння, «...зробили з паличок хрест, зв'язали його травою і поставили на грядці» [Там само. – 37].

Страждання полоненого німця обірвалося одного зимового ранку, він повісився, «його знайшли під стіною барака...». У творі немає навіть натяку на те, що подібний фінал міг би сприйматися як покарання за злочин. Полонений в новелі «Гер переможений» – не зайда-завойовник, не руйнівник, жорстокий убивця, що приймає справедливу покуту, а звичайна людина, закинута долею на чужу для нього землю. Чому він покінчив життя самогубством? На це питання є багато відповідей. Часоплин сам підбив підсумок: раптом серед грудня зацвіла посіяна Фрідріхом квітка як символ любові, вона розтопила кригу ненависті до переможеного ворога.

Минуло півстоліття, а будинки, які зводили німці, стояли й були дуже теплими та міцними. Оповідач новели – дівчинка, а згодом – літня жінка розповіла, що її син вирішив повісити полицю, взяв у руки дріль, яка раптом шурхнула в стіну. Коли вибили цеглину, то побачили стару рукавицю. А в ній – довоєнне фото тих самих «дівчаток у білих сукеньках і білих черевичках».

За цією фотокарткою прихована історія сім'ї, родини, в якій дочкам затишно поряд з люблячими татом і мамою. Для авторки не важить, з якого боку барикад перебуває ця людина. На тлі мільйонів загиблих під час війни є життя, що обірвалося після її завершення од відчаю та розпачу. Немає фашиста-убивці, є батько, що не повернувся до своєї родини, є доньки, які дивляться з фотокартки, мов запитують: «Ви не знаєте, де наш тато?...».



Наратологічний спогад ліричної героїні нагадує вибачення, каяття. Нехай запізніле – через півстоліття, каяття за зло, неусвідомлену дитячу жорстокість. Оповідь літньої жінки є своєрідною спробою спокутувати провину, відповісти голосу своєї совісті. Для Любові Пономаренко кожне життя – безцінний скарб, навіть якщо це життя колишнього ворога.

Новелою «**Обпечені**», як і попереднім твором, письменниця прагне закріпити в свідомості читача біблійні істини: любов покриває багато гріхів, бо ніколи вона не перестає жити в серцях людей.

Нестерпно важким виявилось існування серед збайдужілого оточення для подружжя фізично скалічених – обпечених. «*Але Бог до них милостивий і послав їм двох ангелочків, через два роки, одного за одним*» [3, 46]. Жіноче слово в літературі завжди звучить особливо щиро. Читача не можуть не хвилювати твори, в яких авторки так тонко й по-жіночому емоційно фіксують кожен порух людської душі, так обережно проникають у внутрішній світ своїх героїв. Таким є і прозописьмо Л. Пономаренко, зокрема й новела «Обпечені». Письменниця не багатослівна у змалюванні сімейного затишку двох покалічених душ, знаходить для реалізації задуму містку й промовисту деталь: «*Обпечені ніколи не стомлюються бути щасливими, бо в сусідній кімнаті сплять двоє маленьких щасть*» [Там само. – 48]. Подружжя знову відродилося з попелища на згарищі людської черствості, завдяки всеперемагаючій силі любові отримало справжній смисл для подальшого свого існування – діти здорові, тож треба їх ставити на крило.

Утім недовгим було сімейне щастя обпечених. Хтось із сусідських дітей «*запалив у шкарабанці гас, а інший підбив носакон ту шкарабанку, і палаюча рідина вилілась на голову синові обпечених*» [Там само. – 49]. Здавалося б, пережити таке вже несила. Невже й дитина обпечених мусить успадкувати трагічну долю батьків?

Однак проходить час, і любов земна знову ізцілює душі, відроджує їх для подальшого життя і щастя. Бо є заради кого жити! У фінальній твору авторка показує, як уже не тільки батьки, а і їхній обпечений син стократ сильніше опікуються найменшим членом родини – здоровою донечкою і сестричкою, немов прагнуть затулити її своїми серцями від можливої біди: «*Тепер на велосипеді сидить тільки дівчинка. Обплетена зусібіч руками, перелякана, тиха, мов квітуче деревце на руїні. Хлопчик витягся, подорослішав, плететься збоку – не піднімає голови. Ще не звик. Він тримається за сідло, а вільною долонею затуляє сестричку від кривавої пожежі сонця*» [Там само].

В оповіданні «**Дві в колодязі**» дівчинка, яка звикла пересуватися по-мавп'ячому, поселяється на правах служниці в будинку вдови. Дивна дівчинка, дивне ім'я Половинка і чудернацька, майже



моторошна, історія із божевільним закінченням: «Блимав нічник. На ліжку лежав її чоловік, а навколо поралися вісім Половинок. Намагалися стягти черевики, прикладали голови до серця, бризкали на нього водою. А одна стояла на вікні у повний зріст і тихо грала на скрипці» [Там само. – 61].

Герої інших творів збірки – теж звичайні люди, нічим не видатні. Вони добрі і довірливі, тому легко обманюються, не завжди можуть вистояти у життєвих випробуваннях. Учні насміхаються із нової вчительки (**«Похорон тополі»**) з її мораллю: «Все живе навколо <...> має право на існування – і черв'як, і дерево, і пташка, і блудний пес, і рибина. І хтозна, хто головніший на землі – ми чи вони»; знущуються: «несли їй до дверей обципаного горобця або kota з одрубаним хвостом і вельми потішалися, <...> як вона падала на коліна біля замученої тварі, як вона плакала» [Там само. – 70], бо не розуміють, як це – не рвати квітів, не рубати дерев, не глушити рибу. Бо мало на землі любові: чоловіки б'ють своїх вагітних жінок, і ті народжують калік («Кривулька»); матері виливають злість на дітей, буває, що й забивають до смерті («Дерево облич»).

Збірка «Дерево облич» викликала досить гучний резонанс і в Україні, і за її межами. Думка була одностайною: відома письменниця Любов Пономаренко дала читачам незаперечно новаторські твори, вершинні не лише у її художньому доробку, а й в українській сучасній прозі загалом. За цю книжку письменниця отримала літературну премію імені Олеся Гончара.

Збірка **«Портрет жінки у профіль з рушницею»** (2005) вийшла у київському видавничому центрі «Просвіта» з передмовою доктора філології, професора Петра Кононенка «Свято душі й таланту». До книжки увійшли оповідання й новели і повісті, об'єднані в три розділи. Перший з них, що носить назву «І листя замітає сліди», містить оповідання й новели: «Портрет жінки у профіль з рушницею», «Дві в колодязі», «І листя замітає сліди», «Шептун», «Сліди з-під землі», «Ніч у кав'ярні самотніх душ», «Гер переможений» та інші. Авторка свідомо долучила сюди твори, уже відомі читацькому загалові з попередніх її збірок («Гер переможений» та ін.), уперемішку з щойно написаними. У такий спосіб Л. Пономаренко підкреслювала незмінність своїм мистецьким настановам, а також прагнула формувати збірки з творів, що як і вино, з роками набрали міцності й витривалості.

Для прози Любові Пономаренко властиве майстерне володіння художньою деталлю. Образ, картинка, епізод в її творах часто мають за собою так звану «історію», викликають багаті асоціації. Всі вони по-різному бачать світ, а тому суттєво розширюють і світобачення читача, – але всі вони водночас наші – українці: з типовими характерами й долями, бо все зображене буття генерує один образ –



автора творів: пильного обсерватора, закоханої в життя і людей жінки, мисткині суворой правди.

До другого розділу – «Душа на гілочці ліщини» увійшли оповідання та новели «Полотна цариці Альп», «Не кидай мене самого вночі», «Балкон», «Зимовий метелик», «Твоя товаришка лисиця» та інші.

Одним з кращих у цьому розділі є оповідання «Твоя товаришка лисиця», яке, на перший погляд, сприймається як дитяче. Однак авторка порушує у творі далеко не дитячі питання: роль мистецтва в житті «маленької» людини, як вижити цій людині, перебуваючи за межею бідності?

Маркова мама – бандуристка. Вряди-годи хлопець ходить по школах маленького містечка і розвіщує оголошення, що відбудеться концерт. Діти здають по двадцять копійок «на квиток» і збираються в актовій залі. Потім виходить пані Верховська у довгому фіолетовому платті, вклоняється присутнім і починає грати. Зо два десятки глядачів дивляться на її немолоді кістляві руки, сиве волосся, на лаковані потріскані черевики. Бандуристка співає, і всі забувають, яка вона висока, незграбна і стара, яке обношене хутро на її комірі, наче з нею постійно її товаришка – хвора облізла лисиця.

У грудні Маркова мама захворіла на грип, стала дуже дратівливою, особливо, коли син заходив до кімнати і щось дуже тихо говорив. А потім зрозуміла, що стала погано чути. Вона засумувала, здебільшого плакала. Марко готував їй чай, а мама говорила з боєм: «Ти заслужив кращої матері. Я стара, негарна, бідна. Ти змушений учити уроки на підвіконні, бо в нас нема навіть стола» [Там само. – 87]. Лікарі радили, аби їхала на консультацію до столичних спеціалістів, але в них на кожен день було по гривні тридцять дві копійки. Моральне страждання сина, який бачить безвихідь ситуації, посилює бездушне ставлення оточення до проблем конкретної людини, нерозуміння й небажання допомогти йому.

Антитезою до людської жорстокості постає музика, пісня. А музичний інструмент у творі – бандура виступає символом життя бандуристки, яка асоціюється в оповіданні з рудою лисицею на комірі її старенького пальта.

Третій розділ – «Плач перелітної птахи» включає оповідання й новели «Самотня жінка у вікні тролейбуса», «Прощай, Марчелло», «Для кого звільнилась кімната?», «Агресорка» та інші і кілька повістей: «На срібному човні», «Неба дістати», «Бунт», «З роси намисто», «Стрибок до смерті», «Прощайте, плавні!». Майже всі повісті раніше уже друкувалися чи то в попередніх збірках письменниці, чи в літературних часописах.

Герої творів третього розділу книжки (зрештою, це є визначальною рисою усієї творчості Любові Пономаренко) – переважно жінки:



зрадниці, спокусниці, зражені, нещасні, щасливі, але завжди закохані. Письменниця вдалася до найважчого шляху: у винятково лаконічній формі прагнула подати картини життя цілих десятиліть, і не лише окремих людей, а й цілих родів чи колективів. При цьому вона не уникає й елементів начебто спокійної оповіді, проте її мета – не інформація хай і про важливі події та цікаві жіночі характери і долі. Її надзавдання – розкрити уроки буття, як правило, це – драми людських душ, особливо людей совісних і відкритих, довірливих і добрих, але втягнутих у вир надзвичайно напружених людських пристрастей – побутових чи виробничих, інтимних чи громадських, ідейно-духовних чи психічних. «Ті конфлікти пристрастей (між чоловіками і жінками, вчителями і учнями, поглядами й ідеалами) завжди постають тестами на справжність кожного, на сутність життєвого вибору, а вимірюються не так фізичними ранами, як мірою внутрішнього потрясіння» [4, 8], – зауважив П. Кононенко у передмові до книжки Л. Пономаренко «Портрет жінки у профіль з рушницею».

Любов Пономаренко – одна із яскравих і самобутніх сучасних українських письменниць, справжній майстер неоімпресіоністичної новели з небуденною внутрішньою напругою та енергетикою. Її прозописьмо напрочуд густе, образне, лаконічне і вишукане за формою. У своїй творчості сповідує життєву правду й красу, порушує складні проблеми людського буття і тонко зображує людську душу та її ледь вловимі порухи.

Самобутність ідіостилію письменниці виявляється в оригінальному світобаченні і світосприйманні, точних психологічних деталях, образній, багатій мові. Твори Любові Пономаренко приваблюють як дорослих, так і маленьких читачів, бо вони сповнені щирістю, відвертістю, життєдайним теплом.

Література:

1. Пономаренко Любов. Тільки світу: Оповідання, повісті / Любов Пономаренко. – К. : Рад. письменник, 1984. – 146 с.
2. Пономаренко Любов. Портрет жінки у профіль з рушницею: Повісті, оповідання / Любов Пономаренко.. – К.: ВЦ «Просвіта», 2005. – 300 с.
3. Пономаренко Л. Синє яблуко для Ілонки: Новели та повість / Любов Пономаренко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 196 с.
4. Кононенко П. Свято душі й таланту / Петро Кононенко // Пономаренко Любов. Портрет жінки у профіль з рушницею: Повісті, оповідання. – К.: ВЦ «Просвіта», 2005. – С. 5–9.



СПРАВЖНІЙ УКРАЇНЕЦЬ: ШТРИХИ ДО ЮВЛЕЙНОГО
ПОРТРЕТА ОЛЕКСАНДРА ЗАБАРНОГО

Олександр Забарний, якого знаю з давніх-давен, – один з небагатьох моїх друзів, хто достеменно з'ясував для себе секрет людського щастя, здається, ще з ранньої юності. Цей секрет, як і все геніальне в нашому житті, навдивовижу простий: треба бути справжнім в усюму. В побуті, в думках і вчинках, у любові та дружбі, у професійній діяльності, у творчості. Звісно ж, і в головному – в етнічній своїй приналежності. Остання визначається не тільки записом у свідоцтві про народження, вишиванкою та материнською мовою, а насамперед самоототожненням себе зі своїм народом – і в дні його перемог, і в часи важких лихоліть та випробувань.

Олександр Забарний – справжній українець з діда-прадіда. Це відчуває будь-хто одразу вже при першому знайомстві з ним. Щирість, невимушеність у спілкуванні, горда постава, зрештою, сміливий погляд та розкішні вуса – класичний атрибут зовнішності запорозького козака не дають жодного шансу помилитися в тому, що перед тобою не хто інший, як сам Кирило Тур, козак-характерник із роману П. Куліша «Чорна рада». Тільки не літературний персонаж, а живий герой нашого часу. Таким Сашко Забарний був і в юності, таким залишається й донині. Між іншим, вишиванку сьогодні він одягає на свято так само, як одягав її і в далекі 70-ті роки, та й українською спілкується, як і завжди, щоденно, а не лише під час маніфестацій чи перед телекамерою, як багато хто з новоявлених патріотів.

Олександр Вадимович Забарний народився 29 квітня 1956 року в Прилуках у вчительській родині. Батьки з дитинства виховали у сина такі важливі якості, як трудолюбство, вимогливість до самого себе, порядність і доброзичливість до людей.

Навчався в міській середній школі № 4, яку свого часу закінчила відома українська поетеса Любов Забашта. Вона часто запрошувала до рідної школи своїх колег. Тож зі шкільних років запам'ятав юнак зустрічі з Андрієм Малишком, Платоном Вороньком, Валентином Бичком та іншими відомими і менш знайомими письменниками. Ці зустрічі згодом вплинули на вибір професії філолога. А оскільки педагогами були прадід Олександра Забарного, його дід і батько, то після закінчення десятирічки юнак уступив на філологічний факультет Ніжинського державного педагогічного інституту імені Миколи Гоголя.

Слухав лекції відомих літературознавців і мовознавців Г. П. Васильківського, А. В. Майбороди, Л. І. Коломієць, Г. Я. Неділька, В. П. Крутиуса, П. М. Дробота, висока ерудиція та парадоксально міркувальна манера викладу яких не могла не подобатися, пробуджувала смак до



самостійного мислення. Саме згадані викладачі щоденно доводили молоді, що філологія – це важка праця, вони не давали почуватися «вільними слухачами», а привчали до думки, що цей фах дуже потрібний людям.

А ще була літературна студія, яку Сашко відвідував регулярно, слухав напрочуд цікаві розповіді про іменитих і менш знаних письменників та мудрі поради свого доброзичливого керівника – Павла Олександровича Сердюка. Від нього вперше тоді й почув, що вірш «Любіть Україну» Володимира Сосюри – це перлина української лірики, а не те, що досі говорили різні лектори з міськкому та обкому партії.

Пробував і собі мережити папір. На літстудії читав, обмінювався думками, сперечався.

«На сьогоднішньому засіданні студії звітує...». Такими словами відкривалася кожна чергова зустріч літстудійців Ніжинського педінституту. А далі звучали вірші. Можливо, не всі вони були доскональними і викінченими, не кожний автор міг похвалитися високим мистецьким рівнем, проте була в них чистота, світло та ще молодість, насамперед і притаманна студентству.

Зауважу, що літературна студія Гоголівського вузу – одна з найстаріших в Україні, адже історія її починається відтоді, як у залах ніжинського білоколонного красеня звучали голоси Миколи Гоголя, Євгена Гребінки, Леоніда Глібова, Франтішека Богушевича та багатьох інших його вихованців. Звідси починалися творчі дороги цілої плеяди відомих художників слова та літературознавців старших і молодших поколінь – П. Одарченка, І. Кошелівця, О. Юценка, Ю. Збанацького, Є. Гуцала, Л. Горлача та інших. Кращі творчі традиції своїх попередників продовжували й літстудійці другої половини 70-х, серед яких були представники всіх студентських сходинок, від новобранців до випускників філологічного факультету, на якому навчався й Забарний. Своім старостою на той час літстудійці обрали Анатолія Шкуліпу, нині знаного поета. «Ми не гладили одне одного по голівці. Ми добряче товкли кожного – по черзі – носом у недоліки. І ніхто не ображався. Навпаки – на наступному засіданні студії читали вже значно вправніші поетичні рядки. І ми щиро раділи успіхам. Бо це були наші спільні досягнення», – згадував А. Шкуліпа в одному з недавніх своїх інтерв'ю, що увійшли до книги О. Забарного «Під знаком "білої плями"», книги про свого колегу-поета, а також про час – останні три десятиліття у літературі, за якого нам усім випало жити і творити.

Поетичні звіти Олександра Забарного також неодноразово ставали об'єктом критичних «розборок» літстудійців, після яких живого місця не залишалося від автора. Після такої нищівної критики часто-густо вже не беруться за перо. Однак проходив час, і Сашко починав оживати, «відновлюватися, як волосський горіх після тріскучих морозів» (А. Шкуліпа).



Публікації ніжинських літстудійців з'являлись у найпрестижніших тогочасних виданнях. І ці твори початківців не лише помічали поважні критики, а й говорили про них, як про щось особливе в розвитку вітчизняного письменства тієї доби.

По закінченні педінституту Олександр працював учителем, інспектором райвно, заступником директора з навчальної роботи Прилуцького педагогічного училища імені Івана Франка. З 1992 року – в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя на посадах старшого викладача, доцента, проректора з навчальної та методичної роботи, декана філологічного факультету.

Захистив кандидатську дисертацію про творчість Василя Барки. Оприлюднив низку художніх книг: «Пастелі Полісся» (1992), «Лелеки не зраджують» (1995), «До таїни образу» (1997), «Акорди серця» (2003), «За лаштунками літа» (2006), «Стежина пам'яті моєї» (2010), «Калинова сповідь» (2011), «Під знаком "білої плями"» (2012), «Грішниця» (2014). Любов до рідного краю, до його святинь, ніжність і простота, справжня поезія притаманні всім його книгам – віршованим, прозовим і драматичним. Утім, і в прозописьмі, і в драматургії він також залишається ліриком. Скажімо, його дебютна п'єса «Грішниця» – по вінця наповнена лірикою, щоправда з присмаком гіркого трагізму. Це щемна розповідь про кохання Тараса Шевченка до простої української дівчини з-під Ніжина Лукерії Полусмак. Є у «Грішниці», як і в інших творах Олександра Забарного, і живі почуття, і жива людина, є печаль і радість, є кохання і зрада, сум і сміх – усе, як у реальному житті.

Книги О. Забарного розраховані на широкий читацький загал. І все ж – передусім – адресуються школярам та студентам, оскільки світле майбутнє України – в їхніх руках!

Ще Олександр опублікував 5 навчально-методичних посібників для вищої школи, понад сотню цікавих публікацій у періодиці – дуже точних втручань критика в літературний процес, рецензій на нові книжки поезії, прози та драматургії сучасних авторів. Такими є, наприклад, культурологічні статті О. Забарного «Коли душа висвічує зорі (нотатки з театрального фестивалю)» (про театральний фестиваль у Ніжині восени 2012 року), «Відроджений із небуття» (про Свято-Введенський жіночий монастир у Ніжині, заснований у XVII столітті), «Перлина грецької культури» (про Михайлівську церкву – перлину архітектури ніжинських греків початку XVIII століття), рецензії «Стрепенулась незрадлива висота» (про роман у віршах Анатолія Шкуліпи «Берест»), «Карбуючи сьогодні» (про нову книгу Михася Ткача «Зойк сови») тощо. Його статті, нариси, рецензії, інформації здебільшого були влучними. Це, безперечно, є виявом письменницької майстерності ювіляра, багатого журналістського досвіду, творчого хисту.



І нарешті ще одна іпостась Олександра Забарного – *the last but not least* (остання за чергою, але не за значенням): наставництво.

Як і багато хто з видатних особистостей, людей значного масштабу, Олександр не шкодував сил і часу на допомогу іншим, на педагогічну й наставницьку діяльність. Він дав крила багатьом журналістам, філологам, науковцям, бо володіє рідкісним даром розпізнавати й цінувати таланти. Важко сказати достеменно, скільки його енергії та знань вкладено в чийсь починання, в десятки поетичних та прозових добірок і навіть книжечок молодих авторів, у численні магістерські та бакалаврські роботи. І дарма, що не всі його вихованці увійшли в літературу чи журналістику, або ж так і не стали професійними філологами. Кожен, хто хоч раз відчув смак пошуку і творчості, той вже ніколи не зможе відступитись від них у будь-якій галузі людської діяльності.

До речі, сімейну династію педагогів Забарних продовжує нині і його донька Наталя, нещодавно успішно захистила кандидатську дисертацію з педагогіки в конференцзалі Президії Національної академії педагогічних наук України. Отож, козацькому роду педагогів Забарних нехай довіку не буде переводу!

Олександрові Забарному щойно виповнилося 60. Це – пора життєвої і творчої зрілості, пора підсумків бодай у «попередньому читанні». Чимало теплих слів і найкращих побажань ювілярові надіслали з найрізноманітніших куточків України, Росії та Білорусі, а також із Польщі та інших західноєвропейських країн колеги, друзі, численні його випускники, які цінують і люблять Олександра Вадимовича – ученого-педагога, вчителя і наставника, людину високої інтелігентності і порядності, щедрої душі і творчої вдачі.

Саме про таких добротворців і щирих життєлюбів говорив Максим Рильський:

*Це небагато – шістдесят...
Буває й більше часом.
Сердець таких, як у хлоп'ят,
Ми, друже, не погасим.*

*Взяли бо ми з собою в путь
Один запас багатий –
Штуковину, яку зовуть
Поезією, брате.*

Тож побажаємо ювілярові творчої наснаги, нових рясних ужинків і незмінної його супутниці у житті й творчості – Поезії.



ЯК ЛІКУВАТИ «БРОНЗОВУ ХВОРОБУ» ВІРША?

Незважаючи на усталений в літературознавстві та критиці погляд на лірику як на один із трьох головних родів художнього письменства (поряд з епосом і драмою), ще й нині це поняття трактується дослідниками по-різному. Одні пов'язують його значення лише з інтимними переживаннями взагалі або із замилюванням природою, інші вживають слово «лірика» з ледь помітним відтінком зневаги, як протиставлення всьому конкретно-діловому, особливо ж у наш час суцільної прагматики та бізнесу.

Ще на початку 60-х років М. Рильський пристрасно полемізував з тими, хто пропонував «геть жбурнуть симфонії та мрії», «допотопних солов'їв»:

*Як же так убого ви живете,
Чом так занепали ви, скажіть,
Щоб у дні космічної ракети
Солов'я не в силі зрозуміть?*

Перегукуючись з автором «Троянд і винограду», А. Малишко у віршованому «Листі Максиму Рильському» стверджував, що в наші дні «Потрібен вірш, немов хліб-сіль, щоб він аж гнувся у напрузі...». В цьому посланні звучить внутрішня незадоволеність станом справ у «ліриці», прагнення наблизитись до живих людських турбот:

*Максиме наш, великий брате,
У тім немає тайни,
Життя тривожне і завзяте
Кричить: мене не обмини!*

Саме відхід від поточних буднів життя, а значить, звужений погляд на світ і людину, призводить до одноманітної сірості та невизначності творчої індивідуальності «лірика». Глибина думок, свіжість почуттів та емоцій доходять до читача не інакше, як крізь призму серця поета. Він – ніби крапля, котра «поки до землі летить, встигає всесвіт у собі вмістити» (В. Мисик).

Що ж це за феномен, який начебто має таку стійку й водночас несерйозну основу – особисті переживання, «призму серця» поета, а разом з тим набуває такого великого суспільного значення? Збагнути сутність цього феномена допоможе, як гадають окремі дослідники, не формальний, а змістовий критерій визначення лірики як літературного роду.



Починаючи від Арістотеля, впродовж століть своєрідним уособленням багатьох історичних варіантів такого підходу залишається відоме гегелівське положення про «суб'єктивний образ об'єктивного світу, домінування вираження над зображенням» [1]. І всі сучасні дефініції лірики так чи інакше виходять із цих міркувань і збігаються в тому, що головним предметом образного освоєння в ліриці є духовне життя особистості. «Лірична поезія втім і має свою суть, що вона вислів дійсного чуття: інакше вона буде пустою фразеологією» [2], – підкреслював І. Франко. А виходячи з того, що дійсним (тобто щирим, а не імітацією почуття) може бути й примітивне, низьке, антигуманне бачення, треба уточнити, що саме розуміємо ми під «дійсним чуттям». Відомий літературознавець В. Моренець сприймає його як таке, що «в ньому людина здійснюється як духовно-соціальна істота. Себто головним тут є не психологічний момент (безпосередність), а морально-філософський (істинність). Від того, як трактувалося істинне в житті людини й суспільства, залежало науково-критичне осмислення лірики» [3].

Справді, в залежності від того, які духовні критерії проголошувалися пріоритетними в шкалі життєвих цінностей, можна простежити в історії розвитку лірики періоди занепаду чи розквіту. Скажімо, в тоталітарних умовах панівної естетики соцреалізму «істинними» вважались лише «колективістські» устремління, коли «проблеми громадянські й загальні стають проблемами особистими, і суто особисте сприймається й виражається з позицій громадянських ідеалів» [4] (наведену цитату я взяв з першого-ліпшого навчального посібника з літературознавства, виданого в радянські часи; при потребі її можна замінити іншою, такого ж гатунку. – В. К.). Це призвело до того, що навіть найвищі досягнення соцреалістичного мистецтва (30-ті, 60-ті, а почасти й 70-ті рр.) в Україні були періодами глибокої художньої кризи в ліриці. Окремі визначні мистецькі здобутки згаданих десятиліть (М. Зеров, Б.-І. Антонич, В. Симоненко, Ліна Костенко, М. Вінграновський та ін.) стали можливими не завдяки, а швидше всупереч «магістральній лінії» в радянському мистецтві.

Отже, як слушно зауважує В. Моренець, в принципі абсолютно байдуже, «про що» пише поет, – важить тільки його здатність крізь це «щось» сягти не опредметненої, але безумовної для нього (і реципієнта) суті буття» [3].

Під кутом зору саме такого потрактування лірики як літературного роду, в якому дійсність відбивається безпосередньо крізь призму переживання індивіда – ліричного героя чи ліричного «я», переглянемо добірки поезій в журналі «Літературний Чернігів».

Одразу хочу з приємністю зазначити, що часопис щедро репрезентує творчий доробок щонайменше чотирьох поколінь ліриків чернігівського Придесення.



Гідно пошановані в журналі представники старшої генерації літераторів нашого краю – Кузьма Журба та Дмитро Куровський, які попустили про себе не лише теплу пам'ять та виболені книги (все ж бо справжнє народжується з любові і болю!), а й розчинилися назавжди у своїх численних учнях:

*У білий світ іди, моє тривожне слово,
Хоч десь гроза, десь землетрус, –
Якщо ти з болю і любові,
То я за себе не боюсь.*

(Кузьма Журба. «Істина»).

Найщедріший творчий ужинок, як на мене, випадає на долю Дмитра Іванова та Василя Струтинського – авторів, що вже досягли свого полудня віку і zenіту поетичного обдарування. Їхнє слово високе і чисте. Воно неспокійно пульсує у роздумах над вічною темою буття, завжди в русі – оновлюється звуком і фарбою, «артикуляцією українською»...

Чимало художніх відкриттів і просто натхненних поезій подибуємо щоразу і в Анатолія Крупка, Степана Сахона, Петра Пиниці, Олександра Олійника та Миколи Холодного. Від них, як і багатьох інших їхніх ровесників, що пізнали «і шлях трюхкий, // Спекоту й хвищу, і надголодь, і матюки, і ... батожище» (Д. Іванов), завжди чекаєш не тільки сповіді про час і про себе, але й відповіді на поточні наші запити. Сучасність у творах згаданих поетів-земляків – це не просто зовнішні атрибути сьогодення, а передовсім спосіб рецепції дійсності, вміння бачити й відтворювати вічне – красу, любов, природу тощо, – сучасні в усі епохи.

Отримала постійну «прописку» на шпальтах часопису і творчість Надії Галковської, Владислава Савенка та Володимира Сапона. Всі вони щасливо оминули пору свого літературного учнівства дещо раніше, але з тих чи інших причин не були нав'язливо активними в «непоетичний час» кінця 80-х років. Нинішні виступи цих авторів не просто радують, а вселяють віру в те, що поезія Придесення ніколи не перетвориться на стояче болото.

Додають оптимізму і досить майстерні вправи наймолодших учасників літературного процесу на Чернігівщині – від дванадцятирічних школярок Тані Конончук і Алли Кезлі до членів літературної студії Ніжинського педінституту Василя Голована, Анатолія Дністрового та Андрія Іванова. На наших очах відбувається не просто звичайна зміна поколінь – міняється докорінно і сам характер поезії. Вона вже соромиться бути кольоровою, дитинно наївною, безпосередньою. Попри формальне стрімке її омолодження (лише одним видавництвом



«Веселка», скажімо, впродовж останніх років видрукувані збірки поезій Віки Івченко, Христини Білоус, Оляни Рути, Марійки Луговик, Оксани Самари та багатьох інших юних авторів), насправді вона значно подорослішала. Навіть враховуючи на диво швидкий розвиток дітей кінця ХХ сторіччя, їхню акселерацію, вірші згаданих школярів виходять далеко за межі наших уявлень про суто дитячі турботи і переживання.

Ось, приміром, уривок з «Колискової» – поезії чотирнадцятирічної київської учениці Оксани Самари, яка вже випустила в світ збірку віршів «Посмішка Сфінкса» (К., 1995):

*Спи, мала людино, спи, спокійно спи,
Доки Україна міряє цепи.
День настане знову, лихо промине,
Не борись за мову – це не головне.
Спи, моє хороше, швидко час летить,
Головне – це гроші, можна все купить.
Спи, маля, спокійно, пам'ять загуби, –
Народилось вільне, вийдеш у раби.*

Чи не правда – навіть забуваєш про дитячий вік поетеси? Бо вона змушує тебе переживати за те, що болить кожному.

Водночас якось моторошно стає, пекуче на душі, коли діти дивляться на світ очима дорослих:

*Червень, перший місяць літа,
Треба працею зустріти.
(Т. Конончук. «Червень»).*

Або:

*Боже, як потерпає земля
Від чорного дзвону Чорнобиля!..
(А. Кезля. «Чорні дзвони Чорнобиля». – № 9).*

Життєвий досвід юних поетес, зрозуміло, ще дуже незначний, але вони пишуть про помічене ними самими, про своє – і це головне. І не їх вина, що ми, дорослі, полишаємо їм у спадок тільки власні дорослі проблеми.

Гортаючи сторінки попередніх чисел журналу, звертаєш увагу на жанрове розмаїття поетичних добірок. Тут і пісенні твори («За могилою могила», «Чайка поліська» О. Самійленка, «Пісня» Н. Галковської), легенди («Поліська легенда» Д. Іванова), акварелі («Звір» Христини



Ткач), елегії («Сільський сум», «Елегія» Марії Столярової), сатиричні епітафії («Кілька епітафій» В. Струтинського), сонети («Чорна могила», «Святий Михайло Чернігівський», «Чернігівський колегіум» А. Добровенка, «Сонет» В. Сапона) тощо. Складається враження, що поезія немов повертається до класики, до гармонії та дисципліни форми.

До речі, аналогічні процеси відбуваються і в українській поезії загалом (досить пригадати хоча б оди Б. Олійника, балади І. Драча, сонети Д. Павличка або М. Вінграновського). Стислість канонічних жанрових форм, жорсткі обмеження й вимоги, безперечно, дисциплінують думку та уяву митця. Не випадково Н. Матвєєва в дещо іронічній формі щиро зізнається, що заздрить тим часам, коли сонет стримував занадто балакучих поетів («А чому бы, думаю, и нам // Язык не укорачивать сонетом?»).

Однак поряд із цим явищем в жанровій та метричній системі оприлюднених у часописі поезій простежується тенденція до розмивання чітких канонічних меж, масове захоплення верлібром (С. Дзюба, В. Савенок, Христина Ткач, О. Яровий, В. Голован, А. Дністровий, А. Іванов та ін.).

Показовим є також жанровий поліфонізм у творчості одного й того ж самого поета, коли він виступає на сторінках часопису і як лірик, і як прозаїк, публіцист (В. Струтинський, В. Савенок, А. Дністровий), як автор пошукових розвідок з українознавства (В. Сапон, С. Дзюба, Христина Ткач та ін.). Це свідчить про досить потужні художні можливості літераторів Придесення, про їхнє бажання працювати над розширенням власного світогляду.

І все ж, попри всю важливість жанрового багатоголосся в творчості кожного поета, серцевину лірики однак становить не внутрішній поділ літературних творів, а внутрішній світ автора, його «суб'єктивність» бачення дійсності. Образно кажучи, жанр – це лише змістовна форма, яка нестиме те, чим її наповнить автор, – цілющим напоєм чи літературною отрутою. І залежить це від «істинності» (термін В. Моренця. – В. К.) почуттів письменника. Поезія народжується в ту щасливу мить, коли книжне відступає перед побаченими ліриком конкретними прикметами живого життя.

*З тої хмари до байраку
Впала блискавка-стріла,
І вітряк, мов з переляку,
Захрестився край села.
(К. Журба. «Гроза». – № 6).*

Перед читачем картина грози, побаченої нашим сучасником, а не, скажімо, Ф. Тютчевим. Кожний поет повинен писати своїми власними



враженнями, підказаними йому реальною дійсністю, а не літературою.

Розглянемо, для прикладу, поезію Тамари Кравченко «Годуй себе оmanoю...» (№ 7):

*Що мало бути слідом,
Болить і обпіка,
Немов у інваліда
Одрізнана рука.*

Начебто й небуденний образ, однак ... літературний. Це дуже нагадує рядки В. Маяковського про те, як інвалід оберігає обрубок своєї ноги. Добре, звичайно, що поетеса вчиться у класиків. Проте художньої майстерності у них варто вчитися не за рахунок ксерокопіювання їхніх поетичних відкриттів, а насамперед необхідно вчитися умінню бачити сучасне життя своїми власними очима.

Маяковський писав своїми враженнями, а ми повинні – своїми. Змінилось життя – змінились і поетичні образи.

До речі, у згаданій авторки у вірші «Ажурні дерева...» натрапляємо на цікаве порівняння, підказане поетесі її власними спостереженнями:

*Дорога блищить,
Як стина жука під дощем.*

Точність наведеного порівняння, природність інтонацій кращих рядків Т. Кравченко дозволяє говорити про неї, як про лірика, який зуміє помітити повнокровні деталі сьогодення і передати їх свіжим віршем.

На жаль, у багатьох авторів (і не тільки молодих) зустрічаємо рядки, фрази та образи, підказані не живою сучасністю, а книжними асоціаціями: «Рум'яних троянд розмай» (О. Куценко. – № 6), «незаймана цнотливість», «очей невтішна печаль», «ніжність весни» (М. Воронюк. – № 7), «Багряна в осені печаль» (О. Крочило. – № 8) і т. д.

Колишній лідер російськомовних поетів України Микола Ушаков ще наприкінці 60-х років досить влучно назвав це явище «бронзовінням» вірша. Відтоді «бронзова хвороба» почала швидко прогресувати і сьогодні, на жаль, стала вже хронічною. Причому симптомами цієї хвороби нині виступають не лише окремі банальні рядки чи образи, літературні асоціації, а суцільна заштампованість авторського мислення.

Розумію С. Дзюбу, який з болем говорить: «...ще в університеті за товариша Брежнєва писав вірші на національну тематику. Але тепер навмисне уникаю у поезії синьо-жовтих знамен, козацьких чуприн та іншої «супермодної» атрибутики. Думаю, ясно чому» (№ 9).



А тепер погляньмо тільки на один приклад з поезії М. Скрипця «Той плаче, той вмирає...» (№ 8), враженої літературним вірусом «бронзової хвороби»:

*...Козак Мамай нам чисто в очі дивиться,
Сковорода народний шукає ідеал,
Софія злотокиївська у душу сонцем хилиться,
Добру, життю, рукам людським віки співа хорал...*

Цитований «вірш» прикрашений нашими вітчизняними реаліями, ніби новорічна ялинка іграшками. Однак тут бракує головного – стовбура: щирості авторського почуття.

І насамкінець – замість висновків:

*Куди заховане чуття вкраїнське
на Вкраїні?
(Марія Столярова. «Ридає день». – № 9).*

Література:

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1971. – Т.3. – с.492.
2. Франко І. А. Кримський. Пальмове гілля / І. Я. Франко // Зібр. творів: У 20 т. – К. : Держлітвидав України, 1955. – Т. 17. – С. 296.
3. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру / Володимир Моренець // Сучасність. – 1996. – № 6. – С. 90.
4. Фролова К. П. Цікаве літературознавство / К. П. Фролова. – К. : Рад. письменник, 1992. – С. 143.

«Літературний Чернігів». – 1997. – № 10.



НАТРУДЖЕНІ МОЗОЛІ «МАЛОЇ» ПРОЗИ ЧИ ПОСТМОДЕРНІЗМ ПО-ЧЕРНІГІВСЬКИ?

Сучасна західна культурологія, мабуть, не знає поняття більш модного, а разом з тим і більш спірного, ніж «постмодернізм». І хоча сам термін уперше був запроваджений в теорії архітектури ще в 70-х роках ХХ ст. (Charles Jencks. *The Language of Post-Modern Architecture*. – 1977), а згодом почав застосовуватися і для опису літератури, малярства, музики, театру, філософії, теорії літератури, проте й до сьогодні, за справедливим твердженням відомого українського вченого Д. Затонського, «спеціалісти все ще ніяк між собою не домовляться, що ж воно (ім'я, поняття. – В. К.), врешті-решт, виражає» [1].

Американський літературознавець Іхаб Хассан виокремлює одинадцять специфічних ознак, притаманних постмодернізмові. Серед них «фрагментарність», «іронічність», «деканонізація», «деструкція», «карнавалізація», «гібридизація», «невизначеність», «зникнення авторського Я», «принцип вільного поєднання жанрів та стилів», «відсутність самозаглибленості», «принцип творчої співгри з читачем». А інший вчений із США, Леслі Фідлер, додав ще одну ознаку, на його погляд, – найголовнішу: «органічну спорідненість постмодернізму з поп-культурою».

Сучасний німецький філософ Арнольд Гелен характеризує постмодернізм як «синкретичну плутанину всіх стилів і можливостей», а в українських довідниках його названо «стилем художнього мислення з притаманними йому рисами еклектики, з тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії» [2].

Як бачимо, спектр думок стосовно феномена постмодернізму досить широкий. Однак, попри всю розмаїтість наукових підходів, неzapеречним лишається твердження про те, що означене мистецьке явище виникло як реакція на модернізм кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Якщо в недалекому ще минулому з нашого боку від «залізної зав'язи» офіційне літературознавство вимуровувало собі культову споруду з реалізму взагалі і соціалістичного реалізму зокрема, то Захід майже одностайно назвав перші дві третини ХХ ст. епохою мистецтва модерністського, авангардистського (*modern art, avan-garde*). І, коли з'явилась необхідність якось позначити новітній етап у розвитку мистецтва, його просто визнали «постмодерністським», тобто таким, що виник «після» літературного модернізму.

Підсумовуючи сказане, запропоную читачеві власне тлумачення специфіки окресленого поняття: це мистецький напрям останньої третини ХХ ст., суть якого полягає в стиранні граней між високим мистецтвом і кітчем, у переосінюванні традицій авангардизму та модернізму,



у визнанні прогресу лише у вигляді неспростовної ілюзії. Особливе значення у постмодернізмі надається іманентній текстовій структурі, власне, текстові у тексті: головне не «що» і не «про що» йдеться у творі, а «як» він «конструюється».

У наші дні епідемія постмодернізму докотилася й до українсько-го літературного гурту. Зокрема, в поезії виокремлені вище симптоми притаманні Еммі Андієвській, Р. Бабовалу, В. Цибульку, С. Гостиняку та деяким іншим авторам.

Щодо прозаїків, пошлемось, для прикладу, хоча б на словесну повінь («потік свідомості») у творах Є. Пашковського, В. Медведя, Ю. Андруховича, Оксани Забужко та інших досить вправних у мовленні постмодерністів, які немовби виносять себе за межі тексту, ніби «усуваються» від зображуваного за «анонімним муркотінням» (М. Фуко). Такі твори останніх років, як «Московіада» Ю. Андруховича чи бестселер Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» тощо, змінюють наші традиційні уявлення про жанрові форми, стилі та спадкоємні зв'язки з літературою попередніх епох.

Мимоволі складається враження, ніби хтось пожбував у воду каменюку та розтривожив стояче болото сучасного письменства. Від отого сплеску постмодернізмом у столичних журналах пішли концентричні кола і в найпомітніших регіональних часописах, зокрема таких як «Березіль», «Дзвін», «Кур'єр Кривбасу», «Літературний Чернігів»...

Якби Колюша, себто нині вже, мабуть, Микола Петрович, герой оповідання П. Антоненка «Трампапам» («ЛЧ». – №№ 2–3), не помер так раптово в якихось шістдесят два роки і дожив до сьогодні, він, певно, теж зацікавився б постмодернізмом, як до того захоплювався фігурним катанням або разом з усіма перехворів грою в «Спортлото» чи кубіком Рубіка... Звісно ж, епідемія...

Ось і подибуємо тепер не лише у творчості початківців (О. Пилинець, ніжинське літтріо «Друзі Еліота»: В. Голован, А. Дністровий, А. Іванов), а й у доробку відомих літераторів Придесення (В. Савенок, О. Яровий, С. Дзюба та ін.) окремі риси подібного бачення дійсності.

Усім їм притаманне спокусливе прагнення не відставати від модних віянь, тримати руку на пульсі культури загальнолюдської, сміливо експериментувати, переймаючи, апробуючи способи змалювання людини. Зрештою, стремління це природне і загалом позитивне. Більше того, воно органічно властиве нашому письменству, що ось уже вкотре намагається продертися крізь тенети провінціалізму і переорієнтувати свою культуру на Захід.

Насторожує і засмучує інше: сьогоднішня орієнтація на Європу («психологічну Європу», за М. Хвильовим) трансформувалась у буквально-вульгарне «схиляння» перед нею. Замість того, щоб озброїтись окулярами – тим, у кого зіпсувався зір, та пильніше при-



дивлятися до нужденної нашої дійсності, ми наввипередки почали вмочувати пера в чорнильниці багатих європейських сусідів. Але це те ж саме позадництво (тільки вже не «російське», а «європейське»), що й за часів тоталітаризму. Орієнтація на Європу, в моєму розумінні, найперше означає повернення до власних культурних джерел, відродження української, а не російської, польської, французької чи будь-якої іншої за своїм типом культури.

Поділяю стурбованість вітчизняних критиків з приводу безпрецедентного засмічення української мови, здавна відомої своїми естетичними цнотами, «не просто вульгаризмами, а відверто чужою московською лайкою, вживанням якої ніби пишуться молоді митці» [3].

Перегляньмо хоча б оповідання С. Яковенка «Дика груша» («Літ. Чернігів». – № 7), зокрема діалог Василя Плужника, головного героя твору, із своїм сином Максимком (С. 41). Сторінку вказую задля переконливості, оскільки процитувати «народну» мову цього діалогу не кожен наважиться. Щоправда, творчий досвід Венедикта Єрофєєва, який за часів Л. Брежнєва у передмові до «самвидавного» варіанту повісті «Москва – Петушки» просив сором'язливих дівчат не читати брутальну лайку в одному з розділів, навпаки, свідчить, що переважно сором'язливі дівчата розпочинали знайомство з твором саме із вказаного місця. Проте, якщо у В. Єрофєєва сумнозвісний російський матюк був криком волаючого в пустелі «одіозного» інтелігента, допущеного владою хіба що до посади кочегара чи нічного сторожа в гастрономі (до того ж згодом, коли на хвилі горбачовської «перебудови» повість нарешті оприлюднять, автор власноручно викреслить цей багатоповверховий вульгаризм), то у С. Яковенка брутальне просторіччя випирає назовні, мов пружина із дивана. Воно зачіпає кожного, але нічого, крім шкоди, не завдає.

Зрештою, біда не в окремому слові. Захоплення колоритною фразою стає для С. Яковенка самоціллю. Копіюючи «потік свідомості» Едуарда Лимонова чи когось з інших популярних на Заході постмодерністів, автор «Дикої груші» відає перевагу внутрішньому монологі персонажа (це вже, по суті, «потік свідомості»), причому зберігає для унаочнення всі особливості говірки поліщуків Сіверщини: «...Дак я табе про Василя Плужника, Степанового сина, почала розказувать. Тое вже давно-давно було, мо сто год назад...» і т. д. Якраз через надмірність подібного прийому – що занадто, те не здорово! – оповідання нагадує запис, зроблений під час фольклорної або діалектологічної практики студентів-філологів десь в Ріпкінському, Городнянському чи, можливо, Новгород-Сіверському районі. Текст «Дикої груші» справді міг би мати певну наукову цінність, якби в квадратних дужках за всіма правилами орфоєпії та діалектології було зазначено, від кого, де й коли це записано. (В наведеному прикладі



герой твору Василь Плужник подумки повторює слова баби Хросі). Естетична ж вартість оповідання, як на мене, – сумнівна.

Деяко цікавішим видається оповідання «Хвороба» А. Деркача («ЛЧ». – № 9), в основі якого теж внутрішній монолог як епіцентр словесної повені. Найперше слід відмітити тяжіння літератора до стислості, заощадження слів та зображувальних засобів – твір займає всього дві сторінки журнальної площі. Гадаю, така економія нелегко далася авторові, але ж і відомі майстри слова радили менше писати, а більше виправляти і шліфувати, перевіряючи образи – життям, а мову – граматиною.

Щодо образів, то тут, здається, їх більше, ніж треба як для такої невеличкої речі. Судіть самі. Крім оповідача, «потік свідомості» якого ми вислуховуємо (автор ніби «усувається» від зображуваного), тут присутні і дев'ятнадцятилітня медсестра, з якою «він жив, бо почувався хворим», і його батько з дипломом «інженера-сантехніка», і якась Манана, невідомо для чого введена в текст, і, тим паче, «бабуся Манани, колбатано Русудан...». Ніби гортаємо сімейний альбом. Образи, можливо, й дорогі серцю автора, але ж читачеві нецікаві. До того ж А. Деркач вдається до „анкетного характеротворення”, коли замість розкриття згаданих образів наводить лише їх паспортні дані – вік, соціальне походження тощо. Автора по-справжньому цікавить не стільки «що» і не «про що» йдеться у тексті, скільки «як» саме він «конструюється».

Ось, зокрема, початок цього оповідання: *«Два роки він писав вірші. А тепер живе з медсестрою. Якби була вона не мед, то не жив би, певно. Бо з сестрою жити – гріх кровозмішення».*

Начебто й оригінально, в новітньому стилі. Принаймні кілька специфічних ознак, притаманних постмодернізму, – «іронічність» та «принцип творчої співгри з читачем» – помітно одразу неозброєним оком. І все ж з'являється нав'язливе відчуття, що десь подібне вже було. Чи не в Гоголя? Пригадуєте повість «Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем»: *«Іван Іванович дуже сердиться, якщо в борщ йому попадеться муха... Іван Никифорович децю боязливого характеру. У Івана Івановича, навпаки, шаровари в таких широченних зборках, що, якби роздути їх, то в них можна б було вмістити увесь двір з коморами і будівлею...».*

Комічний ефект у Гоголя досягається тут за рахунок свідомого порушення усталеної функції паралелізму – паралельного зображення якихось явищ, предметів тощо з різних сфер життя переважно за ознакою дії (в наведеному прикладі зіставлення різноплощинних характеристик Івана Івановича та Івана Никифоровича). Видатний письменник розумів, що в художньому творі кожний зображувальний засіб може використовуватися значно ширше і глибше порівняно



з тими його функціями, котрі зафіксовані попередниками в літературі, тим паче, якщо такі приклади вже потрапили навіть до словників та енциклопедій.

Стосовно нашого сучасника А. Деркача, то його «нетрадиційний» паралелізм («*Два роки він писав вірші. А тепер живе з медсестрою*») взятий, на жаль, не з життя, а з чорнильниці Гоголя.

Літературним досвідом попередників, а не живою дійсністю, підказаний і зображувальний засіб в оповіданні «Кришталеве клечання» М. Ляшка («ЛЧ». – № 8. – С. 16). «*Колись ті очі ярили, як дві волошки в житті...*». Одразу ж зринає в пам'яті хрестоматійне порівняння з оповідання «Пилипко» Андрія Головка: «*У нього очі, наче волошки в житті...*».

Безперечно, ніхто й ніколи не забороняв у літературі користуватися апробованими класичним письменством художніми засобами, композиційними прийомами чи то якимись іншими відкриттями видатних майстрів. І все ж справжній письменник завжди намагається висловлювати загальні думки і почуття читачів не загальними, а своїми, власними, звичайно, переконливими для читача образами, художніми засобами, підказаними йому життям і неповторними як життя. Ремісник може створити чимало чудових, але однакових речей. Митець створює одну. Інших «Як умру, то поховайте...», або, скажімо, інших «Соборів» чи «Лебедів материнства», як, власне, й інших постмодерністських «Маятників Фуко» або вітчизняної «Московіади» бути не може. Решта – наслідування, стилізація, різного гатунку епігонство, тобто з мистецтва випадає.

Останнім часом так уже склалось, що повідомлення про різні катастрофи, аварії, злочини та жертви стали постійними в інформаційному арсеналі мас-медіа. Проте, гадаю, не лише сумною нашою дійсністю позначена майже траурна тональність багатьох новел і оповідань, які з'явилися в «Літературному Чернігові». Схильний думати, що це також і перші побічні прояви нашого насичення західною поп-культурою з її вакханалією насильства та розпусти.

Ось далеко не повний мартиролог персонажів, підібраний з цитат. Повіситись на очах «любої дружини Галинки» прагне Олександр Стрижневський (В. Савенок. «Смертна кара через побріхування». – № 7). Василь Плужник, навпаки, всупереч сімейній «традиції» вішати на груші-дичці, «*так і не посилав підняти руки*», хоча віршовку про всяк випадок заховав, мо', згодиться у господарстві» (С. Яковенко. «Дика груша». – № 7).

Оповідання В. Сенцовського «Забула» (№ 6) завершується тим, що дев'ятилітню Гаєчку, як назвала Галю «*якось розчулившись з похмілля*» мати, збиває машина, і «*невагоме тільце*» дівчинки «*поклали в „швидку допомогу“*».



«Звільнення прийшло на сорок дев'ятому році життя» і для героїні оповідання В. Шкварчука «Марія з КСК» (№ 6). Однак, на відміну від попередніх персонажів, Марія удостоїлась почесного похорону: «Профспілка збрала по троячці, поважно йшло начальство, витирали очі подруги по гуртожитку, і всю контору з роботи відпустили. Планували й духовий оркестр, але він на якомусь огляді зайнятий був».

Трагічна подія також і в оповіданні В. Мастерової «Во ім'я сина свого...» (№ 8): «...Двадцять третього жовтня тисяча дев'ятсот вісімдесят сьомого року, – читав голосно невеликого зросту літній суддя, – у власній оселі було вбито Бойко Віру Антонівну...». Як виявиться згодом, вчинив злочин її син Юрко, хоча вину за скоєне візьме на себе його батько.

А ось детективно-інтригуючий початок новели А. Дністрового «Видрядження» (№ 9). В номері готелю «Галичина», де зупинився Д., «у ванній, наповненій до половини водою, лежав мертвий чоловік в одязі. Його витріщені очі світилися побляклими і випуклими білками». Пополотнілий з переляку Д. силкується знайти хоч когось з адміністрації, однак марно – «усі пішли додому». Не вдалося викликати й міліцію – «02» постійно зривало.

Чергова готелю, якщо вірити А. Дністровому, на повному серйозі радить Д.: «Ідіть спати. Я сама додзвонюся до тих бевзів». Справді, якої ж реакції слід чекати від чергової, коли у нас таке життя: люди мруть, мов мухи. Чи не краще піти в номер та поруч з трупом добряче виспатись. І, дійсно, фінал новели саме такий: «У думках Д. все частіше з'являлися непристойні слова і він вирішив лягати».

Оповідання «Кришталеве клечання» М. Ляшка (№ 8) також завершується смертю головної героїні, вбивствами та різними злочинами щедрть переповнені інші твори. Помирає навіть «відлуння ненародженої музики» в одноіменному етюді О. Пилипця (№№ 2–3). А герою гуморески В. Шкварчука «Інцидент» (№ 6) зовсім не до жартів – у заключній сцені твору він майже готовий вирішити подальшу долю вчительки: «Убити її, чи що?»

Погодьтеся, чи не забагато «кровопускання» як для десяти чисел журналу?

Передбачаю можливі заперечення на кшталт того, що суворональність оприлюднених творів пояснюється їх відповідністю натурі: мовляв, життя нині жорстоке, грубе, отожд, і мистецтво мусить об'єктивно віддзеркалювати оточуючу дійсність.

Об'єктивність у мистецтві, певно, штука непогана, однак суть у тому, що конкретно ми розуміємо під цим поняттям. Якщо об'єктивність розглядати лише як звичайну копію чи фотографію, – тоді матимемо справу з примітивним випадком руйнації мистецтва. Сам по собі факт – ще не вся об'єктивність, він – тільки сировина, з якої



треба видобути правду мистецтва. Якраз подолати рубіж від опису факту (нехай точного, іноді цікавого і все ж – опису) до художнього узагальнення багатьом авторам, на жаль, не вдалося. Здебільшого перед нами простий переказ якоїсь екстремальної житейської пригоди, що мало чим відрізняється від аналогічного за змістом газетного повідомлення, скажімо, під рубрикою «Служба 02 інформує». Така собі «об'єктивна» фотографія, що не одержала мистецького потрактування.

Пригадуються у зв'язку з цим слова Є. Гуцала з приводу творчості окремих прозаїків 80-х: «...Часто розчаровуєшся, бачачи, що їхні зусилля більше витрачаються на опанування літературних навичок – форми, стилю, ніж на опанування таїнств життя» [4]. Сказане, гадаю, досить точно характеризує і прозові публікації в журналі «Літературний Чернігів».

І все ж я далекий від думки, що експерименти, пошуки нових форм у літературі – річ небажана. Навпаки, лише новаторство омолоджує кров письменства, наповнює його пульс свіжими образами та сучасністю. Треба тільки писати своєю вулицею, своїм містом, своїми знайомими, а це означає, що конкретне, своє, власне має проглядати крізь облудність загального і абстрактного. Перед новатором – справжнє життя, а перед епігоном – тінь попередника.

Прикро, що ми навіть не прагнемо вирватися з полону чужої тіні, від постмодернізму західноєвропейського охоче запозичуємо не реалізм дійсності, а реалізм книжний, тобто – псевдореалізм. І знову – вкотре?! – натруджуємо болючі мозолі, стоптуючи чужі черевики.

Література:

1. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Дмитрий Затонский // Вопросы лит. – 1996. – № 3. – С. 182.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, В. Теремко та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – С. 565.
3. Слово і час. – 1996. – №№ 11–12. – С. 47.
4. Гуцало Є. Чим живемо / Євген Гуцало // Вітчизна. – 1981. – № 5. – С. 145.

«Літературний Чернігів». – 1997. – № 11.



«ОПОВІДАТИ БЕЗ МАРНОСЛІВ'Я
НАЙКРАЩЕ ДЕТАЛЯМИ...»

Художня деталь – один із найважливіших засобів реалістичного, як, зрештою, і неореалістичного відтворення дійсності.

Чимало цікавих міркувань про значення художньої деталі висловили самі письменники, як українські – І. Франко, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, М. Стельмах, Є. Гуцало (цей перелік можна продовжувати скільки завгодно), так і російські – Л. Толстой, А. Чехов, С. Антонов, В. Шукшин та інші. До літературознавчого осмислення специфіки художньої деталі в структурі твору вдавалися Є. Добін, М. Щеглов, Р. Цивін, З. Гузар, В. Фащенко, В. Карабанов, Ю. Кузнецов та багато інших.

Однак, незважаючи на доволі об'ємний масив праць, присвячених означеній проблемі, осмислення її ще викликає чималі труднощі. Художню деталь навіть визначають по-різному: деталь-тип, деталь-образ, деталь-мініатюрна модель мистецтва. Втім, серед багатьох висловлювань часто губиться та специфічна властивість, яка відрізняє художню деталь від інших засобів узагальнення.

В залежності від того, які параметри беруться домінантними в дефініціях художньої деталі, змінюється змістове наповнення цього поняття. Наприклад, В. Лесин і О. Пулинець (до них приєднується також Ф. Путнін та ряд інших науковців) кваліфікують художню деталь крізь призму поняття «подробиця» [1, 105; 2, 267–268]. Таке ж потрактування деталі знаходимо і в «Літературознавчій енциклопедії» (2007): *«різновид художнього образу; яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим»* [3, 271], і в «Новому тлумачному словнику української мови» (2008): *«окреми́й факт; подробиця; обставина, елемент, компонент, аспект, бік, риса. Про деталі тутешнього життя в іншій листі – тепер пізно (Леся Українка)»* [4, 533]. Проте подібний підхід до такого дефініціювання містить суперечність, адже семантика слова «подробиця» відбиває відтінок другорядності, неістотності, що, зрештою, свідчить тільки про зовнішній бік поняття, а не про головну його сутність.

Є. Добін у своєму дослідженні «Сюжет і дійсність. Мистецтво деталі» (1981) відмежовує художню деталь від множинних, екстенсивних подробиць, тому що вона, коли перетворюється на лейтмотив, зорієнтована на промовисту одиничність, концентрує інтенсивність [5, 381].

Російський письменник Сергій Антонов у книзі «Я читаю оповідання» (1971) художній деталі присвячує цілий розділ, який називається «Деталь і подробиця». На думку автора книги, «будь-яка деталь є



об'єктивною, оскільки допомагає художньо пізнавати реальність об'єктивного світу. Крім виконання об'єктивно художньої функції, справжня деталь, на відміну від подробиці, несе в собі відбиток авторської індивідуальності і забарвлює весь твір тим дорогоцінним відтінком, котрий надає речам „незагального виразу обличчя”» [6, 123].

Справді, кожний письменник, можливо, навіть не бажаючи цього, відбирає деталі, які ідентифікують не лише предмет, але й самого автора. Ось чому справжня деталь залишає по собі відчуття живої дійсності, свіжості, оригінальності й несподіваності.

Поняття «деталь художнього твору» і «художня деталь» далеко не тотожні, про що говорив Ю. Кузнецов в одній із своїх ранніх праць [7, 20]. Хоча в основі обох явищ, охоплених згаданими поняттями, лежать аналітико-синтетичні процеси художнього мислення митця, між ними є принципова різниця. Дуже влучно, на мій погляд, підмітив її К. Паустовський – російський прозаїк, надчутливий до художньої деталі: «В останні роки подробиці почали зникати з нашої белетристики, особливо у творах молодих письменників. Без подробиць твір не живе. Будь-яке оповідання перетворюється на ту суху палицю від копченого сига, про яку згадував Чехов. Самого сига нема, а стирчить одна тріска. Суть подробиці полягає в тому, щоб, за словами Пушкіна, дрібниця, яка випадає з уваги, виблиснула б крупно, стала помітною всім. З другого боку, є письменники, хворі на стомлюючу й нудну спостережливість. Вони заповнюють свої твори купами подробиць – без добору, без розуміння того, що подробиця має право жити й неодмінно потрібна тільки в тому разі, коли вона характерна...» [8, 406].

Про необхідність свіжих художніх деталей, які надають образіві «соціальної і психологічної конкретності» [9, 147], писала К. Фролова та інші літературознавці. І йдеться тут не лише про художню майстерність письменника. Без деталей, що не несуть особливого ідейно-образного навантаження, не обходиться, зрештою, жоден твір. Якщо не брати до уваги два крайні випадки, про які говорив К. Паустовський (деталь – художнє відкриття і деталь – зайвий баласт у творі), переважна більшість деталей становить, власне, один із способів конкретно-образного аналітичного відображення дійсності.

У літературно-критичних та літературознавчих працях доволі часто дослідники додають до деталі певні епітети (*психологічна, зорова, сюжетна, предметна* і т. д.), що вказує на різні підходи стосовно її типології.

Розрізняють деталі навіть за органами чуття: зорові, нюхові, дотикові, звукові тощо. На правомірність такого підходу вказував ще І. Франко: «Відповідно до того знаходимо і в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору» [10, 119]. Останнє особливо стосується прозописьма Михася Ткача. У новелах



та оповіданнях цього письменника знайдемо чимало оригінальних зорових, звукових деталей, що накладають своєрідний відбиток на його творчу манеру.

Можливі й інші підходи до оцінки деталей *художнього твору*. Проте в усіх цих випадках спостерігаємо швидше аналітичний підхід до реальної дійсності, яку відтворив митець, до особливостей рецепції письменника, до сюжету і т. д., ніж безпосереднє дослідження явища «художня деталь».

Виходячи з природи художньої деталі як засобу узагальнення, типізації явищ дійсності, Ю. Кузнецов розрізняє, як уже було сказано, «деталь художнього твору і художню деталь як два крайні ступені єдиного процесу типізації – нижчий і вищий. (Можливо, між ними існують і перехідні рівні художнього узагальнення)» [7, 22].

При розгляді порушеного питання науковець з'ясовує також специфіку взаємозв'язку художньої деталі і тропа. Деталлю, як правило, вважають предмет, елемент зовнішності, пейзажу. Однак неправомірно називати деталлю, скажімо, порівняння лише на тій підставі, що один з елементів цього тропа – образ предмета. Ототожнення художньої деталі і тропа є принципово невірним. «Деталь і троп іноді можуть збігатися, – зауважує Ю. Кузнецов, – але не як художнє явище, а як мікроелемент дослідження. Тобто троп може виступати як деталь художнього твору і водночас не бути художньою деталлю. Найчастіше троп лише підсилює деталь, надаючи їй художньої виразності» [Там само].

Варто також наголосити на тому, що художня деталь як явище може збігатися і зі словом, але як поняття вони не тотожні. У вивченні взаємозв'язку деталі і слова з'являється можливість поєднати літературознавчий та лінгвістичний аналізи. Водночас з'являється також і можливість підміни літературознавчого аналізу лінгвістичним. Не кожне слово створює художній образ, не кожне слово становитиме деталь (тим більше художню).

З погляду стилістичної забарвленості і за своїм предметним змістом деталі бувають ефектними, екзотичними (Гео Шкурупій, О. Слісаренко та інші в українській літературі, В. Катаєв, Ю. Олеша – в російській тощо) і стриманими, «скромними», навіть тривіальними, не втрачаючи, однак, своєї специфічності. Мистецтво ж деталізації залежить від культурних традицій (країни, регіону), від літературного напрямку, школи, жанру, індивідуального стилю письменника.

Михась Ткач серед представників неореалістичного напрямку в українській літературі помежів'я ХХ–ХХІ століть залишається чи не найбільшим майстром художньої деталі. За влучністю, яскравістю, смисловим навантаженням його деталі хіба що поступаються тільки перед художніми знахідками Василя Стефаника, або Григора Тютюн-



ника, проте за різноманітністю прийомів, за тонким, на перший погляд непомітним підтекстовим, сказати б, звучанням образних деталей він перевершує своїх попередників. Палітра художніх мікрообразів у Михася Ткача надзвичайно багата. Однак серед них можна виділити три основних типи – одиничну, наскрізну і систему деталей.

Візьмемо, для прикладу, оповідання «Стоптані чорнобривці» («ЛЧ». – 2002. – № 1). Одинадцятирічна Улянка, героїня твору, рано подорослішавши після смерті матері, щомиті живе у передчутті нової біди: *«Шу-у-гу!» – вривається зненацька, немов злодій, осінній вітер на подвір'я, шарудить десь під стріхою, нараз своєю холодною рукою обнімає Улянці, що притулилася на танку, босі ноги і вмить кудись зникає. Віщун-невидимка? Не впіймати його, не вгнатися...*

Вискалилося сонце – наче золотий дощ упав на вузеньку грядку чорнобривців під вікнами. "І в мене, як у мамі зацвіли гарненько", – порадила дівчинка. "Як у мамі..." – зупинилася на думці, мрійні оченята пригасли. Десь взялася хмарина, аж потемніло побіля хати. На дитячому серці – смуток».

Така рецепція спричинена не лише тяжкими злиднями селянської родини, а ще й рабським її становищем в умовах колгоспно-казарменного сталінізму. Ось уже рік, як дівчинка бачить маму тільки в снах, як чує її голос повсякчас у собі. Добре, що хоч тато повернувся із заслання. Впам'ятку їй і досі той день, як п'ять років тому його забрали, Улянка йшла услід за підводою, мама плакала.

Тому й осінній вітер, вривається зненацька, немов злодій (типовий зразок одиничної деталі), і вискалилося сонце (саме вискалилося, а не виглянуло чи, скажімо, визирнуло – друга одинична деталь), а оченята Улянки від смутку пригасли (третя одинична деталь). Щоб вони робили з молодшим братиком Іванком, якби не повернувся батько? *«Уявила братика: такий худенький і блідий, як торішня солома»* (четверта одинична деталь). Ці та інші одиничні деталі утворюють систему деталей задля увиразнення уявлення про антинародний характер тоталітарного режиму, спрямованого проти української родини, простого хлібороба з діда-прадіда, який чого доброго може подумати, що поле родитиме не мудрими настановами вождя усіх часів і народів, а лише завдяки селянській праці.

Серед художніх деталей твору виділяються наскрізні – ті, що несуть особливе ідейно-естетичне навантаження: *«вузенька грядка чорнобривців»*, *«як у мамі зацвіли гарненько»* і нарешті *«стоптали ... чорнобривці»*, *«Ти бачила? Чорнобривці наші стоптали»*. Це вже не просто подробиці, а яскраве образне узагальнення гнітючих умов «ловецької» дійсності. Тобто перед нами художні деталі, які за рівнем узагальнення підносяться до образів-символів (недарма прозаїк виносить наскрізну деталь стоптаних чорнобривців у назву новели).



У багатьох інших творах Михася Ткача, що побачили світ у часописі «Літературний Чернігів», система художніх деталей так само спрямована на розвіювання комуністичного міфу про можливість побудови демократичного суспільства в тоталітарних умовах. Письменник ніде жодного разу не вживає поняття «тоталітаризм», але його прикмети видно скрізь.

І в образі старої селянки Катрі: *«Постать її вельми зігнулася, руки звисали до землі, наче від носіння клумаків і в'язанок повитягувалися, стали дуже покрученими, мов перевесла; голубі очі погасли (саме погасли, неначе «дневное светило» в О. Пушкіна. – В. К.), а на голих литках випиналися сині жили – то від важкої праці. І в тому було не тільки щось дивне і надприродне, а й надто трагічне, епохальне. Бо наче, не стара жінка, а селянська Доля, прямувала з минулого в сьогодні...»* («ЛЧ». – 1997. – № 11). За цим портретом української селянки – і нужденне дитинство, і раннє сирітство (батько помер ще молодим – років сорок йому було), і чужина – німецька неволя, і знову нужденна старість, *«бо пенсії тільки на хліб вистачає. Та й ту дають вряди-годи»*.

Образ жінки-долі вражає ще й пророчою символічністю: так «комунисти» чинитимуть зі своїм народом, своєю країною, допоки перебуватимуть при владі. Будувати таке суспільство – рівнозначно самогубству.

Прикмети тоталітаризму проступають і в оповіданні «Пережити час» («ЛЧ». – 2002. – № 1), в якому змальовано образ нашої сучасниці, безробітної дівчини. Оксана пробує зайнятися торгівлею цигарок, але в неї нічого не виходить, бо *«охоронці порядку»* створюють преференції лише для тих, хто з ними ділиться заробленим.

І в оповіданні «Протест» («ЛЧ». – 2002. – № 3–4) директор фабрики Іван Михайлович, який *«за радянських часів закінчив робітниче училище, партійні курси, працював парторгом на фабриці, опісля прилаштувався майстром, а як почалася приватизація – опинився на вершині»*, – своєрідна скалка тоталітаризму. Він звільняє з роботи *«націоналістку»*, *«руховку»* (так директор називає молоду жінку Кароліну тільки за те, *«що вона одна серед зросійщених жінок розмовляла в цеху чистою українською мовою»*), бо вона *«підбурює інших робітниць фабрики «протестувати доти, поки не виплатять борги»*.

І в новелі «Вишиванка для старшого брата» («ЛЧ». – 2009. – № 4) метастази тоталітаризму – у роз'єднаних родинах, що колись проживали в «єдиной і невідомій» державі, і в розвої злочинності, тяжкого спадку минулого.

Та попри точні й місткі одиничні деталі, що об'єднуються прозаїком у систему художніх деталей, в кожному з названих та неназваних тут оповідань і новел М. Ткача основне смислове навантаження падає на наскрізні деталі. Всі вони у письменника ідентифікують справжню, так би мовити, українськість його героїв, їхню ментальність, істинний



патріотизм (варто згадати хоча б подарунок для старшого брата – вишивану сорочку, яка буде нагадувати йому «на чужині своє, рідне»).

Крім підвищення смислового навантаження на другорядну одиничну та наскрізну деталь, письменник також тяжіє до синтезу всіх художніх засобів у розкритті ідеї твору. Насамперед це стосується художніх деталей, які в наступних текстах прозаїка вступають у більш складні взаємозв'язки. Одиничні деталі, не втрачаючи своєї зображальності, об'єднуються в систему, що породжує символічний підтекст. Наскрізні деталі починають взаємодіяти між собою із системою одиничних деталей. Художня структура оповідань і новел Михася Ткача перетворюється в розгалужену систему образів та мікрообразів, периферійні елементи якої так само ідейно значущі, як і центральної.

У складному процесі самооновлення сучасної прози на зміну класичним приходять модерністичні та постмодерністичні форми, творяться нові жанрові контамінації, звучать думки про руйнування усталених понять історичності, історичного розвитку, про кризу історичного мислення.

Проблема людини та історії, складні взаємини індивідуума та суспільства, пошук людиною свого місця в світі є однією з важливих проблем сьогодення і, закономірно, центральною у багатьох творах сучасних літераторів, у тому числі й прозаїків, що друкуються на сторінках «Літературного Чернігова». Тут можна назвати десятки публікацій: оповідання В. Конаша «Подорож на Січ» («ЛЧ». – 1997. – № 11), оповідання В. Сапона «Щаслава» (там само), його ж оповідання «Така твоя доле, Тарасе...» («ЛЧ». – 2002. – № 1), оповідання І. Корбача «Бій під Березною» («ЛЧ». – 2003. – № 2, № 3), його ж уривок з роману «...І вознісся храм!» («ЛЧ». – 2005. – № 4), новела А. Соломка «Горіхове намисто» («ЛЧ». – 2004. – № 3) та інші.

Анатолій Соломка в оповіданні «Недосвіт» («ЛЧ». – 2005. – № 4) спробував відтворити останній приїзд Тараса Шевченка на Батьківщину в 1859 році та історію його стосунків з Ликерою Полусмаковою. Однак пише він з чужого голосу, переповідаючи вже відоме, не дбаючи про оригінальність, яка в практиці письменницькій завжди повинна переважати над вторинністю. Тому й не дивно, що його розповідь виллалась у якусь скоромовку, позбавлену як історико-літературної, так і художньої вартості. І відсутність у творі повновартісних художніх деталей – одна з головних причин невдачі письменника.

Зате, коли той же автор у новелі «Горіхове намисто» описав один лише епізод з життя київського князя Ігоря, а саме – зародження справжнього почуття до юної красуні Ольги, його твір вилився у розкішний ліричний образок високої естетичної вартості. І знову ж таки завдяки художнім деталям (влучним, повнокровним, що не переобтяжують текст). Чималого вартує хоча б така з них: «*Стомлені, але*



радісні, поснули на світанку». Ця деталь свідчить передовсім про те, що автор писав своїми власними враженнями, а не з чужого голосу, тобто, не з чорнильниць попередників у літературі.

Цікаві знахідки подибуємо і в оповіданнях на історичну тематику, написаних Володимиром Сапоном. Візьмемо, для прикладу, хоча б вкраплення в текст «Щаслави» неповторної деталі – запису, нібито зробленого літописцем 1159 р.: *«Святослав дав Ростиславу пардуса і двох коней борзих підкованими сідлами»*. Весь твір таким чином, завдяки невтомній уяві письменника, став лаконічним оприявленням цієї чудової художньої деталі.

Водночас можна виділити кілька вразливих сторін у публікаціях чернігівських прозаїків. Передовсім – дрібнотем'я, неспроможність відчутти больові проблеми пересічного українця, невміння виокремити головні тенденції в житті, акцентуація уваги на другорядному, несуттєвому та випадковому.

Необхідно також вказати і на описовість, ілюстративну одновимірність. В написаному багатьма авторами є нібито всі прикмети оповідання чи новели, є герої, є конфлікт, є сюжет, все, як у справжніх письменників, – і все мертво, ненатуральне, якась фальшивка, а не оригінальний мистецький твір.

Автори таких публікацій – не творчі індивідуальності, не художники. Вони швидше нагадують дзеркало, причому, не те, з яким вождь пролетаріату порівнював творчість Л. Толстого, а звичайне, придорожнє, яке відбиває все, що йде, їде, рухається або просто стовбичить.

Епігонство має багато спільного з наслідуванням, стилізацією, зі сліпою гонитвою за модою, проте носить характер, так би мовити, формальний. Звісно ж, ніхто й ніколи не забороняв у літературі користуватися засобами, композиційними прийомами чи то якимись іншими відкриттями видатних попередників у художньому письменстві. І все ж істинний митець завжди намагається висловлювати загальні думки й почуття читачів не загальними, а своїми, власними, звичайно, переконливими для читача образами, художніми засобами, підказаними йому життям і неповторними як життя.

На жаль, чимало авторів цього не розуміє. Керуючись нібито благородними пориваннями, окремі з них прагнуть розвивати новітні тенденції, копіювати й використовувати у своїх творах нові форми, відповідно пристосовуючи їх до аналізованого матеріалу.

Скажімо, з'явився свого часу роман Г.-Г. Маркеса «Сто років самотності», – й одразу ж у творах багатьох українських прозаїків почали літати дядьки й корови, як прекрасна Мерседес, героїня роману колумбійського письменника. Опублікував Василь Земляк твір, у якому цап Фабіян переймає від свого господаря функції думання, а звичайна сільська гойдалка наділена чутливістю іноді тоншою, ніж красуня



Мальва, і вже незабаром можна було прочитати в одного з вітчизняних прозаїків, як жорновий камінь «пригадав ті свої юні часи, коли його розкручував вітер...».

Через десятиліття докотилися концентричні кола від отого сплеску химерною прозою В. Земляка і до окремих реципієнтів. І ось уже на сторінках «Літературного Чернігова» читаємо в оповіданні Віталія Лєуса «Дядя Вася, Джон, Бейбі і голі дівчата» («ЛЧ». – 2002. – № 2) як *«у кутку темнів шкіряний диван. Якби трапилося диво і диван раптом заговорив, то він би по секрету повідав, скількох офіціанток йому довелося витримувати під пружким тілом господаря»*.

На перший погляд, начебто й оригінально. Зокрема, кілька специфічних ознак, притаманних постмодернізму, – іронічність та принцип творчої співгри з читачем, а також інтертекстуальність можна виокремити одразу. Однак реципієнта не полишає відчуття, що десь подібне вже було, а значить взяте з чорнильниць класиків.

Нам треба усім оголосити безпощадну боротьбу сірості й нікчемному словоплетиву, інакше рівень нашого художнього письменства неухильно падатиме.

Український прозаїк, блискучий майстер художньої деталі Григорій Тютюнник у листі до В. Гриценка від 16 квітня 1977 року зауважував: *«Ще я помітив, а згодом вичитав у Чехова (імпресіоніста, як Вам відомо, імпресіоніста, щодо художньої деталі), що оповідати без марнослів'я найкраще деталями: характеру, пейзажу і т. д. А точна, сиріч реалістична деталь характеру – це неодмінно і глибока психологія ...*

Чехов і Стефанік (хоч би приблизно такого новеліста, як Стефанік, у світі досі немає) допомогли мені збагнути – головне – відчувти, що таке художня деталь. Слова – то все одно що: дощ, дощ, дощ, дощ... Деталь. А чуття своєї епохи, зміст деталі – то вже треба шукати нам самим гуртома» [11, 147–148].

Це свідчення одного з найкращих українських новелістів, у тому числі й шляхетного майстра художньої деталі, яким був Гр. Тютюнник, про те, що він учився відчувати її субстанцію насамперед у А. Чехова й В. Стефаніка, на мій погляд, доволі симптоматичне. Як стиліст А. Чехов – недосяжний, принаймні так заявляв І. Бунін; щодо В. Стефаніка, який, за словами М. Горького, писав коротко, сильно і страшно, рівного йому не було серед сучасників. Тож, обравши за взірець «недосяжність», Гр. Тютюнник мав перед собою конкретний приклад реалізації людських можливостей, що слугувало для нього своєрідним каталізатором у прозописьмі.

Авторам (нинішнім і майбутнім) широко знаного в Україні та за її межами часопису «Літературний Чернігів» теж не завадило б взяти за взірець таку ж недосяжність. Можливо, хтось при цьому похитає головою, мовляв, Сизифова праця... Але хто пам'ятав би про самого



Сизифа, якби він, кахикнувши та поплювавши на руки, все ж таки викотив камінь на вершину гори? Багато хто з письменників постійно напружує м'язи, і камінь їхній не іграшковий – якраз це, відверто кажучи, і вселяє надію на оптимістичне майбутнє вітчизняної літератури.

І ще про вплив Чехова, Стефаніка, світової класики загалом і української зокрема, про один, можливо, з найголовніших її уроків варто сказати окремо, урок не тільки для Михася Ткача, Анатолія Соломка, Володимира Шкварчука, Володимира Сапона, Владислава Савенка, Олександра Забарного, Марини Павленко, Олександра Покидька, а й для всіх письменників прийдешніх поколінь – урок великого, сказати б, титанічного працелюбства й самовдосконалення, що вчить долати всі перешкоди на творчому шляху митця. Цей урок сучасні прозаїки, в тому числі й автори часопису «Літературний Чернігів», повинні черпати з художніх творів видатних попередників у літературі – в їхніх оповіданнях, новелах, повістях, п'єсах, приватних листах та записних книжках, бо все, чого торкалися корифеї, що пройшло через їхнє серце, набувало прозорої глибини і так чи так, а ставало напуттям добрих і вимогливих учителів. Ми мусимо не запозичувати чеховську, стефаніківську чи тютюнниківську форму, а вчитися їхньому ставленню до форми: пошукові не тільки чарівного порядку слів, але й чарівної відповідності цього порядку історичній добі.

Література:

1. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Рад. школа, 1971.– 275 с.
2. Путнин Ф. В. Деталь художественная / Ф. В. Путнин // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 9. А-Я. – М. : Изд-во «Сов. энциклопедия», 1978.– С. 267–268.
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
4. Новий тлумачний словник української мови: У 3-х т.Т. 1 А-К / Укладачі В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Вид-во «Аконіт», 2008. – 928 с.
5. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. С. Добин. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 431 с.
6. Антонов С. Собр. соч.: В 3-х т. / Сергей Антонов. – М. : Худож. лит., 1984. – Т.3.
7. Кузнецов Ю. Б. Художня деталь у прозовому творі / Ю. Б. Кузнецов // Рад. літературознавство. – 1980. – № 9. – С. 17–26.
8. Паустовский К. Собр. соч.: В 8-ми т. / К. Паустовский. – М. : Худож. лит., 1967. – Т.3.



9. Фролова К. Деталь чи подробиця? / Клавдія Фролова // Дніпро. – 1979. – № 7. – С. 145–149.
10. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко. – К. : Рад. письменник, 1969. – 157 с.
11. Шугай Олександр. «Усе живе – тепле...»: Нове про Григора Тютюнника / Олександр Шугай. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 226 с.

«Літературний Чернігів». – 2010. – № 2.

«Оповідати без марнослів'
найкраще деталями...»



УКРАЇНСЬКА РУСИСТИКА: TO BE OR NOT TO BE

Прикметною рисою культурного спадку суверенної України є щільне і масштабне зрощення з метропольною російською культурою. Саме під впливом останньої на теренах нашої держави сформувався гетерогенний і різновекторний культурний простір, який не є найсприятливішим для розвитку національної культури. З першого погляду мультикультурний світ – характерний для суспільного життя більшості країн і є нормою суспільного буття. Але метропольний сегмент, у нашому випадку, настільки могутній і масштабний, що загрожує витворенню тієї національно маркованої культурної цілісності і культурної єдності, яка є умовою гармонізації не тільки культурного буття українців, але й політичного. Водночас нинішні реалії зовнішньополітичних, економічних, культурних та релігійних відносин України з Росією, як і з іншими європейськими державами, вимагають переосмислення такої академічної галузі славістики, як русистика.

З огляду на зазначене актуальність дослідження спричинена гострою потребою дослідити сучасні реалії розвитку української русистики та виробити сучасні наукові підходи до комплексних міждисциплінарних досліджень у цій галузі гуманітаристики.

Русистика в Україні має давні традиції. Завдяки працям східнослов'янських мовознавців О. Востокова, І. Срезневського, Ф. Буслаєва, О. Потебні, Я. Грота, І. Бодуена де Куртене та його учнів, Ф. Фортунатова, В. Виноградова, Л. Булаховського, М. Брицина, представників літературознавства О. Білецького, О. Веселовського, В. Істріна, Д. Лихачова, Н. Крутікової, А. Кулінича, І. Крука, Н. Мазепи, Р. Піддубної, І. Московкіної, П. Михеда, А. Мережинської, О. Корнієнко та інших русистика як комплекс наукових дисциплін (мовознавство, літературознавство, фольклористика і т. д.) глибоко закорена в академічні та науково-освітні дослідження українських учених.

Аналізуючи сучасний стан української літературознавчої русистики, варто зауважити, що і в кращу для її розвитку радянську добу, коли відповідні студії всіляко заохочувалися, «вона була маргінальною, вторинною на тлі власне російської і світової русистики, її продукція, за поодинокими винятками, не сприймалася всерйоз» [6, 1]. Із розпадом же СРСР, а надто внаслідок анексії Криму та розв'язаної Російською Федерацією гібридної війни на сході нашої держави, русистика не лише втратила в Україні привілейований статус, а й стала у нас *persona non grata*. Дуже істотна частина русистів змінила наукову спеціалізацію (віддавши перевагу здебільшого україністиці) чи й зовсім відійшла від науки.



Попри сказане, впродовж останніх двох з половиною десятиліть (з 1991 року) в Україні з'явилися друком деякі ґрунтовні праці з літературознавчої русистики. Це, зокрема, монографії Р. Шагіняна «Грани литературоведческой мысли. Теория. Поэтика. Критика» (К., 2000), Р. Піддубної «Федор Достоевский: Творческий портрет писателя» та «Лев Толстой: Творческий портрет писателя» (обидві – Харків, 2002), В. Звиняцковського «Николай Гоголь. Тайны национальной души» (К., 1994) та «Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя» (К., 2010), І. Лосієвського «Анна всея Руси. Жизнеописание Анны Ахматовой» (Харків, 1996), В. Кравця «Разговор о Хлебникове» (К., 1998; відзначена премією РАН для молодих учених), О. Корнієнко «Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века» (К., 2006), Т. Клеофастової «Художественный космос эпопеи А. Солженицына "Красное колесо"» (К., 1999) та «XX век и личность: триумф или поражение?» (К., 2010), О. Супронюк «Н. В. Гоголь и его окружение в Нежинской гимназии: Библиографический словарь» (К., 2009), збірник «Гоголівські студії» (20 випусків) тощо. Водночас численні праці українських русистів, виконані у параметрах «традиційної» русистики, без урахування її української специфіки, виявляються на тлі здобутків світової науки – як і раніше – неконкурентоспроможними. Скажімо, наприкінці 90-х рр. ХХ ст. московський часопис «Новое литературное обозрение», який на той час аж ніяк не можна було запідозрити в упередженому ставленні до студій українських русистів, оприлюднив аргументовані негативні рецензії на монографії І. Козлика «В поэтическом мире Тютчева» (Івано-Франківськ, 1997) та О. Червінської «Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции» (Чернівці, 1997). Зовсім не враховується національна специфіка української русистики і в наукових збірниках «Вопросы русской литературы» (Сімферополь) та «Русская филология» (Харків).

Одним із важливих напрямків розробки українського кута зору на російський сегмент у нашій культурі і своєрідним інструментарієм досягнення мети є створення наукової програми розвитку національної русистики. «Завдання це не лише великої наукової, але й суспільної і державної ваги» [3, 8], – слушно зауважує П. Михед. Воно має на меті витворити власну національну парадигму гуманітарного знання про Росію, а не користуватись накинутими схемами, що мали відігравати роль наукового обґрунтування політичних, історичних і культурних домагань імперського походження. Весь потенціал російських культурних текстів повинен бути витлумачений, системно інтерпретований українськими вченими. Тлумачення російської історії, її культурного і духовного спадку, має велику кількість редакцій навіть у самій Росії, не кажучи вже про гуманітарне знання інших країн. Досить



вказати на тяглість побутування опозиції «західники – слов'янофіли», яка й нині залишається актуальною в дискусіях про минуле, сучасне і майбутнє Росії та впливає на інтерпретації російських культурних текстів. Те саме стосується і української історії та культури, що має, як відомо, і російську, і польську редакцію інтерпретації. І вони помітно відрізняються від власне української.

Прикро констатувати, однак і нині українське знання про Росію дуже фрагментарне. Воно не сформувалось у систему, яка б ґрунтувалась на фундаментальних дослідженнях. Ця система в певних моментах може збігатися (навіть у концептуальних засадах) з російською, може розходитись з нею, але вона має право на існування. В історії гуманітарного знання минулого не поодинокими були випадки, коли, наприклад, саме українська рефлексія російської історії приймалась і в Росії. Згадаймо у цьому зв'язку висловлювання П. Куліша стосовно Петра I, однієї з найсуперечливіших постатей російської історії: «Петр был великий деспот, но ум ограниченный, и, без сожаления, он сделал своей реформой больше вреда, чем пользы. Во времена Белинского было еще рано это понять. Понимали это только мы, украинцы; а теперь великороссияне повторяют печатно наши мысли и убеждены простодушно, что они сами до них додумались» [4, 202].

На сучасному етапі найчастіше українські рефлексії російської історії та культури викладаються в публіцистичних жанрах. Ця візія позначена відверто тенденційним і дещо спрощеним уявленням про генезу й історичну динаміку російського культурного життя. Визначення з присмаком негоїї, на кшталт «візантійської», «туранської», «татарської», «азійської» з'являються дуже часто на сторінках різних публікацій і проникають у наукові розвідки. А головна увага науково-публіцистичних видань спрямована на нейтралізацію накинутих нам уявлень і концепцій щодо нашої історії. Завдання ж національної русистики, на нашу думку, полягає не тільки у витлумаченні власне російських міфів, що є опертям, наприклад, для російської ідеї, російського месіанізму (від комплексу «Москва – третій Рим» до ідей «третього шляху»). Оскільки подібні схеми каналізують процес відчуження від європейських цивілізаційних процесів як самої Росії, так і тих країн, які, з погляду московських інтеграторів, мають іти у її фарватері: Україна і Білорусія насамперед.

Формування національної програми розвитку української русистики, на думку відомого українського гоголезнавця П. Михеда, повинно передбачати:

1. «Створення інформаційного центру, який би відслідковував, аналізував і коментував тему "Російські ЗМІ про Україну"» [3, 11]. Цей інформаційний центр може видавати інформацію у вигляді дайджестів. В залежності від інституцій, яким він адресований



(а це могли б бути не тільки академічні і освітні установи, але й урядові), фахівці інформативного центру могли б компонувати дайджести і надавати цим установам свої послуги. Дайджести, окремі публікації можуть бути предметом аналітичного коментаря українських фахівців.

Відсутність інформації про російське розуміння українських проблем минулого і сучасного не сприяє формуванню реального сприйняття Росії.

2. П. Михед пропонує також створити «асоціацію русистів України і визначити її головні завдання. Координаційна рада асоціації, маючи певні кошти, могла б визначити основні напрямки досліджень русистів і залучити науковців до цієї роботи. Замовник формулює, як відомо, і завдання, і методологію. Щорічні сесії русистів були б і звітом, і місцем обміну думками та досвідом» [3, 12].

3. До сказаного, як нам видається, варто також додати необхідність створення ряду науково-методичних центрів з русистики, які б могли вести певні напрямки досліджень, готувати монографії, дисертації, статті, рецензії тощо.

Практика створення невеликих регіональних центрів вивчення тієї чи іншої проблеми, які б об'єднували мобільні творчі групи з конкретними завданнями і фінансуванням окремих розробок, може бути продуктивною. Під цей знаменник варто підвести і найбільш потужну і плідну частину вчених-русистів, які сьогодні дезорієнтовані з тієї простої причини, що вони втратили і джерела інформації, без яких не можливі ефективні дослідження, і методологічну орієнтацію. Об'єднуючі кроки сприятимуть їх інтеграції в українське культурне поле, науковій співпраці у стратегічних напрямках розвитку русистики.

Вважаємо, що одним із пріоритетних напрямків розвитку національної русистики має стати вивчення внеску українців у розвиток російської культури. Не можна сказати, що ця тема залишилась поза увагою дослідників історії культури минулого і сучасності. Однак нагальним сьогодні є створення, з одного боку, підсумкових бібліографічних видань на кшталт «Українці в Росії», а з іншого – фундаментальних досліджень культурницьких впливів: чи дії на російську естетичну свідомість, коли мова йде, наприклад, про літературно-мистецьку сферу, чи ролі київського мовного субстрату у становленні російської літературної мови. Варто наголосити, що ще в середині XIX ст. український мовний елемент відчутно впливав на становлення літературних норм російської мови. Поєднання ґрунтовних науково-популярних видань з фундаментальними дослідженнями в різних галузях гуманітарного знання і впровадження їх у навчальні програми і підручники є найпродуктивнішою стратегією



реалізації вже існуючих досягнень, як вітчизняних учених з материкової України [1], так і праць дослідників з діаспори [2]. Російська імперія – добро чи зло для поневолених нею народів та їхніх культур? У чому виявляється національна своєрідність України і Росії? Ці та інші непрості питання автори згаданих праць висвітлюють об'єктивно і зважено, керуючись не емоціями, а науковим підходом до фактів. У цих студіях уперше систематизовано значний обсяг документальних матеріалів не лише українських і російських, а й західних дослідників, подано цінну бібліографію.

Інший важливий аспект дослідження – вивчення історичної динаміки «цілісного комплексу» культурного діалогу Києва і Москви. Подібні спроби мали місце в історії літературознавства («Історія українсько-російських літературних зв'язків: У 2-х т. – К. : Наук. думка, 1987), однак їх методологічні засади вже не відповідають нинішнім реаліям. Проте вибраний аспект дослідження – системне висвітлення українсько-російського діалогу в певній сфері – видається продуктивним. Подібні розвідки повинні виявити український сегмент в системі іншої культури, шляхи його трансплантації, способи вживлення, історію його функціонування. Такий підхід дозволить побачити потенційні можливості власної культури і відстежити історію її буття. Наприклад, В. Перетц в ювілейній промові, присвяченій Гоголю, слушно зауважував, що автор «Мертвих душ» був радше «художником завершителем предыдущего развития малорусской литературы, нежели начинателем новой». Таким чином, дослідження російської літератури дозволяє побачити життя певних явищ своєї літератури. І це властиво не тільки літературі. Важливим напрямком дослідження видається і проблема побутування пам'яток культури доби Київської Русі в системі кожної літератури у порівняльному баченні.

Актуальним залишається питання європеїзації України. Передовсім – це спосіб уникнення русифікації, оскільки західний світ сповідує ідею мультикультурного простору, який гарантує збереження етнічних профілів. Традиція ж російського впливу зберігає ідеологію багаторівневого структурування культури (або «багатоповерхового», як у системі євразійського проекту), де панує чітка ієрархія. Верхній поверх – домінування російської (варіанти: «общерусской», «российской», «советской») культури, а нижчі належать регіональним явищам («малорусской», «белорусской», «великорусской» – як у М. Трубецького – ідеолога «євразійства»), які мають вихід у широкий світ завдячуючи російській мові і російській культурі, що перебуває на верхньому поверсі. В цій ситуації рух до Європи є способом пошуку власної ідентичності, з одного боку, а з іншого – це збігається з вектором російського сегменту в українському полі, який орієнтований на Захід.



У царині літературознавчої русистики видається нам перспективним вивчення історії російської літератури у взаємозв'язках з українською та іншими літературами слов'янських народів. Дослідження творчості російськомовних письменників України. Вивчення та видання перекладацької спадщини російських письменників з української літератури.

Російська класична спадщина та творчість сучасних письменників Росії українською мовою.

У фольклористичній галузі актуальним залишається «вивчення взаємозв'язків та взаємовпливів російського фольклору і фольклору слов'янських народів, ідентичні та відмінні особливості. Збирання та дослідження народної творчості російськомовних регіонів України (Крим, Донецька обл., Луганська обл. та ін.)» [5, 18].

Криза романтичних надій на швидкі зміни на краще після Революції гідності в усіх сферах суспільного життя в Україні, у тому числі й культурній, вимагає орієнтації на довгострокові проекти. Одним із таких є формування та розвиток національної русистики як розгалуженої галузі гуманітарного знання про сусідню північну державу.

Розвиток української русистики унормовує особливий рецептивний механізм у вітчизняному етнокультурному просторі, що на свій лад інтерпретує російські культурні тексти, ясно маркуючи їх кризь призму «своє» і «чуже». А це регулює процес вживлення і збагачення національної культури.

Фундаментальні дослідження з історії, культури, мови, літератури та мистецтва Росії дозволять глибше зрозуміти духовний первень сусіднього народу, що сприятиме і знаходженню взаєморозуміння, і власній самоідентифікації українського та інших етносів на теренах нашої держави.

Література:

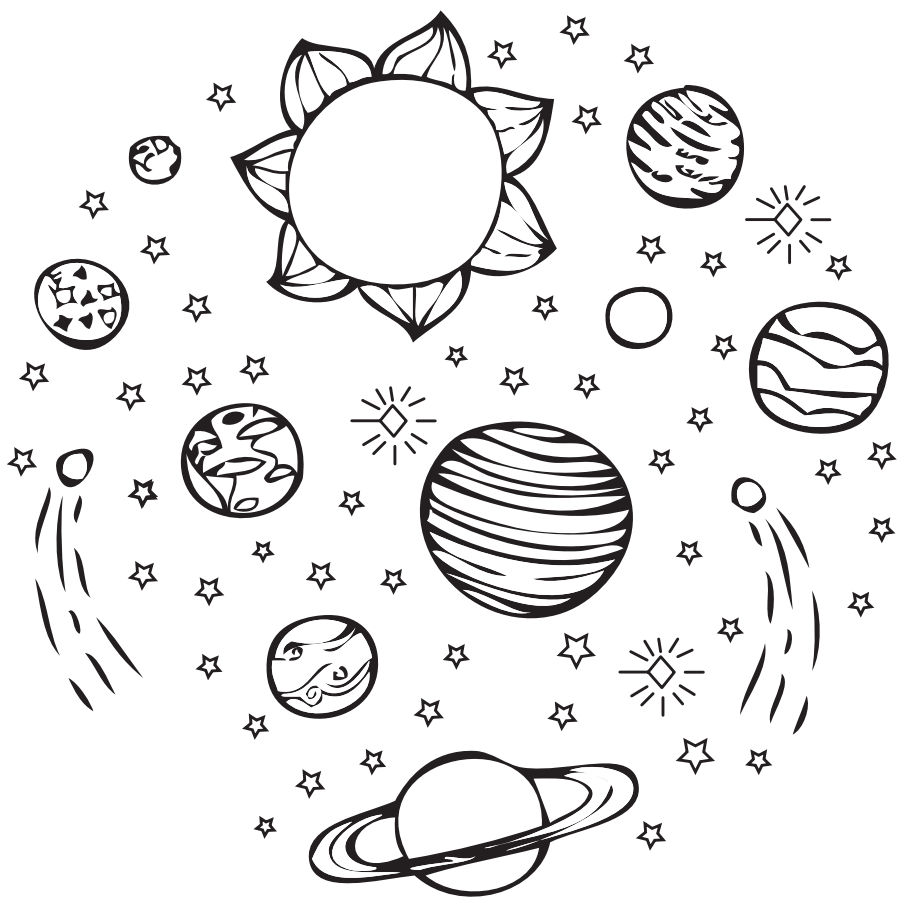
1. Голубенко П. Україна і Росія в світлі культурних взаємин / П. Голубенко. – К. : Дніпро, 1993. – 447 с.
2. Демкович-Добрянський М. Україна і Росія. Історичні нариси на теми російського імперіалізму / М. Демкович-Добрянський. – Львів-Краків-Париж : Видавнича спілка «Просвіта», 1993. – 230 с.
3. Михед П. В. Шляхи розвитку української русистики: тенденції і завдання (Рукопис) / П. В. Михед // Архів Українського державного славістичного центру НАН України та МОН України. – Ф. 15. – Од. зб. 91.
4. Петров В. Романи Куліша. Біографічні нариси. Ол. Милорадовичівна, Марко Вовчок, П. Глібова, М. Рентель / Віктор Петров. – Харків : Рух, 1930. – 212 с.



5. Програма розвитку славістики в Україні (Проект) / За ред. Ю. М. Алексеєва. – К. : Український державний славістичний центр НАН України та МОН України, 2004. – 35 с.
6. Супронюк О. К. Славістика у Росії та Україні (90-ті рр.): деякі тенденції розвитку (Рукопис) / О. К. Супронюк // Архів Українського державного славістичного центру НАН України та МОН України. – Ф. 15. – Од. зб. 95.



РОЗДІЛ П'ЯТИЙ. ПЕРЕДМОВИ-АСТЕРОЇДИ, РЕЦЕНЗІЇ-МЕТЕОРИТИ



УЖИНОК, НАІСКРЕНИЙ СОНЦЕМ

[Ткач Михась. Багряні громи. Оповідання, повість / Ред. В. М. Сапон. – Ніжин : ТОВ «Видавництво "Аспект-Поліграф"», 2004. – 496 с.]

Книга, яку пропонуємо читачам, – своєрідний том вибраної прози Михася Ткача. До видання автором добиралися твори як із попередніх його книжок, так і новели та оповідання, розкидані по часописах упродовж 1973–2003 років. Усі речі – знані, і все ж це подія. Достоту відомо, якою різючою часто буває різниця між тим, про що автор думав, і тим, що написав. Чи, вірніше, опублікував, тим паче в умовах цензурних регламентацій. Отож нині ретельно відредаговані прозаїком і зібрані в ошатний однотомник, новели й оповідання М. Ткача становлять собою тугий сніп, мистецьки вартісний ужинок.

Він увесь настоящий на сонячному промінні, залитий світлими й чистими кольорами, дитячим сміхом, золотими зайчиками, «незайманими у своїй первозданності та неперевереній красі», від чого у читача стає також світліше на серці, хочеться й самому боротись проти чорного у власній душі.

«Ми хочемо бачити сонце!» – озиваються діти з оповідання «Світле диво». «Я поведу вас у поле, і ви надивитесь на нього скільки захочете», – відповідає їхній батько. «А буде у нас нова хата з великими вікнами, тоді воно нас ніколи не минатиме».

Сонячна тема (не лише в розумінні візуально-кольористичного зображення, а й, передусім, символічного уособлення) відома внашій літературі з давніх-давен. Ще зі «Слова о полку Ігоревім», автор якого метафорично констатував: «Темно ж бо було в третій день: два сонця померкли, обидва багряні стовпи погасли, а з ними молоді місяці, Олег і Святослав, тьмою заволоклися...»

Скільки відтоді було різних спроб по-своєму уявити, сприйняти, порівняти і передати сліпучо яскравий лик Сонця!

Згадаймо Шевченкове «Сонце йде і за собою день веде...» або його ж алегоричне «Не гріє сонце на чужині...»; «Сонячні кларнети» П. Тичини, «Близьку зорю» Л. Вишеславського чи «Ніж у сонці» І. Драча...

Заголовок першої книжки М. Ткача «Сонячний полудень» (К. : Молодь, 1979) також віддзеркалював її загальний оптимістичний, життєстверджуючий тон, що певною мірою перегукувався з «сонячною» традицією вітчизняного письменства. Автор тоді ще підписав її своїм повним ім'ям – Михайло. Проте, починаючи з другої – «Світле диво» (К. : Молодь, 1987), «ліпив дещо інше, але природне для Чернігівщини – Михась. Є щось у ньому пестливо-дитинне, але й незвичайне теж» (Р. Кухарук).



Можливо, критик має рацію. І все ж, гадаю, була інша причина «зміни» імені – прагнення вирватись з тіні відомого в літературі попередника, поета-однофамільця.

Так чи ні, але сьогодні свіжий і точний новелістичний почерк Михася Ткача не сплутаєш ні з чим іншим. Епічність його творів пронизують теплі «гольфстріми» лірики. Словник прозаїка дивує й зачаровує своєю постійною милозвучністю, невичерпністю, новизною. Проте незмінний ліризм його письма, що з роками тільки збагачується й набуває нових барв, йде не від якогось надмірного нанизування рядків, неминучого самоповторення образів, ідей, пейзажів, нарешті, «мовних одиниць», а, як не дивно, від стриманості й скромності оповіді. Звідси скупість художніх деталей, влучність епітетів і порівнянь, стриманість власної письменницької інтонації.

Письменник ніколи не поспішав з оприлюдненням не визрілих речей. У його робітні «вино творчості» (згадаймо хрестоматійну поезію М. Ушакова «Вино», в якій творчість порівняно з вином: «Чим витриваліше мовчання, // тим річ дивніша на устах») відстоювалося стільки, скільки вимагав смак вибагливого автора. Найкращим, на мій погляд, є оповідання «Покалічена душа» – про фронтовика Семена Окрайця та його наречену Мотрю. Пекуча образа та зневіра в справедливість штовхне Семена до відчайдушного кроку: зважившись на самогубство, пошкандибає він до залізничної станції. «Засвистить потяг тривожно – від полудневого сонця Семенова тінь упаде на шпали. Бігтимуть люди, чутимуться схвильовані голоси: «Що з ним? 2 – «Живий!» – з полегшенням. І вже голосніше, з жалемб «От бідолаха, ще однієї ноги відцурався!..»

Оповідання вражає своєю вибуховою силою, фінальна сцена врізається в пам'ять.

Коли під час зйомок фільму «Балада про солдата» окремі члени худради переконували режисера Г. Чухрая залишити героя живим, той був невблаганним: «Не знаю чому, але треба, щоб він загинув». І лише після завершення картини стало ясно, що ця смерть молодого солдата підносить події фільму над рівнем буденності...

В оповіданні «Покалічена душа» розв'язка сюжету інша, проте не менш трагічна. Навпаки, саме через те, що герой залишається жити, його майбутні душевні муки печуть читача болючіше стократ, адже фізичні рани, хоч би якими нестерпними вони не були, рано чи пізно рубцюються, а душевні каліцтва не заживають ніколи!

Під текстом оповідання стоїть дата написання: «1975 рік». Звісно, в умовах тоталітаризму про публікацію цього твору годі було й думати – з'явилося воно друком лише 1995 р. в журналі «Літературний Чернігів», – так би мовити, до п'ятдесятирічного ювілею Перемоги.



Оповідання «Позика», «Смерч», «Дике поле» – також «шухлядні» речі, бо в них біль за спустошену Україну, за розтопану душу нашого народу, на якій так щедро ростуть бур'яни.

Повість «Гірка ягода калини» – це вже інший акорд. У творі розповідається про чистий, не скаламучений духовний світ юнака Данила і дівчини Софійки, їх перше кохання, незрадливість почуттів, святість душі та гіркий присмак непорозуміння, що ранить серце і завдає нестерпного болю закоханим.

М. Ткач переважно пише про поліське село – свою духовну столицю, не причепурене, забуте Богом і владою, кинуте державою напризволяще, однак сказати, що тема села найголовніша в його творах, – значить дуже звузити, обмежити наше сприйняття цього традиційного не традиціоналіста. Прозаїка цікавить, насамперед, людина, її характер, особистість на перехресті проблем усього суспільства. Причому людина в творах Михася Ткача, мов жива, а не якийсь недосяжний символ. Реалістичність письма – це взагалі одна з чудових констант його творчості. Він радісно здатний наближувати персонажі до нас, являти їх в буденних реаліях, а не тільки в незвичайних, святкових ситуаціях.

Це юності притаманний максималізм. Вона відчуває, що світ прекрасний, і хоче сказати про це небуденними, особливими словами, ще не усвідомлюючи того, що прекрасне слово народжується лише внаслідок тривалого і вдумливого дослідження. А на космічній швидкості головного можна і не побачити. Прекрасне тоді обереться беззмисловою красою, розцяцькованою обгорткою.

М. Ткач – досвідчений будівничий і в житті, і в літературі. Він завжди прагне віднайти корінь літературного образу в етиці та естетичності, в ментальності, в традиціях нашого народу. Ось чому його новели, оповідання та повісті охоче читають і школярі, і студенти, і люди старшого покоління, бо в них – краса світу, що навколо нас, поміж нас і всередині нас. Ткачева проза навіть у похмурі для України часи багряними громами пробуджувала в спраглих душах читачів світле почуття любові до рідного краю. І в цьому непромишляна вартість художніх творів письменника.

Кожний том «Вибраного» – це своєрідний підсумок, підведення здобутих результатів хоча б у «попередньому читанні». «Багряні громи» не є підсумком остаточним. Тому і в нашій передмові ми не ставимо останньої крапки.



ДО ГЛИБИНИ ДЖЕРЕЛ

[Луцюк Леонід. Срібні дзвони. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2013. – 104 с.]

У літературу входять по-різному. Одні одразу заявляють про себе гучно вже першою книжкою. Не входять, а в'їжджають в її білий храм на білих конях, себто Пегасах, галопуючи й підстрибуючи від задоволення, що рядки у них гладенькі, милозвучні, слова, немов самі лягають на папір без марудної обробки на гончарному колі мистецтва. Та справа в тому, що цей бравурний галоп тільки на місці. Сучасний письменник, хоч би як щедро був обдарований талантом, не може високо тримати планку на рівні вимог часу, коли постійно й ненастанно не вдосконалюватиме свою майстерність. Отже, він мусять бути інтелектуальною, високоосвіченою особою. З нічого навіть при неабиякому бажанні ніщо й не народиться. Все справжнє народжується лише з любові та болю.

Інші свій письменницький шлях розпочинають виважено, спокійно, не надаючи цьому особливого значення, та так часто й залишаються на все життя скромними трударями літератури, шанобливо схиляючи голови перед видатними попередниками у царині Слова. У щоденнику «Думи мої, думи мої» Остап Вишня писав: «Коли входиш у літературу, чисть черевики! Не забувай, що там був Пушкін, був Гоголь, був Шевченко! Обітри черевики!»

Гадаю, не помилюсь, коли скажу, що Леонід Луцюк належить до цієї другої категорії. Ранні його поезії датовані ще початком 70-х років. А от по редакціях ходити не дуже й хотілося. Там потрібне було щось гучне й торохтюче. А писалося інше – тихе й щемке, без галасливого позерства.

Дебютував Леонід Луцюк з віршами та прозою в Козелецькій районній газеті «Новини Придесення» кілька років тому, згодом його новели побачили світ на сторінках «Деснянської правди», «Сільських вістей» та «Літературного Чернігова».

У 2007 році вийшла перша книга «Проза, поезія», а у 2009 році – книга «Мости».

«Срібні дзвони» – це нова його автобіографічна повість, мандрівка поважної літньої людини в чистий і не скаламучений світ дитинства і юності, осмислення родинного пракореня, зв'язків зі своєю малою батьківщиною, з материзною. Відчуття нерозривної єдності з рідним краєм в усі часи було й залишається довіку духовним оберегом для кожного з нас, адже всі наші думки, помисли і діяння вивіряються компасом батьківських настанов, їхнім життєвим прикладом, життям



і працею земляків, близьких і рідних людей. Без такого кривого зв'язку з батьківською оселею, з річкою чи ставком або польовою криничкою, з якої пив у дитинстві цілющу воду, з тими місцями, де ти народився і виріс, немає і не може бути усвідомлення себе як частинки всієї України, сповідання істинного патріотизму.

Саме тому повість Леоніда Луцюка є напрощуд актуальною, оскільки спонукає читача до роздумів про вічне й скороминуще, навіртає блудних синів і дочок до своїх джерельних витоків. Тож і герой твору, «високий чоловік із сивиною на скронях», через багато років приїжджає в рідні місця відвідати батьків (саме батьків, а не їхні могили: автор твору дуже стриманий і точний у висловлюваннях), прилучитися душею до святих місць.

Оповідання, новели та етюди, вміщені в книзі прози Л. Луцюка, продовжують розкривати тему пам'яті, спадкоємних зв'язків з духовним досвідом наших пращурів, змальовують образ щирого, небайдужого до людей і природи сучасника, який помічає в калюжах не брудну воду, а віддзеркалені зорі. Всі оповідки взяті з життя. Всі вони можуть бути схарактеризовані рядками відомого нашого земляка Анатолія Мойсієнка: «Все справжнє тут – // до глибини джерел, // що аж сягають неба чистотою...». Дивовижна спостережливість Леоніда Луцюка, вміння кількома штрихами подати пейзаж, який виступає не лише тлом для подальшого розгортання подій, а ніби проростає з авторської розповіді, є органічною складовою твору, вміння сказати цікаво навіть про буденні, усім відомі речі – примітні риси художньої манери прозаїка, який відчуває повно дзвонне слово на смак, на запах, на дотик. І слово те у нього досить часто несподівано влучне – «уродиться, де й не чекав...» (М. Драй-Хмара).

Завершується книга розділом «На веселій хвилі». Сміх Леоніда Луцюка витікає не із прагнення автора до комічного як до самоцілі, а із зображення реальних людських вад, із типових обставин життя.

Є у книзі «Срібні дзвони» і жива людина, і жива природа, є печаль і радість, є сум і сміх – все, як у реальному житті.

Прочитайте і переконайтеся в цьому.

НАПЕРЕКІР ГРОЗАМ

[Ткач М. М. Хочеться грози. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2015. – 400 с.]



Михась Ткач, один із яскравих і самобутніх сучасних українських письменників, належить до тих самокритичних натур, які ніколи не

бувають цілковито вдоволені зробленим. Натомість боляче картають себе за марно розтрачені дні, мізерну продуктивність, скромний резонанс від написаного серед читацького загалу. Впродовж десятиліть він прагнув реалізуватися в різних жанрах: оприлюднив низку віршів, кілька повістей («Недописаний портрет», «Гірка ягода калини», «Веселий Штанько»), історію свого родоводу «Пахне любисток і м'ята», добірку казок та книг для дітей («Світанковий ранок», «Зимові сюрпризи», «Ласий ведмідь», «Анюта»), чимало ліричних нарисів, публіцистичних творів, культурологічних розвідок, передмов, рецензій. Здебільшого на всіх його творах лежить карб непересічної особистості й таланту.

Проте мистецьке обдаровання прозаїка – багато висловити, мало сказавши – виявилось найяскравіше в жанрі новели та оповідання, які він розробляв у руслі як класичної української жанрової матриці, так і експериментував із широкими можливостями малих прозових форм (символічною образністю, експресивною, сугестивною, психологічною манерою письма тощо).

Михась Ткач щасливо оминув період учнівства (принаймні, у читача залишалось таке враження), визрівання, він прийшов у письменство вже сформованим майстром з чудовою мовою, відшліфованим стилем і ледь вловимим присмаком В. Стефаніка і Гр. Тютюнника.

У видавничій рецензії на рукопис першої книги М. Ткача відомий письменник Володимир Дрозд констатував: «Я не знаю, хто за фахом Михась Ткач, але його умінню висловлюватися „літературно” можуть позаздрити навіть деякі професіонали. Він уміє грамотно і досить точно побудувати фразу, мова його творів справді українська, а не той суржик, яким рясніють рукописи початкуючих. Більше того, він досить майстерно надає тій мові поліського колориту. І я б сказав ще більше: у декількох своїх новелах – „Гаряче літо”, „Дорога на село”, „Хочеться грози” – автор піднімається на такий рівень літературної майстерності, що навіть дивуєшся, як це досі за них не вхопилися хоч би часописи».

Зауважу, що видавнича рецензія була написана В. Дроздом 12 березня 1975 року на рукопис М. Ткача під заголовком «Світло в долонях», а книга вийшла чотирма роками потому під іншою назвою – «Сонячний полудень». На жаль, ті твори, які В. Дрозд назвав кращими, так і не потрапили до першої книги прозаїка. Щоправда, критика зустріла її публікацію в цілому дружелюбно, засвідчивши появу в літературі не пересічного початківця, а цілком сформованого письменника зі значним життєвим і творчим досвідом.

Михась Ткач є майстром лаконічного слова, місткого образу, густої акцентованої подробиці – художньої деталі. Великою питомою вагою, багатозначністю художньої деталі позначені навіть самі назви його но-



вел та оповідань. «Позика», «Вдова», «Доля» та інші заголовки, як лейтмотив, як приспів у пісні проходять через увесь твір, закликаючи реципієнта ще раз замислитись над гіркими уроками нашої минувшини й трагічними реаліями сьогодення.

Характерна риса мови прозаїка – лапідарність, надзвичайна художньо-сміслова сконденсованість, ущільненість письма. Створення такого тексту вимагало від письменника титанічної праці над пошуком найточнішого слова.

Олесь Гончар говорив, що твір малої епічної форми – як ракета: один грам зайвої ваги – і вона не злетить. У новелах та оповіданнях Михася Ткача якраз все на місці й немає нічого зайвого – все, як на космічному кораблі.

І ота стриманість, органічність звучання фрази відчутна в кожному рядку його прозописьма, спресованого в тугу пружину. Прозописьма аскетичного «не тому, що воно художньо бідне, а тому, що художньо сповідне» (Г. Штонь).

Михась Ткач будує твір так, як у давнину будували собори – акустика його текстів дивовижна. Мовлене слово не має кінця, воно заповнює собою простір, підсилюється ним і увиразнюється, і, навіть коли стихає для слуху – його присутність відчувається, немов у літню спеку відчутне наближення грози. Чи не тому й героїні одного з оповідань, що дало назву книзі, «...хочеться грози! Як в дитинстві: аби горіло в спалахах небо, гула канонада і дорога кипіла від зливи. Щоб бігти, як раніше, тій грозі наперекір, сміятися, як сміється сонце, мокнути до рубця, а потім чекати тепла, так чекати, як це вміють тільки птахи...».

Михась Ткач завжди залишався самим собою. Змінювалися часи й література, але і в перших новелах і в книгах «Спадок» та «Зерна слова», оприлюднених нещодавно, автор угадується безпомилково. Він один із небагатьох українських письменників, хто й сьогодні може включати до своїх видань «Вибраного» практично все, що написав за радянської доби. Йому немає за що соромитися. Щоправда, чимало з тих творів, скажімо, таких як «Покалічена душа», «Смерч», «Дике поле» та інші – речі «шухлядні», які й не могли бути надрукованими в тоталітарних умовах, бо в них біль за спустошену Україну, за розтоптану душу нашого народу, на якій так щедро ростуть бур'яни.

Окремі критики звинувачували прозаїка в надмірному, свідомому чи несвідомому так званому культивуванні, надто ж якомусь «сусальному» обожнюванні сільських дядьків та тіток, бабусь, парубків і дівчат.

Понад століття тому В. Стефаник, один з найглибших і найтрагічніших митців, які писали про українське село, сказав якимось, що своїми оповіданнями він прагнув «струни нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоб з того вийшла велика музика Бетховена». І додав при цьому: «Це мені вдалося, а решта – це література». Але видобути



з селянської душі «велику музику Бетховена» – значить і почути, вловити в цій душі щось споріднене з нею. Бетховенське тут означає сильне, пристрасне, чутне на цілий світ, уособлене засобами художнього письменства так, щоб у людині праці, у звичайному селянині пізнав, відчув себе кожний, хто має свої рахунки з несправедливим устроєм суспільства, адже людина, що працює на землі, злидарює.

До Михася Ткача наша література, здається, майже не впускала в себе персонажів, які живуть за межею бідності, не помічала «бомжів», наркоманів, високопосадових пройдисвітів, «покалічених душ». Доводилось навіть чути: мовляв, навіщо про таке писати? Чи не краще – фіксувати лише те, що навчає людину доброму й корисному?

Можливо, й краще. Проте, хто заперечить, що, скажімо, твір про повію чи злодія не навчає доброму й корисному? Гадаємо, суть у тім, що хоче сказати своїм твором письменник, що, зрештою, він думає про людей і життя.

Варто підкреслити, що Ткачева творчість навіть у похмурі для України часи багряними громами пробуджувала в спраглих душах читачів світле почуття любові до рідного краю. І в цьому непромишляльна вартість художнього доробку письменника.

Втім, світлих кольорів, сонячного проміння, добра і любові в новелістиці М. Ткача, значно більше.

Слова «спадок», «душа» – одні з найулюбленіших у прозаїка, зустрічаються вони чи не в кожному творі: чи то дають заголовок оповіданням та новелам, чи то ідентифікують серцевину змальованих персонажів. Знайдено не просто слова – епіцентр, до якого тяжіють напружені пошуки письменника в осмисленні сутності нашого перебування на цій землі. «...Я лишаю вам у спадок цю святу землю, майбутнє...».

Художній світ Михася Ткача багатий і різнобарвний. У ньому наявне потужне гравітаційне поле поетичного мислення автора, яке заряджає читача енергією діяння. Його ліричне прозописьмо – явище неординарне й самобутнє в нашій літературі. З оповідань і новел письменника постає людина із чуйним серцем, зірким поглядом на світ, неповторна особистість, яка «натхненно і мудро творить ходу» (В. Симоненко) – наперекір грозам.

У книзі «Хочеться грози» Михась Ткач і упізнаваний, і водночас новий. Цікаві сюжети обіцяють читачам чимало естетичної насолоди. Твори його просякнуті відчуттям гіркоти й водночас радісного замишування красою світу. А ще гострим бажанням об'єднати душу з розумом і тим самим зробити життя прекраснішим.



«ДУША ПОЕЗІЇ – НЕ РИМА...»

[Щекочіхіна О. В. Ключі від серця. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2016. – 228 с.].

Загальновідомо, що українці – співучий та поетичний народ. Художньою словесністю цікавляться у нас не лише школярі й студенти, але й широкі кола читацького загалу. Якось відомий письменник і літературознавець С. А. Крижанівський зізнався, що коли в листі до І. В. Качуровського поставив Україну на перше місце в Європі за кількістю поетів, піснярів і віршувальників, той поправив його, пересунувши українців на друге місце. Мовляв, перше належить Ісландії, де, наслідуючи стародавніх скальдів, вірші пише кожен другий ісландець, мешканець цієї острівної країни.

Нехай і так. Але й «друге місце», погодьтесь, є своєрідним індикатором того, що вітчизняна лірика (як і наука про поетичне мистецтво) стоїть у нас не в останньому ряду культурних здобутків.

Переконає мене в цьому і поетична творчість Ольги Щекочіхіної, яка понад тридцять років пропрацювала вчителем зарубіжної літератури та директором середньої школи. Нині ж вийшла на заслужений відпочинок і продовжує свою високу педагогічну місію в ліричних рядках, віршах і навіть поетичних збірочках. Вони ще невеличкі за обсягом – величиною з долоню, однак напрочуд ліричні і ніжні. Кожна з них позначена карбом харизми цієї мудрої і талановитої жінки.

Звісно, поезії, що увійшли до книжечок, написані не сьогодні: вони аж ніяк не справляють враження перших проб пера. За плечима у авторки – висока школа студіювання класики, неодноразове перечитання хрестоматійних речей світового та українського письменства. Ймовірно, поетичною творчістю авторка «Надвечір'я» та «Розквітни соняхом, стежино...» захоплювалася давно, можливо, з юності. Неважко уявити, що по редакціях бігати їй не дуже й хотілося. Там потрібне було щось гучне й торохтюче. А писалося інше – тихе й щемке... Щоправда, не все написане заслуговує на увагу читачів. І все ж бодай дециця з творчої робітні Ольги Щекочіхіної сьогодні оприлюднена і заслуговує на добре слово від вдячних поціновувачів запашного українського слова.

Народження ліричного вірша – складний і суперечливий процес, в ході якого адресант переходить в іпостась власних мрій та емоцій, однак вільна й примхлива гра його уяви втілює картини та емоції в текстах за законами поетичної творчості. Поет виражає не придумані, а реальні почуття. Леонід Первомайський влучно зауважував з цього приводу в «Уроках поезії»:



*Душа поезії – не рима,
Не дзеркальце для диваків.
Її субстанція незрима
Палахкотить поміж рядків.*

Поезія народжується в ту щасливу мить, коли книжне відступає перед побаченими поетесою конкретними прикметами живого життя.

*У хаті знову пахне свіжим хлібом,
І на печі в кутку пригрівся кіт,
У клуні батько ще молотить ціпом,
А на лежанці гріє боки дід.
І хоч сидить ще осінь на порозі,
Та вітер вже повіяв холодком.
Зима в кожусі суне по дорозі,
Із рукава потрушує сніжком.
(«Спускає вечір сутінки на плечі...»)*

Перед читачем картина осіннього вечора, побаченого нашою сучасницею, а не, скажімо, Т. Шевченком і зафіксованому ним у «Садку вишневого коло хати...». Кожний поет повинен писати своїми власними враженнями, підказаними йому реальною дійсністю, а не літературою. Створити художньо довершені вірші дуже непросто, і не кожна поезія, написана навіть досвідченим автором, стає високохудожнім твором. Водночас історія літератури знає чимало прикладів того, коли чудові вірші були народжені звичайними любителями поезії.

Звісно, початкуючому літератору важко написати вірш, в якому б форма твору була адекватною його змісту. Втім, навіть небездоганні вірші можуть хвилювати читача, якщо в них утілені близькі його серцю почуття й думки. Це теж хороші вірші, їх можуть писати пересічні любителі поезії і не заради того, щоб бути професійними літераторами. Швидше заради того, щоб стати душевно багатими людьми і вміти переливати свої емоційні вихлюпи в мелодику слова, наснажувати інших близьких їм людей на суголосну тональність рецепції світу. Важливо тільки, щоб такі автори не вигадували почуття й думки, а знаходили їх у своїх власних душах і серцях, інакше створені ними вірші не зачеплять за живе нікого з тих, хто візьме їх до рук.

Ольга Щекочіхіна добре знає те, про що пише. Це передовсім рідний край («Моя Вільшано, краю мій коханий...», «Озвалася пісня луною над світом...», «Чигирине, Чигирине, краю наш коханий...», «Моє село...», «Засмагле літо в травах запашних...»), краса природи



(«Дош», «По небу ходять хмари соковиті...», «Засоромились верби у березні...», «Прокидається ранок рум'яний...» та інші), школа («Заходжу в клас, і серце б'ється часто...», «За горизонт скотилось тепле літо...», «Випускникові», «Буває "учитель від Бога"...»), кохання (цикл «Про кохання» у збірці «Надвечір'я», «Минеться все, але любов не згасне...», «Прийшло кохання як втрачаєш розум...», «Пролітають роки...» з другої збірки) тощо.

Сподіваюсь, кожен, хто візьме до рук поетичну збірку Ольги Щекочіхіної, отримає естетичну насолоду від спілкування з непересічною людиною, яка в буденних речах уміє розпізнати справжні самоцвіти.

СЛОВО ПОЕТЕСИ КРИЗЬ ПРИЗМУ РУКОПISУ

[Мірошниченко Лариса. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2001. – 264 с.].

Нещодавно побачила світ книжка, присвячена малорозробленій і цікавій темі літературознавства – психологія творчості Лесі Українки кризь призму рукописного тексту. Авторка монографії – досвідчений професіонал, науковий співробітник відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. З цього, напевне, й починається текстологія: високий професіоналізм, ретельне дослідження чорнових автографів, первісних варіантів із чистовими текстами, а відтак вироблення власної оцінки аналізованих рукописів. Передусім же, ясна річ, – із прагнення «осмислити творчість як процес, а не як результат» (26).

Серед розмаїтих пам'яток історії та культури рукописні пам'ятки посідають особливе місце. Вони – неповторні. Найдосконаліші копії неспроможні підмінити оригінали, написані рукою Шевченка, Франка чи, зосібна, Лесі Українки, саме через, що позбавлені енергії творця, яка «безпосередньо через руку переходила в літери» (258). Майстри-копіїсти живопису досягли такої майстерності, що можуть повторити шедеври Рафаеля й Леонардо да Вінчі, Тіціана чи Рембрандта. А про адекватне відтворення автографів іншою людиною годі й говорити.

Рукопис літературного шедевра – це справжній духовний скарб, безцінне автентичне першоджерело для осмислення творчої індивідуальності письменника в усьому її спектрі – особистість митця, його світогляд, індивідуальний стиль тощо. Таких засад дотримувалися у



своїй едиційній практиці П. Куліш, І. Франко, С. Єфремов, О. Білецький, П. Тичина, М. Рильський та ін.

За нинішніх умов економічної скрути дуже важливо поширити турботу про екологію культури і на збереження та дослідження рукописної спадщини письменників.

Актуальність книжки Л. Мірошніченко аж ніяк не применшується тим, що рецензована монографія – не перша у вітчизняному літературознавстві праця про текстологію творів Лесі Українки. Принагідно згадаймо роботу Н. Вишневської «Лірика Лесі Українки: Текстологічне дослідження» (К., 1976) чи комплексне вивчення ще одного масиву рукописів Лесі Українки – текстів її прози, здійснене Т. Третяченко у праці «Художня проза Лесі Українки»: Творча історія» (К., 1983).

Однак поява чергової книжки про рукописну спадщину видатної письменниці спричинена не лише тим, що після згаданих видань минув тривалий час. Потреба в новому прочитанні автографів Лесі Українки, на мій погляд, була продиктована як подальшим розвитком лесезнавства, так і принципово іншою методологічною позицією Л. Мірошніченко. Її попередники – Н. Вишневська, Т. Третяченко та інші науковці вивчали й осмислювали рукописні комплекси (віршів, прози, окремих драм) Лесі Українки виключно в межах текстології. Авторка рецензованої монографії здійснила порівняльний аналіз рукописів як джерела з'ясування типології творчого процесу поетеси, тобто виконала цю роботу на перетині двох наукових дисциплін – психології творчості й текстології. спроба ця, як на мене, виявилася успішною.

У передньому слові до читачів книжки Л. Мірошніченко академік М. Жулинський зауважив: «Своєрідним науковим девізом, ідейним motto цієї праці може бути: від рукописного тексту – до психології творчості Лесі Українки» (7).

Справді, одне з животворних джерел нашої духовності, яким є творча історія художніх надбань Лесі Українки та її біографія, відкривається реципієнтові завдяки монографії Л. Мірошніченко якраз тому, що дослідниця прагне пізнати сам процес творення художнього тексту. Комплексне, системне вивчення рукописної спадщини Лесі Українки дало змогу авторці істотно наблизитися до осягнення творчості письменниці, простежити генезу творчої думки й почуття, висвітлити в загальних рисах індивідуальну природу особистості письменниці та її творчої лабораторії.

Монографія складається із вступних попередніх зауваг, двох розділів, розділу «Ілюстрації», висновків та іменного покажчика. У вступі обґрунтовується актуальність обраної теми, висвітлюється історія архіву Косачів, визначається стан дослідницького опрацювання рукописів Лесі Українки, формулюється мета й завдання роботи.



Перший розділ «Творчий процес у рукописі. Первісний рукопис – фіксація натхнення» містить комплексне, системне вивчення рукописних текстів Лесі Українки, в яких картина творчого процесу розгортається, як на рухомій кінострічці (за словами Б. Мейлаха). Дослідження авторських прийомів роботи над текстом розпочинається з вивчення способів заповнення чорнового варіанту. Виявляється, первісне письмо Лесі Українки – протилежність первісним рукописам О. Пушкіна, котрі вченими трактовано як типові для чорнових автографів поета взагалі. Значно ближчий до первісного рукопису Лесі Українки словесний малюнок первісних автографів Т. Шевченка. Порівнявши первісне письмо названих трьох митців, текстолог доходить висновку про цілковиту недоцільність «визначати типовий зразок творчого процесу для поета взагалі» (37). Здійснений дослідницею аналіз переконує читача в тому, що немає готових рецептів при вивченні автографів якого б то не було письменника. Щоразу текстологам доводиться шукати індивідуальні підходи до рукописів кожного автора, зокрема й до рукописів Лесі Українки.

Коментуючи автографи поетеси, Л. Мірошніченко переслідує не тільки практичну, емпіричну ціль, а й теоретичну. тому, вводячи в обіг той чи той текстологічний термін, дослідниця вичерпно обстоює його суть і потребу. В окремому підрозділі, наприклад, доказово обґрунтовується необхідність вивчення *рукописних хронотопів* – «поезій, що ніби виростають одна з одної, злиті воєдино часом написання, близькістю образів, почуттів, ідей, мелодій, і, зрештою, візуальною картиною суцільного рукопису» (255). Справді, досліджувати ізольовані вірші із такої єдності – ніби вирвати рослину з коренем, аби «зблизька роздивитися її будову». Адже тоді це будуть «знання про мертву рослину і мертвий корінь». Так же протиприродно, вважає дослідниця, «виривати текст з його рукописного "оточення" (коли воно збереглося в архіві)», оскільки втрачається «живий, пульсуючий у взаємозв'язках твір у момент його появи на папері» (255).

Текстологам добре відомі факти повторного звернення до вже, здавалось би, розв'язаних проблем академічних видань, коли результати часто перевершують усі сподівання. Низка нових рішень, запропонованих Л. Мірошніченко у другому розділі, «До питань текстології Лесі Українки», народилася завдяки подібному підходу. Це, зокрема, датування таких поезій Лесі Українки, як «Сон» («Був сон мені колись: богиню ясну...»), «У путь», «В магазині квіток», циклу «Зоряне небо» та ін., атрибуція перекладу брошури С. Дікштейна «Хто з чого жие».

Окремий підрозділ присвячено коментуванню однієї з інтерпретацій епістолярних діалогів Лесі Українки з Ольгою Кобилянською. Йдеться передусім про осмислення особистих взаємин письмен-



ниць у монографії С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». В цій монографії подано (з метою подолання стереотипів) спробу такого прочитання листів Лесі Українки до Ольги Кобилянської, яке, на думку С. Павличко, не могло з'явитися «в біографіях, написаних "цнотливою" чоловічою народницькою рукою» [1]. У коментуванні рукописів, твердить Л. Мірошніченко, яскраво виявляється історико-літературний аспект текстології. Тож цілком логічним у зв'язку з цим видається прагнення дослідниці прокоментувати згадані листи, «керуючись передовсім правилом: без точно з'ясованих фактів немає науки – чого б вона не торкалася – чи то тлумачення одного слова, чи то аргументації положень синтетичного дослідження» (216).

У розділі «Ілюстрації» вміщено репродукції сорока зразків автографів Лесі Українки: з чорнових рукописів поеми «Роберт Брюс, король шотландський», з первісного рукопису драми «Кассандра», рукописних матеріалів до драми «У пущі», чорнового варіанту драми-феєрії «Лісова пісня», авантитулу записника тощо.

У «Висновках» узагальнюються результати наукового пошуку, проведеного авторкою у монографії. Її оцінки зважені, вивірені, переконливо аргументовані. Написана книжка Л. Мірошніченко сумлінно, на доброму теоретичному рівні. В цілому дослідження можна вважати досить-таки вдалим, виконана робота наблизить читача до пізнання психології творчості Лесі Українки.

І, насамкінець, відзначу добре поліграфічне виконання книжки, якісний папір, зі смаком зроблене художнє оформлення (художній і технічний редактор Юрій Галіцин). На жаль, бракує покажчика творів Лесі Українки, оскільки численні приклади з творчого спадку поетеси потребують довідкового апарату. Відсутність такого покажчика, звичайно ж, ускладнює роботу над книжкою.

Гадаю, що рецензована монографія Л. Мірошніченко гідна відзначення престижною літературною премією.

Література:

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – С. 84.



ДВА ВИДАННЯ ОДНОГО ЛІТА

[Ткач Михась. Спадок. Художні твори. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2011. – 216 с.; Українська література для дітей: хрестоматія / Упорядкув. О. О. Гарачковської. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 800 с.]

Свого часу пролетарський поет В. Маяковський, що був *«не з кацапів-роззяв»*, а *«з діда-козак, з другого – січовик, а в Грузії жить починав»*, заявляв на повний голос про свою мрію – *«щоб більше поетів хороших і різних»!*

Заради об'єктивності варто сказати: в умовах радянського тоталітаризму поетів, прозаїків, драматургів, зрештою, як і людей інших творчих професій справді існувало таки чимало. Здається, тут ми були попереду всієї планети.

Стосовно ж *«хороших і різних»*, на жаль, мрія *«агітатора, горлана, гларя»* досі залишається нездійсненою. Тим паче у нас, в Україні, де влада за двадцять років існування незалежної держави так і не взяла під свою опіку культурну й інформаційну сферу, не спромоглася ухвалити законів, які забезпечували б українській книжці, телебаченню, пресі, взагалі культурі, правовий пріоритет у своїй державі. Чому так трапилося, що *«українство опинилося в резервації – на своїй землі»?* (Г. Клочек). Питання суто риторичне.

Проте не забуваймо тієї обставини, що переважна більшість представників вітчизняного письменства ніколи не зводила свою життєву місію до служіння тільки художньому слову. Реальна дійсність часто примушувала митців підставляти плечі під тягарі інших справ – громадсько-політичних, освітніх, видавничих і т. д. Завдяки цьому доводилося, кажучи словами І. Франка, згаданими Лесею Українкою в одному з листів до нього, *«скручувати голови»* задумам своїх художніх творів.

Зокрема, І. Франкові судилося стати не тільки видатним українським письменником кінця ХІХ– початку ХХ ст., а й найпомітнішим вітчизняним громадсько-політичним діячем того періоду. Ще більше підстав маємо для такого твердження, коли згадаємо життєвий шлях Т. Шевченка, котрий, за І. Франком, не лише *«став велетнем у царстві людської культури»*, а й *«для всієї Росії зробив більше, ніж десять переможних армій»*.

Щодо ХХ сторіччя, назву хоча б В. Винниченка – главу українського уряду в часи УНР або В. Стуса – правозахисника українського народу в умовах тоталітарного «застою».

На щастя, і сьогодні у нас є справжні ентузіасти відродження



духовних замулених криниць рідного краю, хороші майстри своєї справи. Маю на увазі передовсім талановитого прозаїка, голову Літературної спілки «Чернігів» та головного редактора часопису «Літературний Чернігів» Михася Ткача. Найкращі художні твори письменника увійшли до шкільної та вузівської програми, до найвибагливіших літературних антологій, звучать по радіо. Тож цілком закономірно, що багаторічна культурно-мистецька діяльність М. Ткача відзначена високими державними й літературними нагородами.

І ось знову зустріч з письменником, яка обіцяє читачам чимало естетичної насолоди. На початку нинішнього літа побачила світ нова книга ліричної прози Михася Ткача «Спадок», до якої увійшли оповідання й новели, кілька етюдів та повість «Очі зеленого гаю».

Слова «спадок», «душа» – одні з найулюбленіших у М. Ткача, зустрічаються вони чи не в кожному творі: чи то дають заголовок оповіданням та новелам, чи то ідентифікують серцевину змальованих персонажів. Знайдено не просто слова – епіцентр, до якого тяжіють напружені пошуки письменника в осмисленні сутності нашого перебування на цій землі. «...Україну є кому боронити – мільйони українців готові вмерти сьогодні за неї. До них належу і я», – заявляє молодий учитель Андрій, герой оповідання «Спадок», що дало назву цілій книзі. Стара вчителька Ганна Григорівна, яка назавжди залишилась у цьому «безперспективному» селі, вірить юнакові, тепер можна спокійно і вмерти: «...Я лишая вам у спадок цю святу землю, майбутнє...».

Любов до людини, серце якої відкрите для добра і всепрощення і біль за кожну «покалічену душу», закоханість у природу рідного краю, пієтет до його святинь, ніжність і простота у спілкуванні з «братами нашими меншими», і категоричне заперечення нещирості, пристосуванства, пекучий сором за окремих «неандертальців», у яких душа «ще з дерева не злізла» (Ліна Костенко), стали визначальними і в рецензованій книзі М. Ткача.

Ні, розлита навколо нас краса не притлумлює гіркоти в душі людській, однак не дає цьому почуттю поширитись на весь світ. Дивовижна гармонійність прозоплину письменника дозволяє з'єднати крайні точки розвитку переживання і тим самим донести до читача те, що лежить в глибині душі людської. Цей світ душі людської у Михася Ткача виступає не блідою калькою, а продовженням, частиною – і при цьому найважливішою! – того світу, в якому живе людина.

Нова книга Михася Ткача просякнута відчуттям гіркоти й водночас радісного замилювання красою світу. А ще гострим бажанням об'єднати душу з розумом і тим самим зробити життя прекраснішим.

Нинішнього літа була оприлюднена у київському видавництві «Академія» ще одна хороша книга. Це хрестоматія «Українська



література для дітей», яку упорядкувала Оксана Гарачковська, кандидат філологічних наук, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Українська дитяча література є невід'ємною складовою частиною загального вітчизняного літературного процесу. Вона стала різноманітнішою за формами й жанрами, глибшою й цікавішою за змістом. Однак це зовсім не означає, що дитяча література розчиняється в дорослій. Зовсім ні: розширюються тематичні горизонти української дитячої літератури, багатшими стають її художні засоби, образне мислення, мова творів.

Однією з найбільш актуальних проблем сучасної вітчизняної освіти та науки про літературу є нове прочитання та інтерпретація всіх без винятку творів, явищ, етапів процесу розвитку літератури як самодостатньої національної художньої системи. У тому числі й творів для дітей. Сьогодні, коли формується нова цілісна концепція українського письменства, переосмислюється історичний та естетичний досвід минулого, вивчення художнього доробку кращих представників української дитячої літератури становить безперечний науковий інтерес.

Хрестоматія «Українська дитяча література» включає 147 імен українських митців – від І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка й Т. Шевченка до сучасних літераторів. Уміщено тут і зразки художнього доробку для дітей багатьох письменників з Чернігівщини, які народилися тут або тривалий час жили й працювали на Придесенні. Це твори Є. Гребінки, М. Петренка, П. Куліша, Л. Глібова, Б. Грінченка, М. Коцюбинського, В. Самійленка, М. Вороного, С. Васильченка, П. Тичини, Ю. Збанацького, Є. Гуцала, В. Кави, В. Чухліба, В. Струтинського. Сучасна українська література для дітей представлена іменами наших земляків Михася Ткача, Вячеслава Мальця, Любові Пономаренко та Сергія Дзюби.

Твори, вміщені до цієї хрестоматії, дібрано так, щоб якнайширше показати тематичне й жанрове розмаїття дитячої літератури, у загальних рисах відтворити картину її становлення і розвитку.

Окрім усього, подаються стислі біографічні довідки про кожного з наведених у хрестоматії письменників, у яких виокремлюються найважливіші етапи їхнього життєвого шляху.

Твори, що увійшли до хрестоматії, розкривають жанрове й тематичне багатство української дитячої літератури. Вони допоможуть студентам осягнути глибину художнього змісту доробку творців дитячої літератури, своєрідність мистецького почерку кожного з них.

Вірші, казки, оповідання, уривки з повістей дібрано так, щоб найвиразніше репрезентувати творче обличчя письменника та якнайширше розкрити тематичне й жанрове розмаїття нової та новітньої дитячої української літератури.



Добір художніх творів здійснювався таким чином, щоб користувачі хрестоматії отримували чіткі орієнтири та динаміку для опрацювання курсу, а разом з тим безболісно вносили творчі зміни та створювали варіації, подовжуючи тим самим життєвий цикл запропонованого матеріалу.

Хрестоматію укладено відповідно до чинних програм МОН України для середньої та вищої школи. За умови деяких скорочень і несуттєвих модифікацій вона може знайти розширене застосування в навчально-педагогічному процесі і бути корисною як викладачам ВНЗ, вчителям української літератури та початкових класів, так і студентам та аспірантам педагогічних і загалом гуманітарних спеціальностей, усім, хто любить чарівний і неповторний світ українського художнього слова.

Насамкінець відзначу добре поліграфічне виконання обох видань, якісний папір, зі смаком зроблене художнє оформлення. Кожний читач, який візьме до рук рецензовані книжки, безперечно, відчує благотворний вплив таких надпотужних генераторів української ідеї, якими є творчість Михася Ткача та інших провідних майстрів рідного слова, представлених у хрестоматії «Українська література для дітей». Годі вже нам доводити, що в державотворенні роль культури, слова, літератури, книжки, літературно-художньої, як і всякої іншої, по-справжньому української, – важко переоцінити.

ТВОРЧІСТЬ МИХАСЯ ТКАЧА В РЕЦЕПЦІЇ КРИТИКІВ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

[Творчий портрет Михася Ткача. Від любові до болю / Упорядник В. Сапон. – Чернігів : Десна Поліграф, 2013. – 224 с.]

В українській науці про літературу давно вже склалася певна традиція щодо публікації видань, присвячених осмисленню творчості того чи іншого письменника. Зокрема, це такі збірки і книги літературно-критичних матеріалів: «Про Олеся Гончара» (1968), «Про Павла Безпощадного – поета й людину» (1970), «Про Леоніда Вишеславського» (1974), «Про Юрія Збанацького: Літературно-критичні матеріали» (1974), «Малишкові Дороги: Спогади про Андрія Малишка» (1975), «Про Миколу Ушакова» (1977), «Про Андрія Головка: Спогади. Статті» (1980), «Про Юрія Смолича: Спогади. Статті» (1980), «Про Леоніда Первомайського» (1981), «Про Миколу Бажана» (1984), «Слово про Гончара» (1988) та інші. Це – свідчення незмінного інтересу критики й літературознавства та читацького загалу



до творчості письменників, яких ми сьогодні вже називаємо класиками. У радянський час такі книжки випускалися переважно до ювілеїв письменників, і тому незрідка в них можна було зустріти і матеріали, які до критичного жанру мали досить відносний стосунок, і дещо урочистий тон в окремих місцях, і строкатість збірників у цілому тощо. Але так чи інакше, а в кінцевому наслідку із цих видань, чи, принаймні, з переважної більшості їх, чітко й виразно окреслювалось обличчя конкретного митця, його еволюція, головні особливі риси ідейного та образного світу, індивідуальна манера письма.

Одне слово, «колективні» літературні, портрети попри зауваження й побажання окремих рецензентів, загалом виправдовували себе.

Щодо подібних видань про мистецький доробок талановитих наших сучасників, на жаль, мушу констатувати, що їх зовсім немає. Десятки яскравих митців перебувають на маргінесах наукових зацікавлень через нашу безтурботність. Почасти ми воліємо порпатися у вузькому колі вже відібраних часом видатних постатей та по крихтах визбируємо архівні свідчення, відшуковуємо шпаринки й лакуни в заїжджених темах замість того, щоб сміливо розорювати цілину, збагачувати критику й літературознавство новими цікавими фактами, спостереженнями та узагальненнями.

Отже, збірка літературознавчих нарисів, критичних статей і рецензій «Творчий портрет Михася Ткача. Від любові до болю», що побачила світ наприкінці 2013 року, стала першою ластівкою у царині вивчення художніх здобутків кращих митців сьогодення.

«Колективна» праця відкривається уривком з листа Анатолія Дімарова до Михася Ткача від 13 листопада 2007 р.: «Дорогий Михасю! Прочитав Ваше "Сині очі Маньки", прочитав і закам'яніло застигнув. Це – проза високого гатунку.

Точна, зрима, об'ємна, кожна фраза пульсує життям. Де Ви в біса ховались від мене?»

Безперечно, наведений відгук відомого письменника, патріарха української літератури А. Дімарова, немов камертон, настроює читача на хвилю рецепції небуденного явища в нашому письменстві, як, зрештою, й рецензія іншого майстра прози Володимира Дрозда на рукопис книги М. Ткача «Світло в долонях»,

Поглиблюють наше уявлення про пластику прозописьма Михася Ткача рецензії та відгуки С. Реп'яха, М. Адаменка, В. Сапона, Р. Кухарука, С. Шевченка, А. Соломка, О. Забарного, П. Сороки, Лесі Степовички, Оксани Гарачковської, Надії Тубальцевої та інших письменників, критиків і літературознавців.

«Чому я вірив у Ткача? Передовсім тому, що він – людина від землі, від плуга, з ясною метою, цілеспрямованим характером. А ще – він наскрізь український, органічний, бо «виріс із рідного



грунту», молитесь йому порепаними пучками, молитесь ціпом і ко-сою, батоном і посторонками, тракторним кермом і кельмою», – зауважує С. Реп'ях у своєму спогаді про дебютні публікації прозаїка.

«Адвокатом покалічених душ» назвав Михася Ткача С. Дзюба, «творцем дивовижної країни» – Людмила Студьонова. І кожен з критиків, безумовно, має право так ідентифікувати одного з найяскравіших сучасних майстрів прози.

Варто підкреслити, що Ткачева творчість навіть у похмурі для України часи багряними громами пробуджувала в спраглих душах читачів світле почуття любові до рідного краю. І в цьому непроминальна вартість художнього доробку письменника, його «Спадок» (так називається одна з останніх його збірок).

Прикметною позитивною рисою рецензованого колективного літературного портрета є те, що в ньому риса за рисою, штрих за штрихом відтворено особливості стилю й манери Михася Ткача – про них, до речі, з розрізнених критичних матеріалів у пресі не завжди дістанемо чітке й виразне уявлення.

Неабиякий інтерес викличуть у читача й світлини із сімейного архіву письменника, вміщені у виданні. На них – Михайло Ткач, батько Михася Ткача; Ганна Ткач (Зубок), його мати; майбутній прозаїк серед своїх однокласників, учнів шостого класу Ленінівської семирічної школи; під час служби в танковій частині в пустелі Кара-Кум; з пензлем у руках та інші. Вони вдало доповнюють наші уявлення про улюбленого майстра української прози.

Автори літературно-критичних матеріалів відзначають: «Персонажі творів Михася Ткача сильні духом і незламні, чесні особистості, що творять добро на землі» (О. Брик); «Михасю Ткачу притаманне проникливе світобачення. Прозаїк уміє помітити цікаве там, де інші бачать лише буденне. Його казкова епіка проникнута гострою проблематикою і має відчутні прикмети сучасності. Сюжети казок Михася Ткача будуються на протиставленні добра і зла, сонця і мороку, краси і потворства» (Оксана Гарачковська).

Р. Кухарук відзначив, що повість «Гірка ягода калини» «є безперечним набутком української літератури». В. Чепурний книгу «Багряні громи» назвав «плачем по Україні, якої вже нема. Тої України, в якій картопля пахла землею, а не хімікатами, співали на кутку дівчата, а не магнітофон, люди ходили в гості до сусідів довгими осінніми та зимовими вечорами, а не вилуплялися в телевізор».

«В оповіданнях Михася Ткача багато мрій, які не справдилися, нерозділеного кохання, туги, відчаю. Його персонажі – дивакуваті невдахи, котрі чомусь ніяк не прилаштуються до цього життя. Вони бунтують, зворушливо люблять, мешкають поруч з нами – вразливі й горді. Але вони – справжні», – констатував С. Дзюба.



«Письменник любить своїх земляків такими, які вони є. Ніби вони йому рідні. Він нікого не перевиховує, не засуджує, не виправдовує. Єдине – намагається зрозуміти кожного: жінку, яка наївно вірить у перемогу справедливості у сталінські часи; відчайдуха-гуляку, що заплутався у своїх почуттях; вдову, яка не вірить, що живі мають думати про живих», – написала Надія Тубальцева.

Можна цитувати ще багато інших дослідників, які штрих за штрихом, мазок за мазком кидають на палітру нашого уявлення про творчість непересічного майстра прози.

Стосовно упорядкування, в цілому сумлінно здійсненого Володимиром Сапоном, то в мене є кілька зауважень і побажань. Звісна річ, щиро вдячний упорядникові за те, що вмістив у книзі написаний автором цих слів літературознавчий нарис «Світ правди й краси» та інші критичні статті і рецензії. Однак матеріалів одного й того ж самого дослідника у колективному виданні явно забагато. Слід було уважніше переглянути нотатки, електронні ресурси, відгуки про творчість прозаїка у періодиці. Книжка могла б поповнитися ще деякими змістовними й цікавими матеріалами (зокрема, видавничими рецензіями на рукописи Михася Ткача, читацькими листами).

Врешті-решт, можна було замовити авторитетним дослідникам літератури статті про аналіз кращих збірок і навіть окремих творів Михася Ткача, про його редакторську діяльність тощо. Певен, якби така пропозиція надійшла, радо відгукнулися б на це й колеги-письменники. Варто було подати також бодай коротку бібліографію творів Михася Ткача та літературно-критичних матеріалів про нього.

Попри сказане однак, можна впевнено констатувати, що збірка літературно-критичних матеріалів про Михася Ткача, який активно й плідно працює в художній літературі, не тільки дає уявлення про яскраву творчу особистість митця, а й створює доволі об'єктивну картину розвитку нашого письменства останніх десятиліть.

Сприйняття будь-якої книги, а надто колективної – відкритий творчий процес, що обумовлює її живе існування. Говорячи про видання подібного характеру, чомусь прийнято називати їх «підсумковими». Але в даному разі бачимо, що триває рух, зберігаючи найцінніше з попереднього. Втім, проникливо щира, об'єктивно безпосередня книга «Від любові до болю» і справді є своєрідною підсумковою працею, яка, проте, не ставить всіх крапок над «і» й залишає великий простір для роздумів критикам і літературознавцям, учителям, студентам і учням старших класів, які вивчають творчість Михася Ткача на уроках літератури, – усім небайдужим до українського запашного слова.



ДОБА ПОРУБІЖЖЯ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ У ВІДТВОРЕННІ УКРАЇНСЬКИХ І РОСІЙСЬКИХ НОВЕЛІСТІВ

[Колінько О. «Цілий світ у краплі води...» : компаративний дискурс української і російської новели кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Бердянськ : БДПУ, 2012. – 325 с.].

У наші дні звернення до компаративного вивчення літератури є досить актуальним. Порівняльно-типологічний метод виявляє в них риси схожості, які в кожному випадку індивідуальні й певною мірою автономні. В українській і російській літературах «зустрічні течії» (О. Веселовський) спостерігалися впродовж багатьох століть, витворивши своєрідне культурне середовище, яке стимулювало подібні напрями художнього мислення, породжувало у творах аналогічні образи й сюжетні мотиви, унаслідок чого виникали типологічно близькі мистецькі явища, у котрих угадувалася нерідко спільність чи близькість походження певних літературних феноменів.

Таким феноменом в українській і російській літературах кінця ХІХ – початку ХХ ст. стала новелістика, репрезентована різними жанрами: нарисом, ліричною мініатюрою, поезією в прозі, образком, оповіданням і своєрідним типом модерністської новели, яка виокремилася з названих жанрів в оригінальну оповідну структуру, набувши специфічних художніх особливостей. В умовах тодішніх світоглядних і стильових зламів новела виявилася найбільш динамічною; не виходячи загалом із канонічних жанрових форм, вона змогла продемонструвати гнучкість і відкритість до будь-яких трансформацій, перебудов та оновлень. Її розвиток і функціонування в обох літературах породили низку суттєвих подібностей і розбіжностей, що зумовлювалися різними чинниками як суспільного, так і суто літературного, творчо психологічного характеру.

Із цих позицій заслуговує на увагу монографія О. Колінько «Цілий світ у краплі води...»: компаративний дискурс української і російської новели кінця ХІХ – початку ХХ ст.». Праця чітко структурована і складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаної літератури й алфавітного покажчика імен. У вступі авторка обґрунтувала актуальність та наукову новизну дослідження, із чим можна погодитися, звернула увагу на практичне й теоретичне значення одержаних у процесі роботи результатів.

На окрему увагу заслуговує перший розділ, він містить теоретичні засади літературознавства. О. Колінько проводить екскурс в історію входження жанру новели в літературний простір ХІХ ст. та його теоретичне осмислення в російській та українській науці. Дослідниця



наголошує на тому, що новела, асимілювавши у своїй структурі ознаки народних першоджерел (анекдоту, притчі) і мистецькі здобутки літературних епох, у період порубіжжя ХІХ–ХХ ст. виявляла свою жанрову приналежність через рівень кореляції не з фольклором, а з малими та великими епічними формами (оповіданням, повістю, романом).

Проаналізувавши теоретичні параметри компаративного аспекту українсько-російського рецептивного дискурсу новели, О. Колінько увиразнила багатовекторність спроб дефініції новели, що завжди провокувало дискусії навколо її жанрової суті, викликаючи полеміку, палкі суперечки, уточнення. На цьому тлі вдалою постає спроба означення модерністської новели за допомогою генологічних критеріїв, що стало ще одним підтвердженням закону безупинної трансформації, динаміки та дифузії жанрів у поступальному розвитку літератури. Аналіз змісту і структури книжки дає змогу зауважити органічний перехід від ґрунтового теоретичного екскурсу, мета якого – засвоєння досвіду вітчизняного та зарубіжного літературознавства, до власних концептуально виважених узагальнень щодо розвитку жанру новели і становлення новели нового зразка.

Позитив цієї книжки в тому, що в ній письменники, твори яких залучені до аналізу й котрі часто перебували між «тими» й «іншими» (реалістами та модерністами) й послуговувалися жанром новели в епоху помежів'я ХІХ–ХХ ст., постають невіддільними від тла української і російської літератур зазначеного періоду. До «тих» і «інших» у перехідну добу О. Колінько зараховує І. Франка, Лесю Українку, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Б. Грінченка, С. Коваліва, А. Чайковського, Г. Хоткевича, Б. Лепкого, Л. Яновську, Н. Кобринську, Т. Бордуляка, О. Плюща, О. Авдиковича та ін., а також А. Чехова, І. Буніна, О. Купріна, які корінням уросли в реалізм, а віттям тягнулися до модернізму. Із цим варто погодитися, бо ж їхня творчість нині сприймається як уособлення літературної практики часів естетичного переорієнтування. Дослідниця показує, що, продовжуючи традиції, вони шукали нових шляхів художнього вираження / враження. На рівні тексту в наступних розділах авторка доводить цю думку.

У другому розділі монографія дослідниця спостерігає за характером художнього стилю в межах новелістичного жанру, що дає змогу простежити на стилістичному рівні його генологічну трансформацію в єдності зі стилем панівного напрямку. Авторка зіставляє й аналізує, здавалось би, малопритатні з погляду їх естетико-змістової спільності твори українських і російських письменників: скажімо, новели І. Франка «Сойчине крило», «Казки про Італію» М. Горького, «Суламіф» О. Купріна, «На камені» М. Коцюбинського, «Русалка», «Битва», «Природа» О. Кобилянської, які, утім, об'єднує чітка індивідуалізація характерів; принцип «суверенності», коли будь-який



персонаж позбавляється тавра «другорядності» й висувається на авансцену подій; присутність музичної стихії; екзотичної природи, тобто неоромантична поетика. Але дослідниці такий порівняльно-типологічний аналіз удався. Вона виявляє глибоке опанування не тільки фахових знань про період порубіжжя ХІХ–ХХ ст., а й фольклору, української та російської літератур усього ХІХ ст. Саме це дало змогу цікаво прочитати модерністську новелу, означити її тяглість, змістово-проблемну спадкоємність. Науково й методологічно цікаве порівняння новел М. Яцкова «Красуня» та С. Городецького «Ярма-рок», де оприявнюється подвійне уявлення прозаїків про модерне мистецтво, а саме: поєднання краси, естетики з темою реальної дійсності, а також було порушено проблему обраності митця, теургічної творчості, яка, своєю чергою, торкається інших тем і захоплює в дослідницьке поле інші новели письменника («Гермес Праксітеля», «Портрет», «Архїтвір», «Новітня осмнова», «Щире слово», «Доля молоденької музи» М. Яцкова і «Мотя» С. Городецького).

Варто говорити про те, що в монографії схоплено моменти розвитку традицій Г. Сковороди у творчості М. Яцкова (новели «Анестезія і прочуття», «Самотний огонь», «Благословення») і С. Городецького («Зцілення»), де «філософія серця» трансформується й перехрещується з «філософією життя» та ідеями В. Соловйова про «світову душу»: у боротьбі внутрішньої людини із зовнішньою перемагає перша, унаслідок чого утворюється істинна людина з атрибутами Бога. Варто відзначити глибокий аналіз структури новелістичного тексту на символічному рівні, світоглядного символу художнього образу, мотивної структури новели, здійснений у підрозділі 2.2. Дуже імпонують спостереження зіставного характеру над сюрреалістичною поетикою новел М. Яцкова і В. Брюсова, над імпресіоністичною технікою письма малоформатних творів М. Коцюбинського і Б. Зайцева. Аналіз новели за обраним дискурсом виявив активне залучення образної матриці неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму українськими й російськими письменниками порубіжжя ХІХ–ХХ ст., сприяв з'ясуванню типологічних паралелей у стильовому розвитку обох літератур. Чітко сформульовані ознаки варіантів модерністської новели увиразнюють стрункність монографії, наукову вмотивованість висновків.

Промовисті назви підрозділів другого і третього розділів (приміром: «Од поганства юрби – до святого храму душі»: символістський інваріант новели в творчості М. Яцкова, О. Плюща, С. Городецького, Ф. Сологуба, Н. Гумільова»; «Або стиснуті зуби, або нестримний крик»: експресіоністська образність модерністської новели українських і російських письменників порубіжжя»; чи «Дотик хвилиних снів...» і «серця темнота мутна» у сюрреалістичному варіанті модерністської



новели») – це не лише метафора того чи того стилю, означення його специфічних ознак, а й відгук/реакція О. Колінько як дослідниці й людини на художньо-літературні явища й факти, пропущені крізь призму душі й серця, хоч будь-яка наука претендує на об'єктивність і логіку. Утім цього теж не бракує в монографії.

Реєстр письменників, на котрих зупиняється авторка монографії, складається з постатей як видатних, так і менш яскравих у художньому плані. Але це виправдано, адже так дослідниця максимально наближається до цілісності літературного процесу: у ньому маловідоме та менш значуще становить «незамінну ланку», як в українській, так і в російській літературах. Гадаю, що добір об'єктів естетичної обсервації міг би бути ширшим, утім це потребувало би значно більшого обсягу дослідження, що не виправдано, бо ж основні параметри розвитку, становлення і превалювання новели в малій прозі порубіжжя ХІХ–ХХ ст. в обох літературах добре виписані авторкою монографії.

Своєю працею О. Колінько долучилася до участі в дослідженні генетичних таксономій української й російської літератур, визначивши домінуюче місце в них на порубіжжі ХІХ–ХХ ст. новели нового зразка, модерністської за своєю суттю.

У третьому розділі монографії авторка вказує інші шляхи модернізації новели цієї доби, досліджує природу ліризму й неопсихологізму в ній, акцентує на тому, що процеси мінімізування епічних ознак, а то й повної їх втрати, зосередженість на внутрішніх рефлексіях, відтворення певного стану, настрою, емоцій, почуттів, тобто посилення ліризму, наближення прозового тексту до поетичної форми, поглиблення психологізму – роблять типологічно схожими новели кінця ХІХ – початку ХХ ст.: С. Коваліва («Замість», «Паска», «Моя перша їзда силою пари», «Завіщанє», «На Дрімайловім пустирищу», «Кум з маленької хати», «Сільські звідарі» та ін.) та І. Буніна («У полі», «Пізно́ї ночі», «Новий рік», «Туман», «Багаття», «У серпні», «Тиша», «Восени», «Зоря всю ніч», «Сосни», «Антонівські яблука», «Руда», «Залізна дорога» та ін.), А. Чехова («Вороги») і М. Коцюбинського («Цвіт яблуні»), А. Чехова («Туга», «Ванька», «Спати хочеться», «Студент», «Скрипка Ротшильда», «Книга скарг», «Необережність», «Хірургія», «Добрий німець», «Зловмисник», «Смерть чиновника», «Роман з контрабасом», «Капітанський мундир») і В. Стефаника («Виводили з села», «Побожна», «Новина», «Злодій», «Такий панок», «Багач» та ін.).

О. Колінько переконливо обґрунтовує думку, що психологізм у модерністському творі заявляв про себе не тільки як засіб розкриття внутрішнього світу особистості чи над особистісних духовних процесів, а і як дієвий сюжетовизначальний і структуро творчий фактор, тобто намічався перехід від «психологізації картини світу» до «психологізації всього художнього простору» (Н. Лейтес).



Змістом, проблематикою й концептуальністю рецензована монографія переосмислює наявні теоретичні праці про новелу й новелістів, доповнює їх основні положення роздумами про модерністську новелу, яка розвивалась, витверджувалась і посідала домінантне місце в українській і російській літературах рубежу XIX–XX ст., руйнуючи жанровий канон, наповнюючи новелу новим змістом, тематикою та проблематикою, а також цілою низкою рис, викликаних процесом модернізації художньої свідомості в означений період. Її авторка зробила внесок у розбудову генологічної системи української й російської літератур, суттєво збагативши її теоретичним і практичним матеріалом, значно розширивши контекст порівняльного літературознавства, зокрема зіставної компаративістики. О. Колінько показала, що порівняльно-типологічний підхід у наукових студіях про модерністську новелу рубежу XIX–XX ст. наполягає на потребі принципово нового висвітлення й зіставлення літературних фактів, подій і явищ. Утім дослідження теми ще далеко від завершення, і, можливо, воно дістане подальший розвиток у працях О. Колінько та інших літературознавців. Бажано було би розширити часові межі досліджуваного явища, що сприяло би фаховому зацікавленню монографією нових кіл читачів, тим більше що апробована методика виявляється продуктивною для її активного використання на матеріалі творчості письменників, чия літературна діяльність не регламентована означуваним у дослідженні періодом розвитку української й російської малої прози.

Маю надію, що рецензована монографія буде цікавою для науковців, викладачів-філологів, студентів. Книга О. Колінько прирощує наші знання про новелу нового типу, дає змогу реципієнтові глибше зрозуміти ті процеси, що відбувалися в українському й російському літературному порубіжжі XIX–XX століть.

НОВЕ СЛОВО ПРО ЛІТЕРАТУРНУ КАЗКУ

[Гарачковська Оксана. Дивосвіт української літературної казки другої половини XX століття: монографія. – К. : Альфа-М, 2014. – 200 с.].

Наприкінці 2014 року побачила світ монографія доцента Київського національного університету культури і мистецтв Оксани Гарачковської «Дивосвіт української літературної казки другої половини XX століття». Ім'я дослідниці, в доробку якої близько 80 наукових і навчально-методичних праць, досить відоме серед науковців та освітян



України. О. Гарачковська вивчає проблеми дитячої літератури, специфіку української віршованої сатири й гумору, класичну спадщину вітчизняного та світового письменства XIX–XX століть. Вона є співавтором багатьох навчальних посібників: «Історія зарубіжної літератури XX століття» (К. : ВЦ «Академія», 2010, 2012), «Історія української літератури XX – початку XXI століття : у 3 т.» (К.: Академвидав, 2013–2017) та ін. Упорядник хрестоматії «Українська література для дітей» (К. : ВЦ «Академія», 2011) та ін.

І ось з'явилась нова літературознавча праця Оксани Гарачковської, яка обіцяє читачам чимало естетичної насолоди.

Останнім часом питання історії і теорії казки привертають дедалі пильнішу увагу дослідників (публікації В. Давидюка, Л. Дерези, С. Карпенко, Г. Сабат, О. Тараненко, Н. Тихолоз та ін.). Одним з найбільш цікавих і актуальних аспектів казкознавства є вивчення літературної казки – її становлення, еволюції, ролі й місця, яке вона посідає в літературному процесі певної доби.

У монографії О. Гарачковської вперше в українській науці про літературу комплексно розглянуто специфіку сюжетно-образної структури та хронотопу української літературної казки другої половини XX ст., її взаємозв'язки з фольклорною казкою. Значна дослідницька увага приділена розкриттю генези авторської казки в умовах заблокованої культури тоталітаризму та в добу розбудови незалежності в Україні наприкінці XX ст., висвітленню її жанрової типології.

Композиційно робота чітко структурована. Монографія складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел, у тому числі й архівних (усього 232 позиції).

У «Вступі» авторка розкрила актуальність дослідження, визначила його мету, окреслила завдання наукової студії.

Перший розділ роботи – «Становлення і розвиток жанру літературної казки в українському письменстві XX століття» – присвячено аналізу жанру казки як об'єкта літературознавчого дослідження та висвітленню історико-літературних і теоретичних аспектів становлення жанру літературної казки. Теоретичні міркування Оксани Гарачковської обґрунтовані, слушні, зокрема роздуми дослідниці з приводу жанрових домінант літературної казки, характеристики її жанрових модифікацій тощо. На основі розлогого аналізу дефініцій цього жанру, запропонованих Г. Сабат, Ю. Ярмишем та багатьма іншими науковцями, О. Гарачковська подає власну дефініцію літературної казки: «це авторський художній твір, позначений яскраво вираженою фантастичною та психологічною інтроспекцією, особистісним ставленням автора до дійсності й орієнтований переважно на дитячого (пчастини й «дорослого») адресата, написаний з урахуванням певної історичної доби та інтертекстуальних виявів, або ж це художній твір письменника,



що ідентифікує фольклорні мотиви, досить вільно переказує народний сюжет, та, зберігаючи основні параметри жанру, до народнопоетичної традиції відкрито не вдається» (65).

Маємо нині одну з найгрунтовніших дефініцій літературної казки у вітчизняній науці про художнє письменство. Однак дослідниця справедливо не вважає, що подальші пошуки літературознавців виключно в цьому напрямі зможуть значно збагатити методику вивчення літературної казки. Справді, літературний процес перебуває в постійному русі, в розвитку. Жанр літературної казки, як і її модифікації, не є вічною категорією, раз і назавжди даною субстанцією. Крім того, авторські казкотвори є напрочуд різноманітними, почасти унікальними й неповторними, як і самі їхні творці. Ось чому будь-яка найсучасніше визначення цього жанру матиме певні хиби. Постійною залишатиметься сама потреба у фіксації означеного жанрового феномену як виявлення закону спадкоємності попередніх напрацювань у літературі.

У другому розділі, який називається «Поетика часопростору та образна структура віршованої літературної казки», О. Гарачковська висвітлює специфіку хронотопу у фольклорній та літературній казці, розкриває особливості художнього часопростору віршованих казок «Два діди і виноград», «Маленька Оленка», «Лісова казка» та інших творів М. Стельмаха, проблему митця і влади в образній парадигмі казок «Цар Плаксій та Лоскотон», «Подорож у країну Навпаки» і «Казка про Дурила» В. Симоненка та жанр поетичної тетралогії про Барвінка і Ромашку («Як Барвінок став героєм», «Як Барвінок та Ромашка у вирій літали», «Барвінок і Весна» та «Барвінок у школі») у творчості Б. Чалого.

Третій розділ монографії – «Прозова літературна казка: особливості сюжетобудови, архетипи в системі моделювання світу» – містить аналіз авторської модифікації хронотопу та її впливу на організацію сюжетно-образної структури в казках Всеволода Нестайка; осмислення сюжетно-образної та хронотопічної структури казок Віктора Близнеця; казкотворчість Емми Андієвської, Василя Чухліба, Михася Ткача та ін. Дослідниця залучає при цьому значно ширший контекст як української літератури, так і європейського письменства.

Прикро, однак, що в монографії лише побіжно розкриваються літературні казки, написані митцями з української діаспори. Крім прозової «Говорючої риби» Емми Андієвської, інші твори для дітей цього жанру в літературознавчій студії О. Гарачковської не аналізуються. Проте такі твори є і до сьогодні перевидаються (щоправда, зрідка) чи то в Мельбурні, чи в Торонто, або ж у Мюнхені та інших містах Європи, Америки чи Австралії, де компактно й нині проживають нащадки перших переселенців з України. Тут варто згадати хоч би віршовану «Казку про лелек та Павлика-мандрівника» І. Багряного, казки



Д. Нитченка, А. Юриняка та деяких інших авторів. Зокрема, згадана казка Івана Багряного містить дуже потужні патріотичні обертони, якими просякнутий кожен рядок поета. Такий твір залишається й сьогодні напрочуд актуальним для українських наймолодших читачів.

*А лелеки дружньо
Лагодять хатину,
Ще й нову будують –
Дбають цілу днину...
Голубі озера
У пісні пташині.
ОЙ, НЕМАЄ КРАЩЕ,
ЯК НА УКРАЇНІ.*

Оцінюючи монографію Оксани Гарачковської «Дивосвіт української літературної казки другої половини ХХ століття» в цілому, варто сказати, що рецензована праця, безсумнівно, буде цікавою для науковців, учителів, докторантів, аспірантів і студентів – для усіх, хто цікавиться вітчизняною літературою, позаяк вона не тільки досліджує літературну казку класичного та постмодерного штибу, а й дає змогу глибше зрозуміти ті процеси, що відбувалися в українському художньому письменстві другої половини ХХ ст.

«ПАРОДІЯ - ДОСИТЬ ЕЛІТАРНИЙ ЖАНР...»

[Віннікова Н. М. Дискурс української літературної пародії: монографія. – К. : Наукова думка, 2014. – 432 с.]

У видавництві «Наукова думка» вийшла монографія доцента кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка Наталії Віннікової, присвячена висвітленню генези, проблематики та поетики української літературної пародії впродовж чотирьохсот років – від XVI ст. до нашого часу.

Робота складається зі вступного слова, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (усього 803 позиції).

У «Вступному слові» обґрунтовується актуальність теми та теоретико-методологічна база дослідження.

Перший розділ монографії – «Пародія як теоретична проблема: генетико-історичний погляд» – містить розлогу рецепцію літературознавчих



праць, присвячених генезі наукового осмислення жанру літературної пародії вітчизняними та зарубіжними вченими від античних часів (Аристотель «Поетика», Квінтіліан «Повчання оратора») до сьогодні.

Теоретичні міркування Н. Віннікової обґрунтовані, слушні, зокрема роздуми дослідниці з приводу жанрових констант літературної пародії, характеристики її жанрових модифікації тощо. На основі аналізу дефініцій пародійного жанру, запропонованих зарубіжними (М. Бахтін, М. Вербицька, Ж. Женетт, Ю. Тинянов, О. Морозов, Р. Нич, В. Новіков, М. Поляков, В. Пропп, Є. Ротермунд, М. Роуз, П. Рюмкопф, О. Фрейдемберг) та українськими (Д. Загул, Г. Нудьга, А. Ткаченко, Д. Чижевський та ін.) науковцями, з урахуванням діахронії вивчення й провідних жанрових маркерів Н. Віннікова подає власне визначення літературної пародії. Отож, маємо нині одну з найґрунтовніших дефініцій пародійного жанру у вітчизняній науці про художнє письменство.

Проте, на моє переконання, подальші пошуки літературознавців тільки у цьому напрямі навряд чи зможуть значно збагатити методичку вивчення пародії, оскільки літературний процес перебуває в постійному русі, у розвитку. Жанр літературної пародії, як і її модифікації, не є вічною категорією, раз і назавжди даною субстанцією. Саме тому будь-яка найсучасніша дефініція означеного жанру матиме певні хиби. Постійною залишатиметься тільки потреба у фіксації цього жанрового феномену як виявлення закону спадкоємності попередніх напрацювань у літературі.

У другому розділі – «Пародія в українській літературі: діахронно-типологічний зріз у трансформаціях формо змісту» – простежено зародження пародії в усній народній творчості, побутування її принципів і засобів в українській літературі XVI ст. та шляхи розвитку жанру в XVII – XVIII ст., розкриттю побутування пародії в літературному процесі XIX – початку XX ст. Її жанровий репертуар розглядається крізь призму нової функції літератури, інших критеріїв моделювання дійсності, призначення художнього слова, жанру.

Другий розділ роботи є дуже розлогим. Авторка розглядає тут витoki давньоукраїнської пародії і знаходить наявність пародійних елементів насамперед в усній народній творчості; простежує еволюцію жанру в українській літературі XIX ст.; аналізує розвиток пародійного жанру в українському письменстві початку XX ст. Окремі підрозділи другого розділу присвячені з'ясуванню особливостей розвитку пародії в українській літературі періоду Другої світової війни та повоєнного часу на порівняльному зрізі материкової і діаспорної української літератури: осмисленню здобутків і втрат пародійного жанру в українському письменстві 1960 – 1980-х та 1990-х років XX ст.



У третьому розділі монографії – «Жанровий зміст пародії» – дослідницька увага зосереджена на дискусійних проблемах загальної теорії літературної пародії. Зокрема, Н. Віннікова з'ясовує біполярну природу пародійного жанру (протиставлення пародійованого стилю і власного стилю автора пародії), яка є ключовою особливістю зазначеного жанру, висвітлює проблему розмежування пародії та суміжних жанрів (епіграма, шарж тощо) й подібними до неї літературними явищами, такими, як трагедія, бурлеск, критика, стилізація, переспів та ін.

«Висновки» логічно підсумовують результати наукового пошуку. Здійснений системний комплексний аналіз пародійного жанру в українському літературному процесі XVI – початку XXI ст. доводить, що пародія у своєму розвитку пройшла декілька етапів, зазнавши трансформацій формо змісту, модифікувавшись від локального поетичного прийому до оформленого жанрового утворення.

Вивчення генологічної еволюції та літературознавчої рецепції жанру пародії в українському письменстві засвідчило тяглість його становлення й розвитку. Маючи майже чотирьохсотлітню історію, у класичному вигляді цей жанр оформився лише на початку XX ст. До того у вітчизняній літературі був поширений прийом пародіювання, який залишається актуальним у всі подальші періоди її розвитку. Проте українське літературознавство досі не достатньою мірою розкриває багатогранність творів означеного жанру.

Рецензована монографія, безперечно, заслуговує на високу оцінку, оскільки справжнє творче дослідження неминуче продукує дискусійні вектори та намічає перспективи подальших розробок, в цьому плані наукова студія Н. Віннікової не є винятком. Однак окремі положення цікавої загалом літературознавчої праці викликають зауваження дискусійного характеру.

Зокрема, висвітлюючи генезу європейської літературної пародії, дослідниця за «відправну точку» цілком правомірно бере греко-римську минувшину – колиску європейської цивілізації. Проте відлік розпочинає чомусь не з Гіппонакта (пом. у 530 р. до н. е.), у творчості якого вперше зустрічаємо зразки літературної пародії, а з Аристотеля (384 до н. е. – 322 до н. е.).

Варто було згадати в монографії бодай одним абзацом і «Листи темних людей», визначну пам'ятку німецької гуманістичної літератури XVI ст., яка виявилась не достовірною епістолярною спадщиною якихось «темних людей», а дотепною пародією на кореспонденцію противників гуманізму.

Щодо вітчизняного «Листування запорожців з турецьким султаном», блискучої фольклорної пародії на дипломатичні відносини XV – XVI ст., народженої в козацькому середовищі початку XVII ст., дослідниця, на жаль, оминула дуже промовистий факт. Річ у тім, що



«Листування...» стало першим твором української літератури, що був оприлюднений на Заході в перекладі німецькою мовою (листівки з текстом перекладеного 1683 року козацького послання збереглися і донині у Віденській національній бібліотеці).

Поза окремими недоглядами, прорахунками й дискусійними положеннями, праця Н. Віннікової «Дискурс української літературної пародії» – оригінальне, сміливе проникнення талановитої дослідниці в нерозвідане ще безмежне багатство української літературної пародії – «досить елітарного жанру», адже вона «передбачає наявність певного кола знань у читача, що дає змогу зрозуміти справжній сенс пародії, оцінити майстерність її автора, отримати естетичне задоволення при вгадуванні або впізнаванні об'єкта» (379).

Тому появу ґрунтовного дослідження про пародію та її роль у розвитку українського літературного процесу XVI – початку XXI ст., про основні закономірності її еволюції, своєрідність поетики та проблемно-тематичні особливості жанру у творчості українських письменників треба привітати. Монографія Наталії Віннікової «Дискурс української літературної пародії» є серйозним внеском у сучасну вітчизняну науку про письменство. Вона буде корисною літературознавцям і критикам, учителям, студентам, учням старших класів – усім небайдужим до українського сатирично-гумористичного слова.

ПРОЗОПИСЬМО МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО У ФОКУСІ БІОГРАФІСТИКИ

[Черниш А. Є. Жанрово-стильові особливості роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького: монографія. – Суми : ВВП «Мрія», 2015. – 172 с.].

Естетичні зрушення в українській літературі 90-х років XX – початку XXI століття – це потреба «зруйнувати Карфаген української провінційності» (Ю. Шевельов) й надати українському мистецтву слова нового звучання – не ідеологічного, а естетичного, не примітивного, а високохудожнього, не провінційного, а світового.

Розвиток вітчизняної літератури останніх десятиліть, поява нових матеріалів, уведення в науковий обіг невідомих раніше фактів, використання модерних методів дослідження художніх творів викликають потребу написання нових праць, які відображали б повноту українського творчого процесу означеного періоду.

Серед розбудовувачів сучасного вітчизняного письменства, «руйнівників Карфагену української провінційності», помітне місце займає



Михайло Слабошпицький – прозаїк, літературний критик, публіцист, активний громадський діяч. Особливо цінною в його художньому арсеналі є біографічна проза, яка представлена зразками оригінальних жанрових контамінацій: романом-есе, романом-колажем, романом-ревью, власне романом-біографією.

Художні біографії несуть заряд величезної сили, оскільки на прикладі конкретного життя показують шлях, яким повинна йти людина, чому і як треба служити, в ім'я чого, яких цілей жити й боротися.

Проте й сьогодні літературознавчі дослідження містять суперечливі погляди на питання розвитку біографічної прози, її місця у родо-жанровій структурі художньої літератури, а відтак, по-різному науковці підходять і до визначення її специфічних ознак. Саме тому ці питання вимагають належної дослідницької уваги. Розбіжність поглядів на літературний факт, обстежуваний під різними кутами зору, призвів і до появи багатозначних літературознавчих термінів, теоретичне осмислення яких є нагальним.

З огляду на сказане обрана тема дослідження Анни Черниш, безперечно, визначається актуальністю та історико-літературною значимістю і, водночас, малодослідженістю жанрово-стильових, структурно-композиційних аспектів романів-біографій Михайла Слабошпицького.

Актуальність вибору теми монографії зростає також іще й тому, що до сьогодні у вітчизняній науці про літературу не було системного дослідження біографічної прози М. Слабошпицького як самодостатньої категорії, що має безпосередній вплив на жанрову природу сучасної прози загалом та її поетику. Отже, немає жодних підстав сперечатися з тим, що вивчення мотивів, рушійних сил, логіки становлення й розвитку того феномену, який у літературознавчій студії кваліфіковано як «жанрово-стильові особливості роману-біографії в контексті творчого доробку М. Слабошпицького», давно на часі.

Композиційно монографія складається із «Вступного слова», чотирьох розділів, поділених на підрозділи, «Висновків» і «Списку використаних джерел».

У *«Вступному слові»* доказово обґрунтовано наукову і суспільну актуальність теми дослідження, визначено стан його дослідницького опрацювання, окреслено науково-методологічні засади, сформульовано мету й завдання роботи. Теоретичну базу дисертації формують роботи М. Бахтіна, Г.-Г. Гадамера, Ж. Женетта та інших, методологічним підґрунтям стали праці вчених «київської школи» – Н. Бернадської, Т. Гундорової, В. Дончика, М. Наєнка та деяких інших літературознавців.

У першому розділі монографії – *«Жанрово-стильові параметри біографічної прози: теоретичне осмислення»* – обґрунтовано теоретичні



аспекти категорій жанру і стилю, специфіку біографічного роману як окремого жанрового різновиду в українському письменстві.

Підрозділ «*Категорія жанру й стилю у сучасному літературознавчому дискурсі*» містить фаховий аналіз заявлених у заголовку категорій, що дало можливість авторці монографії окреслити жанрово-стильову специфіку біографічного роману у творчому доробку сучасного українського митця.

У підрозділі, який має назву «*Біографічний роман: риси, типологія, специфіка*», обґрунтовано засадничі риси біографічного роману як самостійного жанрового різновиду, типологію та специфіку біографічного роману. Концептуальним у розумінні біографічного текстотворення дослідниця цілком слушно вважає проявлення мислення письменника, його свідомості й авторської позиції. Переконливим видається мені й авторське твердження про те, що «художня біографія», «біографічний роман» і «художній роман-біографія» – це терміни однієї жанрової системи – біографістики, де немає чітких граней у теоретичному розмежуванні» (25).

У другому розділі монографії – «*Шляхи осягнення документального й біографічного матеріалу у творчості М. Слабошпицького*» – висвітлена творча еволюція уподобань письменника: від критика до автора різноманітних біографічних романів, представлених такими жанровими різновидами, як роман-колаж, роман-есе, роман-ревію та роман-біографія.

Зокрема, підрозділ «*Вектори творчої реалізації М. Слабошпицького-критика*» містить огляд літературно-критичної діяльності сучасного українського митця. Об'єктом аналізу дослідниці стали літературно-критичні праці М. Слабошпицького «Літературні профілі», «Василь Земляк: Нарис життя і творчості», «За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргінали та варіації на тему Павла Загребельного».

У підрозділі «*Націомодус художньо-документального доробку М. Слабошпицького*» йдеться про теоретичні аспекти проблеми засадничих національних концептів: національної ідентичності, національної свідомості, національної ідеї тощо. Свої роздуми дослідниця вибудовує на основі аналізу художньо-документальних праць М. Слабошпицького «Українські меценати», «Не загублена українська людина (55 портретів з української діаспори)», «25 поетів української діаспори», «Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)».

У підрозділі «*Формо-змістова кореляція, специфіка текстотворення психобіографічної прози М. Слабошпицького*» Анна Черниш аналізує специфіку біографічного прозописьма Михайла Слабошпицького, зокрема психологізм, філософізм, колажність сюжетно-композиційного, проблемно-тематичного, ідейного рівнів його романів.

Третій розділ монографії – «*Особливості відтворення образу митця в біографічній прозі М. Слабошпицького: екзистенційний і*



психоаналітичний аспекти» – присвячено розкриттю екзистенційних станів, мотивів, поведінки, пошуків сенсу життя й цінностей героями біографічних романів М. Слабошпицького. У кожному з його підрозділів («Екзистенційний мотив свободи в романах-біографіях М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)", "Автопортрет художника в зрілості", "Веньямін літературної сім'ї"»; «Пошук сенсу життя героями біографічних романів М. Слабошпицького "Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)", "Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші" та "Никифор Дровняк із Криниці"»; «Психотип митця в романах-біографіях М. Слабошпицького») можна знайти чимало цікавих спостережень, а також висновків і припущень, які наштовхують на роздуми, стимулюючи дискусію. Сильною стороною третього розділу в цілому вважаю, насамперед, ретельно зібраний, логічно систематизований матеріал.

Зосібна, досліджуючи романи М. Слабошпицького «Поет із пекла (Тодось Осьмачка)», «Автопортрет художника в зрілості» та «Веньямін літературної сім'ї», А. Є. Черниш аргументовано доводить, що найвагомішим засадничим аспектом творчості письменника є екзистенційний мотив свободи.

Для героїв біографічних романів М. Слабошпицького «Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)», «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» і «Никифор Дровняк із Криниці» ключовою домінантою їхнього світосприйняття є пошук сенсу життя.

У підрозділі «*Психотип митця в романах-біографіях М. Слабошпицького*» дослідницька увага зосереджена на аналізі психоаналітичного аспекту романів-біографій Михайла Слабошпицького.

Четвертий розділ монографії А. Є. Черниш – «*Стилетворчі ресурси роману-біографії М. Слабошпицького*» – присвячений аналізу індивідуального стилю письменника.

Зокрема, в підрозділі «*Інтертекстуальна матриця біографічних романів М. Слабошпицького*» йдеться про інтертекстуальний простір романів-біографій сучасного українського митця.

Підрозділ «*Інтермедіальний вимір біографічної прози М. Слабошпицького: симбіоз художнього слова і малярства*» присвячений аналізу інтермедіального простору романів-біографій «Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)», «Никифор Дровняк із Криниці» та «Автопортрет художника в зрілості». Анна Черниш доходить висновку, що аналізовані твори становлять зразки аналітично-асоціативно-інтуїтивного письма.

У підрозділі «*Хронотопна картина романів-біографій М. Слабошпицького*» аналізується часопросторовий континуум художніх біографій вітчизняного митця. На основі кваліфіковано проведеного дослідження авторка констатує, що часопростір романів-біографій



Михайла Слабошпицького відзначається лінійним і монтажним хронотопом, синхронністю, розірваністю, напластуванням часових шарів.

Підрозділ *«Наратологічні стратегії прози М. Слабошпицького»* присвячено аналізу стилетворчого потенціалу сучасного українського прозаїка крізь призму наративних стратегій його романів-біографій.

У *«Висновках»* підсумовано основні результати, одержані внаслідок здійсненого дослідження. Практично жодна з позицій *«Висновків»* не викликає серйозних заперечень, оскільки підсумки всієї монографії постають логічно умотивованими, достатньо ґрунтовними, сконцентровано відтворюють сутність літературознавчої роботи.

Процеси національної ідентифікації й консолідації, які посилюються в Україні наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, закономірно викликають потребу відновлення та об'єктивної картини нашої культури й письменства зокрема. Відтак монографія А. Є. Черниш, присвячена вивченню жанрово-стильових особливостей роману-біографії у творчості М. Слабошпицького, – не просто *«актуальна»* робота, а вкрай необхідне літературознавче дослідження. Матеріали й висновки наукової студії є важливими для осмислення проблеми творчої самореалізації, еволюції націотворчої ідеї і можуть формувати нові концептуальні підходи до вивчення історії української літератури кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя.

Отже, рецензована робота заслуговує на високу оцінку, однак, оскільки справжнє творче дослідження неминуче продукує дискусійні вектори та намічає перспективи подальших розробок, остільки в цьому плані монографія Анни Черниш не є винятком. Тому окремі положення літературознавчої праці молодій дослідниці викликають зауваження дискусійного характеру.

У першому розділі роботи *«Жанрово-стильові параметри біографічної прози: теоретичне осмислення»* авторка обґрунтовує засадничі риси біографічного роману, типологію та специфіку біографічного текстотворення, що також свідчить про актуалізацію ґрунтовних теоретичних знань у процесі дослідження конкретних історико-літературних фактів. Разом з тим до операційного поля аналізу чомусь не потрапили ґрунтовні праці зі згаданої проблеми: книга О. М. Зарицького *«Біографія та історія»* (1989), дослідження І. Е. Данильченко *«Трансформація історичної правди в художню у творах української художньої біографії»* (1996), Л. І. Ромащенко *«Жанрово-стильовий розвиток сучасної української прози: основні напрями художнього руху»* (2003), монографія Т. Ю. Черкашиної *«Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія»* (2014), в яких розлого аргументуються різні типології біографічних творів. На мій погляд, ключові положення згаданих праць про біографічний час і час історії у біографічному романі, про правду історичну і правду художню, про



специфіку біографічної прози тощо могли б бути корисними при аналізі роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького.

Насамкінець зауважу, що в монографії не зосереджена увага на новаторських художніх здобутках Михайла Слабошпицького в царині біографічної романістики. Чи він іде в руслі основних літературних тенденцій новітньої доби, чи виходить за її рамки, шукаючи нових форм вираження, нових акцентів? Чим його романи-біографії виокремлюються з-поміж великого масиву сучасної вітчизняної прози (у порівнянні, скажімо, з творами Ю. Мушкетика чи В. Яворівського)?

А втім, наведені зауваження суттєво не впливають на загальне позитивне враження від монографії А. Є. Черниш. У цілому її дослідження можна вважати серйозним внеском у розвиток сучасної української біографістики з огляду на його наукову новизну, актуальність, концептуальність, обґрунтованість авторської позиції. Це вкрай потрібна наукова праця, яка, по суті, вперше у вітчизняній науці про літературу містить комплексне осмислення жанрово-стильових особливостей роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького.

ВАГОМИЙ ЗДОБУТОК У ЦАРИНІ ГРІНЧЕНКОЗНАВСТВА

[Єсипенко Д. Повісті Бориса Грінченка «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами»: історія текстів і тексти в історії. – К. : Наукова думка, 2015. – 160 с.].

Серед найголовніших проблем, що постали сьогодні перед Україною як суверенною державою, – відродження замулених криниць і духовних оазисів нашого народу, формування здорової національної свідомості, а, отже, доречною виглядає орієнтація саме на вітчизняних мислителів, митців, громадських діячів, які у найскладніші для українців періоди своїм героїчним і непоборним патріотизмом плекали національну ідею та на власному досвіді втілювали її в життя попри всі труднощі й перепони.

Одним із таких відданих своїй справі українців був Борис Грінченко – письменник і літературознавець, лексикограф і етнограф, педагог і публіцист, історик і громадсько-культурний діяч, видавець і редактор, який заклав міцний підмурок для розвитку української культури та просвіти. У зв'язку з тим, що освітня та видавнича справа в Україні на початку ХХІ ст. позначені досить суперечливими процесами і насправді вимагають нагального реформування, доречним вважається не лише запозичення успішного досвіду зарубіжних видавництв і редакцій, а й спроба озирнутися назад, у минуле нашого народу, в



якому були багато в чому схожі на сьогоднішні умови існування українського слова. Точніше, умови були навіть більш песимістичні – на політичному, законодавчому, фінансовому, соціокультурному рівнях, попри те, що Б. Грінченко насмілювався здійснити титанічну працю заради ідеї освіченого, національно свідомого, морально та естетично цілісного українця.

Одним із знарядь, обраних Грінченком для реалізації своєї мрії, стали його україномовні художні твори, періодичні та книжкові видання. Враховуючи потенціал багатогранного мистецького доробку Грінченка для альтернативного погляду на перебіг сучасних освітніх та видавничих процесів, саме у протиріччі між наявністю такої можливості та браком ґрунтовних наукових досліджень текстологічного аспекту художніх творів видатного українця полягає актуальність монографії Дмитра Єсипенка.

Книга присвячена «пам'яті Віктора Дудка – Людині і Вченого», відомого текстолога й джерелознавця, під керівництвом якого Д. Єсипенко написав та успішно захистив у 2013 році в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України кандидатську дисертацію. На її основі, власне, й постала монографія.

Д. Єсипенко поставив собі за мету з'ясувати текстологічні і джерелознавчі питання повістей Бориса Грінченка «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами», а також проаналізувати історію їхньої публікації.

Особливо цінним є те, що автором монографії в науковий обіг вводяться маловідомі факти та епізоди біографії Б. Грінченка (звільнення із земства, боротьба з контрафактними виданнями та ін.), які тривалий час перебували на марґінесі літературознавчих студій. Автором опрацьована значна кількість архівних матеріалів, що зберігаються у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України. Варто нагадати, що впродовж столітнього періоду дослідження творчості Грінченка історія його художніх творів залишалася поза увагою текстологів.

Отож, осмислення творчого доробку українського митця, який був активним учасником літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст., давно на часі.

Дослідження Д. Єсипенка логічно побудоване та структуроване. Воно складається з «Переднього слова», трьох розділів, поділених на підрозділи, «Прикінцевих зауваг», списку скорочень та іменного покажчика.

У «Передньому слові» обґрунтовується вибір теми дослідження, його актуальність, стисло аналізується стан наукового вивчення проблеми. Автор також лапідарно розповів про перебіг роботи над книгою



та висловив подяку літературознавцям «за участь в обговоренні та редагуванні тексту дослідження на різних етапах його створення».

Аналізуючи конкретний зміст монографії, слід сказати, що хронологічні рамки дослідження досить широкі (понад столітній період: 1899–2010-ті роки).

У першому розділі монографії – *«Народження класики: історія створення та перших публікацій»* – висвітлено біографічний контекст і власне процес написання творів, а також історію їхньої публікації у 1901–1902 рр., систематизовано характер вивчення художньої спадщини Б. Грінченка науковцями, критиками, що дало можливість зробити висновок про недостатнє дослідження життєпису та творчості митця.

Молодий науковець з'ясовує маловідомі факти біографії Б. Грінченка, а саме: чернігівський побут письменника після звільнення зі служби у Чернігівському губернському земстві (1899–1902 рр.). Автор дослідження цілком слушно кваліфікує цю обставину як звільнення письменника від канцелярської роботи, яка пригнічувала його творчі прагнення, і переорієнтацію митця на гонорарну літературну та публіцистичну діяльність. Досить обґрунтованими також є і припущення літературознавця з приводу задуму нового твору Б. Грінченка – повісті *«Серед темної ночі»*, підказаного письменникові власним життєвим досвідом саме в цей час. Адже наприкінці 1900 р. Грінченко як присяжний засідатель Чернігівського окружного суду брав участь у розгляді судової справи над коноводами, тож цілком імовірно, що саме цей процес міг подарувати письменникові прототипи образів Романа Сивашенка та його міських побратимів.

На основі зіставлення опублікованого тексту повісті Грінченка *«Під тихими вербами»* з рукописами твору Д. Єсипенко розкриває особливості творчої лабораторії митця, висвітлює характер, причини та наслідки внесених до тексту твору змін, а також відгуки про повість у приватних кореспонденціях до автора твору таких адресантів, як А. Кримський, І. Липа, П. Грабовський та ін. Дослідник фахово аналізує епістолярні діалоги відомих літераторів з Грінченком, при цьому коректно й аргументовано висловлює власну оцінку стосовно цих *«діалогів на відстані»*.

Другий розділ наукової студії – *«У пошуках основного тексту: видання творів 1910 р.»* – розкриває результати наукового вивчення історії другого видання повістей *«Серед темної ночі»* та *«Під тихими вербами»*.

Дослідницька увага зосереджена на висвітленні життєвих перипетій Б. Грінченка, зокрема висвітлюється перебування письменника у Боярці-Будаївці та Оспедалетті (1909–1910 рр.), а також опрацювання ним текстів повістей для нових видань.



Для визначення основного тексту повістей Грінченка дослідник застосовує текстологічну методологію, скрупульозно аналізуючи джерела творів. Завдяки аналізу біографії письменника, а також доступних джерел «Серед темної ночі» науковець цілком обґрунтовано робить висновок про те, що видання 1910 р. є останнім авторським, а його текст – основним для цієї повісті. Тому у майбутніх републікаціях слід орієнтуватися саме на друге видання.

Натомість, як стверджує літературознавець, немає підстав говорити про участь Грінченка у підготовці до другого видання (1910 р.) тексту «Під тихими вербами». Внаслідок проведеного дослідження Д. Єсипенко робить висновок про те, що останнім прижиттєвим для автора згаданої повісті слід уважати едицію 1902 р., а основним текстом – вміщений у ній варіант. При цьому перевагу має публікація в «Киевской старине», оскільки у книжці «випала» одна сторінка.

У третьому розділі роботи – «Історія посмертних публікацій» – Д. Єсипенко зробив спробу подати цілісне уявлення про едиційну долю повістей Б. Грінченка впродовж 1910–2000-х рр. із докладним розглядом найсуттєвіших змін тексту та осмисленням видавничої традиції творів.

Автор переконливо показав у своєму дослідженні, що найвагомішими моментами видавничої історії «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами» після смерті Б. Грінченка були редакторські зміни тексту першого твору у виданні 1914 р., а також започаткована виданням 1927 р. традиція публікації зіпсованого тексту другої повісті.

Упродовж 1932–1960 рр. повісті, як і майже весь доробок Грінченка, не перевидавалися. У наступному етапі їхньої едиційної історії на тлі кількісної переваги видань, які зверталися до помилкових джерел «Під тихими вербами», Д. Єсипенко відзначає поодинокі позитивні приклади, книжки 1961, 1991, 2009 та 2012 років.

У «Прикінцевих заувагах» підбиваються основні результати наукового пошуку. Підсумки всього дослідження постають логічно умотивованими, достатньо ґрунтовними, сконцентровано відтворюють сутність літературознавчого дослідження.

Оцінюючи монографію Д. Єсипенка в цілому, варто сказати, що вона, безперечно, стане гарною «лоцією» у вивченні життя й творчості Б. Грінченка. Рецензоване видання – вагомий здобуток у царині грінченкознавства.



КОСТЬ ГОРДІЄНКО НА ТЛІ
ДАЛЕКОБЛИЗЬКОЇ ЕПОХИ ХХ СТОЛІТТЯ

[Шарова Т. М. Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ ст.: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – Харків : Харків. нац. педуніверситет імені Г. Сковороди, 2016. – 348 с.].

Прагнення Т. М. Шарової присвятити докторську дисертацію творчості одного письменника можна тільки вітати. Нечасто в нашому та й у зарубіжному літературознавстві трапляються такі випадки. Інша річ, чи вдало обрана постать митця, на основі художніх текстів якого можна було б запропонувати власне бачення суперечливої далекоблизької від нас епохи ХХ ст. крізь призму вітчизняної прози. Гадаю, літературний доробок Костя Гордієнка, поза всяким сумнівом, гідний бути об'єктом сучасного наукового осмислення. Перекоаний також у тому, що кожне покоління читачів має право на власне прочитання навіть класичних творів, не кажучи вже про зразки так званої масової літератури минулих епох. У той час, як у США нині видають антологію творів соціалістичного реалізму, до якої, крім «Залізного потоку О. Серафімовича, «Тихого Дону» М. Шолохова та інших зразків російської радянської класики, увійшли також і вибрані поезії П. Тичини й М. Бажана, проза О. Гончара, п'єси О. Корнійчука та інших українських авторів, ми самі чомусь розгубилися перед новітніми викликами доби й соромимося нашої минувшини.

Отже, тема рецензованої роботи, безперечно, є актуальною, а сама дисертація заслуговує на серйозну увагу літературознавців. Однак, оскільки справжнє творче дослідження неминуче продукує дискусійні вектори та намічає перспективи подальших розробок, остільки в цьому плані дисертаційна студія Тетяни Шарової не є винятком.

1. Композиційно дисертація струнка і не викликає особливих нарікань. Хіба що у вступі варто прописати особистий внесок здобувача, а не обмежуватися констатацією того, що робота виконана самостійно. Це й так зрозуміло, інакше її не варто було б розглядати. Також підрозділ 2.1 «Періодизація творчості Костя Гордієнка» другого розділу видається мені зайвим, тим більше, що власного бачення заявленого питання, на відміну від критиків і літературознавців, які аналізували художній доробок прозаїка іще в радянські часи, авторка не виявила. Т. М. Шарова тут іде дорогою, прокладеною свого часу Ольгою Зінченко, натомість зазначає, що, «торкаючись проблем періодизації творчості К. Гордієнка, такі дослідники його



творчості, як В. Панченко, М. Острик, О. Зінченко, так само підтверджують наші спостереження щодо поділу творчості митця на три періоди (69–70). Наведене твердження дисертантки, попри стилістичні оковирності (тричі підряд вжите слово «творчості»), унаочнює непоодинокі випадки бездоказового її прагнення видати бажане за дійсне (адже це пані Тетяна запозичила у попередників ідею про поділ художнього спадку К. Гордієнка на відповідні періоди, а не вони «підтверджують» її «спостереження»!)

2. До першого розділу цілком слушно включено підрозділ 1.2 «Художній феномен як предмет наукових студій». Однак його матеріал зовсім «не працює» в подальшому тексті дисертації. Епізодичні вставки на кшталт «Феномен творчості К. Гордієнка полягає в майстерному розкритті документальних фактів ХХ ст.» (138) чи «На початковому етапі становлення художньої творчості К. Гордієнка розкрив свою майстерність, що дозволяє говорити про нього як про феноменального майстра слова» (142) нічого іншого, крім пародійного забарвлення, не несуть. Отже, усю дисертацію треба «перелопатити» ще й під прицілом «художнього і культурного феномену ХХ ст.», заявленого в назві дослідження.

3. Підрозділ 2.3 «Література non-fiction у творчості К. Гордієнка» необхідно серйозно поглибити передовсім за рахунок осмислення публікацій О. Галича та напрацювань представників його школи, а також студій епістолографів В. Дудка, Л. Вашків, Т. Заболотної, Л. Курило, Г. Мазохи, Ж. Ляхової, У.-Тодда III та багатьох інших. «Аналіз» епістолярної спадщини К. Гордієнка проведено в підрозділі 2.3 на рівні студентської курсової роботи.

4. Я уже говорив про те, що дисертація рясніє бездоказовими тезами. Ось, наприклад, хоч би таке висловлювання: «На час становлення К. Гордієнка як прозаїка вже утверджувалася червона цензура, запроваджувалися обмеження на висвітлення певних тем і подій. Відтак цілком зрозумілою була принципова світоглядна позиція К. Гордієнка, яка могла бути відтворена лише за допомогою імпресіоністичного письма (оповідання «Федько», «Червоні роси») або сатири (повість «Автомат», роман «Славгород»). Повістей» (71). На основі чого зроблено такий висновок про «імпресіоністичне письмо»? – невідомо. Жодного слова про імпресіонізм ні до наведеного висловлювання, ні після нього – ба, навіть у тексті усїєї дисертації читач не знайде. Як не знайде він проявів «імпресіоністичного письма» і в згаданих творах.

Візьму навмання ще один приклад такого ж «аргументованого» аналізу: «Внесок К. Гордієнка в історію української літератури є беззаперечним, оскільки його твори є феноменом літератури та мистецтва» (30) і т. д. і т. п.



5. Подибуємо в тексті дисертації зразки архаїчної, здавалося б, казуїстики: «К. Гордієнко використовує у творах своє право на філософське переконання та художній вимисел щодо героїв і подій їх життя. Свобода ліплення характерів, свобода сюжетотворення втілена в певному колі необхідності. Причина цього є зрозумілою: справжнє мистецтво відображає дійсність, відтворює об'єктивні і незалежні від митця закономірності життєвих подій» (353). (Про що цей пасаж? – питання видається суто риторичним). Або ще приклад: «Будучи належно поцінованим, К. Гордієнко вимогливо ставився до художніх творів, які писав власноруч» (138). Виявляється, що письменник писав власноруч лише завдяки належному читацькому поцінуванню. В протилежному випадку він, ймовірно, взагалі б не писав.

6. Чимало в роботі суперечливої інформації, а то й фактичних неточностей. Скажімо, на С. 45 говориться про те, що «Журнал "Всесвіт" є найстарішим літературним журналом України». Стосовно письменницького дебюту К. Гордієнка дисертантка зауважує: «У 1923 р. в газеті "Сільськогосподарський пролетар" з'явилося оповідання під назвою "Весняний час", яким, власне, і визначається початок літературної творчості К. Гордієнка» (45). А вже через кілька сторінок потому – нова «точка відліку»: «Першим твором К. Гордієнка було оповідання "Федько" (1925)» (56).

На с. 117 Тетяна Шарова говорить про те, що «"Славгород" К. Гордієнка найбільше тяжіє до жанру сатиричного роману. Першим українським сатиричним романом з легкої руки літературних критиків, які досліджували українську сатирико-гумористичну літературу (Юрій Цеков, Анатолій Погрібний, Михайло Наєнко), традиційно вважається роман Олега Черногуза "Аристократ з Вапнярки" (1976). Ми ж вважаємо, що "Славгород" К. Гордієнка на законних підставах може претендувати на цю роль, що, зрештою, аж ніяк не применшує заслуг Олега Черногуза перед українською літературою»..

Натомість на с. 185 читач зустрине дещо іншу інформацію: «Творча історія повісті "Заробітчани" розпочалася в 1937 році, коли в Державному літературному видавництві України вийшла у світ книжка К. Гордієнка "Діти землі". За жанром автор тоді кваліфікував свій твір як роман. Це був перший роман письменника». То який же роман все таки був першим – «Славгород» (1929) чи «Діти землі»? Зрештою, й висловлювання дисертантки про те, що Ю. Цеков, А. Погрібний, М. Наєнко та інші літературні критики вважають твір О. Черногуза «Аристократ з Вапнярки» (1976) першим українським сатиричним романом, теж не відповідає дійсності. Наскільки мені відомо, у 1929 р. Олекса Слісаренко написав пригодницький кінороман-пародію «Зламаний гвинт», Дмитро Бузько – роман «Голяндія» – літературну пародію на художньо німецькі схематичні твори



про село в сатиричній прозі 20-х років ХХ ст. Можна також назвати Майка Йогансена, який став першовідкривачем в експериментуванні жанру роману. Вершиною творчого пошуку митця цілком заслужено вважається роман із барокоподібною назвою «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1930).

7. Зустрічаються в роботі численні повтори. Так, наприклад, про смерть К. Гордієнка сказано кілька разів. Спершу на доказ цього трагічного факту на с. 59 зазначено: «Помер К.О. Гордієнко 18 грудня 1993 року в Харкові [341; 342; 386; 387; 388]» з посиланням на відповідні джерела, які реципієнт спочатку сприймає в якості імовірних некрологів у різних часописах. Однак, виявляється, що це повідомлення в партійній пресі про нагородження письменника Орденом Трудового Червоного Прапора (чомусь означену подію підкріплено двічі: один раз покликанням на публікацію Указу Президії Верховної Ради СРСР від 2 жовтня 1979 р. в газеті «Ленінська зміна», а вдруге – в газеті «Соціалістична Харківщина»), орденом Червоної Зірки (джерельною базою слугує газета «Правда» від 15 вересня 1943 р.) та Почесною грамотою Президії Верховної Ради Української РСР (покликання на «Соціалістичну Харківщину» від 4 жовтня 1974 р.; між іншим, згодом і сама інформація про «нагородний список» письменника буде також надана повторно на с. 65: «За життя К. Гордієнка був нагороджений двома орденами Трудового Червоного Прапора, орденом Червоної Зірки, орденом «Знак Пошани», Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР та медалями»).

Потім на с. 64 авторка нагадує: «Він пішов од нас на 95-му році життя»; на наступній с. 65-й сторінці знову «інформація»: «Він відійшов від нас на 95-у році життя» і нижче на тій же с. 65 – для тих, хто не запам'ятав: «Помер К. Гордієнко в м. Харкові, де прожив багато років», зрештою, на с. 66 знову з'являється нагадування: «Пішовши із життя на 95 році життя...».

8. Дисертація рясніє зайвою інформацією. Авторка дуже багато уваги акцентує на присудженні письменнику Шевченківської премії (55, 406), безпідставно гіперболізує роль К. Гордієнка в розвитку літературного процесу, називає його твори «шедеврами» («К. Гордієнко залишив у спадок шедеври української літератури», 66; «що допомагало йому створювати шедеври української літератури», 68–69; «шедевральні витвори мистецтва слова», 79 та ін.), подає розлогі описи будинку письменника (60–61); розміри та матеріал, з якого зроблена меморіальна дощечка (65); називає імена й посади усіх партійних і радянських функціонерів, що виступили на ювілейному вечорі з нагоди 85-річчя з дня народження К. Гордієнка (63–64) тощо.



9. Треба також перечитати дисертацію та прибрати численні публіцистичні пасажі, як от: «Йому вдалося показати складні процеси знищення української тисячолітньої хліборобської культури, нацькування людей одне на одного за допомогою жупела класової боротьби» (74); «За віщо? – запитував допитливий читач» (207); «Що візьмеш з Кайдашихи 1933 року?»; «Так от у чому річ! От де справжня причина розбрату в хаті Остапа Тура! Гнат виступив в ролі такого собі Павлика Морозова, зрадив родину, батьків, дав обікрати їх хлібозаготівельній комісії на чолі з Бурмаком. Не просто дав, а виказав захований хліб. Сучасний читач побачить у цьому просто порушення родинного морального кодексу. Тогочасний читач, який знав достеменно, що заходи згаданих комісій закінчувалися тим, що родина кидалася на поталу голодній смерті, зовсім інакше дивився на вчинок Гната, сприймав його як людину загублену, моральну потвору, яка ідеологію й російську державу (СРСР) ставила вище за життя своїх батька й матері» (214) та ін.

10. Вимагає кореляції також і «Список використаних джерел», оформлення якого повинно відповідати вимогам ВАК до бібліографічного опису – ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання» (Бюлетень ВАК України. – 2008. – № 3. – С. 9-13). У дисертації ж пані Тетяни у «Списку...» монографії, статті, літературно-критичні матеріали, автореферати тощо, художні твори, а також рукописи К. Гордієнка, листи прозаїка, як і приватні кореспонденції інших адресатів, подаються «вперемішку» суцільним масивом в алфавітному порядку. Однак згідно чинних вимог оформлення літератури, цей «Список...» варто було згрупувати у блоки: 1. Наукові студії, літературно-критичні матеріали; 2. Художні твори; 3. Архівні джерела; 4. Література іноземними мовами.

Таким чином, дисертацію Т. М. Шарової не можна вважати завершеною працею, оскільки мета наукової студії – «аналіз творчого доробку К. Гордієнка як художнього й культурного феномена в контексті літературного процесу ХХ ст., в репрезентації художнього феномена К. Гордієнка в світоглядній та естетичній площині» – не досягнута. Зрештою, мета дослідження й не могла бути досягнутою апріорі, адже для її реалізації авторкою передбачалося розв'язання зовсім інших завдань, а висвітлення феномена «художнього виміру творів К. Гордієнка» ставилось на останнє місце.



АКВАРЕЛІ З УРИВКІВ ГОЛУБОГО НЕБА

[Луцюк Леонід. Букет польових квітів. Оповідання, повість, усмішки. – К. : Задруга, 2017. – 116 с.]

Свою нову книгу Леонід Луцюк назвав аскетично просто: «Букет польових квітів». На відміну від розкішних троянд, яскравих тюльпанів чи півоній, ніжні й скромні польові квіти приваблюють до себе увагу не кожного, хто їх бачить. Не зайве підкреслити, що й сам автор цієї (уже четвертої) збірки прози залишається напрочуд скромним там, де інші, заледве надрукувавшись, почувуються знаними майстрами пера.

До рецензованого видання увійшла повість «Срібні дзвони», близько двох десятків оповідань, новел і замальовок та кілька усмішок. «Вони прості й щирі, як і всяка хороша література», – сказано в анотації. Із цим важко не погодитися.

Усі твори об'єднує тема Поділля та Полісся – малої батьківщини, без якої немає і не може бути почуття патріотизму, причетності до етносу і всієї України.

Повість «Срібні дзвони» – це мандрівка в дитинство і юність автобіографічного героя твору Василя Стецюка. «Високо в небі пропливали сріблясті хмарини. Вони нагадували невагомі дзвони. Здавалося, торкнись їх і вони відізвуться, сповістять щось призабуте, давнє, таємниче, хвилююче...»

У новелі «Курінь» автор звертається до осмислення однієї з найтрагічніших сторінок в українській історії – голодомору 1933 року. Курінь божевільного від голоду людожера з розкиданими навколо кістками малюків і дорослих людей постає символічним надгробком радянському тоталітаризмові.

Сюжети оповідань і новел «Букет польових квітів», «Богдан Пундик-Чечако», «Мисливці водойм», «Сом», «Хліб», «Ювілей» та багатьох інших письменник взяв із власного життя, з усної народної творчості.

Він досить скупий на так звані описи, хоча хвилі поетичного за своєю природою світосприйняття нуртують в його текстах постійно.

Ось, скажімо, акварельна замальовка найхолоднішої пори року: «...На вулиці стає прохолодніше. Промайнула одна сніжинка, друга... Війнув вітер, сипонуло сніжком, а на ранок в оселях напівзаметені шибки з чудернацькими візерунками. На подвір'ях, полях – неймовірно пухнасте марево».

Що в цьому уривку, як і в усій замальовці «Зима» є від малярства, що від поезії, а що від прози, збагнути важко. Адже вся вона не лише інтонована, а й виконана в ліро-епічному стилістичному клю-



чі, який завжди економив на «з'єднувальних» сюжетних елементах, компенсуючи їхню відсутність поетичним розгортанням фабули у душі народнопісенної традиції.

А ось уже картина льодоходу на Поліссі: «Допитлива сіра ворона, почувши погрозовий тріск, знялася з крижини в повітря. З кожним разом усе більші шматки льоду, цілі льодові поля проштовхувалися під мостом. Визволяючись від зимових пут, Десна жбурляла їх, немов ненависні ланцюги. Вона не захотіла більше потерпати від того, що постало на шляху до сонця, до весни...» («До свого Дніпра»).

Як бачимо, всього лише кілька акварельних мазків – і перед читачем розгортається панорама весняної переможної ходи. Письменник зумів перелити свої емоційні вихлюпи в мелодику слова, наснажувати інших близьких йому людей на суголосну тональність рецепції світу. Важливо й те, що Леонід Луцюк не вигадував почуття й думки, а знаходив їх у своїй власній душі, інакше створені ним картини не зачепили б за живе нікого з тих, хто візьме його книгу до рук

Свого часу наш земляк, відомий поет А. Кацнельсон в одному із ліричних творів захоплено писав:

*О мій поліський рідний край,
Лісів замріяна дорого!
Йди й поезію читай
З уривків неба голубого...*

Авторові «Букета польових квітів» акварельними фарбами вдалося змалювати картину Придесення, побачену на власні очі, а не виписати її крізь призму «Зачарованої Десни» чи якихось інших хрестоматійних речей.

Зрешто, відзначу добре поліграфічне виконання книги, якісний папір, тверді обкладинки, зі смаком зроблене художнє оформлення.

Леонід Луцюк негаласливо, скромно входить в сучасне українське письменство. Проте, сподіваюсь, – надовго.



БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА ПРО АВТОРА

Володимир Іванович Кузьменко – завідувач кафедри романо-германських мов Національної академії Служби безпеки України, доктор філологічних наук (1999), професор (2003), автор близько 500 наукових та навчально-методичних і публіцистичних праць у фахових виданнях України, Білорусії, Болгарії, Польщі, Росії, Сербії, Чехії.

Володимир Іванович Кузьменко народився 26 квітня 1958 року в селі Макишин Городнянського району на Чернігівщині в селянській родині. Батько – Іван Пилипович (1929–1997) працював водієм та завідувачем машинно-тракторного парку місцевого колгоспу, мати – Марія Савелівна (1932–2013) – проста жінка-трудівниця, яка все своє страдницьке життя віддала молохові тоталітарного режиму, за трудовні, а згодом за копійки щодня перевиконувала норми на «посаді» простої селянки-колгоспниці.

Вищу освіту В. Кузьменко здобував на філологічному факультеті Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя (тепер Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя), який закінчив з відзнакою (1979). Вчителював, відбував військову строкову службу в Збройних Силах. Після звільнення в запас повернувся на кафедру російської та зарубіжної літератури Alma-mater уже в статусі викладача.

Навчався в аспірантурі у відділі української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (1984–1987). Науковим керівником аспіранта був Віталій Дончик, академік НАН України. 15 грудня 1987 р. В. Кузьменко успішно захистив кандидатську дисертацію на тему: «Сучасна поезія України і творчість М. Ушакова та Л. Вишеславського 60–80-х років».

Працював деканом філологічного факультету й водночас завідувачем кафедри української та зарубіжної літератури Переяслав-Хмельницького державного педагогічного інституту імені Г. Сковороди (нині – Переяслав-Хмельницький педагогічний університет імені Григорія Сковороди).

У 1995–1998 рр. Володимир Кузьменко – докторант відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 28 квітня 1999 року в спеціалізованій вченій раді Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України успішно захистив докторську дисертацію на тему: «Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ століття».

Працював деканом факультету романо-германської філології Київського гуманітарного інституту (1999–2001), професором кафедри історії української літератури та шевченкознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2001–2002).

З червня 2002 року Володимир Кузьменко – в Київському славістичному університеті: завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики, водночас проректор з наукової роботи, з 2008 року – ректор університету.

З 2010 року – завідувач кафедри слов'янської філології Київського національного лінгвістичного університету; професор кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка (2012–2015).

З червня 2015 року Володимир Іванович Кузьменко очолює кафедру романо-германських мов Національної академії Служби безпеки України.

Він є автором двадцяти книг, зокрема монографій та навчальних посібників: «Шкільний словник з народознавства» (у співавторстві з О. І. Потапенком) (К. : Освіта, 1994), «Шкільний словник з українознавства» (у співавторстві з О. І. Потапенком) (К. : Укр. письменник, 1995), «Словник літературознавчих термінів» (К. : Укр. письменник, 1997), «Гроно нездоланих співців: літературні портрети вітчизняних письменників ХХ ст., твори яких увійшли до оновлених шкільних програм» (К. : Укр. письменник, 1997), «Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ століття» (К. : Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1998; 2-ге вид. : К. : Альфа-М, 2016), «Вступ до літературознавства: навчальний посібник» (К. : Вид-во КСУ, 2003), «Світ правди й краси: Літературно-критичний нарис до 70-річчя з дня народження М. Ткача» (К. : Вид-во КСУ, 2007), «Історія зарубіжної літератури ХХ століття» (за редакцією проф. В. І. Кузьменка) (ВЦ «Академія», 2010, 2-ге вид. 2012), «Історія української літератури ХХ – початку ХХІ століття: у 3 т.» (Академія : Т. 1, 2013, Т. 2, 2014, Т. 3, 2017) та ін.

Лауреат літературних премій імені Л. Глібова (2012), імені Миколи Гоголя (2017), імені Пантелеймона Куліша (2018).



ΦΟΤΟΑΡΧΙΒ

Науково-популярне видання

КУЗЬМЕНКО
Володимир Іванович

У ВСЕСВІТІ СЛОВА

Літературно-критичні студії

**Комп'ютерна верстка
та дизайн**

Олександр Гарачковський

Підписано до друку 20.04.2018.

Формат 70x100/16.

Гарнітура Petersburg.

Ум. друк. арк. 62

Обл.-вид. арк. 44

Наклад 100 прим. Замовлення № 0123

Літературна агенція «Друге дихання»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 1775 від 05.05.2014

(095) 459-81-17

danylenko-v@ukr.net