СЛОВО І ЧАС

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

4(730) • 2023

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

ЗМІСТ

AD FONTES!

МОЙСІЄНКО Анатолій. Сонетний вірш Лесі Українки як динамічна система 3
БУРЛАКА Галина. Подвійна містифікація сестер Драгоманових 14

XX СТОЛІТТЯ

ВАСИЛЕНКО Вадим. Прозопис Ігоря Костецького 29
АРТАМОНОВ Олександр. Роман В. Домонтовича «Без ґрунту» у світлі схоластичного екземпляризму 47
МИХАЙЛОВА Тетяна. До проблеми національної ідентичності в самвидавних текстах Василя Стуса 64

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Остання стаття Юрія Шевельова радянського періоду. *Переднє слово, підготовка тексту та коментарі Остапа Коня* 76

РЕЦЕНЗІЇ

ЛИСИЙ Іван. Гідна репрезентація італійської україніки [Броджі Дж. Культурний поліморфізм українського світу] 89
ПУШАК Любомир. Українська еміграційна історична проза: між славою та сакральним [Набитович І. *Gloria et sacrum*. Історична проза української еміґрації] 92
ЖИЛІН Михайло. Перша книжка про психологію Василя Стуса [Пуніна О. Людина без шкіри. Психотип Василя Стуса] 96

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023

IN HONOREM

СУЛИМА Віра, СУЛИМА Микола. Творець сучасної української медієвістики. До 90-річчя від дня народження Олекси Мишанича (1933—2004) 100

IN MEMORIAM

ЛУЩІЙ Світлана. Пам'яті великої українки Асі Гумецької 106

В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

Б. Ц. V Наукові читання пам'яті Віктора Дудка 111

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ПОЛІЩУК Володимир, ПАХАРЕНКО Василь. «Війна і література» 113

ШМЕГА Катерина. Всеукраїнська наукова конференція до 195-річчя Ганни Барвінок 116

САБАТ Петро. Міжнародний науково-практичний семінар «Тимотей Бордуляк: життя і творчість» 118

ЛАПІЙ Марія. Наукова академія до 160-річчя від дня народження отця-письменника, перекладача і педагога Тимотея Бордуляка 120

ПОЛІЩУК Ярослав. VI міжнародна наукова конференція «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...» 122

ОЛІЙНИК Наталія, ШАФ Ольга. Література, опалена війною: VIII всеукраїнська наукова конференція 125

САБАТ Галина. «Дрогобич подарував мені Франка»: конференція, присвячена 100-річчю професора Марка Ґольберґа 127

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

О. Галета Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі; Л. Мороз Драма особистости — драма нації (Традиційне і нове в українській класичній драматургії. Ідеї. Жанри) 13, 112

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

Редакція не завжди поділяє погляди авторів

Рекомендувала до друку вчена рада
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
протокол № 5 від 15.06.2023

Комп'ютерна верстка *Ніни Кучеренко*

Підп. до друку 28.06.2023. Формат 70 × 108/16. Гарн. Garamond Premier Pro.
Ум. друк. арк. 10,08. Обл.-вид. арк. 9,55. Тираж 187 прим. Зам. № 6680

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

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 544 від 27.07.2001

AD FONTES!

https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.3-13
УДК 811.161.2: 82-1: «189/191»

Анатолій МОЙСІЄНКО, доктор філологічних наук, професор
Навчально-науковий інститут філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601
e-mail: anmoj@ukr.net
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7856-2746

СОНЕТНИЙ ВІРШ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ДИНАМІЧНА СИСТЕМА

У статті проаналізовано сонетну творчість Лесі Українки, зокрема динамічну систему сонетного вірша, на образно-змістовому, лексико-граматичному рівнях. Простежено роль засобів внутрішньотекстової організації поетичного твору, функціональних особливостей цих засобів у розгортанні віршового тексту, а також роль інтертекстуальних чинників при декодуванні художньої структури. Звернено увагу на творчі пошуки Лесі Українки в культивуванні канонічної строфи, що передбачає актуалізацію повторюваного слова, синтаксичних повторів у поетичному тексті й набуває типологічного характеру в доробку поетеси.

***Ключові слова**: текст, сонет, динаміка, повтор, інтертекстуальність.*

Сонетні тексти Лесі Українки, що з'явилися на самому початку її творчого шляху, свідчили про широту філологічних зацікавлень молодої поетеси, зокрема такими вишуканими формами, котрі своєю канонічністю потребували неабиякої майстерності авторки, щоб не обмежувати їхні функціональні можливості певною усталеною тематикою і проблематикою. Уже в першій збірці «На крилах пісень» (1892/1893) надруковано сонети «Fa» (із циклу «Сім

Цитування: *Мойсієнко А.* Сонетний вірш Лесі Українки як динамічна система // Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 3—13. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.3-13

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

струн»), «Бахчисарай», «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця» (із циклу «Кримські спогади»), «Сонет» («Натура гине — вся в оздобах, в злоті...»), а також переклад сонета М. Стюарт «Остання пісня Марії Стюарт» (вірш у низці видань, зокрема дванадцятитомному зібранні, було помилково подано як оригінальний твір поетеси); сонет «Дивлюся я на смерть натури...», датований тим самим днем, що й «Натура гине — вся в оздобах, в злоті...», і записаний на зворотному боці аркуша із цим віршем, перекресленій в автографі, чим, певне ж, і зумовлений першодрук його тільки 1947 р. (у томі неопублікованих творів поетеси); значно пізніше написаний сонет «Дихання пустині» (із циклу «Весна в Єгипті») — він побачив світ у журналі «Рідний край» 1910 р.

Канонічна строфа привертає увагу Лесі Українки і в її ґрунтовній статті про два напрями в новітній італійській літературі (1899), де йдеться, наприклад, про «вишуканий сонет» Ади Неґрі [17:7, 52], особливості сонетного вірша Ґабріеля д'Аннунціо, що «нагадує психологічні мотиви французької décadence» [17:7, 58], осмислюється проблема змістового наповнення сонетної жанрострофи, зокрема, на прикладі творчості Петрарки, котрий «полишився в пам'яті потомків як ніжний співець Лаури», а проте «був свого часу найбільш тенденційним поетом, що переважав навіть Данте різкістю тону в саркастичних звинувачувальних сонетах, спрямованих проти тиранії розбещеного папського двору в Авіньоні» [17:7, 49].

Сонетний вірш Лесі Українки неодноразово привертав увагу дослідників (літературознавців і мовознавців) у ширших чи вужчих аспектах аналізу її творчості [1; 5; 12; 14; 15; 20 та ін.]. Ряд студій присвячено безпосередньо сонетним віршовим формам поетеси [3; 6; 8; 13; 16; 19]. На докладнішу увагу заслуговує сонетний вірш Лесі Українки як динамічне текстове утворення (про текст як динамічну систему див.: [11, 50—63]), що є предметом аналізу пропонованої статті.

Сонет традиційно за своєю природою (містить тезу, антитезу, висновок) постає як динамічна цілість. Зрештою, у сонетних творах Лесі Українки спостерігаємо різні аспекти такого динамізму — на внутрішньотекстовому й інтертекстовому рівнях.

На внутрішньотекстовому рівні важливу роль у динамізації художньої системи відіграють численні повтори. Як відомо, традиція здавна застерігала щодо вживання повторюваного слова в сонетному тексті. Однак досвід І. Франка в українській літературі, а опісля і Лесі Українки засвідчив, що ігнорування митцями таких застережних правил базуються на індивідуально-авторському розумінні стійкої поетичної форми й незаангажованому підході до образного вираження певної ідеї, образного наповнення тієї чи тієї узусної структури. Певне ж, мав рацію І. Кошелівець у розміркуваннях про сонетний вірш, говорячи, що «право на вільне поводження з усіма правилами дається тільки знанням цих правил», коли можна легко визначити, «що зроблено з свідомої неґації правила, а що з невігластва, а тим більше, розрізняємо якісну різницю між цими двома речами» [7, 102].

Лексичні, синтаксичні повтори в поетиці сонета Лесі Українки — важливі чинники градаційної організації художньої структури, образно-смислова динаміка якої нерідко започатковується вже першим словом, котре актуалізується за участю анафоричних та інших повторюваних елементів. Більше того, анафора в сонетних текстах Лесі Українки набуває виразно типологічного характеру.

Розглянемо для прикладу один із сонетів поетеси («Fa»), у якому смислова динаміка розгортається на тлі численних лексичних, граматичних повторюваних одиниць:

Фантазіє! ти сило чарівна,
Що збудувала світ в порожньому просторі,
Вложила почуття в байдужий промінь зо́рі,
Збудила мертвих з вічного їх сна,

Мету вказала буйній хвилі в морі, —
До тебе обертаюсь я сумна:
Скажи мені, фантазіє дивна,
Як помогти в безмірнім людськім горі?

Як світ новий з старого збудувати?
Як научить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснув?

Як час вернуть, що марне проминув?
Як певную мету вказати розпачливим?
Фантазіє! порадь, як жити нещасливим! [18, 429].

Звертальне слово *фантазіє*, що започатковує перший катрен, набуває конгруентних відношень із займенниковим словом *(ти, тебе)* й антецедентною сполукою *(сило чарівна)*, знаходить підсилення в паралелістичній формі *(фантазіє дивна)*. На означення фантазії як «сили чарівної» динаміка синтаксичного періоду початкових рядків репрезентує досить узагальнене (можна сказати, навіть відсторонене) вираження цієї сили. Натомість при персоніфікованому звертанні ліричної героїні («Скажи мені, фантазіє дивна...») складна багатокомпонентна конструкція набуває конкретизаційної суб'єктності, у прикінцевій частині — питальної модальності, коли текстова інтонація робить своєрідний злам, і динамізм градаційності дістає парадигмальне продовження вже в ряді запитально-риторичних речень у наступних терцетних строфах. Важливим інтенсифікаційним чинником, що підсилює напругу запитальності, виступає анафоричний сполучник *як* у кожній із таких синтаксичних одиниць, котрі у своїй завершальності спираються на домінантне анафоричне *фантазіє* в заключному рядку. Отже, це слово обрамлює сонетний вірш, творячи цілісну експресивну єдність текстової структури.

Іншу динаміку розгортання синтаксичних структур маємо в сонеті «Дивлюся я на смерть натури...» [18, 260]. Тут благання, які посилає лірична героїня до своєї долі, у першому катрені виражені в низці повторюваних підрядних конструкцій («Щоб і мені дала кінець такій [у

найновішій академічній публікації відтворено правопис Лесі Українки; за сучасними мовними нормами має бути *такий. — А. М.*], / Щоб я була спокійна в час конання»). Вони відлуняться вищою психологічною напругою у третій підрядній конструкції, яка подана окремим реченням («Ніхто щоб не почув тоді мого ридання») і започатковує другий катрен, де повторюване *щоб* ужите інверсійно, а на передній план виступає заперечний займенник *ніхто.* У терцетних строфах корелят *ніхто — я*, об'єднаний оптативною інтенсивністю анафоричних структур із часткою *нехай,* проливає світло на внутрішньо-психологічний стан ліричної героїні, благородне єство якої навіть у хвилину конання не втрачає перейнятості «усміхами ясними»:

Нехай ніхто не плаче по мені,
Нехай не засмучу нікого я собою.
Нехай побачу я в смутні для мене дні
Утіху щирую та усміхи ясні [18, 260].

Ще інший характер образно-інтонаційного руху спостерігаємо в композиційній системі вірша «Сонет» («Натура гине — вся в оздобах, в злоті...») [18, 98], котрий певною мірою бачиться суголосним до вище розгляданого твору. Осіннє згасання природи порівнюється з *конаючою вродливицею в сухоті*, де певна відстороненість ліричної героїні заступається антропоморфним описом природи (і замість *усміхів ясних*, які в попередньому вірші хотіла би бачити лірична героїня навіть у смутні для неї дні, тут природа посилає нам свій *останній усміх я́сний*: зауважмо, цей образ ужито в однинній формі, і то з виразною акцентованістю означення *останній*). І відповідно динаміка вірша характеризується мовби притлумленою напругою синтагм *тихо уміра, спокійно уміра*, що у прикінцевих рядках переростає в гнітючу градаційність епітетних сполук. І констатація про те, що натура *тихо уміра, спокійно уміра (вся в оздобах, в злоті)*, а *ті сльози самотні, ті сльози таємні* її, сльози по тому, що незабаром постане *в смертнім сні, / В холодній, білій сніговій труні,* — то мовби сльози самої ліричної героїні, здається, лише на мить відстороненої від об'єктивованої оповіді про смерть натури.

Образна динаміка сонета «Дихання пустині» значною мірою аперцептується інтертекстуальною ситуацією, адже образ вільного і свавільного пустельного вітру (хамсіну) набуває поглибленого розуміння на основі сприйняття поезії Лесі Українки «Хамсін», написаної, до речі, в один день із сонетом (обидва твори входять до циклу «Весна в Єгипті»). Конкретний текст як цілісне утворення з відповідною динамічною системою розглядається не лише на основі його структурно-композиційних та образно-смислових елементів, а й з урахуванням власне досвіду читача-інтерпретатора, що передбачає позатекстовий досвід, досвід інших текстів тощо. Чи не з отого «і дише густим полум'ям пекучим» («Хамсін» [18, 406]) виростає й сама назва сонета «Дихання пустині» з початковим катреном:

Пустиня дише. Рівний подих, вільний;
гарячий він та чистий, мов святий.
Пісок лежить без руху золотий,
так, як лишив його Хамсін свавільний [18, 407].

Розлоге дихання пустелі — над *золоту безруховість* піску — мовби засвідчує її невпокірну могуть, непідвладну всім хамсінам. На тлі могуття пустелі, певне ж, і никне хамсінова свавільність, про що свідчать інтонаційна стриманість, уповільненість, синтаксична перерваність реченнєвої структури в заключних рядках, що не могло не позначитися на психологізації розповіді, чому сприяло й багаторазове вживання трьох крапок, яке, за словами Н. Гаврилюк, є своєрідним «графічним еквівалентом дихання» [3, 319] пустелі: «Поколише / гарячий вітер одіж на людині, / обсушить піт... і далі по рівнині / пролине... знов і знов... Пустиня дише» [18, 407].

На циклічному рівні досить предметно простежується поетика динамічної організації однойменного з розгляданим вище сонета «Fa». Як відомо, у рукописному альбомі «Poésie» сонет «Fa» мав два варіанти, однак у прижиттєвих виданнях циклу «Сім струн» поетеса друкувала тільки другий, який, незважаючи на спільну першу строфу, цілком відмінний від першого змістово і значною мірою стилістично.

Порівняно з першою версією, соціально загостреною аж до надриву зболеної почуттєвості ліричної героїні, другий варіант повністю відображає спостереження дослідників над творчим процесом поетеси, коли рух від первісного тексту до наступного — «це рух тексту до оптимізму» [9, 81], і, як у конкретному випадку, характеризується романтичним піднесенням, сповнений віри в перемогу над силами зла і несправедливості, що загалом відповідає романтичному настрою всього циклу. Водночас це не знеособлений романтизм. Фантазія, яка «світ злотистих мрій для нас відкрила / І землю з ним веселкою з'єднала» [18, 64], у своїй спрямованості і природній заземленості на істинно людському в цьому світі — на всьому тому, що дарує радість і надію, не полишає ліричну героїню на нелегких життєвих випробах, адже

Де ти, фантазіє, там радощі й весна.
Тебе вітаючи, фантазіє ясна,
Підводимо чоло, похиленеє в горі [18, 64].

Як і в першому варіанті, маємо низку чинників динамічного розгортання текстової структури (лексичних, фонетичних, граматичних), але звертаємо увагу на зумовлено-причиновий характер паралелістичного вираження сутності чарівної, ясної фантазії і, відповідно, підведеного зі зневіри, окриленого надією людського чола. Саме такий причиново-зумовлюваний елемент, що суголосно перегукується з асоціатами інших віршів циклу «Сім струн» *(пісня*, *струна — жадана доля*; *вільний спів — над тугу-журу*, *над голосіння сумні*; *струни, пісні — що вільно озвуться в рідній стороні)*, стає конструктивним складником динамічної організації цілісної системи циклу. По суті, на основі таких суголосних елементів

можна було б вибудувати цілісну динамічну єдність — своєрідне гіпертекстове утворення, наприклад:

> І буде струна урочисто і тихо лунати, І пісня від серця поллється. І, може, тоді завітає та доля жадана До нашої рідної хати (Do). Я розвію свою тугу Вільним співом в темнім лугу (Re). *Адже* Сором хилитися, Долі коритися! (Mi). Тебе вітаючи, фантазіє ясна, Підводимо чоло, похиленеє в горі (Fa). Вільні співи, гучні, голосні В рідним краю я чути бажаю, — Чую скрізь голосіння сумні! Ох, невже в тобі, рідний мій краю, Тільки й чуються вільні пісні — У сні? (Sol). Пісні соловейкові дзвінко-сріблисті! Невже ви замовкли, минули? О ні, ще не час (La). Сім струн я торкаю, струна по струні, Нехай мої струни лунають, Нехай мої співи літають По рідній коханій моїй стороні (Si).

Динамічну організацію текстових структур спостерігаємо й у бахчисарайському триптиху («Бахчисарай», «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця») із циклу «Кримські спогади». У першому сонеті помічаємо той контроверсійний елемент, який значною мірою актуалізується в наступних віршах. Спочатку — образ осяйного (навіть у нічну пору) міста: «Мов зачарований, стоїть Бахчисарай. / Шле місяць з неба проміні злотисті, / Блищать, мов срібні, білі стіни в місті», і тут же антитеза — *мов заклятий край* («Спить ціле місто, мов заклятий край» [18, 126]). Поетику контрастності у віршових текстах Лесі Українки свого часу простежив Д. Донцов на основі аналізу гри світлотіней. «Адже світло, — зауважував дослідник, — є одним із тих змислових представлень, через які маніфестується нам ритміка руху, і ніщо, може, не дає нам такого представлення про рух, як степенування світла й тіні; як світло, що поволі видобувається з темноти, або що сходить до неї» [4, 31]. І в розгляданому сонеті: місячна ідилія першої строфи розпросторюється у другому катрені (бачимо тепер «мінарети й дерева сріблисті»), який мовби підсвічує «сей тихий сонний рай», а разом — і атмосферу нічної барви, де «У темряві та в виноградній листі / Таємно плеще тихий водограй» [18, 126].

Теза про *заклятий край* на тлі загалом ідилічної оповіді набуває різко контрастного вираження у другому вірші триптиха, який започатковується антитетичною фразою вже в першому рядку: «Хоч не зруйнована — руїна ся будова» [18, 127].

І далі — контрастний опис до всього того, що опромінене злотисто-срібним блиском у першому вірші: «З усіх кутків тут пустка вигляда. <...> Стоять з гарему звалища сумні...» [18, 127]. Це вже паралель до згадуваного вище *заклятого краю*. І якщо раніше йшлося про *таємний плескіт тихого водограю*, то тепер такий утаємничений плескіт мовби прориває на поверхню журливою мовою сліз:

> Тут водограїв ледве чутна мова, —
> Журливо, тихо гомонить вода, —
> Немов сльозами, краплями спада;
> Себе оплакує оселя ся чудова [18, 127].

Образна колізійність терцетної строфи — «тут в колишні дні / Вродливі бранки вроду марнували», — по суті, спирається на описувану кар-

тину в попередньому катрені й уводить безпосередньо в соціальний контекст, який у прикінцевій строфі набуває виразної громадянської оцінки:

> Колись тут сила і неволя панували,
> Та сила зникла, все лежить в руїні, —
> Неволя й досі править в сій країні! [18, 127].

Як неодноразово зазначали дослідники, весь цикл Лесі Українки, зокрема й бахчисарайський триптих, означений алюзійністю щодо «Кримських сонетів» Адама Міцкевича (порівн. хоч би назви сонетів у польського поета: «Бахчисарай», «Бахчисарай уночі», «Гробниця Потоцької»).

Однак, говорячи про «спадкоємність літературних зв'язків», Р. Радишевський зауважував, що вона, спадкоємність, «проявляється не тільки в близькому співзвуччі, але й у відштовхуванні та полемічному запереченні. Або іншими словами, присвоєння літературної традиції означає дотримання внутрішньої дистанції чи навіть критицизму» [14, 292].

Порівнюючи вище цитовані заключні рядки «Бахчисарайського дворця» з відповідними рядками Міцкевичевого «Бахчисарая», помічаємо цю «внутрішню дистанцію» чи не в головному. У сонеті Лесі Українки про подієвість давноминулих днів мовиться з позицій наратора — представника нової доби, який осмислює історичні процеси у взаємозв'язку з реаліями свого часу. У Міцкевичевому ж сонеті, що в багатьох аспектах перегукується з розгляданим твором Лесі Українки, ідея незнищенності вічних сил природи — незмірно вагоміших за нікчемну малість будь-яких благ, основаних на силах зла й несправедливості, — утверджується в суто романтичному ключі: «Gdzie jesteś, o miłości, potęgo i chwało!? / Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie, / O hańbo! Wyście przeszły, a źródło zostało» [10, 86]. У перекладі М. Рильського: «О де ви, де тепер, любов, могуття й славо, / Що мали у віках сіяти величаво? / Ганьба! Немає вас, а джерело дзвенить» [10, 88].

Дотримання «внутрішньої дистанції» досить наявне при порівнянні третього сонета мікроциклу («Бахчисарайська гробниця») з Міцкевичевим «Гробниця Потоцької». Як бачимо із самої назви, для польського поета бахчисарайська усипальниця — це могила його землячки: ліричний герой оплакує постать бранки (за народною легендою, це була ніби полька з роду Потоцьких). Українська ж поетеса, говорячи, що «З чужого краю тут співці бували / І тіні бранки любої шукали», і, певне ж, недвозначно вказуючи на імена Міцкевича й Пушкіна, які відвідали колишню ханську столицю й полишили по собі літературні присвяти (Пушкін — відому поему «Бахчисарайський фонтан»), водночас дає узагальнену назву сонету — «Бахчисарайська гробниця». Адже не так важливо, спочиває тут «Марія смутна чи палка́ Зарема», бо «Витає ж тута інша тінь, крівава... / Тут спочива бахчисарайська слава!» [18, 128].

Такому фіналу передує відповідна напруга вже початкового катрена: «Палкого сонця промені ворожі / На кладовище сиплються, мов стріли» [18, 127]. Динаміка перших двох рядків у своїй контрастив-

ності (*сонце* — але *промені ворожі*) знаходить продовження в не менш динамічному описі цвинтарної пустки; і якщо в попередньому сонеті («Бахчисарайський дворець») була лише констатація цієї пустки («З усіх кутків тут пустка вигляда» [18, 127]), то тут уже на її означення — цілий ланцюг коротких паратаксичних конструкцій із рубано повторюваним *ні*: «Ні квітів, ні дерев, ні огорожі...». Гробниця, що домінує над пусткою («І серед пустки, наче на сторожі, / Стоїть гробниця» [18, 128]), стає своєрідним символом *бахчисарайської слави* на тлі загального спустошення й виродження. Якщо сонет «Бахчисарай» Г. Аврахов називав «музикальною прелюдією» до всього мікроциклу [2, 58], то вже в «Бахчисарайському дворці» оповідь перетворюється в динамічне контрапунктове розгортання токати, що з не меншою силою ритміко-композиційного, смислового увиразнення набуває фуговості в «Бахчисарайській гробниці».

Отже, аналіз сонетної творчості Лесі Українки засвідчує, що канонічний вірш стає органічною випробою на шляху соціально-культурницьких, естетичних пошуків поетеси. Використання авторкою сонетної строфи дало змогу не лише утвердити, а й збагатити поетичну традицію елементами, які зазвичай узагалі вважалися забороненими для сонетного вірша. Саме майстерне культивування численних лексичних, граматичних повторів стало важливим чинником наснаження тексту змістово-образною енергією, експресивним засобом динамізації художньої структури з найрізноманітнішими видами градаційних побудов, контрастивного опису, що нерідко сприймається з урахуванням інтертекстуально-аперцепційних чинників і загалом характеризує сонетний вірш Лесі Українки як високоекспресивну, динамічну єдність.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аврахов Г.* Леся Українка: проблеми текстології та історії друку (До дванадцятитомного видання творів, 1975—1979). Луцьк: Твердиня, 2007. 228 с.
2. *Аврахов Г.* Художня майстерність Лесі Українки-лірика. Київ: Рад. школа, 1964. 233 с.
3. *Гаврилюк Н.* Аналіз одного вірша: «Дихання пустині» Лесі Українки // Волинь філологічна: текст і контекст. Зб. наук. праць. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 319—325.
4. *Донцов Д.* Поетка українського Рісорджімента (Леся Українка). Львів, 1922. 35 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Dontsov/Poetka_ukrainskoho_Risordzhimento_Lesia_Ukrainka.pdf? (07.03.2023)
5. *Качуровський І.* Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість) // *Качуровський І.* Променисті сильвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 53—88.
6. *Колошук Н.* Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: спроба прочитання // Волинь філологічна: текст і контекст. Зб. наук. праць. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 325—334.
7. *Кошелівець І.* Нариси з теорії літератури. Мюнхен, 1954. 132 с.
8. *Лисенко О.* Формально-змістовне порівняння сонетів Лесі Українки та Адама Міцкевича // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. 2006. № 6. С. 30—32.

9. *Мірошниченко Л*. Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. Київ: НАНУ, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2001. 264 с.
10. *Міцкевич А*. Кримські сонети / Крымские сонеты / Sonety Krymskie. Сімферополь: Таврія, 1977. 165 с.
11. *Мойсієнко А.* Мова як світ світів. Поетика текстових структур. Київ; Умань, 2008. 280 с.
12. *Мороз О*. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета). Київ: Дніпро, 1973. 112 с.
13. *Помпео Л*. Експеримент і новаторство в сонеті Лесі Українки // Слово і Час. 1999. № 8. С. 37—47.
14. *Радишевський Р*. Адам Міцкевич і Леся Українка (до питання літературних традицій) // Адам Міцкевич і Україна: зб. наук. праць. Київ, 1999. С. 286—302.
15. *Сіробаба М.* Жанрово-строфічні модифікації українського сонета. Слов'янськ, 2013. 167 с.
16. *Соколова В*. Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: функціональність структурних елементів // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 311—316.
17. *Українка Леся*. Два направления в новейшей итальянской литературе // *Українка Леся*. Повне академічне зібрання творів: У 14 т. Т. 7. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 45—86.
18. *Українка Леся*. Повне академічне зібрання творів: У 14 т. Т. 5. Поетичні твори. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 928 с.
19. *Ходаківська Я*. Сонет Лесі Українки «Дихання пустині»: ритміка і рими // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 334—346.
20. *Jakôbiec M*. Lesia Ukrainka i polska literatura romantyczna // Slavia orientalis. 1971. № 4. S. 371—378.

Отримано 7 березня 2023 р.

REFERENCES

1. Avrakhov, H. (2007). *Lesia Ukrainka: problemy tekstolohii ta istorii druku (Do dvanadtsiatytomnoho vydannia tvoriv, 1975—1979)*. Lutsk: Tverdynia. [in Ukrainian]
2. Avrakhov, H. (1964). *Khudozhnia maisternist Lesi Ukrainky-liryka*. Kyiv: Radianska shkola. [in Ukrainian]
3. Havryliuk, N. (2013). Analiz odnoho virsha: "Dykhannia pustyni" Lesi Ukrainky. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, *16*, 319—325. [in Ukrainian]
4. Dontsov, D. (1922). *Poetka ukrainskoho Risordzhimenta (Lesia Ukrainka)*. Lviv. https://shron3.chtyvo.org.ua/Dontsov/Poetka_ukrainskoho_Risordzhimento_Lesia_Ukrainka.pdf? [in Ukrainian]
5. Kachurovskyi, I. (2008). Pokirna pravdi i krasi (Lesia Ukrainka ta yii tvorchist). In I. Kachurovskyi, *Promenysti sylvety: lektsii, dopovidi, statti, esei, rozvidky* (pp. 53—88). Kyiv: Vydavnychyi dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
6. Koloshuk, N. (2013). Sonet Lesi Ukrainky "Dykhannia pustyni": sproba prochytannia. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, *16*, 325—334. [in Ukrainian]
7. Koshelivets, I. (1954). *Narysy z teorii literatury.* Munich. [in Ukrainian]
8. Lysenko, O. (2006). Formalno-zmistovne porivniannia sonetiv Lesi Ukrainky ta Adama Mitskevycha. *Vsesvitnia literatura ta kultura v navchalnykh zakladakh Ukrainy*, *6*, 30—32. [in Ukrainian]
9. Miroshnychenko, L. (2001). *Nad rukopysamy Lesi Ukrainky. Narysy z psykholohii tvorchosti ta tekstolohii*. Kyiv: NANU, Instytut literatury imeni T. H. Shevchenka. [in Ukrainian]

10. Mickiewicz, A. (1977). *Krymski sonety / Krymskiie sonety / Sonety Krymskie.* Simferopol: Tavriia. [in Ukrainian, Russian and Polish]
11. Moisiienko, A. (2008). *Mova yak svit svitiv. Poetyka tekstovykh struktur*. Kyiv; Uman. [in Ukrainian]
12. Moroz, O. (1973). *Etiudy pro sonet (Do pytannia pro tradytsii i novatorstvo v rozvytku soneta).* Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
13. Pompeo, L. (1999). Eksperyment i novatorstvo v soneti Lesi Ukrainky. *Slovo i Chas*, *8*, 37—47. [in Ukrainian]
14. Radyshevskyi, R. (1999). Adam Mitskevych i Lesia Ukrainka (do pytannia literaturnykh tradytsii). In *Adam Mitskevych i Ukraina* (pp. 286—302). Kyiv. [in Ukrainian]
15. Sirobaba, M. (2013). *Zhanrovo-strofichni modyfikatsii ukrainskoho soneta*. Sloviansk. [in Ukrainian]
16. Sokolova, V. (2013). Sonet Lesi Ukrainky "Dykhannia pustyni": funktsionalnist strukturnykh elementiv. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, *16*, 311—316. [in Ukrainian]
17. Ukrainka, Lesia. (2021). Dva napravleniia v noveishei italianskoi literature. In Lesia Ukrainka, *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vols. 1—14, Vol. 7; pp. 45—86). Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Russian]
18. Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vols. 1—14, Vol. 5). Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian]
19. Khodakivska, Ya. (2013). Sonet Lesi Ukrainky "Dykhannia pustyni": rytmika i rymy. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, *16*, 334—346. [in Ukrainian]
20. Jakôbiec, M. (1971). Lesia Ukrainka i polska literatura romantyczna. *Slavia orientalis*, *4*, 371—378. [in Polish]

Received 7 March 2023

Anatolii Moisiienko, PhD, professor
Educational and Scientific Institute of Philology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
14 Tarasa Shevchenka blvd., Kyiv, 01601
e-mail: anmoj@ukr.net
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7856-2746

LESIA UKRAINKA'S SONNET POEM AS A DYNAMIC SYSTEM

A sonnet poem, typically consisting of a thesis, an antithesis, and a conclusion, is a dynamic entity by its very nature. In the sonnets by Lesia Ukrainka, various aspects of such dynamics can be observed at both the proper textual and intertextual levels. At the textual level, an important role in the dynamization of the text system is primarily played by numerous lexical and syntactic repetitions. While tradition has long prevented the use of lexical repetitions in sonnet texts, the experience of outstanding masters, such as Lesia Ukrainka, proves that disregarding this tradition occurs due to the author's creative approach to the issue.

The figurative and semantic dynamics of Lesia Ukrainka's sonnets are often initiated with the very first word, which is further actualized through anaphoric and other repeated elements. In the first version of the "Fa" sonnet, the highly expressive dynamics of gradation in rhetorical interrogative sentences, introduced in the second quatrain, reach their intense paradigmatic expression in the tercet endings. To a large extent, a different character of the figurative and intonation course, corresponding to the meaningful intra-

dialogical unfolding of the literary canvas, can be traced in the compositional system of the sonnet "The Last Song of Maria Stewart", where the initial interrogative construction finds a logical continuation in the final lines of the exclamatory sentence.

The sonnet "Breath of the Desert", the figurative dynamics of which are realized mostly due to the intertextual situation, shows still another character of the compositional course. Based on the perception of Lesia Ukrainka's poem "Khamsin", written, by the way, on the same day as the sonnet (both poems belong to the "Spring in Egypt" cycle), the image of the free and capricious wind ('khamsin') acquires a deep meaning. Intertextual and apperceptive dynamics can also be observed in the Bakhchysarai triptych from the cycle "Crimean Memories", which undoubtedly alludes to Adam Mickiewicz's "Crimean Sonnets". However, the perception of the literary heritage here is highly individual: unlike Mickiewicz's generally romantic interpretation of events, Lesia Ukrainka discusses the affairs of long-gone days in her sonnet from the standpoint of a narrator — a contemporary of the new age, who interprets historical processes in relation to present realities.

***Keywords*:** text, sonnet, dynamics, repetition, intertextuality.



Наші презентації

О. Галета
Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі.

Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2023. 248 с.

Книжка висвітлює актуальні зміни в уявленнях про літературу й зосереджує увагу на «межових» літературних жанрах як способах висловлювання, що поставали в результаті складного індивідуального пошуку в унікальній комбінації історичних, культурних та особистих обставин. З перспективи літературної антропології показано малі драматичні форми Лесі Українки як механізм переосмислення взаємодії автора й читача; розкрито афективну природу прозового письма Богдана Ігоря Антонича на прикладі чернетки його незавершеного роману «На другому березі»; проаналізовано антропологічний, автобіографічний та інтермедійний характер доробку Софії Яблонської, утіленого у формі тревелогів; умотивовано поетичну природу літературного відгуку на травматичні події під час Майдану й актуалізовано питання про взаємозв'язок текстового й спільнотного виміру в українській літературі періоду незалежності. Упроваджуючи поняття «нової словесності», книжка пропонує погляд на літературу як особливу культурну практику, спрямовану на створення спільного досвіду й культурну ідентифікацію особи та спільноти.

https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.14-28
УДК 929Драгоманови

Галина БУРЛАКА, кандидат філологічних наук,
провідний науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: rukopys@ukr.net
ORCID https://orcid.org/0000-0003-2266-1160

ПОДВІЙНА МІСТИФІКАЦІЯ СЕСТЕР ДРАГОМАНОВИХ

У статті досліджуються питання біографій Оксани і Ніни Драгоманових. З'ясовано, що всі варіанти років народження обох племінниць Михайла Драгоманова, зафіксовані у довідковій літературі, не відповідають дійсності. Покликаючись на низку архівних документів (родинне листування, світлини, спогади), авторка статті доводить, що насправді й Оксана, й Ніна Драгоманови народилися на кілька років раніше. Також вперше вдалося з'ясувати й зафіксувати точну дату народження Олександра Петровича Драгоманова.

***Ключові слова**: родина Драгоманових, біографія, датування, епістолярій, спростування.*

Вчитуючись у родинне листування Драгоманових, не раз довелося натрапляти на неспівпадіння певних дат у сучасній довідковій літературі й у листах. Ці розбіжності часом такі суттєві, що їх неможливо не помітити, тим більше що і коментар, і датування недатованих епістол вимагають узгодження кожної хронологічної деталі.

Розповім про загадковий сюжет, пов'язаний з датами народження двох реальних людей, який поки що не має завершення. Йдеться про сім'ю Олександра Драго-

Цитування: *Бурлака Г.* Подвійна містифікація сестер Драгоманових // Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 14—28. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.14-28

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

манова — наймолодшого брата Михайла Драгоманова. Досі дослідники вагалися навіть щодо встановлення років його життя, супроводжуючи їх знаками запитання [32, 336; 35, 458]. З приводу дня народження О. П. Драгоманова докладну інформацію вдалося розшукати: народився у Гадячі 4 серпня (ст. ст.) 1859 р. [31, 204], але ще залишається відкритим питання про дату його смерті, а також роки життя дружини — Олександри Василівни (з дому Кузьміної), яка також була родом із Гадяча. Єдине, що наразі відомо беззаперечно: на початку 1917 р. вони обоє мешкали у Петрограді, Олександр Петрович працював старшим ординатором психіатричного відділення Миколаївського військового госпіталю [3, 219]. До цього родинне листування нічого суттєвого не додає. Згадується навчання Олександра у кількох гімназіях (з 1869 р. — у Другій київській; гімназичну освіту закінчив 1881 р. у м. Єлець, тепер РФ), студентство (1881—1887), потім робота на кафедрі психіатрії Харківського університету, в 1890 р. — робота у Петербурзі, з 1891-го — вже постійна посада лікаря у новій психіатричній лікарні містечка Творки поблизу Варшави. Все це більш-менш збігається з відомостями в доступних джерелах, зокрема у Вікіпедії. Запитання виникли, коли в добірку родинного листування Драгоманових (підготовлено до публікації у черговому томі щорічника «Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія») завдяки зусиллям науковця Богдана Цимбала пощастило додати документи з болгарського архіву Івана Шишманова — кілька листів Олександра Драгоманова до своєї племінниці Лідії (на той час уже Шишманової) [13]. У листах з цілком чіткими авторськими датами згадувалися доньки Олександра, тому при коментуванні постало питання про точний час їхнього життя.



Олександр Драгоманов. Варшава, 1897 р.

Старша дочка О. Драгоманова — Оксана (за чоловіком — Храпко) залишила помітний слід в українській історії та культурі. Як наголошують біографи, вона — одна з перших жінок-правників у царській Росії [1].

[1] Точніше, не «одна з перших», а десь 50—60-та: перші випуски юристок у 1910-му, 1911-му мали до 25 слухачок кожен. Правничий факультет на Бестужевських курсах було відкрито 1906 р., Оксана вступила туди 1908-го [13, 12], однак, здається, не закінчила їх. 3 січня 1911 р. її батько писав у листі: «Оксана, как вы, может быть, знаете, живет в Ярославле, где ее муж кончает юридический лицей; сама же продолжает считаться курсисткой юридич[еского] отд[еления] Бестужевск[их] курсов, куда и ездит на экзамены; ей еще остается год до окончания» [12, 2]. Проте у переліку випускниць 1912 р. [30] її немає. Як видно із залікової книжки «Ксении Александровны Храпковой, урожденной Драгомановой» з архіву Бестужевських курсів у Центральному державному історичному архіві Санкт-Петербурга

З родинного листування відомо, що у 1910 р. вона одружилася з Іваном Петровичем Храпком (родом з Гадяча) [13, 2], який, здобувши також юридичну освіту, працював деякий час помічником присяжного повіреного у Петрограді [3, 731]. У 1918—1920 рр. Оксана та її чоловік були службовцями дипломатичних місій Української Держави і УНР у Петрограді та Відні [2]. Після поразки визвольних змагань Оксана Драгоманова-Храпко жила в Парижі та Берліні, була активісткою українського жіночого руху, членкинею управи Української секції Міжнародної жіночої ліги миру і свободи. Зокрема, у липні 1921 р. на конгресі цієї організації саме «пані Храпко-Драгоманова урочистою промовою (на французькій мові) дякувала від імени Української Секції за приняття наших жінок до інтернаціонального гурту, який є осередком світової жіночої акції за ідеї миру і свободи» [24].

У 1924 р. Оксана емігрувала до США. Як виявляється, первісною (чи офіційною) метою поїздки була участь у черговому заході: «Наступний конгрес Міжнародної жіночої ліги миру і свободи відбувся у травні 1924 р. у Вашингтоні. Серед учасниць були Надія Суровцова та Лідія Храпко-Драгоманова» [1, 318] [3]. Навіть в анкеті пасажирів пароплава «Orduna», які прибули до Нью-Йорка 21 квітня 1924 р. [39], у графі «Calling or occupation» («Покликання або заняття») напроти прізвища О. Храпко-Драгоманової зазначено «Delegation president» («Очільниця делегації»). Кінцевий пункт призначення — Вашингтон. Тим самим пароплавом на конгрес прибула Надія Суровцова, яка в анкеті про себе написала простіше: «Writer» [39]. Невідомо, чи Оксана, сходячи 10 квітня у Шербурні на борт «Orduna», передбачала свої подальші кроки, але в Європу вона не повернулася, обравши життя емігрантки. Подальша трагічна доля Н. Суровцової та сотень тисяч безневинно переслідуваних і замордованих радянською владою українців доводять, що це був не найгірший вибір [4].

Від 1928 р. О. Драгоманова — письменниця, перекладачка з французької, іспанської, англійської мов — довгий час мешкала в Аргенти-

(фонд 133, оп. 4, спр. 233), після перших трьох курсів у 1908—1911 рр. Оксанине навчання тривало уривчасто (наприклад, іспит з міжнародного права було складено аж 12 листопада 1915 р.). Імовірно, пильне вивчення матеріалів цього фонду дало б відповідь, зокрема, і на питання про день народження О. Драгоманової, але цього поки що зробити неможливо.

[2] Але їхніх прізвищ немає у вид.: *Верстюк В., Осташко Т.* Діячі Української Центральної Ради: Біографічний довідник. Київ, 1998. 254 с. Імовірно, вони працювали не в корпусі дипмісії, а перебували в статусі найманих службовців. У листі Вікторії Скоропис (Чикаленко) до батька з Відня 22 березня 1920 р. читаємо: «Якось при нагоді ми розпитували у Антоновича (Мухи), хто така пані Храпко... То є сестра Драгоманова [йдеться про Світозара Драгоманова, двоюрідного брата Оксани. — *Г. Б.*], чоловік її тут щось при посольстві робить — ми їх не знаємо» [37, 338].

[3] У цитованій монографії Марти Богачевської-Хомяк тричі помилково замість «Оксани» названо «Лідію Храпко-Драгоманову» [1, 309, 317, 318], хоча під світлиною з Віденського конгресу підпис правильний.

[4] Дивно, однак, що у «Спогадах» Н. Суровцової Оксану не названо ні разу [33].



Українська делегація на конгресі Ліги миру і свободи. Відень, 1921 р. У першому ряду друга ліворуч — Оксана Драгоманова, друга праворуч — Надія Суровцова

ні. Померла 3 квітня 1961 р. у США. Ще у 1951-му Ігор Качуровський писав, що Оксана Драгоманова «більше відома українському читачеві як перекладачка західноєвропейських письменників» [20, 7], маючи на увазі, очевидно, саме діаспорного читача. Натомість в Україні її творчий спадок практично невідомий. Як слушно зауважила Тамара Скрипка, біографи Лесі Українки «свідомо уникали згадок про її двоюрідну сестру — політичну емігрантку. Тож Оксаниного батька, Олександра Драгоманова, також оминали увагою» [28, 80].

До цього часу датою народження Оксани Драгоманової найчастіше називають 22 грудня 1894 р. [25, 50; 34, 255; 36, 149 [5]]. Таку ж дату подає і Тамара Скрипка, найбільш послідовна і продуктивна дослідниця роду Драгоманових-Косачів, яка зазвичай дуже уважно і водночас критично ставиться до архівних джерел. Саме у публікаціях Т. Скрипки — найбільш розлогий виклад біографії О. Драгоманової [28, 80—88; 32, 341—342]. Логічно припустити, що її інформація заслуговує найбільшої довіри, адже авторка покликається, зокрема, на матеріали Оксани Драгоманової з архіву УВАН.

В «Енциклопедії сучасної України» дата народження Оксани — 22 грудня 1892 р. (автор статті — громадський діяч української діаспори в Аргентині Михайло Василик)[2, 371]. Так само 1892 роком датовано

[5] Довідник «Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості» (2012) у біографії О. Драгоманової містить низку неточностей: зокрема, замість «Навчалася на Бестужевських курсах та юридичному факультеті Петербурзького університету» (с. 150) треба: «Навчалася на юридичному факультеті Петербурзьких Вищих жіночих (Бестужевських) курсів»; замість «Померла 5 квітня 1966 р. у Лос-Анджелесі (США) (за ін. даними — 1961 р. у Голівуді)» (с. 151) треба: «Померла 3 квітня 1961 р.» [38] (а Голлівуд, як відомо, і є частиною Лос-Анджелеса).



Оксана Драгоманова

(К першій річниці смерти)

Сл. п. Оксана Драгоманова походить з відомого вчено-культурного й політичного роду Драгоманових. Вчений Петро Якимович Драгоманов, видатного концепту на Полтавщині, що вчився у Петербурзі правничих наук, після арешт, а потім кінчу за висилку студіював і померших до рідного Гадяча. Батько поетині, Олександер Драгоманов, рідний брат визначного вченого і громадсько-політичного діяча XIX ст., Михайла Драгоманова та письменниці Олени Пчілки (Ольги Косач), матері Лесі Українки.

Оксана Драгоманова народилася 22 грудня 1894 р. у Петербурзі. В 1909 р. дев'ятнадцяти-літньою переїхала до Варшави, де 6-літньо в Київ, Володіючи досконало українською, французькою, англійською, німецькою, російською і польською мовами, вона поміж, як знавцем на свій молодий вік, стає до праці в державному житті України. З 1919 р. входить у склад української дипломатичної місії на мирову конференцію у Версалі (Франція) та працює в колонії МЗС у Відні, Берліні та Софії.

Перебуваючи закордоном, Оксана Драгоманова була головою української секції Міжнародної Жіночої Ліги Миру й Свободи, брала участь у міжнародних конгресах цієї організації в Газі, Відні, США та входила в склад секретаріяту Міжнародної Жіночої Комісії і співпрацювала з допоміжними їм репрезентатами Ліги.

В 1926 р. — через Відень, Болонію, Парижа, США, Бразилію — Оксана переїхала до сестри в Буенос-Айрес (Аргентина), де кілька років активно працює в Північно-Американському банку «Бостон». В грудні 1956 р. за вислугою літ вийшла на пенсію.

Ще в перших роках перебування в Буенос-Айресі Оксана Драгоманова взяла участь в організованому життю української колонії. В 1931 р. вчинила видатний вклад для заснування

ОВИД ч. 3 (123). 1962

Сторінка журналу «Овид» зі світлиною Оксани Драгоманової й посмертною згадкою. 1962 р.

народження О. Драгоманової у художньо-публіцистичному часописі «Наше життя» [23], який видає Союз українок Америки. Розміщений там текст приурочено до річниці з дня її смерті[6]. Ще одне авторитетне джерело — списки прибуття пасажирів у Нью-Йорк (острів Елліс) за 1892—1924 рр. [39]. Тут у графі «вік» О. Драгоманова вказала: 32 роки, тим самим ствердила, ніби народилася 1892 р.

Але обидві дати (і 1892 р., і 1894 р.) не збігаються з фактами, зафіксованими в епістолярії. Щоб розібратися у цьому, викладу в хронологічному порядку всі згадки на цю тему в родинному листуванні Драгоманових (найчастіше — у листах до матері середнього брата Івана, який після від'їзду Михайла в еміграцію опікувався Сашком, поки той навчався) з моменту одруження Олександра Драгоманова, дата якого також залишається неоднозначною.

Іван Драгоманов до матері (17 травня 1887 р.):

> Недавно был в Харькове и виделся несколько дней с Сашей. Он просил меня на 17 мая, т[о] е[сть] на сегодня, на свадьбу в Киев с Александрой Васильевной Кузьминой. Причем говорил, что 13 мая будет в Гадяче, чтобы попросить благословения у Вас, а оттуда поспешит в Киев к своей невесте. Конечно, мои все доводы против собственно времени брака были Сашей отвергнуты и мы даже чуть не поссорились за это, а потому я счел за лучшее и за благо для себя замолчать. Так или иначе, а Саша должно быть, если он не обманывал меня, сегодня будет женатым. Нам остается одно, примириться с этим фактом и пожелать ему с его молодой счастья и всего хорошего.
>
> Судя по слухам и восторгам Саши, то его Александра Васильевна верх совершенства, но так как я ее не помню, то верю Саше на слово [6, 1].

Іван Драгоманов до матері (30 травня 1887 р.):

> Любезная Маменька!
>
> Весьма обрадовался Вашему письму, что Вы, слава Богу, живы и здоровы, чего Вам от души желаю. Рад тоже и потому, что Саша не повенчался, так как по Высочайшему утвержденному новому университетскому уставу, безусловно, студентам воспрещается венчаться, поэтому могли быть нашим молодым серьезные неприятности [7, 1].

[6] Цікаво, що цей текст у трьох відомих нам джерелах (за вказівку на ці публікації щиро дякую Тамарі Скрипці) майже ідентичний, але у двох (де вказано авторство Михайла Гаврилюка) рік народження О. Драгоманової — 1894 р. [4; 5], в іншому — 1892 р. [23]. У цих текстах також є й низка інших неточностей, які згодом опинилися у пізніших українських довідкових виданнях [25; 34].

Щоб не конфліктувати з новими університетськими правилами, прийнятими у 1884 р., Олександр Драгоманов, очевидно, на той момент узяв лише цивільний шлюб. До речі, Іван Драгоманов мав юридичну освіту і широку практику, тому в правових питаннях цілком можна було покладатися на його знання і досвід. Не раз це ставало в пригоді й у родинних справах.

Іван Драгоманов до матері (23 листопада 1887 р.):

> Несколько раз я был у Саши, и он с женой бывал у меня в гостях. Она мне понравилась, ничего себе, но только очень молчаливая и скромная. Средства, повидимому, очень небольшие, поэтому нашим молодым предстоит трудно в материальном отношении, пока они оперятся и разбогатеют [8, 2].

Людмила Драгоманова у листі до свекрухи Єлизавети Іванівни з серпня 1888 р. писала: «Попросите Сашу прислать нам портрет его жены» [15, 2]. За 1888 р. більше немає суттєвої інформації на цю тему.

17 січня 1889 р. Іван Драгоманов писав до матері: «Недавно был в Харькове у Саши. Его дела идут очень хорошо, жалованье хорошее и практика тоже» [9, 2]. Це стан справ з погляду ділового і практичного чоловіка. А ось жіноча точка зору (з листа Людмили Драгоманової до Єлизавети Драгоманової від 17 лютого 1889 р.): «Очень грустно было читать известие о вторичном выкидыше Сашиной жены. Бедная! Известите нас, как ее теперь здоровье» [16, 2].

Олена Пчілка в листі до матері 2 квітня 1889 р. писала: «...заеду в Харьков до Саши дня на два. Интересно повидать его женатым и вообще в новом положении» [22, 45], а 12 червня того ж року вона знову писала Єлизаветі Іванівні: «Чем дальше, все больше я довольна, что заехала к ним в Харьков. Нам там было очень хорошо. Леся совсем очарована любезностью дядька и дядины, и посылает им также найщиріший поклон!» [22, 49].

27 вересня 1889 р. Людмила Драгоманова написала до Єлизавети Іванівни: «С большою грустью прочитала, что Сашина жена выкинула опять» [17, 2]. А 19 жовтня того ж року Іван Драгоманов у листі до матері зазначив: «В Харькове был у Саши, он здоров, а жена его жалуется на женские болезни и даже собирается делать операцию, но нет денег» [10, 1].

Через рік (2 вересня 1890 р.) Єлизавета Драгоманова писала до Лідії Шишманової: «В настоящее время Саша живет в Петербурге, там он поступил на службу в Военно-медицинскую академию, а жена его гостит у меня. Саша будет держать экзамен на доктора медицины» [14, 2]. Отже, приблизно із середини 1890-го Олександр Драгоманов жив і працював у Петербурзі. Його дружина невдовзі також із Гадяча поїхала до чоловіка. Про це свідчить, зокрема, лист Олени Пчілки до матері за грудень 1890 р.: «К нам, в Луцкий уезд, назначен один товарищ Саши уездным врачом, Мельниченко. Он приехал из Петербурга и много рассказывал о Саше. Говорил, что Саша очень занимается, и что Алекс[андра] Вас[ильевна] здорова» [22, 64]. З огляду на викладені вище факти стає зрозумілою окрема увага до здоров'я дружини Олександра, ба більше — на той час



Зліва направо, 1-й ряд: Лідія Шишманова, Олександра та Оксана Драгоманови, Олена Пчілка; 2-й ряд: Дмитро Шишманов, Оксана та Ізидора Косач, Аріадна Драгоманова. Гадяч, 1897 р.

вона була вагітною, про це, очевидно, знали і Олена Пчілка, і її мати (свекруха Олександри Василівни), тому лаконічне повідомлення означало, що вагітність триває нормально.

Нарешті, приблизно на початку 1891-го в родині Олександра Драгоманова народилася дочка. У недатованому листі до матері, який дослідники відносять до початку березня 1891 р., Олена Пчілка писала: «Саше кланяйтесь, передайте мое поздравление с дочкой» [22, 77]. Це поки що єдине виявлене синхронне свідчення появи дитини.

Тепер потрібно переконатися, що йдеться саме про Оксану. Доводить це кілька документів. Перший — невеличкий спогад Оксани Драгоманової-Храпко «З далеких давнин» [18], навіяний любительською світлиною 1897 р. з подвір'я маєтку в Гадячі. Це фото (дуже дрібне і невиразне) двічі репродуковане Т. Скрипкою [29, 384; 32, 312]. Того літа у Гадячі відпочивали Олена Пчілка з чоловіком і молодшими дітьми (Леся Українка тоді лікувалася в Ялті), а також вперше за двадцять років приїхала з Болгарії Лідія Шишманова з чоловіком і восьмирічним сином Дмитром, якого у родині лагідно кликали Мікою. Через багато років Оксана згадувала, ніби Міка Шишманов говорив їй: «Яка ж ти [мені] тітка, коли тобі лише шість років» [18, 32] (Оксана Драгоманова доводилася йому двоюрідною тіткою). Якщо у 1897-му Оксані було шість років, то це підтверджує версію її народження в 1891 р. Того ж літа було зроблено й інше, студійне фото (гадяцький фотограф Мойсей Вінштейн) [29, 84; 32, 312], де бачимо майже всіх тих самих осіб і насамперед — Оксану. Якби вона була народжена 22 грудня 1894 р., то їй тут мало би бути два з половиною роки. Тим часом вона і як для шестирічної виглядає чималою. Дмитру Шишманову тут вісім років.



Оксана Драгоманова. Варшава, 1892 р.



Зворот фотопортрета Оксани Драгоманової з дарчим написом Олександра Драгоманова матері. 24 червня 1892 р.

Після того літа 1897 р. в гостинному Гадячі, коли поновилося знайомство Олександра зі своєю небогою Лідою вже у дорослому віці, їхнє епістолярне спілкування, очевидно, активізувалося. Збереглося кілька листів Олександра Драгоманова до Лідії Шишманової, у яких, зокрема, знаходимо цінну інформацію про його сім'ю. 24 лютого 1898 р. Олександр з гордістю пише: «Оксана моя уже учится, у нее француженка, и она уже болтает по-французски, причем обнаружила лингвистич[еские] способности, за что заслужила одобрение от ее m-elle» [13, 1]. Через місяць Олександр хвалиться успіхами дочки у листі до своєї старшої сестри — Олени Пчілки: «Оксана делает большие успехи во французском языке, на котором уже говорит, читает и пишет» [11, 3]. Навряд чи таке могло бути з трирічною дитиною, натомість цілком реально для семирічної. Як випливає з цього і подальших свідчень та зі збережених світлин, дівчинка швидко розвивалася і розумово, і фізично. А здібності до мов були притаманні багатьом представникам роду Драгоманових, найяскравіший приклад — Леся Українка. З часом Оксана Драгоманова опанувала сім іноземних мов [28, 83], що не раз допомагало в дипломатичній, юридичній, перекладацькій роботі, а також у непростих перипетіях емігрантського життя.

Нарешті, є ще один документ, можливо, найбільш переконливий — світлина з фонду М. Драгоманова [19], яка остаточно і повністю перекреслює автобіографічні фантазії Оксани Олександрівни. На звороті цієї світлини — дарчий напис рукою батька, Олександра: «Дорогой бабушке от маленькой внучки, Оксаны Драгомановой. Творки, 24 июня 1892 года». Дівчинці на цьому фото має бути приблизно півтора роки. Окрім важливої для нас дати, привертає увагу й місце, де зроблено світлину: варшавський фотосалон. Це підважує поширену версію про час переїзду матері з

дочкою з Петербурга («десятимісячним немовлям перевезена до Варшави» [4; 5; 23; 28]) до Творків аж у 1895 р. Проте відкритим залишається питання про місце народження Оксани: Петербург чи, може, Творки? Жодних доказів поки що не маємо. Однак тепер є підстави сумніватися, що, як досі вважалося, О. Драгоманов, переїжджаючи в середині 1891 р. на нове місце роботи (у Творки), дружину Олександру Василівну залишив у Петербурзі, й лише у жовтні 1895 р. вона разом із дочкою Оксаною переїхала до нього [26, 86]. Фото маленької Оксани свідчить, що возз'єднання сім'ї відбулося не пізніше середини 1892 р.

Таким чином, якщо наведені докази вказують на рік народження — 1891-й, то число і місяць залишаються під питанням. Маю єдину, ніяк не задокументовану версію: 22 лютого 1891 р. У цьому випадку логічним видається, що Олена Пчілка вітала брата з народженням дитини на початку березня [22, 77]. Можливо, дата, яка дійшла до нас — 22 грудня, у якомусь документі була записана цифрами не дуже охайно і «22.II» перетворилося на «22.XII». Але підтвердження цій гіпотезі немає.

З приводу викладеної історії можна просто пожартувати про невгамовне прагнення жінок до омолодження або поміркувати на тему «обманом світ пройдеш, та назад не повернешся». Але це також привід ще раз замислитися, які глибокі потрясіння випали на долю багатьох українців у часи Жовтневого перевороту, російської агресії і радянсько-української війни 1917—1921 рр. Очевидно, було відчуття, ніби довоєнне життя втрачене цілковито і безповоротно. Вимушена еміграція давала шанс почати все заново, й активні, внутрішньо мужні особистості, а саме такою була Оксана Драгоманова, шукали можливості влаштувати це нове життя якомога ефективніше. Імовірно, одним з таких способів здавалася їй виявлена тепер зміна року народження.

Друга дочка Олександра Драгоманова — Ніна — не відзначилася видатними талантами, тому про неї довідники мовчать. Скупу інформацію подає лише Т. Скрипка [32, 287—288], зокрема, вказує роки життя: 1900-й — 1963-й. У своєму давнішому дослідженні про Оксану Т. Скрипка пише, що Ніна народилася 1901 р. [28, 85]. Проте родинне листування знову заперечує обидві ці дати.

У листі О. Драгоманова до Л. Шишманової від 24 лютого 1898 р. є фраза: «Александра Васильевна моя здорова и кажется еще пополнела» [13, 2]. Спочатку я потрактувала це як свідоцтво доброго апетиту дружини і залишила без коментарів (хоча майнула і думка про її вагітність). Проте згодом у листівці Олександра до Лідії від 31 грудня 1908 р. прочитала: «Моя жена и маленькая дочь Нина, которой теперь 10 лет...» [13, 12]. Коли я все це зіставила, то звернулася до Т. Скрипки. Ось що з'ясувалося з її відповіді:

> Дату народження Ніни я взяла з листа Оксани до М. Цегельського 1924 р., який теж в УВАН зберігається. Очевидно, вона хотіла розжалобити його молодим віком сестри, яка втратила і батьків, і чоловіка, і якій варто допомогти. Але дату народження Ніни я вже виправила [не вказано, де саме. — *Г. Б.*] після того, як вийшов перший том спогадів [йдеться про видання: Спогади про Лесю Україн-

ку: У 2 т. Т. 1 / автор проекту та відповід. ред. Тамара Скрипка. Нью-Йорк, Київ: Темпора, 2017. 368 с. — *Г. Б.*]. Перечитуючи спогади Мільської [Євгенії Косач-Мільської. — *Г. Б.*], зауважила, що «Ніна була на два роки від мене молодша, але коли ми приїхали до Гадяча і я перевелася на навчання до Гадяцької школи, то ми з нею опинилися в одному класі і здружилися» [див.: [32, 278—279]. — *Г. Б.*]. На жаль, ні я не виконала просту арифметичну дію, ні редактори. Безперечно, Ніна народилася 1898 р. Померла 1961 р., за свідченням Дори [Ізидори Косач-Борисової. — *Г. Б.*], яка з нею листувалася. А повідомив Дору про смерть двоюрідної сестри чоловік Ніни [27].

На моє прохання висвітлити детальніше біографію Ніни Т. Скрипка вказала на лист Ізидори Косач-Борисової до Олександра Дуна. Активний дослідник біографії Лесі Українки, О. Дун мав жваве листування з її наймолодшою сестрою, а І. Косач-Борисова, у свою чергу, єдина з родичів підтримувала багаторічне листування з Ніною Драгомановою. Ось що вона повідомляла про Ніну:

1918 р. вийшла заміж за 18-річного (дуже вродливого) гадячанина і того ж таки року овдовіла, переїхала на життя до Москви, там скоро вийшла заміж за шведа (представника фірми шведської, що виробляє шарико-підшипники) на прізвище Геста (Гтоста); їздила з ним за кордон, але, повернувшись знову до Москви, його покинула. Останнього її чоловіка я не знала, чула від інших, що людина він хороша, інтелігентний (не українець), старший за Ніну і дуже любив Ніну (та й вона писала, що щаслива). Завжди Нінине оточення і триб життя — все було таке, що жодних «точек соприкосновения» з нашою родиною не було. Хоч сама Ніна була по природі добра, чутлива, щиросердечна до всіх нас, а до мене особливо [21, 2].

Так крупинки інформації з родинного листування допомогли уточнити біографії Оксани і Ніни Драгоманових.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Богачевська-Хомяк М.* Білим по білому. Жінки в громадському житті України 1884—1939. Київ: Либідь, 1995. 424 с.
2. *Василик М*. Драгоманова Оксана Олександрівна // Енциклопедія Сучасної України. Т. 8 / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. С. 371.
3. Весь Петроград на 1917 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. [СПб.]: Издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», [1917]. 930 с.
4. *Гаврилюк М*. Др. Оксана Драгоманова (У першу річницю смерти) // Дзвін (Буенос-Айрес, Аргентина). 1962. Ч. 5(146). С. 3.
5. *Гаврилюк М*. Оксана Драгоманова (У першу річницю смерти) // Овид (Чикаго, США). 1962. Ч. 3(122). С. 57—58.
6. *Драгоманов Іван*. Лист до матері від 17.05.1887 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 1764. 2 арк.
7. *Драгоманов Іван*. Лист до матері від 30.05.1887 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 1746. 2 арк.

8. *Драгоманов Іван*. Лист до матері від 23.11.1887 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 1753. 2 арк.
9. *Драгоманов Іван*. Лист до матері від 17.01.1889 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 1763. 2 арк.
10. *Драгоманов Іван*. Лист до матері від 19.10.1889 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 1769. 2 арк.
11. *Драгоманов Олександр*. Лист до Косач Ольги (Олени Пчілки) від 19.03.1898 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 708. Арк. 1—3.
12. *Драгоманов Олександр.* Лист до Косач Ольги (Олени Пчілки) від 03.01.1911 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 712. 2 арк.
13. *Драгоманов Олександр*. Листи до Шишманової Лідії // Інститут архівів Болгарської академії наук. Ф. 11к. Оп. 5. Од. зб. 784. Арк. 1—12.
14. *Драгоманова Єлизавета*. Лист до Шишманової Лідії від 02.09.1890 р. // Інститут архівів Болгарської академії наук. Ф. 11к. Оп. 5. Од. зб. 782. Арк. 1—2.
15. *Драгоманова Людмила*. Лист до Драгоманової Єлизавети Іванівни [серпень 1888 р.] // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 26. Од. зб. 133. 2 арк.
16. *Драгоманова Людмила.* Лист до Драгоманової Єлизавети Іванівни від 17.02.1889 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 28. Од. зб. 1809. 2 арк.
17. *Драгоманова Людмила.* Лист до Драгоманової Єлизавети Іванівни від 27.09.1889 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 26. Од. зб. 94. 2 арк.
18. *Драгоманова Оксана.* З далеких давнин / публікація і коментар Т. Скрипки // Леся Українка: доля, культура, епоха: наук. збірник. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 1. С. 30—35.
19. Драгоманова Оксана. Фото з дарчим написом батька Олександра Драгоманова. Варшава. 24.06.1892 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 26. Од. зб. 329.
20. *Качуровський І.* Замість передмови // *Драгоманова О.* По той бік світу. Буенос-Айрес: Вид-во Миколи Денисюка, 1951. С. 5—8.
21. *Косач-Борисова І.* Лист до О. Дуна від 21.12.1974 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 179. Од. зб. 63. 2 арк.
22. Леся Українка. Документи і матеріали 1871—1970. / Арх. упр. при Раді міністрів Української РСР; відп. ред. С. Д. Пількевич; вступ. ст. М. Д. Деркач. Київ: Наукова думка, 1971. 487 с.
23. Оксана Драгоманова (У першу річницю смерти) // Наше життя (Нью-Йорк, США). 1962. Вересень. С. 12—13.
24. *О. К.* Жіночий конґрес у Відні // Воля (Відень, Австрія). 1921. 20 серпня. URL: https://zbruc.eu/node/107372
25. *Ротач П.* Розвіяні по чужині: Полтавці на еміграції. Короткий біобібліогр. довідник. Полтава: Верстка, 1998. 162 с.
26. *Садівничий В.* Олександр — наймолодший із Драгоманових // Образ: науковий журнал. Суми: Сумський державний університет, 2016. Вип. 3 (21). С. 84—90.
27. *Скрипка Т.* Лист до Галини Бурлаки від 22.07.2022 р. // Особистий архів Галини Бурлаки.

28. *Скрипка Т.* Оксана Драгоманова (1894—1961) // Леся Українка: доля, культура, епоха: наук. збірник. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 1. С. 80—88.
29. *Скрипка Т.* Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій і культура. Київ: Темпора, 2013. 656 с.
30. Список окончивших курс на С.-Петербургских Высших Женских Курсах 1910—1911 и 1911—1912 учебн. гг. СПб: Издание Общества вспоможения окончившим курс наук на СПб. Высших Женских Курсах, 1913. 47 с.
31. Список студентов и посторонних слушателей лекций Императорского Харьковского университета на первое полугодие 1885—1886 академического года. Харьков: В Университетской типографии, 1885. 240 с.
32. Спогади про Лесю Українку: У 2 т. Т. 1 / автор проекту та відповід. ред. Тамара Скрипка. Нью-Йорк, Київ: Темпора, 2017. 368 с.
33. *Суровцова Н.* Спогади. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1996. 432 с.
34. *Трощинський В.* Драгоманова Оксана // Енциклопедія української діяспори: У 7 т. Т. 1. Кн. 1 / гол. ред. В. Маркусь, спів-ред. Д. Маркусь. Нью-Йорк, Чікаґо, 2009. С. 255—256.
35. *Українка Леся*. Повне академічне зібрання творів: У 14 т. Т. 11: Листи. 1876—1896 / ред. С. Кочерга; передм. В. Агеєва; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 600 с.
36. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / упорядк. В. А. Просалової. Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. 516 с.
37. *Чикаленко Є.* Щоденник (1919—1920). Київ: Темпора, 2011. 720 с.
38. California Death Index, 1940—1997. Department of Public Health Services, Sacramento. URL: https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:VPW1-Q77 Oksana Dragomanova, 03 Apr. 1961.
39. New York Passenger Arrival Lists (Ellis Island), 1892—1924 // Національне управління архівів та документації США (NARA). Microfilm publication T715 and M237. URL: https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JNCW-J5S

Отримано 2 травня 2023 р.

REFERENCES

1. Bohachevska-Khomiak, M. (1995). *Bilym po bilomu. Zhinky v hromadskomu zhytti Ukrainy 1884—1939*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
2. Vasylyk, M. (2008). Drahomanova Oksana Oleksandrivna. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, & M. H. Zhelezniak at al. (Eds.), *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* (Vol. 8; p. 371). Kyiv: Instytut entsyklopedychnych doslidzhen NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
3. *Ves Petrograd na 1917 god: adresnaia i spravochnaia kniga g. Petrograda*. ([1917]). [SPb.]: Izdanie t-va A. S. Suvorina "Novoe vremia". [in Russian]
4. Havryliuk, M. (1962). Dr. Oksana Drahomanova (U pershu richnytsiu smerty). *Dzvin*, *5*(146), 3. [in Ukrainian]
5. Havryliuk, M. (1962). Oksana Drahomanova (U pershu richnytsiu smerty). *Ovyd, 3*(122), 57—58. [in Ukrainian]
6. Drahomanov, Ivan. (1887, May 17). Letter to mother. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 1764). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
7. Drahomanov, Ivan. (1887, May 30). Letter to mother. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 1746). Kyiv, Ukraine. [in Russian]

8. Drahomanov, Ivan. (1887, November 23). Letter to mother. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 1753). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
9. Drahomanov, Ivan. (1889, January 17). Letter to mother. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 1763). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
10. Drahomanov, Ivan. (1889, October 19). Letter to mother. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 1769). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
11. Drahomanov, Oleksandr. (1898, Marh 19). Letter to Olha Kosach (Olena Pchilka). The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 708). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
12. Drahomanov, Oleksandr. (1911, January 3). Letter to Olha Kosach (Olena Pchilka). The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 712). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
13. Drahomanov, Oleksandr. (1898—1912). Letters to Lidiia Shyshmanova. Institute of Archives. Academy of Sciences of Bulgaria (Fund 11k, Inventory 5, Folder 784). Sofiia, Bulgaria. [in Russian]
14. Drahomanova, Yelyzaveta. (1890, September 2). Letter to Lidiia Shyshmanova. Institute of Archives. Academy of Sciences of Bulgaria (Fund 11k, Inventory 5, Folder 782). Sofiia, Bulgaria. [in Russian]
15. Drahomanova, Liudmyla. (1888, August). Letter to Yelyzaveta Drahomanova. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 26, Folder 133). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
16. Drahomanova, Liudmyla. (1889, February 17). Letter to Yelyzaveta Drahomanova. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 28, Folder 1809). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
17. Drahomanova, Liudmyla. (1889, September 27). Letter to Yelyzaveta Drahomanova. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 26, Folder 94). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
18. Drahomanova, Oksana. (2010). Z dalekykh davnyn (T. Skrypka, Ed.). *Lesia Ukrainka: dolia, kultura, epokha: nauk. zbirnyk, 1,* 30—35. [in Ukrainian]
19. Drahomanova, Oksana. Photo with father's gift inscription. (1892, June 24. Warszawa). The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 26, Folder 329). Kyiv, Ukraine. [in Russian]
20. Kachurovskyi, I. (1951). Zamist peredmovy. In O. Drahomanova, *Po toi bik svitu* (pp. 5—8). Buenos Aires: Vyd-vo Mykoly Denysiuka. [in Ukrainian]
21. Kosach-Borysova, I. (1974, December 21). Letter to O. Dun. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 179, Folder 63). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian]
22. Pilkevych, D., & Derkach, M. (Eds.). (1971). *Lesia Ukrainka. Dokumenty i materialy 1871—1970*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
23. Oksana Drahomanova (U pershu richnytsiu smerty). (1962). *Nashe zhyttia, 9,* 12—13. [in Ukrainian]
24. O. K. (1921, August 20). Zhinochyi kongres u Vidni. *Volia*. https://zbruc.eu/node/107372 [in Ukrainian]

25. Rotach, P. (1998). *Rozviiani po chuzhyni: Poltavtsi na emihratsii. Korotkyi biobibliohr. dovidnyk*. Poltava: Verstka. [in Ukrainian]
26. Sadivnychyi, V. (2016). Oleksandr — naimolodshyi iz Drahomanovykh. *Obraz, 3*(21), 84—90. [in Ukrainian]
27. Skrypka, T. (2022, July 22). Letter to Halyna Burlaka. Personal archive of Halyna Burlaka. [in Ukrainian]
28. Skrypka, T. (2010). Oksana Drahomanova (1894—1961). *Lesia Ukrainka: dolia, kultura, epokha: nauk. zbirnyk, 1,* 80—88. [in Ukrainian]
29. Skrypka, T. (2013). *Rodovi hnizda Drahomanovykh-Kosachiv: yikh ustrii i kultura*. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
30. *Spisok okonchivshykh kurs na S.-Peterburgskikh Vysshikh Zhenskikh Kursakh 1910—1911 i 1911—1912 uchebn. gg*. (1913). St. Petersburg: Izdanie Obshhestva vspomozheniia okonchivshym kurs nauk na SPb. Vysshykh Zhenskykh Kursakh. [in Russian]
31. *Spisok studentov i postoronnikh slushatelei lektsii Imperatorskogo Kharkovskogo universiteta na pervoe polugodie 1885—1886 akademicheskogo goda*. (1885). Kharkov: V Universytetskoi tipografii. [in Russian]
32. Skrypka, T. (Ed.). (2017). *Spohady pro Lesiu Ukrainku* (Vols. 1—2, Vol. 1). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
33. Surovtsova, N. (1996). *Spohady*. Kyiv: Vyd-vo im. Oleny Telihy. [in Ukrainian]
34. Troshchynskyi, V. (2009). Drahomanova Oksana. In V. Markus, & D. Markus (Eds.), *Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory* (Vols. 1—7, Vol. 1(1); pp. 255—256). New York, Chicago. [in Ukrainian]
35. Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (S. Kocherha, V. Aheieva, & V. Prokip (Savchuk), Eds.; Vols. 1—14, Vol. 11). Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian]
36. Prosalova, V. (Ed.). (2012). *Ukrainska diaspora: literaturni postati, tvory, biobibliohrafichni vidomosti*. Donetsk: Skhidnyi vydavnychyi dim. [in Ukrainian]
37. Chykalenko, Ye. (2011). *Shchodennyk (1919—1920)*. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
38. California Death Index, 1940—1997. Department of Public Health Services, Sacramento. https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:VPW1-Q77. Oksana Dragomanova, 03 Apr. 1961.
39. New York Passenger Arrival Lists (Ellis Island), 1892—1924. US National Archives and Records Administration (NARA). Microfilm publication T715 and M237. https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JNCW-J5S

Received 2 May 2023

Halyna Burlaka, PhD, senior research fellow
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: rukopys@ukr.net
ORCID https://orcid.org/0000-0003-2266-1160

DOUBLE MYSTIFICATION
OF THE DRAHOMANOV SISTERS

The subject of this research is the family correspondence of the Drahomanovs, a significant part of which remains unpublished. These archival materials have been prepared for publication in the upcoming issue of the annual journal "Heritage: Literary Source Studies. Textology". They significantly enrich our knowledge of Mykhailo Drahomanov's life and his circle, while also presenting some complex tasks for the commentator. In particular, the letters of M. Drahomanov's youngest brother, Oleksandr, mention his daughters

Oksana and Nina. The dates mentioned in these references contradict the commonly known information about their birth years. Therefore, there is a need to clarify their actual years of birth.

Oksana Drahomanova was a lawyer, a participant in Ukraine's liberation struggle in 1918—1921, an international women's movement activist, a writer, and a translator. Various mentions provide different birth dates for Oksana, most often 1894 but occasionally 1892. The information about Oksana and Nina Drahomanova that has been circulated in the scholarly literature is based mostly on the distant relatives' and acquaintances' memories, which are often unreliable in terms of dating. In addition, Oksana herself may have altered her passport data, 'rejuvenating' herself by at least three years during her emigration overseas. The present research incorporates modern sources and archival materials, including memories, photographs, correspondence, and other documents. A decisive piece of evidence was a photograph of little Oksana, about one and a half years old, with a gift inscription from her father, dated June 1892. Thus, it is proved that Oksana Drahomanova was actually born in early 1891, but the exact date has yet to be established.

Little is known about Nina Drahomanova, with her birth year commonly believed to be 1900 or 1901. However, based on the letters of her father Oleksandr from 1898—1912, it can confidently be stated that Nina was born in 1898.

In addition, through the study of sources, the exact birth date of Oleksandr Drahomanov is determined to be August 4, 1859, according to the old style.

The paper demonstrates how preparing texts for publication and scholarly commentary on archival materials (in this case, epistolary ones) lead to heuristic discoveries.

Keywords: Drahomanov family, biography, dating, correspondence, refutation.

XX СТОЛІТТЯ

https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.29-46
УДК 821.161.2 Ігор Костецький

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

ПРОЗОПИС ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

У статті досліджується художня техніка Ігоря Костецького, новаторство форми і змісту його малої прози кінця 1940-х років. Розглядаються спроби оновлення жанрової природи новели, принципи творення образної системи, структури прозового наративу, використання кінематографічних конструкцій, прийому «потоку свідомості», ситуації лакуни, «тексту в тексті» тощо. До аналізу залучено твори, що увійшли до збірки «Оповідання про переможців», а також новели «Тобі належить цілий світ», «Перед днем грядущим», «Божественна лжа» і зразки їх літературно-критичної рецепції (розвідки Віктора Петрова, Володимира Державина, Юрія Шереха та ін.). З'ясовано, що твори І. Костецького апелюють до підсвідомості, посиленої асоціативності, образного мислення, уяви, важливим у них є чинник гри як один із елементів авторської поетики.

***Ключові слова**: жанр, образ, «потік свідомості», кінематографізм, лакуна.*

З ім'ям Ігоря Костецького пов'язано новий за хронологією і світоглядом етап у розвитку модерної української літератури: своєю творчістю він оновив її жанрові, стильові, образотворчі особливості, зокрема, через ощадність мови, використання елементів кінематографа, психоаналізу, міфотворчості та ін. Кожен із текстів І. Костецького

Цитування: *Василенко В.* Прозопис Ігоря Костецького // Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 29—46. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.29-46

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

несе певний відбиток авторської уваги як до нематеріальної реальності внутрішнього світу, так і довколишньої дійсності, а серцевиною кожного з його творів є суб'єктивний досвід і персонально пережитий — психологічний і духовний, а не історичний — час. Хоча творчість І. Костецького, зокрема його проза, еволюціонувала, вже з перших спроб вона продемонструвала принциповий розрив із реалізмом і раціоналізмом, відмову від усталених жанрових форм. Вбираючи в себе доволі різнорідні (неоромантичні, сюрреалістичні, екзистенціалістські та ін.) елементи — як складники авторських світогляду і стилю, вона тяжіла до синтезу і синкретизму.

Деструкція жанру, механізація образу

Видані в 1946 р. «Оповідання про переможців» І. Костецького відразу привернули увагу критики. Відзначаючи професійну майстерність автора, рецензенти «Оповідань...» не без застережень сходилися на тому, що ця хронологічно перша збірка з дев'ятьма прозовими мініатюрами — явище новаторське, але щодо того, чи це естетичне досягнення, чи творча поразка письменника, розходилися в думках. Так, у післямові до «Оповідань...» Володимир Державин називав їх не лише новелістичним здобутком автора, а й однією з вершин української прози XX ст., яка становить «принципову і глибоко знаменну подію в мистецькому розвитку сюжетової прози» [6, 25]; і це була важлива, хоча, як декому здавалося, завищена оцінка одного з провідних еміграційних критиків. Натомість, за висловом Віктора Петрова, вихід «Оповідань...» виявився «суворим і, слід визнати, нерадісним випробуванням для нашої критики». Цього випробування, вважав дослідник, критика не витримала, і навіть більше — «зазнала тут жорстокої поразки» [15, 715]. У цьому, зрештою, нічого дивного немає, твердить далі В. Петров, пояснюючи «коріння його [І. Костецького. — *В. В.*] змагання з критиками й критиків з ним» тим, що у своєму аналізі вони виходили з принципу ствердження, а автор «Оповідань...» — із принципу заперечення. Критики, які, на думку В. Петрова, зазнали поразки (хоча він і не називає їх безпосередньо), — це Юрій Шерех, Василь Чапленко і Юрій Бойко (Блохин). Аналізуючи їхні рецензії на «Оповідання...» І. Костецького й водночас уточнюючи та доповнюючи їхні думки, В. Петров (який, можливо, найближче підійшов до розуміння форми і змісту «Оповідань...») твердить, що всі вони виявили надзвичайну одностайність у своїх висловлюваннях про невідповідність жанрової належності «Оповідань...», але жоден із них не догледів нових для літератури тенденцій у структурі прозового наративу (деякі з них виокремив у післямові до збірки В. Державин), зосередивши увагу на деталях (жанрових, сюжетних, стильових тощо). Доволі показово, що стаття В. Петрова, підготовлена для альманаху «Світання», який видавало однойменне літературне угрупування, так і не вийшла друком. Редакція, зрештою, відхилила її, тому, як і збірка І. Костецького, вона виявилася заручницею упереджень і нерозумінь. Незгоду з окремими (зо-

крема стильовими) твердженнями В. Петрова висловив у редакційній примітці до рецензії Михайло Орест:

> Редакція альманаху «Світання» схильна розглядати імпресіоністичний «ірреалізм» І. Костецького в його «Оповіданнях про переможців» (незалежно від питання про стиль інших його творів) як нормальний продукт розвитку західноевропейського імпресіонізму 19 сторіччя і тому не приєднується до прикінцевих тверджень шанованого автора [16, 1151].

Підстави порівняти «Оповідання...» І. Костецького з естетикою імпресіонізму М. Орестові дала, ймовірно, їх насиченість зоровими та слуховими образами, тяжіння до синтезу музики, живопису, кіно, використання внутрішнього монологу як основної манери оповіді тощо. Стратегія В. Петрова, який писав про І. Костецького, полягала в тому, щоб показати безпорадність критиків і виявити в них брак знань і ерудиції, коли йшлося про нові художні пошуки та відкриття. Проте методологічні відмінності між І. Костецьким і його критиками, які зауважував В. Петров, були далеко не єдиними: рецепція прози І. Костецького як явища новаторського та експериментального об'єктивно й не могла бути однозначною. Те, що експериментальність творів письменника спричинила дискусії (про їх жанрово-стильові, образні характеристики), а нерідко наштовхувалася на стіну нерозуміння, — явище закономірне в літературному процесі 1940-х: художній експеримент сприймався як виклик літературній традиції, допоки (із приходом нового покоління, яке обрало своїм принциповим орієнтиром творчі новації, передусім письменників Нью-Йоркської групи) не створив власної.

Фіксуючи невідповідність малих епічних форм, до яких звертається І. Костецький, їхнім жанровим визначенням, письменник-реаліст Василь Чапленко завершував власний аналіз «Оповідань...» так:

> З цієї «жанрової констатації» самі собою випливають два висновки: по-перше, автор безпідставно назвав свою збірку (в підзаголовку) «дев'ятьма новелями» і, по-друге, автор післямови Вол. Державин неслушно увімкнув збірку (власне, всю творчість Костецького) як «глибоко знаменну подію в мистецький розвиток сюжетової прози» [18, 3].

Якщо закиди В. Державину щодо зарахування «Оповідань...» І. Костецького до «сюжетової» прози (його «новели» принципово безсюжетні) й твердження про них як «принципову і глибоко знаменну подію» (В. Державин не вказує, у чому принциповість і «глибока знаменність» такої події, як дебютна збірка І. Костецького, але, ймовірно, працюючи над післямовою, він тримав у пам'яті й інші, на той час не друковані, твори письменника) і мають сенс, то його неувага до принципу, на якому побудована вся збірка, — показова. Говорячи про «відсутність виразно побудованих сюжетів» і про те, що «цей дефект — недосконалість сюжетної будови — дуже знецінює мистецьку вартість творів І. Костецького», В. Чапленко висловлював жаль через те, «що наші прозаїки так мало працюють над сюжетобудовою. Це має вагу для всіх прозових жанрів, за вийнятком нарису, а про властиву новелю поза сюжетом не можна про-

сто й говорити» [18, 3]. Втім, саме те, про що, як здається В. Чапленкові, «не можна говорити», і прагне ствердити І. Костецький. Те, що письменник виніс у заголовок («оповідання») і підзаголовок («новели») жанрові визначення, невідповідні формі його творів, на думку В. Петрова, — продумана та вмотивована стратегія: «...заголовок і підзаголовок мають декларативний характер. Це формули оперативного призначення. Тези теорії. Вони покликані виконати цілком певну функцію...». Ця функція, вважає В. Петров, — спроба деструкції новели (й оповідання) як жанру:

> Справа йде про те, що речі, вміщені в збірці Костецького і названі в заголовку «оповіданнями», а в підзаголовку «новелями», не є ні тими, ані тими. Вони є спробами деструкції новелі, етапами в намаганні деформувати жанр новелі. Так і треба розглядати кожну з цих речей як різні типи деформованої новелі. Новелі, які не є новелями [15, 716].

Простежуючи деформацію жанру новели до антиновели, зокрема, через розпади її форми, В. Петров указує на зміну принципів оповіді (з описового до антиописового), подієвості («...дія у Костецького "не розгортається", і не "проступає", і тим паче не "відбувається". Це не-дія» [16, 718]), а також функції художньої деталі. Зміна усталених принципів, на думку В. Петрова, — найважливіша особливість збірки І. Костецького: її автор, уважає дослідник, творить новий образ технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом світу фізичного, який існував досі, — він є його антитезою. «Збірка новель І. Костецького є спроба запровадити техніцизм у літературі, творити деталі, образи, ляндшафт, людей, сюжети, виходити з вимог технічної конструкції деталю й персонажу, а не з вимог об'єктивного відтворення фізичної даности зовнішньої природи» [15, 718], — стверджує В. Петров. «Не-дія», згідно з обраним І. Костецьким методом, «не відбувається» так (і для того), щоб на першому плані залишалось абстрактне, деперсоналізоване «Я», що є схемою персонажа — не відображенням реальності, а її маскою.

«Оповідання про переможців» суттєво відрізнялися від того, про *що* і *як* писали українські письменники з «плянети Ді-Пі». Споріднені з пошуками українського авангарду 1910—1920-х років і з художніми відкриттями його європейських сучасників, художні експерименти І. Костецького відображали ідею автономного і справді творчого (а не репродуктивного) мистецтва, яку він обґрунтовував теоретично і яка мала для нього значення принципове: творити оригінальні мистецькі цінності, які би перетворювали дійсність, а не пасивно наслідували її, — так визначав І. Костецький свій творчий дороговказ. Це означало відмову від дослівности й однозначности та використання інтертекстуальности, асоціативности, «багатопланового виразу», комплексного бачення речей і явищ. Відкидаючи зужиті реалістичні форми, І. Костецький користується різними «технічними відкриттями» сучасників: «потоком свідомості», прийомами кінематографізму, психоаналізу та ін. Новаторство письменника В. Державин пояснював формальними особливостями його новел,

указуючи на шукання ним таких форм вислову, які б не описували і не визначали раціонально ті почуття й ідеї, що їх автор намагається закласти у твір, а сприяли б появі їх у свідомості читача через високоестетичну організацію вислову. В пошуках джерел «нового ідеалістичного мистецтва», яким для нього й були твори І. Костецького, В. Державин сягає аж до XVIII ст. і говорить про реалізм, символізм, експресіонізм і сюрреалізм, згадує авторів, які мали вплив на творчу манеру І. Костецького, зокрема Джеймса Джойса в англійській і Ернеста Гемінґвея в американській літературах. Підсумовуючи, критик зазначає:

> Для української белетристики, що вона досі — з небезосновною обережністю — перебувала ніби осторонь тих стилістично-композиційних спроб і шукань, надзвичайно важить той факт, що в творах І. Костецького вони відразу виступають не в ролі малоприступних читачеві або й естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість описової матерії т. зв. реалізму і оперує переважно емоціями й артефактами, відчуваними поза літературним словом і поміж граматичних словосполук [6, 25].

І. Костецький обмежує місце й час дії кожної з новел до мінімуму, звертаючи основну увагу на деталі. Художню дійсність він творить через образ конкретизований, але пропущений крізь власне, нерідко понадміру суб'єктивне сприйняття дійсності. Через це його образи часто нагадують багатозначні, багаторівневі метафори, а в деяких випадках — ребуси чи ієрогліфи, що потребують для розкодування певних знання чи досвіду. Мовну ущільненість і лаконізм «Оповідань...» скеровано на те, щоб мінімумом технічних засобів (зокрема кінематографічних) досягнути максимуму враження. Кінематографічна техніка (кадрування, напливи, зміна ракурсу, темпу дії тощо), загалом характерна для письма І. Костецького, в «Оповіданнях...» стає основною: окремі новели зіткані немовби з випадкових образів та ситуацій і нагадують короткометражні фільми, або, як стверджував В. Державин, «свого роду "психологічні кадри" духового — не зорового! — кіносценарія» [6, 26]. Велике значення при цьому надається структуруванню елементів твору (сюжету, композиції, образів та ін.) навколо єдиного центру організації враження (конфлікту, мотиву, ситуації тощо). Спільним для всіх дев'ятьох новел І. Костецького прийомом Ольга Деркачова вважає «своєрідне кадрування, вибір окремої сцени і заповнення нею всього твору, відсікання всього менш важливого чи несуттєвого» [9, 73].

> Ці твори, — зазначає вона, — ловлення миті, моменту, викадровування найважливішого, сукупність певної послідовності невеликої кількості кадрів із обов'язковим айстопером. Саме невеликої кількості кадрів, немов автор боїться, що читач за надміром сцен, епізодів може не побачити найважливіше, не зупиниться там, де повинен зупинитися, а зачепиться поглядом за ім'я чи звички, а важать не вони, важить мить, що стає вирішальною, вчинок, який змінює не лише персонажів, а й читачеве розуміння того, якою повинна бути розказана історія [9, 83—84].

Звісно, І. Костецький не вперше застосував елементи кіно в українській літературі: в цьому ряду варто згадати Юрія Яновського з його «Майстром корабля», Леоніда Скрипника з його «Інтелігентом», кінематографічність романів Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію», «Пригоди Мак-Лейстона, Гарі Руперта та інших». В «Оповіданнях...» І. Костецький використовує не лише кадрування й монтаж, а й ритміку і звук, умовчання, мозаїчність і чергування планів, варіюючи ритми і залучаючи розмаїтість значень, наголосів, інтонацій різних мовних шарів. Текстуально це виражається через своєрідність наративної структури: письменник переймається не лише тим, «якою повинна бути розказана історія», а й тим, *як* саме вона повинна розказуватися. Тому наративній стратегії як основній підпорядковано всі інші елементи твору: сюжет, композицію, граничну зосередженість на темі оповіді (вона варіюється й урізноманітнюється в кожній новелі).

Загалом «Оповідання про переможців» сприймаються як своєрідна творча лабораторія, в якій І. Костецький досліджує можливості мови й художньої техніки, експериментуючи з поняттями жанру та образу, а своєрідність текстів, що увійшли до збірки, полягає в множинності значень кожного образу та слова.

Про механічність художніх засобів І. Костецького й матеріальність його образів один із тогочасних критиків писав:

> Намагання змеханізувати слово, утотожнивши його з матерією, — це для автора основне завдання. Він не вдовольняється словом як прямим і єдиним засобом. Він снажиться обернути його в залізо, в механізм, у складники повітря. Він домагається з новелі зробити фільм, музику. Це те, що переживає конструктор, коли міркує над формою літака [3, 17].

Зразковою для розуміння художньої техніки І. Костецького може бути новела «Там високо на горах», якою відкривається збірка і яка є немовби увертюрою до музичної композиції (не забуваймо, що «Оповідання про переможців» — це «новелі з нотами»). Її образний ряд складається з чотирьох постатей, які тримаються за руки («Четверо хлопців узялися за руки»), і землі, яка в них під ногами («Їх розстріляли широкою чергою з кулемета. Вони лягли на землю і не сказали більше ні слова. Замість них мала промовити земля» [11, 5]). Великі (масштабні) пластично-зорові плани перемежовуються з малими (епізодичними), абстрактне — з конкретним, а загальне — з частковим. Художню організацію новели (зокрема мовну, з елементами притчевості чи легендарності) та її образно-символічний ряд підпорядковано змісту: образи гір, із яких сходять хлопці, й землі, яка після їхньої смерті має промовляти (помститися?) за них, і їхня кількість (чотири, як і сторін світу) відображають схему світоустрою — того «нового образу технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом фізичного світу, який існував досі» [15, 718]. Тяжіння до умовності та схематизму поєднується в І. Костецького з прагненням до епічної масштабності, універсальності створюваної

ним картини. «Автор полює за вселюдським. Він хоче очистити вселюдське від вічнонаціонального, з одного боку, від часового і льокального з другого. І тому маємо в ньому не почуття, а символи почуттів, схему, яку має заповнити своїм змістом фантазія читача» [2, 128], — стверджував Ю. Бойко. Те, яким змістом може заповнити цю схему уява читача, літературознавець продемонстрував у своїй інтерпретації (а вірогідніше — в її неможливості) новели «Там високо на горах». «В результаті, — підсумовує Ю. Бойко свій аналіз, — замість політично актуальної новелі, яка, в разі творчої сили автора, могла б містити і якесь зернятко вічного, загальнолюдського, маємо ребус, схему, що її заповнити змістом може лише читач, наділений талантом поетичної уяви. Костецький ставить читачеві більші вимоги, ніж собі» [2, 128—129]. Ще виразніше неможливість однозначного потрактування виявляється в Остапа Грицая, який, полемізуючи з МУРівськими критиками й автором післямови до «Оповідань...» В. Державиним, погоджувався з ними лише в тому, що новели І. Костецького — це «не новели», і, засуджуючи формалістичне експериментаторство автора, заперечував їх художнє значення. Жанр «Там високо на горах» він визначив як афоризм:

> Як бачимо — з традиційною формою новелі автор зірвав цілком, бо в усій літературі світу не знайдете новелі об'ємом усього 13 рядків. Але якщо так, то це взагалі ніяка новеля та й взагалі ніяка нова форма, ніяка новість ідеалістичного мистецтва, а стара як світ форма поширеного афоризму, така улюблена авторами в сюжетах казково-поетичного характеру, де з одної сторони іде про пластику тонкого, мініатюрного малюнку, а про мистецько заховану глибінь основної думки з другої [4, 11].

З цими оцінками співзвучні й міркування Ю. Шереха про право на експеримент і його межі. Глибокодумність новел І. Костецького (у визнанні естетичного рівня яких, уважаючи їх «ребусами і гієрогліфами», не відмовляв навіть Ю. Бойко), на думку Ю. Шереха, уявна: їх художні образи — фіктивні, а сама «ідея збірки — штучна й надумана»:

> Вони [новели. — *В. В.*] не мають за собою ні динаміки, ні проблематики. Недоговорення багато дуже важить у літературі... але коли не дано взагалі нічого, крім кількох фальшивих деталів, читач має право не вірити авторові, що за всім тим щось ховається. Навіть тоді, коли суб'єктивно в автора справді щось ховається [20, 4].

Для Ю. Шереха новели І. Костецького — не твори, а лише матеріали до творів, «технологічно цікаві для письменників, але ледве чи потрібні читачеві», а обраний ним метод механічного фіксування станів свідомості — художньо неефективний і такий, що «завжди деіндивідуалізовує персонажі і тому за рідкими винятками жадного мистецького ефекту не дає» [20, 4].

Новела «Бог та мудреці», як й інша — «З переказу», за жанром споріднена з байкою, а за змістом є візуалізацією значення цитати з «Ідіота» Федора Достоєвського про особливу природу релігійного почуття і недоступність його для атеїстів через заперечення ними ірраціональ-

ного способу світопізнання. «Рознеслася чутка, що Бог появився між людьми і ходить в людській подобі. Люди бігли і кричали» [11, 6]. Техніка візуальності змінюється прийомом подієвості — прискоренням або сповільненням дії. Мудреці вирішили подивитися, з чого складається Бог, і почали скидати з нього сорочки, а люди з очікуванням і цікавістю спостерігали, хто або що буде під останньою сорочкою. Під нею виявилася порожнеча. Далі відбувається зміна зображення — «стоп-кадр»: «А Бог стояв осторонь, цілий та неушкоджений, стояв і дивився на них очима живими» [11, 6].

В основі новели «Зоря» — контрасти небесного сяйва зорі й електричного освітлення, світла природного, космічного і штучного, земного. Центральний образ — таборянин, який вийшов за огорожу свого табору і був зупинений поліцаєм (ні імені персонажа, ні мотивації його вчинку — залишити територію табору в пізню годину, автор не повідомляє). Уважаючи цю новелу найбільш вдалою в усій збірці, Ю. Бойко вбачав її сенс «у протиставленні двох натур — прозаїчного, наскрізь буденного поліцая-німця, носія порядку і дисциплінованости, та чужинця-мрійника» [2, 129]. «Зоря», як і дві інші пов'язані з нею новели («Третя Ема», «Валерій і білі плями»), за Ю. Шерехом — своєрідні «психологічні етюди» чи «параболи з мораллю», образну і сюжетну схему яких він охарактеризував так:

> «Дія» усіх — тільки внутрішня, герой — тільки один. Він названий різними іменами, але міг би бути скрізь названий «я». В усіх трьох етюдах однаковий хід «дії»: героєві чогось дуже хочеться (або не хочеться) — і він робить протилежне, змушує себе до нелюбого. Інші дійові особи з'являються тільки як каталізатори внутрішнього зрушення [20, 4].

У новелі «Я і машина» основну увагу зосереджено на звукописі, ритмізації й алітеруванні (удари молотка недосвідченого шахтаря) — засобах радше поезії, ніж прози. Зміна ракурсу зображення і прийом «склеювання кадрів» основні в новелі «Бомбардування»: автор одночасно зображує одну й ту ж подію «згори», «знизу» і знову «згори». Перший кадр — льотчик бомбардувальника в небі, другий — люди на землі під час бомбардування, третій — знову льотчик у небі. Розповідь ведеться від двох персонажів, окреслених так схематично, що доцільно сприймати їх лише як певні «пункти погляду» в їхньому перехрещенні. Весь текст оформлений як набір випадкових фраз — це хаотичний потік асоціацій двох осіб (того, хто скидає бомби на людей, музеї, собори, й того, на кого їх скидають), алогічне нанизування думок одна на одну (з бомбардувальника вгорі й під натиском бомбардувальника внизу).

«Боротьба за прапор» — кульмінаційний у збірці й, можливо, один із найцікавіших щодо форми та змісту (зокрема, у плані перехрещення зовнішньої дії і внутрішніх душевних колізій) в усій новелістиці І. Костецького епічний твір. Його епічність — не в розлогості полотна, а в місткості та сконцентрованості матеріалу, в його художньому узагальнені. Деталь, зафіксована на картині роботи Леонардо да Вінчі, де зображено

битву, що відбулася в далекому 1444 р. між флорентійцями й міланцями під Анґіярі, — люди, які із завзяттям вчепилися одне в одного, змагаючись за хоругву, — трансформується в іншому часі, в іншій війні — боротьбі за прапор між соратниками-побратимами, які з цього моменту стали запеклими ворогами. Саме на цій зразковій у планах жанру, форми, сюжету й композиції «героїчній новелі» В. Державин і висновував своє уявлення про модерністську (звісно, без уживання цього терміна) поетику І. Костецького, її найважливіші риси (антиреалістичність, умовчання, кінематографізм та ін.). В одному з листів до Ю. Шереха про свою післямову до збірки І. Костецького він повідомляв, що вона «розрахована на який завгодно склад збірки, але з обов'язковою наявністю новелі "Боротьба за прапор"» [7, 2]. Без сумніву, висока (і, як здавалося сучасникам, завищена) оцінка В. Державиним «Оповідань...» І. Костецького базувалася саме на аналізі «Боротьби за прапор». Сюжетно новела складається з чотирьох епізодів (боротьби за прапор, суду, бою, освідчення), кожен із яких у межах традиційної поетики міг би скласти основу окремого розділу, якщо не самостійного твору. Всі «події», що «відбуваються» в новелі, розгортаються в одному напрямі: від мовлення до мовчання, від життя (серед смерті) до смерті (серед життя). Кінематографічність «Боротьби за прапор» виражена передусім через прийом «частини замість цілого» — фрагментування образу та «дії» на окремі частини. Цей прийом увиразнює кінематографічність бачення письменника і визначає нестандартність його підходу до зображення. «Історії» двох персонажів-повстанців розповідають не вони самі, а їхні руки — те, що вони тримали, до чого доторкалися з дитинства і до моменту боротьби за прапор. Ця деталь є важливою і в інших епізодах: «отаман ляснув долонею по столі»; повстанці «стиснули один одному руки»; «Параска плакала, закривши обома руками обличчя»; «вона поклала на його руку свою» та ін. Зовнішні дії в новелі віддзеркалені внутрішніми колізіями, а її авангардистська форма посилена гуманістичним пафосом (зокрема ідеєю долання національної обмеженості: конфлікт білоруса й українця за трофей — бойовий прапор супротивника). Недоговореність сюжету, замовчування інтриги, упущення епізодів, які би зв'язували дію, — все це скеровано на те, щоб підкреслити характери, в яких І. Костецький прагне дати відчути і зрозуміти поняття людської гідності.

Звісно, «Оповідання про переможців», як і наступна збірка «Там, де початок чуда», не стали вирішенням усіх (чи навіть основних) проблем жанру та форми новели, але запропонували один із потенційних варіантів такого вирішення.

Ситуація лакуни

«Тобі належить цілий світ» (1946, 1950) — один із найпотужніших текстів І. Костецького, в якому він укотре підтвердив майстерність творення характеру, зокрема, за допомогою прийомів безпосереднього («потік свідомості», внутрішнє мовлення, невласне пряма мова тощо) й опосе-

редкованого (напливи, монтаж та ін.) психологізму. В цьому творі, що його М.-Р. Стех назвав «телеграфною міні-версією психологічного роману» [17, 171], І. Костецький прагне максимально точно відтворити свідомі, підсвідомі процеси й імпульси, відбиті в миттєвих враженнях, думках і почуттях героя, у внутрішніх глибинах його людського «Я».

Важливе значення у тексті має ситуація лакуни, себто розриву між оповіддю про подію та дійсністю, коли читач не отримує однозначної відповіді на питання про те, де відбувається подія та чи відбувається вона взагалі. І. Костецький трансформує тему фізичної і психічної травм, які переживає герой новели, німець Фріц Мюллер, у вагомий сюжетотворчий конструкт і пропонує читачеві такий тип твору, в якому ситуація замовчування замінює собою оповідь про подію. Фіксацію травми в «Тобі належить цілий світ» реалізовано за допомогою повторення одних і тих самих слів і фраз — прийому, який автор використовує для імітації техніки «потоку свідомості» чи, за словами І. Костецького, «потоку притомності». Її суть, за визначенням Ю. Шереха, «полягає в тому, що автор подає не образ самих подій, а образ того, як вони відбиваються в свідомості героя» [19, 30].

Даремно намагаючись налагодити життя в повоєнній Німеччині, установити взаєморозуміння в родині, яка вижила після бомбардувань, Фріц Мюллер проявляє нездатність адаптуватися до нового, повоєнного світу. Поле травми колишнього ветерана вермахту, який переживає депресію, не обмежується фізичними ранами, які він виніс із поля бою та упівського полону, як і не вкладається в категорії поразки чи втрати, які, попри те що дають про себе знати, усе ж не є визначальними. Травма Фріца стає лакуною, яку не можуть заповнити мати, дружина, син, яка загалом не підлягає зціленню, є неминучою та непоборною. Її пов'язано з психологічним оновленням Фріца, зміщенням акценту з принципу, що йому «належить цілий світ» лише тому, що він німець, на принцип, що світ «належить винятково добрим людям», які виборюють справедливість у, здавалося б, неможливих умовах. Психологічну метаморфозу, що відбувається з Фріцом, не обмежено переосмисленням етичного закону — її зумовлено знанням про те, що українські повстанці, які побачили в ньому «не ворога, а людину», мусять загинути в протистоянні з незрівнянно дужчим супротивником, бо світ облаштовано несправедливо. Знання про те, що станеться, про неминучу та невиправну трагедію, становить ядро травми, яка призводить Фріца до нездатності радіти власному порятунку й порятунку своєї родини. Травма, що психологічно знищує, фізично паралізує Фріца, веде до анемії почуттів, до безпричинної руйнації родинного життя і всеосяжного відчуття самотності, водночас формує нову біографічну історію, нову траєкторію життєвого досвіду, незалежно від того, запрагне чи не запрагне герой скористатися ними після того, як спроба повернути попередню, довоєнну ідентичність, пов'язану з розумінням своїх політичної і культурної належностей, зазнає краху.

І. Костецький концентрує увагу на психологічній еволюції героя, фізична травма якого, отримана на полі бою («неймовірно страшний удар

по голові»), стає причиною пробудження зі стану несвідомості. Загалом стан пробудження Фріц переживає двічі: після першого удару по голові, переміщуючись зі світу ідилічного німецького міста у світ воєнного хаосу (упівського полону, націоналістичного підпілля, концтабору Бухенвальду), та після другого, дистанціюючись із світу підпілля в повоєнну реальність. Однак повернення до бюргерського світу, «пробудження зі сну» після другого удару по голові відбувається в іншому, незахищеному ілюзією, як у першому випадку, стані.

Ситуацію лакуни в «Тобі належить цілий світ» І. Костецький демонструє у вчинках Фріца, який через власне уявлення про честь і безчестя втрачає можливість національного (як німець) і родинного (як батько, чоловік і син) самоствердження. Текстову лакуну можна помітити й у зміщенні сенсу, велика частина якого — в підтексті. Так з'являються навмисні «підміни» та «застереження», або, вдаючись до поняття Девіда Лоджа, «замикання», завдяки яким читач розуміє внутрішній зміст твору. Можна припустити, що така побудова новели вказує на масштабність і водночас «невиліковність» травми, яку воєнна катастрофа завдала героєві, немовби заживо похованому повоєнними реаліями.

«Текст у тексті»

Перегук між образами Олега Ольжича, пам'яті якого присвячено новелу І. Костецького «Перед днем грядущим» (1947), і її протагоніста — бойовика-націоналіста Ярослава Володимировича — має свою аналогію (хоча і з іншим потрактуванням) у повісті «Еней і життя інших» (1946) Юрія Косача в історії археолога та лідера підпілля Ірина. У своїй «белетристичній мініятурі», писав В. Державин,

> попри кілька невдалих висловів, що можуть бути тенденційно використані політичними противниками Ольжичевими, — письменник спромігся подати героїчний образ великого поета, войовника й мученика нашої національної державности не лише з гідним його постаті пієтетом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною і яскравою спостережливістю, яка, замість псевдопатетичного бронзування, розкриває в герої людину... [8, 21].

Цьому завданню — «розкрити в герої людину» — й підпорядковано основний творчий задум новели І. Костецького.

Твір починається динамічно, фіксуючи на рівні деяких деталей місце й час розгортання подій: окуповане польське місто, близько одинадцятої години вечора. Як і в інших новелах І. Костецького, події у звичному значенні цього слова (а отже, дії, що відбувається) у «Перед днем грядущим» немає — тут є її очікування і передчуття. Сюжет новели складається з трьох епізодів: вирушаючи на виконання терористичного акту проти німецької окупаційної влади, бойовик-націоналіст Ярослав прощається зі своєю вагітною дружиною; дорогою він зустрічає знайомого професора, який «затягує» його в розмову, і між ними відбувається полеміка; залишившись наодинці, професор читає записку бойовика. Роз-

мова, яка зав'язується між Ярославом і професором, — зіткнення протилежних світоглядних і ціннісних (гуманізм / нігілізм) позицій — підпорядкована основному задуму (здійснення життєво важливого вибору) та має вагомий ідейно-етичний і світоглядно-філософський зміст. Елементи зовнішності героїв фрагментовані так, щоб підкреслити найменші порухи психіки, увиразнити (чи протиставити) їхні характери, але характерологічну функцію в новелі виконують не лише елементи зовнішності чи художні деталі, а також (чи навіть передусім) висловлювання («внутрішні» й «зовнішні»), що й розкривають сутність персонажів як особистостей. Професор (на відміну від свого ідейного антагоніста, він залишається безіменним, і відмова автора від індивідуалізації цього персонажа важлива, адже він постає як певний тип) намагається утримати Ярослава від самовбивчого кроку та переконує його в марності жертовності, у тому, що він не має права губити свій талант і що його життя важливіше, ніж смерть («Сили, сили збережіть, Ярославе Володимировичу. Ваші сили потрібні всім, потрібні нації, коли хочете» [12, 51]), а на кінець застерігає від наслідків, які матиме його вчинок, бо окупант — «це не супротивник, це просто масовий винищувач», і за одного він розстріляє тисячу: «...вони кожен спротив у зародку здушать, і за одного розстрілюють тисячами» [12, 51]. Зрештою, переконує професор, ніхто не оцінить його самопожертву: «Бо коли злетить ваша золота голова, повірте мені, півень навіть не кукурікне. Бо не та доба, інша доба, Ярославе Володимировичу» [12, 52]. Бойовик-націоналіст запевняє, що його «ніхто не посилає на смерть», це його власне свідоме рішення, його етичний, зумовлений глибоким внутрішнім переконанням, вибір, а не «мазохізм ризику», як це здається професору. Ярослав не закликає діяти як він, натомість власним вчинком показує приклад для інших: «Мене ніхто не втручає. Я сам. Мене ніхто не підбиває на небезпеки. Я сам. Мене ніхто не посилає на смерть. Я сам» [12, 51]. Всупереч тезі професора про недоцільність самопожертви, Ярослав стверджує, що «є ще щось, проте, над доцільністю», і це «щось», переконаний він, «велить над усі накази людські. Над усі заборони» [12, 52]. Герой не лише не сподівається на славу чи бодай визнання власного вчинку («ніхто не подякує і не згадає добрим словом»), а знає, що «настане час, коли не буде такого наклепу, якого б не чіпляли» до нього і його соратників. Завершившись (настає комендантська година), діалог між професором і бойовиком продовжується через читання записки, яку професорові залишає, ідучи на смерть (щоб підтвердити власні висловлювання вчинком), його співрозмовник. Прочитавши записку, професор одразу її знищує, проте читач «тримає» її в пам'яті.

Композиційний прийом «тексту в тексті», до якого І. Костецький звертається і в інших своїх творах, виконує функцію прихованого «послання» і дозволяє увести в «зовнішні» дію та діалог «внутрішні»: записка, адресована «кому-небудь» і «нікому спеціяльно», насправді є, з одного боку, ідейною і філософською програмою, призначеною читачеві, а з другого, — «психологічним документом», який прояснює мотиви вчинку бойовика, психологічну структуру його особистості. Як своєрід-

на програма записка містить п'ять пунктів (моральних зобов'язань), кожен із яких є певним кодом (етичною максимою), який потрібно «прочитати», а їх зміст побудований на протиставленні істини та брехні, Людини і людей, вічного та минущого, буття й небуття.

«Естетична помилка»

Порівнюючи «Божественну лжу» з іншими новелами І. Костецького, В. Державин уважав, що вона становить собою «естетичну помилку». І уточнював:

> Але це справжня «творча помилка», певний етап на шляху до того високого — ідеалістичного самими вже мистецькими засобами своїми — артизму, який принципово відкидає матеріялістичну концепцію мистецтва як наслідування так званого «життя» (буцімто реальнішого за само мистецтво), відкидає позаестетичну матерію опису... і промовляє до читача не прозаїчним змістом слова, а самим словом — тим творчим словом-логосом, що знаменує в поетичному вислові все сказане й несказане, як безпосередній еквівалент несказаної ідеї [5, 11—12].

Говорячи про надважливе для І. Костецького ідеалістичне (протиставлене матеріалістичному) сприйняття дійсності та прагнення сягнути максимальної «виразності слова» (що означає: вилучити все, чого немає в самому значенні слова), В. Державин, не торкаючись окремих деталей, на загал повторює те саме, що він писав у післямові до «Оповідань про переможців».

Важливе значення для розуміння змісту новели має складена автором англомовна анотація до неї: І. Костецький говорить про зв'язок мотиву «Божественної лжі» з видрукуваною в «Хорсі» поемою Леоніда Полтави, про тему новели («герой покидає свою дружину в їхню шлюбну ніч, щоб приєднатися до боротьби загону повстанців проти нацистів»), її західноєвропейські джерела (їх він не розкриває) і новаторство («український автор переформовує ці впливи по-своєму» [10, 68]).

Кожен із восьми розділів «Божественної лжі» зосереджений на окремому мікросюжеті й поєднується з іншими композиційно та за фабулою. Перша частина «Божественної лжі» сполучує сюжетні елементи з останньої сцени «Кармен» із епізодами театрального життя, психологізм подій, що відбуваються на сцені (дон Хосе Наварро вбиває зрадливу Кармен), — із реаліями побуту (тут важлива не тематична двоплановість сюжету, хоч стилістично вона довершена, а естетична гармонізація відмінних тематичних планів). Звернімо увагу на цей фрагмент:

> На площі перед цирком урвалось життя жінки. Тут, на площі перед червоним цирком, сталась велика подія. Сказано бо, дві великі миті в житті жінки: хвилина шлюбного ложа, хвилина смерти. Вона впала, велика багряна троянда, зрізана кривим ножем садівника. Хвилина шлюбного ложа, хвилина смерти. Велике, розпечене сі-бемоль пристрасти. Ми здригнулися: смерть подолала дане слово, смерть. Люди з'юрмлюються дивитись на смерть. І падає на натовп, на бандерильєрос, на все крилатий мотиль, мальована заслона, бо ж зрештою червоний цирк вигадав маляр, і капельмайстер кладе батуту на пюпітр. І сі-бемоль летить на нас і розбігається, бо всі моментально підвелися [10, 49].

«Божественна лжа» вибудувана на асоціаціях (зорових і слухових), які породжують в уяві картини, іноді відмінні від того, про що безпосередньо йдеться у творі. Тяжіння до модерністської (авангардистської) поетики помітно у творенні збірних і деперсоналізованих образів. Зокрема, образи учасників весільного застілля нагадують не людей, а набір масок і голосів, схрещення ліній і суміш фарб; деякі з них, хоча й наділені іменами, позбавлені будь-яких рис індивідуальності. Калейдоскопічність подій (про логічно продуману та послідовну дію тут, ясна річ, не йдеться), що починаються з другої частини (повідомлення про шлюб Валюшки / Кармен із Григором / доном Хосе — її основний лейтмотив), безстороння констатація того, що відбувається, численні повтори слів і фраз — усе це посилює враження хаотичності, дисгармонійності й спрямоване на те, щоб передати невпорядкованість, безладність людського існування. Цій меті підпорядковані й звукові повтори та вкраплення в український текст фраз різними мовами (польською, німецькою, англійською), які ускладнюють логічні зв'язки. На відміну від попередньої, у якій перевага — за зображальністю і яка через це ніби випадає із загальної структури твору, у другій частині основне — поліголосся: уривки розмов (на кшталт розмови про мотив камбрбум), реплік, звуків, позбавлених сенсу. «...та галаслива увертюра, як марокканська оркестра з сорока барабанів», вважав Іван Кошелівець, доволі скептичний щодо звукопису І. Костецького (його джерела він убачав у футуристичних експериментах Михайля Семенка), потрібна авторові «тільки для оригінальности, щоб, борони Боже, авторові не закинули банальности. Складається враження, наче автор свідомо калічить свій талант задля оригінальности» [13, 55]. Оцінюючи новелу І. Костецького доволі стримано, І. Кошелівець уважав, що її надмірна експериментальність, передусім звукова, значно шкодить художності:

> На перших десятьох сторінках йдуть такі карколомні вправи з цим напрочуд «милозвучним» звукосполученням камбрбум, що читач, який набереться мужности їх осилити, має враження, наче він цілу зміну пробув у гуркоті фабричного цеху. А на дальших десятьох сторінках — зовсім симпатична психологічна новеля, якби з неї викинути повторене ще кількадесять разів у різних варіяціях оте «Камбрбум» [13, 55].

Утім, те, що І. Кошелівець називає «карколомними вправами» і що, по суті, є «ламанням», деформацією мови, для І. Костецького було якщо не спробою долання формальності чи механічності людських взаємин, то способом показати, як мова творить внутрішні бар'єри між людьми. Відповідно, «ламання» і деформування мови та витворення на її «уламках» нових слів (на кшталт «камбрбум») сприймаються як вихід із автоматичності людського існування.

Динаміку руху, мистецтво танцю Валюші / Кармен у третій частині протиставлено п'яному, застиглому натовпу гостей; її образ, а вірогідніше — його прихована сутність (як і героїні новели «Ми з Недж»), сприймається через метафору танцю. Гості прощаються (в четвертій частині), й молоді залишаються наодинці (в п'ятій); розмова між Григором і Валюшкою, як і всі

діалоги в «Божественній лжі», принципово алогічна. Шоста частина — сон Григора — основна в ідейному та змістовому планах і зіткана з кількох фрагментів, написаних у науково-публіцистичному (повідомлення про психофізичні особливості станів сну і безсоння, класифікація снів і роздуми про їх природу) та художньому стилях. Цей епізод найважливіший для розуміння змісту новели: саме під впливом сну чи побаченого уві сні Григір вирішує обрати між сімейним життям і небезпекою війни друге; так «сон урівнюється з поважним аргументом, і підсвідоме бере активну участь в реальному житті» [14, 171]. Передостання частина — пробудження Григора зі сну, споглядання за тим, як спить Валюшка, збирання в дорогу, щоб вирушити на фронт, і написання своїй обраниці прощальної записки (її зміст, як і значення «разючого та простого, як пророцтво», сновидіння героя, розкриваються лише в наступному епізоді). Зустріч і діалог із полковником Дроботом (його ім'я згадується в другому епізоді, хоча й не зазначається, хто він і звідки, як і не повідомляється про те, до якої армії вступає Григір) покликані прояснити мотиви вчинку Григора. Кількома репліками автор підкреслює романтично-ідеалістичний (протиставлений раціоналістичному і, як здається, не без ноти скептицизму світогляду полковника Дробота) світогляд Григора: Україна, в боротьбу за яку він вступає, — «це не Україна пісень. Це Україна найбруднішої чорної роботи» [10, 67], — нагадує полковник.

Як зізнавався у своєму інтерв'ю з Юрієм Соловієм автор, у цьому епізоді йому йшлося про переосмислення одного фрагмента з біографії Григорія Сковороди, а також однієї з його ідей — про «апологію духу», що дозволяє подолати «красу гріха». Загалом, відсилання до Сковороди трапляється в різних місцях новели: від винесених в епіграф рядків із поезії Юрія Клена «Сковорода» до співзвучності імен (головного героя звуть Григір, іншого — Григорій; одного з гостей, інженера-меліоратора, іронічно представляють Григорієм Сковородою) і своєрідної інтерпретації сковородинівської ідеї та епізоду сновидіння філософа, записаного ним самим 24 листопада 1758 р. Говорячи про схований у підтексті «Божественної лжі» сковородинівський інтертекст і пояснюючи ним доволі непередбачувану розв'язку новели, Юрій Барабаш зазначає:

> Якщо в цьому епізоді є сковородинівський первень (а такий первень, як на мене, є), то він не в паралелі з мітом про позірну втечу Сковороди від молодої дружини, а в усвідомленні героєм пріоритетів у співвідношеннях Любові з Еросом, Любові з моральним імперативом, зрештою Любові з Істиною (в Сковороди — з пізнанням самого себе) [1, 11].

Однак інтертекстуальність, яку «зашито» в текст новели, прочитується вже в першій її частині — сцені вбивства Кармен доном Хосе: так само як оперний герой зрікається обов'язку та честі заради пристрасного кохання, Григір зрікається кохання заради обов'язку та честі, перетворюючись із нареченого в новобранця. Сюжет «Кармен», а вірогідніше — перевертання цього сюжету автором, уносить деяке розуміння мотиву вчинку Григора, хоча обставини, в яких він його здійснює, нерозкриті. Вони повинні були, як припускав В. Державин, «міститись "поміж рядків" і по-

над текстуальним сенсом попереднього викладу, міститись в усіх тих недомовлених і затаєних натяках та асоціаціях, що їх культивує — насамперед, за взірцем Гемінґвея — примхливий експресіонізм І. Костецького, нарешті — міститись у самій постаті героя, в його психологічному портреті» [5, 11]. Те, що (як уважав В. Державин) мало б міститися «поміж рядків», у натяках, асоціаціях і навіть у психології героя (і через те що вчений цього не знаходив, художній експеримент письменника вважав невдалим), замінює властива для І. Костецького фігура замовчування.

Загалом, проза І. Костецького може правити за ілюстрацію механізму зміни художніх орієнтирів від між- до повоєнної літератури, а також за спробу перевірити творчі можливості українського письменства на його здатність бути на одному рівні з тогочасним європейським. Хоча художні експерименти письменника (технічні та формальні) й не мали свого продовження, проте в літературі того часу вони не були винятком: деякі технічні напрацювання (як-от використання кіномови, елементів психоаналізу, посиленої асоціативності тощо) випробовували і його МУРівські сучасники, зокрема Ю. Косач, В. Домонтович та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* Enfant terrible, або Інший посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму) // Слово і Час. 2018. № 8. С. 3—18.
2. *Бойко Ю.* Ігор Костецький: Оповідання про переможців. Дев'ять новель. Післямова В. Державина. В-во «Золота Брама» / «Мала бібліотека МУР-у» / 1946. стор. 27. // Рідне слово: Вісник літератури, мистецтва і науки. Мюнхен: Накладом видавництва «Академія», 1946. Ч. 12. С. 127—129.
3. *Грак Ф.* «Хорс»: красне письменство та мистецтво; в-во «Українське Слово», жовтень 1946 р., Реґенсбурґ // Українська трибуна. 1947. Ч. 47 (71). С. 17—20.
4. *Грицай О.* Банкрот літератури (II) // Орлик: Місячник культури і суспільного життя. 1947. Ч. 10. С. 8—11.
5. *Державин В.* До роковин «ХОРСа» // Пороги. 1950. Ч. 10. С. 10—13.
6. *Державин В.* Ігор Костецький і нове мистецтво новелі // *Костецький І.* Оповідання про переможців. Дев'ять новель / післямова Володимира Державина. Фюрт: Видавництво «Золота брама», 1946. С. 25—26.
7. *Державин В.* Лист до Юрія Шевельова від 18. 02. 1946 р. // Архів-музей ім. Д. Антоновича УВАН у США. Ф. 60. Од. зб. 526. 2 арк.
8. *Державин В.* Три роки літературного життя на еміґрації (1945—1947). Мюнхен: В-во «Академія», 1948. 30 с.
9. *Деркачова О.* Carpe diem в малій прозі Ігоря Костецького // Ігор Костецький і доба. Серія «ХХ століття: від модерності до традиції»: збірник наукових праць. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Вип. 7. С. 70—86.
10. *Костецький І.* Божественна лжа. Подія однієї ночі // Хорс: красне письменство та мистецтва. Б. м. [Реґенсбурґ]: Видавництво «Українське слово», 1946. С. 49—68.
11. *Костецький І.* Оповідання про переможців. Дев'ять новель / післямова Володимира Державина. Фюрт: Видавництво «Золота брама», 1946. 27 с.
12. *Костецький І.* Перед днем грядущим // Культурно-мистецький календар-альманах на 1947 рік. Реґенсбурґ: Накладом вид. с-ки «Українське слово», 1947. С. 48—53.

13. *Кошелівець І.* Стиль surmaderne // Літаври: Літературно-мистецький і науково-популярний місячник. Зальцбурґ: Видавництво «Нові дні», 1947. Ч. 2. С. 55—57.
14. *Матвієнко С.* Експеримент з мовою: Інтерпретація творів Ігоря Костецького // Кур'єр Кривбасу. 2001. № 12 (145). С. 167—183.
15. *Петров В.* Ігор Костецький та його критики // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. Т. 2. Київ: Темпора, 2013. С. 715—718.
16. Примітки до другого тому // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. Т. 2. Київ: Темпора, 2013. С. 1148—1166.
17. *Стех М. Р.* Стиль // *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Київ: Критика, 2005. С. 163—175.
18. *[Чапленко В.]* Новелі з нотами (Про книжку І. Костецького «Оповідання про переможців») // Українські вісті. 1947. 16 лютого. С. 3.
19. *Шевчук Гр.* Післямова // *Косач Ю.* Ноктюрн b-moll. Авґсбурґ: Наше життя, 1946. С. 28—32.
20. *Шевчук Гр.* Право на експеримент і його межі // Українська трибуна. 1947. Ч. 11 (35). С. 4.

Отримано 23 вересня 2022 р.

REFERENCES

1. Barabash, Yu. (2018). Enfant terrible, abo Inshyi posered bilshosti (Ihor Kostetskyi. Na shliakhu do ukrainskoi modeli modernizmu). *Slovo i Chas, 8,* 3—18. [in Ukrainian]
2. Boiko, Yu. (1946). Ihor Kostetskyi: Opovidannia pro peremozhtsiv. Deviat novel. Pisliamova V. Derzhavyna. V-vo "Zolota Brama" / "Mala biblioteka MUR-u" / 1946 / stor. 27. *Ridne slovo: Visnyk literatury, mystetstva i nauky, 12,* 127—129. [in Ukrainian]
3. Hrak, F. (1947). "Khors": krasne pysmenstvo ta mystectvo; v-vo "Ukrainske Slovo", October 1946, Regensburg. *Ukrainska trybuna, 47*(71), 17—20. [in Ukrainian]
4. Hrytsai, O. (1947). Bankrot literatury (II). *Orlyk: Misiachnyk kultury i suspilnoho zhyttia, 10,* 8—11. [in Ukrainian]
5. Derzhavyn, V. (1950). Do rokovyn "KhORSa". *Porohy, 10,* 10—13. [in Ukrainian]
6. Derzhavyn, V. (1946). Ihor Kostetskyi i nove mystetstvo noveli. In I. Kostetskyi, *Opovidannia pro peremozhtsiv. Deviat novel* (pp. 25—26). Fürth: Vydavnytstvo "Zolota Brama". [in Ukrainian]
7. Derzhavyn, V. (1946, February 18). Lyst do Yuriia Shevelova. Archiv-muzei im. D. Antonovycha UVAN u USA (Fund 60, Folder 526). [in Ukrainian]
8. Derzhavyn, V. (1948). *Try roky literatunoho zhyttia na emigratsii (1945—1947).* Munich: Vydavnytstvo "Academiia". [in Ukrainian]
9. Derkachova, O. (2021). Carpe diem v malii prozi Ihoria Kostetskoho. *Ihor Kostetskyi i doba. Seriia "XX stolittia: vid modernosti do tradytsii": zbirnyk naukovych prats, 7,* 70—86. [in Ukrainian]
10. Kostetskyi, I. (1946). Bozhestvenna lzha. Podiia odniiei nochi. *Khors: krasne pysmenstvo ta mystetstva,* 49—68. [in Ukrainian]
11. Kostetskyi, I. (with Derzhavyn, V.). (1946). *Opovidannia pro peremozhtsiv. Deviat novel.* Fürth: Vydavnytstvo "Zolota Brama". [in Ukrainian]
12. Kostetskyi, I. (1947). Pered dnem hriadushchym. *Kulturno-mystetskyi kalendar-almanakh na 1947 rik,* 48—53. [in Ukrainian]
13. Koshelivets, I. (1947). Styl surmaderne. *Litavry: Literaturno-mystetskyi i naukovo-populiarnyi misiachnyk, 2,* 55—57. [in Ukrainian]
14. Matviienko, S. (2001). Eksperyment z movoiu: Interpretatsiia tvoriv Ihoria Kostetskoho. *Kurier Kryvbasu, 12*(145), 167—183. [in Ukrainian]

15. Petrov, V. (2013). Ihor Kostetskyi ta yoho krytyky. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 2; pp. 715—718). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
16. Prymitky do druhoho tomu. (2013). In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 2; pp. 1148—1166). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
17. Stekh, M. R. (2005). Styl. In I. Kostetskyi, *Tobi nalezhyt tsilyi svit. Vybrani tvory* (pp. 163—175). Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
18. [Chaplenko, V.] (1947, February 16). Noveli z notamy (Pro knyzhku I. Kostetskoho "Opovidannia pro peremozhtsiv"). *Ukrainski visti,* 3. [in Ukrainian]
19. Shevchuk, Hr. (1946). Pisliamova. In Yu. Kosach, *Noktiurn b-moll* (pp. 28—32). Augsburg: Nashe zhyttia. [in Ukrainian]
20. Shevchuk, Hr. (1947). Pravo na eksperyment i yoho mezhi. *Ukrainska trybuna, 11*(35), 4. [in Ukrainian]

Received 23 September 2022

Vadym Vasylenko, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: vadym.s.vasylenko@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0001-7685-9258

THE PROSE OF IHOR KOSTETSKYI

The paper examines the literary technique of Ihor Kostetskyi and the innovative forms and content of his prose from the late 1940s. It focuses on the author's attempts to update the genre nature of a short story. The analysis covers the principles of creating a figurative system, the structure of a prose narrative, the use of cinematic constructions, the 'stream of consciousness' technique, the situation of a lacuna, 'text within a text', etc.

The research involved the works included in the collection "Stories about the Winners", as well as the short stories "You Own the Whole World", "Before the Upcoming Day", "Divine Lies", and samples of their critical reception (in particular, the studies by Victor Petrov, Volodymyr Derzhavyn, Yurii Sherekh, and others).

Kostetskyi's collection of short prose "The Story of the Winners" is regarded as a kind of laboratory in which the writer explored the possibilities of language and literary techniques, experimenting with the concepts of genre and image. It is argued that the writer sought to create a technical picture of the world that has nothing to do with the physical world, and the images he created are signs and symbols that need to be deciphered. In the short story "You Own the Whole World", which is perceived as a "telegraphic mini-version of a psychological novel" or a "mini-novel with a mini-prologue", one can find the 'stream of consciousness' technique and the situation of a gap, that is, a gap between the story of traumatic event and reality when the reader does not receive an unambiguous answer to the question of where the event occurs and whether it occurs at all. The compositional technique of 'text within a text', tested by Kostetskyi in the short story "Before the Upcoming Day", performs the function of a hidden 'message' and allows inserting 'internal' actions and dialogues into 'external' ones.

In general, Kostetskyi's works appeal to the subconscious, enhanced associativity and imagination, and the play factor is important in them as one of the elements of the author's poetics.

***Keywords*:** genre, image, 'stream of consciousness', cinematography, lacuna.

https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.47-63
УДК 82-31Домонтович

Олександр АРТАМОНОВ, магістр філософії,
незалежний дослідник
e-mail: artamonov.a.a29@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0009-0001-9716-1139

РОМАН В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ҐРУНТУ» У СВІТЛІ СХОЛАСТИЧНОГО ЕКЗЕМПЛЯРИЗМУ

У статті демонструється евристична ефективність застосування схоластичного екземпляризму як інтерпретаційного ключа до роману В. Домонтовича (В. Петрова) «Без ґрунту». Проаналізувавши наявні літературознавчі інтерпретації вузлового для роману епізоду «впізнавання» головним героєм жінки, котру він ніколи не бачив, автор робить висновок про те, що пояснити цей епізод можна, лише звернувшись до теорії, в основі якої лежить ідея існування об'єктивної істини. Автор, звертаючись до публіцистичних та наукових творів Петрова, обґрунтовує застосування з такою метою схоластичного екземпляризму.

***Ключові слова**: божественний інтелект, Бонавентура, вічний зразок, екземпляризм, Тома Аквінський.*

Роман В. Домонтовича (В. Петрова) «Без ґрунту» — це унікальна для українського письменства спроба художньо осмислити філософську проблему кінця метафізики. Автор, не даючи відповідь на питання про можливість пізнання об'єктивної істини, пропонує читачеві низку аргументів *pro* і *contra*; одним із таких «аргументів» є епізод, у якому головний герой, побачивши незнайому жінку, відчуває її спорідненість із відомою йому симфо-

Цитування: *Артамонов О.* Роман В. Домонтовича «Без ґрунту» у світлі схоластичного екземпляризму // Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 47—63. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.47-63

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

нією і зрештою успішно ідентифікує жінку (на основі лише цієї спорідненості) як музу композитора. Цей епізод неодноразово був предметом уваги літературознавців: загалом можна виокремити два підходи. Деякі з дослідників, наприклад В. Агеєва [1], С. Ушневич [25], пов'язують «упізнавання» жінки зі психоаналізом (проте ці інтерпретатори лише вказують на такий зв'язок і не наводять жодних аргументів із дотичної фахової літератури). Інші дослідники більш обережно визнають принципову незрозумілість описаної в романі події: зокрема, Ю. Ганошенко вважає, що це «абсолютизований у своїй нереалістичності випадок із асоціативності в мистецтві (знаковій реальності)» [6, 92]. Ще обережніше висловлюється І. Василишин, який не дає жодних пояснень і просто зазначає, що «внутрішня асоціація приводить [Ростислава Михайловича] до кристалізації реального образу» [5, 74]. Відповідно, в українському літературознавстві згаданий епізод роману залишається або непоясненим, або поясненим без належної аргументації. Погоджуючись із наведеними словами Ю. Ганошенка про нереалістичність непомильного «впізнавання» людини на основі музичної асоціації, не можна оминути й того факту, що ця нереалістична подія відбувається в романі цілком реально, тож у світі, описаному в романі, вона можлива. Теорія, здатна її витлумачити, не обов'язково має успішно пояснювати об'єктивний світ; головне, щоб вона могла несуперечливо інтерпретувати власне світ роману. Свого часу Ю. Шерех спостеріг, що «розшуки джерел творів Домонтовича — це не тільки інтелектуальна гра, що приносить приємність дослідникові. Певною мірою тут лежить ключ до творчої методи, до своєрідності Домонтовича як письменника» [29, 132]. З огляду на цитоване зауваження пошук теорії, здатної пояснити згаданий епізод роману, може не лише розтлумачити окрему деталь відповідного твору Домонтовича, а й стати передумовою глибшого розуміння художньо-філософського світогляду письменника загалом. Як методологічну настанову в цьому пошуку варто принагідно згадати твердження К. Рубан про те, що постмодерністська теза про «смерть автора» «не є підставою вважати несуттєвою особу автора в її історичній конфігурації і не означає, що автора як фізичної особи не існує» [20, 311]. На основі вищесказаного можна висунути щонайменше три критерії: для інтерпретації епізоду крізь призму певної теорії мають бути підстави в зацікавленнях самого автора роману (зокрема, в інших його художніх творах, а також у філософських есеях та наукових розвідках); теорія має передбачати принципову можливість описаної в романі події (тобто не трактувати її як «нереалістичну»); вона має відповідати змістовій специфіці епізоду (співвідношення жінки і музичного твору). Нижче буде продемонстровано, що зазначеним критеріям відповідає теорія схоластичного екземпляризму, яку в XIII ст. сформулювали християнські богослови Тома Аквінський та Бонавентура. Згідно з нею, необхідною передумовою існування кожної тварної речі є відповідний вічний зразок, котрий існує в божественному інтелекті.

Сюжет роману «Без ґрунту» побудовано навколо питання про долю однієї дніпропетровської православної церкви в умовах атеїстич-

ного режиму СРСР кінця 1920-х років. Відповідно до настанов державної ідеології храм потрібно або знести, або перетворити на музей (з огляду на його високу художню цінність). Головний герой, харківський мистецтвознавець Ростислав Михайлович, вирушає до Дніпропетровська для участі в дискусії стосовно долі будівлі як експерт із сакральної архітектури і в зазначеному храмі випадково зустрічається із жінкою, котру спочатку приймає за свою знайому з Харкова. Він вітається, починає розмову, але жінка відповідає, що його не знає, і йде геть; виявляється, що Ростислав Михайлович помилився. Тоді заінтригований чоловік перебирає в пам'яті різні випадки зі свого життя та численні витвори візуального мистецтва в надії на те, що, можливо, він бачив цю жінку на якійсь картині. Не досягнувши бажаного результату, експерт змінює тактику: «Я хотів *бачити*, можливо, треба було *чути*. Чути, але що?.. Можливо, я досі йшов хибною стежкою. Треба було шукати не зорового, а слухового образу, не малярського, а музичного. Межі, де перший перетворюється в другий» [8, 113]. Тоді Ростислав Михайлович, спостерігаючи за цією загадковим чином знайомою незнайомкою, починає пригадувати певну музику, аж допоки не розуміє, що це — «ляйтмотив з Другої, "екстатичної" симфонії Шиманівського» [8, 116]. Він припускає, що жінка якось пов'язана із цим твором, і, порівнюючи враження від музики зі враженням від жінки, робить несподіваний висновок: «Тепер я цілком певен, і ніщо не може захитати моєї певности. Ця мелодія — це вона. Це вона, ця жінка, яку я тут так несподівано зустрів, кохання до якої визначило злучення цієї музичної теми. Нею, цією жінкою, лише нею й ніким іншим згучить кожна варіяція ляйтмотиву» [8, 116—117]. Щоби підтвердити свій висновок, герой наздоганяє її та, відшукавши в пам'яті впродовж досить дивного діалогу видрукований на нотах симфонії присвятний напис, називає жінку Ларисою Павлівною. Неймовірно, але врешті виявляється, що вона — справді Лариса Павлівна, давня знайома Шиманівського, і всі здогадки Ростислава Михайловича щодо неї слушні. Упродовж роману Лариса Павлівна декілька разів висловлює свою недовіру щодо того, ніби Ростислав Михайлович міг упізнати її в такий надзвичайний спосіб, проте герой (як і читач, котрий спостерігав увесь процес «упізнавання» жінки в присвяченій їй музиці) не має жодних підстав для сумніву. У перший раз після висловленої недовіри він просто каже: «Чому ви заперечуєте... що творчий акт може повторитися двічі? Що за зоровим враженням од вас в музичній темі композитора я міг пізнати вас, як композитор колись в вас пізнав свою музичну тему?» [8, 122]. Лариса Павлівна принципово не може прийняти таку версію й із часом знову повертається до свого запитання; тоді Ростислав Михайлович посилається на англійського літературного критика Дж. Босвела, який, за словами героя, «зауважив, що одірваний ґудзик на сурдуті поета скаже далеко більше про його творчість, ніж читання всіх його поем» [8, 155]. Власне, наведена Ростиславом Михайловичем ідея не пояснює, *як* могло статися вищезазначене диво, але це принаймні «була відповідь на те, що зараз бентежило Ларису: можливість з побіжного враження

пізнати людину, якою вона є насправді» [8, 156], і на певний час жінка задовольняється цією відповіддю. Утім, наприкінці роману стає ясно, що вона досі не розуміє, чи справді Ростислав Михайлович зміг упізнати її, зіставивши лише перше враження від неї зі враженням від симфонії, і, прощаючись, каже: «Визнайте, що все, що було, було лише випадок?» [8, 207]. Звісно, на відміну від читача, Лариса Павлівна достеменно не знає, про що думав Ростислав Михайлович під час їхньої першої зустрічі, тому вона цілком може дозволити собі розкіш запідозрити його в тому, що насправді він заздалегідь дізнався, хто вона така, і «диво» із симфонією використав, лише щоби справити на жінку яскраве враження. Проблема полягає тільки в тому, що читач, як уже було зауважено, не має можливості вдатися до таких сумнівів, оскільки йому достеменно відомо, що протагоніст раніше ніколи не бачив Ларису Павлівну та впізнав її лише на основі її сутнісної єдності із симфонією Шиманівського.

Цілком зрозуміло, що Ростислав Михайлович міг «упізнати» Ларису Павлівну, лише побачивши в ній певну (умовно скажемо) сутність, яку раніше в ній побачив Шиманівський та заклав у свою симфонію. Для успіху такого «впізнавання» сприйняття Лариси Павлівни та симфонії слухачем-ерудитом і композитором-автором мають бути тотожними між собою; таке уявлення про певний об'єктивний зміст людського сприйняття базується на епістемологічній теорії кореспондентності істини. Згідно із цим ученням, кожна річ містить у собі певну сутність, «адекватна» відповідність якої уявленням людини про цю річ і є істиною. Як зазначає О. Шепетяк, автором теорії кореспондентності істини був Арістотель, але завершену форму їй надав Тома Аквінський, який запровадив відповідне визначення істини: «"Veritas est adaequatio rei et intellectus" (Істина є відповідністю речі та інтелекту)» [28, 193]. Варто особливо наголосити на тому, що лише в межах теорії кореспондентності істини Ростислав Михайлович міг упізнати Ларису Павлівну. Якби замість об'єктивної істини (і стосовно жінки, і стосовно симфонії) слухач і композитор у романі оперували власними інтерпретаціями, то ці особисті візії залежали б частково від об'єктів, а частково — від суб'єктів пізнання, а тому не збіглися б, адже Ростислав Михайлович і Шиманівський заклали б у свої інтерпретації однакових об'єктів власні суб'єктивні зміст. Варто зауважити, що дослідники не мають спільної позиції щодо того, чи транслював В. Домонтович у романі «Без ґрунту» теорію кореспондентності істини (ідеться про те, чи можливе пізнання об'єктивної істини в романі В. Домонтовича, а не про те, чи вважав В. Петров можливим пізнання об'єктивної істини в житті). Наприклад, В. Агеєва зазначає, що «Без ґрунту» не випадає інтерпретувати в річищі об'єктивної істини чи моралі, оскільки «роман Домонтовича належить уже іншій добі» [1, 176]. Власне, саму назву твору дослідниця тлумачить як показник відсутності об'єктивних цінностей та орієнтирів [1, 176]. Натомість М. Гірняк (розуміючи «ґрунт» Домонтовича як, зокрема, індивідуально-психологічну категорію, пов'язану зі впевненістю людини в непохитних істинах і цінностях [7, 38]) бачить у загалом «безґрунтянському»

романі низку випадків тимчасового віднайдення «ґрунту» Ростиславом Михайловичем [7, 40]. «Петров, — резюмує С. Павличко погляди письменника часів еміграції, — належав до тих інтелектуалів ХХ сторіччя, які сприймали й сповідували загальну релятивність істини, однак водночас усвідомлювали її як певну моральну загрозу й пробували протиставити релятивізмові якісь інші основи. Він звертається до релігії» [14, 333]. З огляду на неможливість пояснити «впізнавання» Лариси Павлівни Ростиславом Михайловичем без прийняття теорії кореспондентності істини, спостереження М. Гірняк та резюме С. Павличко (застосоване до роману «Без ґрунту») видаються більш точними, ніж твердження В. Агеєвої про повну належність роману до парадигми епохи релятивізму. У цьому річищі епізод «упізнавання» жінки, раніше невідомої протагоністові, принципово відрізняється від художніх творів, вибудованих на суто суб'єктивних інтерпретаціях музики, як-от «Ноктюрн b-moll» Ю. Косача [11] чи «Вільгельм Телль» І. Франка [27] (головні героїні обох оповідань бачать в окремих музичних творах певні асоціації з обставинами власного життя і, відповідно, використовують музику як джерело натхнення, щоби переосмислити свою лінію поведінки). Натомість легенду, подібну на епізод роману «Без ґрунту», подано в популярній у Російській імперії книжці С. Ольденбурга «Конфуций. Его жизнь и философская деятельность», уперше опублікованій 1891 р. За Ольденбургом, якось Конфуцій вирушив до царства Цинь, щоб навчатися музики у видатного майстра Сяна. Опанувавши це мистецтво всього лише за два тижні, він сказав учителеві:

> Тепер я схожий на людину, яка з гірської вершини оглядає пройдений простір та всю околицю. У музиці я бачу те, що в ній можливо бачити. Завдяки постійності та старанності я зрозумів таємничий сенс древньої п'єси, яку я граю. Граючи її, я відчув усе, що відчував її композитор. Мені здавалося, що я його бачу, чую, говорю з ним. Уявляю я цього композитора людиною середнього зросту, з дещо сумним обличчям, із великими лагідними очима, з тихим приємним голосом — словом, у композиторі пісні я бачу великого правителя Ву-вана. Чи я здогадався? [13, 30].

У відповідь Сян захоплено підтверджує здогад Конфуція [13, 30]. Головна паралель між цією історією і епізодом «упізнавання» Лариси Павлівни — опис поступового процесу проникнення у внутрішній світ композитора крізь глибоке пізнання музичного твору, який той написав. Справді, як і Конфуцій, Ростислав Михайлович глибоко вивчив відповідну симфонію Шиманівського: це доводить той факт, що герой, прийшовши до Лариси Павлівни в гості, без підготовки та без нот виконав усю (чи майже всю) фортепіанну партію відповідного твору [8, 126—127]. Як і Конфуцій, Ростислав Михайлович — завдяки глибокому зануренню в слуховий образний ряд чи його партитуру — досягає певного знання, пов'язаного з композитором та (згідно з повсякденним досвідом інших людей) безпосередньо не пізнаваного шляхом вивчення самого лише музичного твору. Тут, однак, постають і суттєві відмінності: Конфуцій

занурюється у древню інструментальну п'єсу та пізнає композитора; натомість Ростислав Михайлович, занурюючись у твір, не дізнається нічого додаткового про Кароля Шиманівського. Симфонія викликає в Ростислава Михайловича певні переживання та відчуття, про метафізичну вагу яких герой, можливо, навіть не мав би підстави замислитися, якби йому не зустрілася Лариса Павлівна — жінка, котра породжує в нього такі ж емоції, які раніше викликала симфонія. Ростислав Михайлович «упізнає» Ларису Павлівну, порівнявши враження від симфонії із враженнями від жінки та зробивши висновок, що й музичний твір, і побачена людина відсилають його до одного й того самого об'єкта пізнання, виражають одну й ту саму сутність. Утім, хоча історія із життя Конфуція і не збігається з епізодом роману своїм змістом, проте їхньою спільною рисою є прийняття можливості об'єктивного тлумачення музики та отримання з неї істинної інформації щодо зовнішніх чинників появи відповідного музичного твору (як-от композитор, його муза тощо).

Літературознавці трактують епізод «упізнавання» Лариси Павлівни по-різному, однак не пояснюють, як герой роману зміг безпомилково «впізнати» незнайому жінку в такий екстравагантний спосіб. Зокрема, В. Агеєва вважає, що «Ростислав Михайлович уміло проводить сеанс автопсихоаналізу, інтерпретує цілий ряд помилкових підказок свідомості, щоб врешті визначити джерело, першу ланку складного асоціативного ланцюга і "впізнати" жінку, якої він ніколи не бачив» [1, 239]. Варто підкреслити, що процес «упізнавання» Лариси Павлівни — це, за виразом В. Агеєвої, «інтерпретація обізнаного фройдиста» [1, 239], яку Ростислав Михайлович дає своєму враженню від незнайомої жінки. На цьому висвітлення заявленої теми закінчується. Своєю чергою, О. Наумова, аналізуючи відповідний епізод роману, фактично визнає його незрозумілість, посилаючись на слова Ю. Шевельова (адресовані, щоправда, роману «Доктор Серафікус», а не «Без ґрунту») про те, що В. Домонтович ставить і читача, й Ірцю (другорядну героїню «Доктора Серафікуса») в однаково розгублене становище. За аналогією О. Наумова робить висновок, що така ситуація взагалі типова для романів В. Домонтовича, і підсумовує: «Розгублена і здивована Лариса не знає, як реагувати на подібну гру. "Це неможливо!" — говорить вона Ростиславу Михайловичу... Так само реагує і читач, не знаючи, вірити авторові чи ні» [12, 112]. Нарешті, цікаву та докладну інтерпретацію пропонує С. Ушневич, яка знаходить в українській літературі ймовірне джерело зазначеного епізоду роману: впізнавання Іваном Семеновичем оперної співачки Ірини Завадської в романі Є. Плужника «Недуга» [25, 93—97]. Оскільки і в Плужника, і в Домонтовича відповідні епізоди пов'язані з музикою, С. Ушневич робить особливий акцент на ролі музики в романі «Без ґрунту» та вказує на ірраціональний характер цього мистецтва, котрий підкреслювали філософи-ірраціоналісти кінця XIX — початку XX ст. [25, 93]. Окрім того, як і В. Агеєва, С. Ушневич пов'язує зазначений епізод із психоаналізом: за її судженням, «одним із найохопніших композиційних елементів у романі "Без ґрунту" В. Домонтовича є

створення певного музично-психоаналітичного простору, в межах якого зреалізовується тема любові» [25, 91]. Щоправда, ця дослідниця також не посилається на представників цього напряму в гуманітаристиці, тож, відповідно, не пояснює аргументовано, як шляхом психоаналізу Ростислав Михайлович зміг «упізнати» незнайому жінку; від зауваження про особливе ставлення філософів-ірраціоналістів до музики С. Ушневич переходить до розгляду ніцшеанських мотивів у романі й більше не повертається до проблеми успішного «впізнавання» жінки через симфонію.

Наведені інтерпретації ігнорують ту обставину, що «впізнання» Ростиславом Михайловичем музи Шиманівського можливе лише за умови прочитання відповідного епізоду роману крізь призму теорії кореспондентності істини; якщо інтерпретатор відкидає досяжність об'єктивного пізнання, то залишається тільки погодитися з Ларисою Павлівною та визнати це «впізнання» випадковістю. Спроби інтерпретаторів осмислити зазначений епізод роману без теорії кореспондентності істини породжують і певні суперечності між інтерпретаціями і текстом: наприклад, О. Наумова стверджує, що читач і Лариса Павлівна опиняються в однаковій ситуації розгубленості, ігноруючи той факт, що читач, на відміну від самої героїні, проходить процес її «упізнавання» від початку до кінця; відповідно, читач не має жодної підстави для сумнівів у чесності Ростислава Михайловича. Коли Лариса Павлівна стверджує, що «це неможливо» [8, 122], вона — у межах свого розуміння ситуації — має право на таку репліку. Проте читач, знаючи ситуацію значно ширше, певний, що слова слухача-ерудита «Але це є факт!» [8, 122], сказані у відповідь, цілком виправдані логікою роману. Схожою постає й ситуація зі спробою С. Ушневич провести паралель між епізодами з романів «Недуга» Є. Плужника і «Без ґрунту» В. Домонтовича. Річ у тому, що, по-перше, Іван Семенович із «Недуги» насправді здійснює над собою подобу автопсихоаналізу, вишукуючи в глибині підсвідомого образ Ірини Завадської: на відміну від Ростислава Михайловича, який ніколи не бачив Ларису Павлівну, Іван Семенович якраз бачив Завадську раніше, і тому йому треба її лише пригадати. Є. Плужник пише: «Завадська? Ні, такої він ніколи не знав. Але ж когось, дуже на неї схожу, знав! І недавно, зовсім недавно. Тільки де, де це могло бути? А може, він помиляється?.. Адже це часто буває... Та ні, бо й голос цей він чув... І ці рухи... І стегнами вона так поводить, як і тоді... Коли? Та коли ж?» [19, 34]. Нарешті, після напруженого процесу згадування, котрий не має нічого спільного з епізодом із роману Домонтовича, Іван Семенович вигукує: «Це ж наша панянка!» [19, 36]. Більше того, якщо в «Без ґрунту» згадка про симфонію постає єдиним джерелом «упізнавання» Лариси Ростиславом Михайловичем, то в «Недузі» музика заважає Іванові Семеновичу впізнати Завадську, адже раніше він був знайомий із нею за зовсім інших обставин. Подібною є й ситуація з акцентами на психоаналізі, що їх упевнено роблять В. Агеєва й С. Ушневич, і зі зверненням до філософів-ірраціоналістів, до якого вдається С. Ушневич. Вочевидь, причина такої спрямованості згаданих інтерпретацій — наведене в романі мірку-

вання Ростислава Михайловича щодо того, як він міг схибити, побачивши незнайомку (Ларису Павлівну): «Помилка прийшла десь з глибин підсвідомого, але в чомусь же є логіка ірраціонального?» [8, 110]. Проте сам той факт, що посилання на психоаналіз та на філософську візію музики в ірраціоналістів Прекрасної епохи жодним чином не пояснює, як Ростислав Михайлович зміг «упізнати» цілком незнайому жінку, змушує поставити під сумнів слушність такого прочитання цього пасажу. Симптоматичним видається й те, що й В. Агеєва, і С. Ушневич, наголошуючи на психоаналітичній інтерпретації відповідного епізоду роману, не посилаються на доробок представників цього напряму й, відповідно, не заходять у своїх указівках далі власних постулатів. Більше того, як зауважують О. Фільц та Ю. Мединська, «викликає сумніви, що позасвідоме як об'єкт пізнання через свій суб'єктивний зміст, структурування та функціонування за законами так званого первинного процесу (символічного, асоціативного, алогічного та ахронологічного) може бути вміщеним у... жорсткі рамки» класичної наукової парадигми, побудованої на теорії кореспондентності істини [26, 77]. Інакше кажучи, позаяк розгляд підсвідомого у психоаналізі завжди забарвлений суб'єктивністю дослідника-інтерпретатора, цей напрям гуманітарної думки не передбачає теоретичного апарату для пояснення вищенаведеного епізоду з роману В. Домонтовича. Крім того, варто звернути увагу й на те, що В. Петров у публіцистичних працях слово «ірраціональне» застосовував загалом до ідей не XIX—XX ст., а Середньовіччя. Зокрема, він писав: «Раціоналізація дійсности стає провідним гаслом епохи [Нового часу]. Ірраціоналізм проповідувало Середньовіччя; раціоналізм є здобутком Нового часу» [17, 851]. Цікаво, що в іншому есеї (опублікованому 1949 р.) Петров також зауважує: «Істина одна, твердило Середньовіччя. Істин багато, твердить Новий час. Плюралістична концепція істини, визнання множинности істин становить собою властиву ознаку світоглядової доктрини Нового часу» [18, 1656]. Якщо поєднати дві наведені цитати, то можна припустити, що для В. Петрова ірраціоналізм пов'язаний з упевненістю в існуванні єдиної істини (тобто з теорією кореспондентності істини), а раціоналізм — із запереченням цього постулату. У такому разі фраза «але в чомусь же є логіка ірраціонального?», ужита в контексті «впізнавання» Лариси Павлівни, постає як пряма вказівка на середньовічний характер відповідного епізоду.

Пошук інтерпретаційного ключа в Середньовіччі видається слушним не лише з огляду на специфіку вживання В. Петровим поняття «ірраціональне». Наприклад, цікавим у річищі зосередженості сюжету роману «Без ґрунту» на долі певного дніпропетровського храму постає такий пасаж з есею «Духові течії Европи Нового часу», написаного в середині 1940-х років, приблизно тоді ж, коли й роман:

> Вічність, абсолютність Божого, потойбічне життя, заперечення в людині природного, всього, що є в ній плотського й від плоті, теологічна, церковно-догматична істина, істина одкровенна й Одкровення як джерело істини, ієрархічна структура суспільного й космічного ладу, — таке було те коло ідей, що їх плека-

ло й в ньому оберталось Середньовіччя... Новий час одкинув усе це. Він зневажив усі релігійні істини Середньовіччя. Скаламутив джерела. Зруйнував каплиці, спалив храми, знищив розарії. Спиляв придорожні хрести і замість розп'ять поприбивав до стовпів дошки з назвами міст і вказівками відстанів. Новий час блюзнірствував [17, 845—846].

Середньовіччя цікавить не лише В. Петрова-есеїста, а й В. Домонтовича-прозаїка: цій добі присвячені його оповідання «Святий Франциск з Ассізі» та «Франсуа Війон». Проаналізувавши ці тексти крізь призму історіософських праць В. Петрова, О. Пелешенко зазначає: «Якщо поглянути на характер діалогу між модерністськими творами Віктора Домонтовича й середньовічною поетикою, побачимо, що йдеться не про використання окремих образів чи стилізацію давніх жанрів, а про органічне засвоєння й відтворення епохи середньовіччя як цілісної морально-естетичної системи» [15, 201]. Водночас О. Пелешенко вказує й на те, що «у життєписі Війона Домонтовича дійсність XV століття описана майже тими самими словами, що й реальна повоєнна дійсність XX століття» в його есеях [15, 195]. У річищі цього зауваження варто знову звернутися до есею В. Петрова «Духові течії Европи Нового часу», адже роздуми автора про співвідношення середньовічного (домодерного) і модерного світоглядів видаються досить подібними на аналогічні роздуми Ростислава Михайловича. Окремі пасажі нагадують самоцитування; наприклад, буквально перед тим, як увійти до храму та зустріти Ларису Павлівну, Ростислав Михайлович міркує про жебраків, котрі просять милостиню на паперті: «Наш позитивістичний час зневажив жебрацтво. Він знецінив ідеал злидарства. Бути злидарем — бути нічим. Але ці старі жінки, що звертаються до мене з простягненими руками, нагадуючи про потребу бути милостивим, належать іншій добі. Вони репрезентують добу, яка бачила в власності зло і розглядала жебрацтво як жертовний подвиг і високе покликання» [8, 106]. У вищезгаданому есеї В. Петров пише: «Злидні були проголошені шляхом до Бога; власність була визнана наслідком гріхопадіння... Новий час одкинув усе це» [17, 845]. Наведені цитати виражають одну й ту саму думку, висловлену в романі в розгорненому художньому, а в есеї — у стислому публіцистичному стилі. Після цих роздумів Ростислав Михайлович подає жебракам копійки та називає їм своє ім'я (вочевидь, щоб вони могли помолитися за нього), символічно постулюючи свій перехід до смислового простору Середньовіччя.

У контексті сказаного важливо зазначити, що В. Петров також глибоко цікавився добою українського Бароко, зокрема філософією Г. Сковороди. Окрім того, що вчений був автором кількох наукових розвідок про цього філософа, літературознавці підкреслюють особливий вплив ідей та особистості мандрівного любомудра на роман «Без ґрунту». Наприклад, для Ю. Ганошенка Ростислав Михайлович «постає як певний еволюційний варіант Г. Сковороди в його авторській рецепції, вміщений в іншій культурній реальності» [6, 89]. В. Брюховецький, своєю чергою, вважає, що ідеї Г. Сковороди становлять філософську основу всього

роману [3, 13—14]. Важливим це є, зокрема, через те, що між філософськими традиціями західного Середньовіччя і українського Бароко існує безпосередня тяглість: на українських землях XVII—XVIII ст. досі домінувала схоластика, хоча й дещо модифікована із часів Середньовіччя. Справді, згідно з дослідженням М. Симчича, інтелектуальний контекст українських земель часів Сковороди визначали єзуїтські колегіуми, де викладання було схоластичним [21, 192]; у Києво-Могилянській академії XVII—XVIII ст. також викладали у схоластичній манері, досить близькій до єзуїтської [21, 192—193]. Говорячи ж про зміст цієї схоластики, І. Захара та Л. Ушкалов наголошують на центральному місці ідей Томи Аквінського [10, 197; 25, 114]. Окрім того, Л. Ушкалов зазначає, що «письменники українського бароко розглядали образ як спосіб існування небесної та земної ієрархії, як особливий модус буття, одним із проявів якого є мистецтво» [24, 52]. У річищі цитованого зауваження цілком зрозуміло, що йдеться, зокрема, про вплив на українську барокову філософію схоластичної теорії екземпляризму, розробленої Томою Аквінським і Бонавентурою. Згідно із цією теорією, усі тварні речі *(res creatae)* трактувалися як створені Богом за подобою певних вічних зразків *(exempla)*, котрі перебувають у божественному інтелекті *(intellectus divinus)* [9, 366]. Хоча Л. Ушкалов і не використовує поняття «екземпляризм», однак він уточнює, що під «образом» розуміє, зокрема, схоластичне поняття *«exemplum»* [24, 34]. В іншому ж місці дослідник підтверджує те, що Г. Сковорода (як колишній учень Києво-Могилянської академії) «добре знав богословську науку Томи» й «міг спиратися на Тому, коли йшлося, скажімо, про співвідношення матерії та форми, про *серце* (у Томи — *scintilla animae*), про "сродну" працю (у Томи — *officia*) тощо» [23, 133]. У цьому контексті варто згадати й про те, що В. Петров орієнтувався в християнській теології достатньо добре, щоб викладати відповідні дисципліни в Українській православній богословській академії; на думку В. Брюховецького, ці знання мислитель отримав від свого батька Платона Петрова — ректора Київської духовної семінарії, православного єпископа Уманського та вікарія Київської єпархії [4, 12—13]. Цікаво, що й сам В. Петров у статті 1927 р. «До характеристики філософського світогляду Г. Сковороди» демонструє зацікавленість тим аспектом творчості мислителя, у якому той, за вищенаведеним твердженням Л. Ушкалова, спирався на Тому Аквінського. Про цю зацікавленість можна зробити висновок із низки виразно «екземпляристських» висловлювань філософа, що їх навів В. Петров, як-от: «Вся тварь есть поле слѣдов Божіихъ», «Если нѣчто узнать хочешь в дусѣ или во истинѣ, усмотри прежде во плоти, сирѣчь въ наружности, и увидишь въ ней печатлѣемыя слѣды Божія» [16, 313]. Отже, широкий інтерес В. Петрова до Середньовіччя та до Г. Сковороди разом з особливою увагою до «екземпляристських» ідей останнього дають підставу висловити припущення про інтерес ученого до схоластичного екземпляризму Томи Аквінського та Бонавентури.

Як було зазначено вище, інтерпретаційний ключ до епізоду «впізнавання» Лариси Павлівни має відповідати трьом критеріям; у світлі наве-

дених аргументів щодо зацікавлень В. Петрова Середньовіччям і філософією Г. Сковороди видається слушним прийняти на рівні гіпотези певний вплив схоластичного екземпляризму на філософський світогляд самого В. Петрова; тож схоластичний екземпляризм відповідає першому з вищеназваних критеріїв. Водночас узгоджується він і з другим, бо ґрунтується на теорії кореспондентності істини й, отже, передбачає можливість пізнання об'єктивної істини. Власне, як уже було зазначено, розроблену ще в Арістотеля теорію кореспондентності істини адаптував до християнського віровчення та надав їй завершеного вигляду Тома Аквінський [28, 194], провідний теоретик схоластичного екземпляризму. Нарешті, відповідає схоластичний екземпляризм і третьому критерію, оскільки це середньовічне вчення приділяє особливу увагу питанням творчості та мистецтва: як уже було зазначено, екземпляристи трактували всі речі світу як творіння Бога, як тварні речі, виниклі згідно з певними ідеальними зразками, наявними в божественному інтелекті. З погляду екземпляристів, людина, створюючи певні речі (зокрема мистецькі твори), також орієнтується на ті ж ідеальні зразки, проте (на відміну від усемогутнього Бога) потребує для роботи певних зовнішніх засобів, через що зв'язок результатів людської діяльності з ідеальними зразками викривлюється залежністю цієї праці від зовнішнього матеріалу [30, 225—226]. Оскільки поняття «тварні речі» включає і людей, і неживі предмети, то схоластичний екземпляризм цілком передбачає ситуацію на кшталт описаної в романі, коли Ростислав Михайлович виявляє певну сутність, спільну для Лариси Павлівни (людини) і симфонії (неживої речі).

Щоб інтерпретувати епізод «упізнавання» Лариси Павлівни в річищі екземпляризму, необхідно спочатку визначити базові ідеї самої теорії. Тома Аквінський пояснює засадничу ідею схоластичного екземпляризму: «Множина речей і розрізнення [їх] помислені *(excogitata)* з божественного інтелекту і встановлені реально так, щоб божественна благість виявлялась у тварних речах у різний спосіб і щоб у ній різною мірою брали участь різні речі» [22, 160]. Згідно з Бонавентурою, процес пізнання вічних зразків крізь тварні речі відбувається у три кроки: спочатку людина сприймає певну тварну річ; після сприйняття людина або відчуває насолоду, або ні [2, 26]; якщо насолода є, то це значить, що людина та пізнавана річ мають між собою певне співзвуччя, і тоді людина може перейти до винесення свого судження щодо відповідної речі [2, 27]. Під судженням Бонавентура розуміє абстрагування від усього акцидентального та зосередження лише на субстанційних ознаках пізнаваної речі задля осягнення вічної істини [2, 30]; далі ж, у контексті зауваження Бонавентури про те, що все вічне є або Богом, або в Бозі [2, 30], очевидно, що під винесенням судження щодо емпіричної речі він має на увазі богопізнання шляхом пізнання вічних ідей, про які вже було сказано вище. Звернімо увагу на те, наскільки процес богопізнання, описаний у Бонавентури, відповідає процесу «впізнавання» Лариси Павлівни: Ростислав Михайлович бачить її та відчуває з нею певне співзвуччя, яке проявляється в тому, що він помилково приймає жінку за знайому з

Харкова; після цього мистецтвознавець починає перебирати всі спогади та знаходить інший об'єкт, котрий викликав у нього такі ж відчуття, як і Лариса, — симфонію Шиманівського. Герой Домонтовича не досягає богопізнання як такого, але достатньою мірою наближується до вічного зразка, котрий визначає сутність і Лариси Павлівни, і симфонії. Висловлюючись мовою геометричної аналогії, якщо богопізнання через жінку та через симфонію уподібнити двом лініям, які з різних точок горизонталі ведуть угору, сходячись в одній точці свого спільного вічного зразка, тоді Ростислав Михайлович на підставі цього сходження проводить між початковими об'єктами горизонтальну лінію тотожності, утворюючи основу трикутника.

Трактування музики і музи композитора як рівних у своєму епістемологічному потенціалі проміжних об'єктів богопізнання [1] може викликати принаймні два взаємопов'язаних заперечення. По-перше, можна наголосити на тому, що Лариса Павлівна і симфонія Шиманівського онтологічно нерівноцінні: оскільки Лариса Павлівна становить (як муза Шиманівського) передумову появи симфонії, то вона має, так би мовити, онтологічний пріоритет над симфонією. По-друге, вони також видаються онтологічно нерівноцінними, адже Лариса — людина, а симфонія — витвір мистецтва. Утім, незважаючи на позірну переконливість цих контраргументів, вони не перешкоджають запропонованій інтерпретації, бо такі контраргументи вже врахував сам схоластичний екземпляризм. Справді, Тома Аквінський зазначає: «Хоча при виконанні промислу Боже керування речами опосередковують вторинні причини, однак самé керування чи уряджальна дія божественного промислу поширюється на все безпосередньо» [22, 196]. Це зауваження свідчить про те, що в межах схоластичного екземпляризму з погляду співвідношення вічного зразка і тварних речей не має значення кількість вторинних причин створення кожної окремої речі: першоджерелом кожної тварної речі в будь-якому разі є саме відповідний вічний зразок, а не якась інша тварна річ. Інакше кажучи, хоча Лариса Павлівна й була музою Шиманівського, проте це з погляду схоластичного екземпляризму не означає, що присвячена їй симфонія пов'язана власне з Ларисою Павлівною як емпірично пізнаваною людиною, а не з тим вічним зразком, котрий лежить в основі сутності і цієї жінки, і симфонії. Відповідно до християнського віровчення (на якому базується теорія екземпляризму), безпосередньо Бог створив лише Адама і Єву, а всі інші люди, як-от Лариса Павлівна, у ролі вторинних причин свого створення мають усіх своїх предків — від батьків до вищезгаданих Адама з Євою. Аналогічно, вторинною причиною створення симфонії Шиманівського є композитор, проте і для симфонії, і для Лариси кінцевим Творцем із погляду схоластичного екземпляризму постає Бог, через що пов'язана із

[1] Задля зручності довільне поняття «проміжний об'єкт богопізнання» тут використано на позначення схоластичного поняття «revelabile», будь-якої тварної речі, осмисленої в її здатності бути дороговказом до Бога, засобом розкриття («revelatio») Бога у тварному світі [9, 20]; власне, у романі такими «revelabile» для Ростислава Михайловича слугують Лариса Павлівна й симфонія Шиманівського.

Творцем відносна онтологічна нерівноцінність між різними тварними речами нівелюється, як і було сказано у вищенаведених думках Томи Аквінського. Проте в екземпляризмі варто розрізняти зв'язок тварної речі та Бога і зв'язок тварної речі та ідеального взірця [30, 226—227]. Відповідно до схоластичного екземпляризму, першоджерелом Лариси Павлівни й симфонії Шиманівського виявляється Бог, і в цьому сенсі вони онтологічно рівні; водночас вищезазначена онтологічна нерівноцінність зберігається у відношеннях між речами і їхніми ідеальними зразками: Лариса Павлівна і симфонія Шиманівського створені за одним вічним зразком, оскільки жінка надихала композитора. Власне, саме із цієї причини протагоніст, який любить та добре знає симфонію Шиманівського, «упізнає» саме Ларису Павлівну.

Утім, на відміну від онтологічної нерівноцінності, у містиці схоластичного екземпляризму наявна безперечна епістемологічна нерівноцінність між актуальними і потенційними суб'єктами богопізнання. Ростислав Михайлович у викладеному вище аналізі твору постає як актуальний суб'єкт, а Лариса Павлівна — як проміжний об'єкт богопізнання; проте, як і будь-яка інша людина, героїня роману — одночасно об'єкт і суб'єкт пізнання (зокрема, потенційно — і богопізнання). Саме як потенційний суб'єкт богопізнання Лариса протиставляється в романі Ростиславові Михайловичу (для якого ця жінка стала проміжним об'єктом богопізнання). Цю епістемологічну нерівноцінність В. Домонтович демонструє шляхом періодичного повернення Лариси Павлівни до сумнівів у тому, що Ростислав Михайлович міг дійсно «впізнати» її завдяки самій лише симфонії. Відповідні пасажі, уже наведені вище, отримують зовсім інше прочитання крізь призму зауваження Томи Аквінського щодо Божого провидіння: хоча Бог керує абсолютно всім, «буває так, що щось є випадковістю чи несподіванкою у відношенні до нижчої причини, коли діється незалежно від її наміру, але не є випадковістю чи несподіванкою у відношенні до вищої причини, поза наміром якої [воно] не відбувається» [22, 204]. У контексті всього вищесказаного це міркування Томи Аквінського постає як розлогий коментар до вже наведених раніше останніх реплік Лариси Павлівни та Ростислава Михайловича: «Визнайте, що все, що було, було лише випадок?» [8, 206] — гукає жінка, чиє пізнання обмежене лише емпіричним аспектом реальності. «Необхідність!» [8, 206] — відповідає чоловік, який уже має містичний досвід сходження до вічних зразків, що лежать в основі об'єктів емпіричного пізнання.

Запропонована інтерпретація епізоду роману «Без ґрунту» у світлі схоластичного екземпляризму цілком виконує поставлену раніше мету: разом із вичерпним поясненням «нереалістичної» події поглиблюється й розуміння художньо-філософського світогляду письменника. Спершу головною підставою для використання схоластичного екземпляризму як інтерпретаційного ключа слугувала гіпотеза про обізнаність В. Петрова з екземпляризмом, виведена з його дійсного зацікавлення Середньовіччям і Г. Сковородою. Проте несуперечливість і ясність запропонованої

інтерпретації слугують додатковими аргументами (окрім уже наявних) на користь гіпотези про те, що схоластичний екземпляризм певною мірою визначав художньо-філософський світогляд В. Петрова: герменевтичне коло замкнулося. Безперечно, оскільки це дослідження побудоване на гіпотезах, то не йдеться про жодну остаточну істину. Однак запропонована інформація може стати евристично цінною підвалиною для осмислення й роману «Без ґрунту», і творчості В. Петрова загалом крізь раніше не використовувані для цього теоретичні призми.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Агеєва В.* Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с.
2. *Бонавентура.* Путівник мислі до Бога / пер. з латини І. Піговської. Львів: Видавництво УКУ, 2014. 167 с.
3. *Брюховецький В.* Засновок концепції «безґрунтовності» Віктора Петрова // Слово і Час. 2019. № 7. С. 3—17.
4. *Брюховецький В.* Знедійснення дійсності, або via Dolorosa навспак // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. Т. 1. Київ: Темпора, 2013. С. 6—91.
5. *Василишин І.* Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) // Слово і Час. 2003. № 6. С. 70—75.
6. *Ганошенко Ю.* Передчуття кінця: криза модерного світовідчуття в романі Віктора Домонтовича «Без ґрунту» // Studia Ukrainica Posnaniensa. 2021. № IX/2. С. 85—96.
7. *Гірняк М.* Існування на межі, або Екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича // Слово і Час. 2007. № 8. С. 29—40.
8. *Домонтович В.* Без ґрунту // *Домонтович В.* Спрага музики / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ: КОМОРА, 2017. С. 27—207.
9. *Жильсон Э.* Томизм. Введение в философию св. Фомы Аквинского / пер. с французского Г. Вдовиной. Москва — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. 496 с.
10. *Захара І.* Академічна філософія України (XVII — І полов. XVIII ст.). Львів: Видавництво Львівського національного університету ім. Ів. Франка, 2000. 240 с.
11. *Косач Ю.* Ноктюрн b-moll. Авґсбурґ: Наше життя, 1946. 29 с.
12. *Наумова О.* Ігровий чинник у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Філологія. 2012. № 989. Вип. 63. С. 110—113.
13. *Ольденбург С.* Конфуций. Его жизнь и философская деятельность // *Ольденбург С.* Конфуций. Будда Шакьямуни. Москва: Ломоносовъ, 2012. С. 9—77.
14. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
15. *Пелешенко О.* «Янголи й поети»: репрезентації середньовічної епістеми в романізованих біографіях Франсуа Війона та святого Франциска Ассізького Віктора Домонтовича // Віктор Петров: мапування творчости письменника / редакція К. Ґлінянович, П. Крупи, Й. Маєвської. Краків: Universitas, 2020. С. 187—203.
16. *Петров В.* До характеристики філософського світогляду Г. Сковороди // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. Т. 1. Київ: Темпора, 2013. С. 309—324.
17. *Петров В.* Духові течії Европи Нового часу // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. Т. 2. Київ: Темпора, 2013. С. 844—861.

18. *Петров В.* Християнство, Новий час і сучасність // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. Т. 3. Київ: Темпора, 2013. С. 1647—1658.
19. *Плужник Є.* Недуга // *Плужник Є.* Змова у Києві: Роман, п'єси / упорядкування, передмова та примітки Л. Череватенка. Київ: Український письменник, 1992. С. 28—184.
20. *Рубан К.* Синдром парадокса: Віктор Петров-Домонтович як персонаж української гуманітаристики // Україна модерна (Перекладаючи культуру / Культивуючи переклад). 2010. № 16(5). С. 303—312.
21. *Симчич М.* Як можлива схоластика в епоху Раннього Модерну? // Ucrainica Medievalia. 2021. № 4. С. 141—196.
22. *Тома Аквінський, св.* Компендіум теології / пер. з латини В. Котусенко, І. Піговської, А. Поляк. Київ: Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського, 2011. 423 с.
23. *Ушкалов Л.* Григорій Сковорода: семінарій. Харків: Майдан, 2004. 776 с.
24. *Ушкалов Л.* Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2019. 415 с.
25. *Ушневич С.* Інтелектуально-психологічна проза Віктора Домонтовича: текст і контекст: монографія. Івано-Франківськ: НАІР, 2018. 216 с.
26. *Фільц О., Мединська Ю.* Проблема наукового статусу психоаналітичної парадигми // Психологія і суспільство. 2014. № 4. С. 75—84.
27. *Франко І.* «Вільгельм Телль» // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. Т. 16. Київ: Наукова думка, 1978. С. 193—200.
28. *Шепетяк О.* Теорія кореспондентності істини // Практична філософія. Науковий журнал. 2009. № 2(32). С. 192—196.
29. *Шерех Ю.* Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. У 3 т. Т. 3. Харків: Фоліо, 1998. С. 98—135.
30. *Doolan G. T.* Aquinas on the Divine Ideas as Exemplar Causes. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2008. 278 p.

Отримано 27 березня 2023 р.

REFERENCES

1. Aheieva, V. (2006). *Poetyka paradoksa: Intelektualna proza Viktora Petrova-Domontovycha*. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
2. Bonaventura. (2014). *Putivnyk mysli do Boha* (I. Pihovska, Trans.). Lviv: Vydavnytstvo UKU. [in Ukrainian]
3. Briukhovetskyi, V. (2019). Zasnovok kontseptsii "bezgruntovnosti" Viktora Petrova. *Slovo i Chas*, *7*, 3—17. [in Ukrainian]
4. Briukhovetskyi, V. (2013). Znediisnennia diisnosti, abo via Dolorosa navspak. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 1; pp. 6—91). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
5. Vasylyshyn, I. (2003). Virtualnyi svit ukrainskoho ekzystentsializmu (Yu. Kosach i V. Domontovych). *Slovo i Chas*, *6*, 70—75. [in Ukrainian]
6. Hanoshenko, Yu. (2021). Peredchuttia kintsia: kryza modernoho svitovidchuttia v romani Viktora Domontovycha "Bez gruntu". *Studia Ukrainica Posnaniensa, IX*(2), 85—96. [in Ukrainian]
7. Hirniak, M. (2007). Isnuvannia na mezhi, abo Ekzystentsialistski umonastroi u prozi V. Petrova-Domontovycha. *Slovo i Chas, 8,* 29—40. [in Ukrainian]
8. Domontovych, V. (2017). Bez gruntu. In V. Domontovych, *Spraha muzyky* (V. Aheieva, Ed.; pp. 27—207). Kyiv: KOMORA [in Ukrainian]
9. Gilson, E. (1999). *Tomizm. Vvedenie v filosofiiu sv. Fomy Akvinskogo* (G. Vdovina, Trans.). Moscow — Saint Petersburg: Universitetskaia kniga. [in Russian]

10. Zakhara, I. (2000). *Akademichna filosofiia Ukrainy (XVII — I polov. XVIII stolittia).* Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. Iv. Franka. [in Ukrainian]
11. Kosach, Yu. (1946). *Noktiurn b-moll.* Augsburg: Nashe zhyttia. [in Ukrainian]
12. Naumova, O. (2012). Ihrovyi chynnyk u romani V. Domontovycha "Bez gruntu". *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia Filolohiia, 989*(63), 110—113. [in Ukrainian]
13. Oldenburg, S. (2012). Konfutsii. Yego zhizn i filosofskaia deiatelnost. In S. Oldenburg, *Konfutsii. Budda Shakiamuni* (pp. 9—77). Moscow: Lomonosov. [in Russian]
14. Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi: Monohrafiia* (2nd ed.). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
15. Peleshenko, O. (2020). "Yanholy y poety": reprezentatsii serednovichnoi epistemy v romanizovanykh biohrafiiakh Fransua Viiona ta sviatoho Frantsyska Assizkoho Viktora Domontovycha. In K. Glinianowicz, P. Krupa, & J. Majewska (Eds.), *Viktor Petrov: mapuvannia tvorchosty pysmennyka* (pp. 187—203). Kraków: Universitas. [in Ukrainian]
16. Petrov, V. (2013). Do kharakterystyky filosofskoho svitohliadu H. Skovorody. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 1; pp. 309—324.). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
17. Petrov, V. (2013). Dukhovi techii Evropy Novoho chasu. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 2; pp. 844—861). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
18. Petrov, V. (2013). Khrystyianstvo, Novyi chas i suchasnist. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 3; pp. 1647—1658). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
19. Pluzhnyk, Ye. (1992). Neduha. In Ye. Pluzhnyk, *Zmova u Kyievi: Roman, piesy* (L. Cherevatenko, Ed.; pp. 28—184). Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
20. Ruban, K. (2010). Syndrom paradoksa: Viktor Petrov-Domontovych yak personazh ukrainskoi humanitarystyky. *Ukraina moderna (Perekladaiuchy kulturu / Kultyvuiuchy pereklad), 16*(5), 303—312. [in Ukrainian]
21. Symchych, M. (2021). Yak mozhlyva skholastyka v epokhu Rannoho Modernu? *Ucrainica Medievalia, 4,* 141—196. [in Ukrainian]
22. Thomas Aquinas. (2011). *Kompendium teolohii* (V. Kotusenko, I. Pihovska, & A. Poliak, Trans.). Kyiv: Instytut relihiinykh nauk sv. Tomy Akvinskoho. [in Ukrainian]
23. Ushkalov, L. (2004). *Hryhorii Skovoroda: seminarii.* Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
24. Ushkalov, L. (2019). *Literatura i filosofiia: doba ukrainskoho baroko.* Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk. [in Ukrainian]
25. Ushnevych, S. (2018). *Intelektualno-psykholohichna proza Viktora Domontovycha: tekst i kontekst: monohrafiia.* Ivano-Frankivsk: NAIR. [in Ukrainian]
26. Filts, O., & Medynska, Yu. (2014). Problema naukovoho statusu psykhoanalitychnoi paradyhmy. *Psykholohiia i suspilstvo, 4,* 75—84. [in Ukrainian]
27. Franko, I. (1978). "Vilhelm Tell". In I. Franko, *Zibrannia tvoriv* (Vols. 1—50, Vol. 16; pp. 193—200). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
28. Shepetiak, O. (2009). Teoriia korespondentnosti istyny. *Praktychna filosofiia. Naukovyi zhurnal, 2*(32), 192—196. [in Ukrainian]
29. Sherekh, Yu. (1998). Shostyi u hroni. V. Domontovych v istorii ukrainskoi prozy. In Yu. Sherekh, *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* (Vols. 1—3, Vol. 3; pp. 98—135). Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
30. Doolan, G. T. (2008). *Aquinas on the Divine Ideas as Exemplar Causes.* Washington, D. C.: The Catholic University of America Press.

Received 27 March 2023

Oleksandr Artamonov, master of philosophy, independent researcher
e-mail: artamonov.a.a29@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0009-0001-9716-1139

"WITHOUT FOUNDATION" BY V. DOMONTOVYCH IN THE LIGHT OF SCHOLASTIC EXEMPLARISM

The paper aims to find an appropriate interpretative key for one of the central episodes in V. Domontovych's novel "Without Foundation". In this episode, the protagonist meets a woman for the first time and, solely based on his feelings and emotions, recognizes her as a person to whom a symphony by Karol Szymanowski was dedicated. The analysis of interpretations in the recent works of literary scholars leads to the conclusion that the explanations at hand do not clarify how this episode could actually occur, as they are limited by the Modern concept of relative truth. These interpretations either treat the episode as impossible or suggest a connection to psychoanalytic theory without any supporting evidence from the text. To avoid this limitation, the researcher seeks for a theory that aligns with V. Petrov's philosophical and artistic interests, treats the episode as possible, and offers the necessary conceptual tools to explain the relationship between a piece of art and a source of inspiration.

The comparative analysis showed that the use of scholastic exemplarism as an interpretative key significantly aids in explaining the episode. Scholastic exemplarism as a teaching about the correspondence between all the created things and the eternal 'exemplars' present in divine intellectus, enables the establishment of an objective link between the woman and the symphony, which is inevitably missing in the analysis of the novel through any of the Modern empirical approaches. Thus, the process of human cognition of God, described by Bonaventure, looks like a blueprint for describing the protagonist's recognition of the woman in "Without Foundation". Moreover, explanation of the specific ontological and epistemological relationships between God and His creature, provided by Thomas Aquinas in "Compendium Theologiae", clarifies many obscure aspects of the episode and the novel in general. The paper demonstrates the heuristic efficiency of employing scholastic exemplarism for the interpretation of "Without Foundation".

***Keywords*:** divine intellectus, Bonaventure, eternal exemplar, exemplarism, Thomas Aquinas.

https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.64-75
УДК: 821.161.2Стус:070.488:159.932.2

Тетяна МИХАЙЛОВА, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: tetiana.mykhailova.ua@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0002–7857–582X

ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В САМВИДАВНИХ ТЕКСТАХ ВАСИЛЯ СТУСА

У статті розглянуто чотири тексти В. Стуса, прижиттєво опубліковані в самвидавному часописі «Український вісник» за січень 1970-го — січень 1971-го, зокрема «Місце в бою чи в розправі?», «Нині зрозуміло кожному...», «Кожне нормально організоване суспільство...» та вірш пам'яті Алли Горської «Ярій, душе. Ярій, а не ридай...». На підставі аналізу зроблено висновок, що проблема національної ідентичності представлена в них імпліцитно: поет передусім захищає людину й цінності свободи, які передбачають реалізацію творчих можливостей для розвитку рідної культури. Натомість у документах кримінальної справи національне питання є одним з основних пунктів звинувачення поета в «антирадянській діяльності».

***Ключові слова**: шістдесятники, дисиденти, Вячеслав Чорновіл, Іван Дзюба, Алла Горська, Валентин Мороз, самвидав, публіцистика, лист, документ.*

Публіцистика шістдесятників і дисидентів становить неабиякий інтерес для сучасної науки, про що свідчать праці Георгія Касьянова [6], Олега Бажана та Юрія Данилюка [3], Ярослава Секо [8], Олександра Спанатія [12], Наталії Дзьомби [4], Олени Мельникової [7] та інших. До-

Цитування: *Михайлова Т.* До проблеми національної ідентичності в самвидавних текстах Василя Стуса // Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 64—75. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.64-75

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

слідники, крім залучення широкого фактажу про український рух опору 60—80-х років ХХ ст., приділяють увагу також проблемі національної ідентичності, яка виразно окреслилася в позацензурних публікаціях зазначеного періоду [3; 4; 6; 8]. Розуміючи поняття національної ідентичності як відчуття належності особи до певної групи людей на підставі спільних культурних та історичних кодів, за основу беремо визначення британського ученого Ентоні Д. Сміта; згідно з ним це «безперервне відтворення й нове тлумачення характерних вартостей, символів, пам'яті, мітів і традицій, які утворюють особисту спадщину нації, а також ототожнення індивідів з цими ознаками, спадщиною й складниками культури» [10, 24]. В іншій своїй праці він підкреслював: «...те, що ми розуміємо під національною ідентичністю, охоплює і культурну, і політичну ідентичність» [11, 107]. Саме через потужний культурний супротив, значною мірою представлений неофіційними текстами, шістдесятники вийшли у площину правозахисного руху, що зблизив їхню діяльність із політичною. За допомогою самвидаву українська інтелігенція, як зазначає Катажина Літвін, «намагалася зберегти власне національне почуття, культуру, мову, національну гідність та ідентичність» [23, 358]. Тому публіцистику тих часів неможливо мислити поза національною проблематикою.

Попри цікавість науковців до неофіційних публікацій совєцького періоду, доробок Василя Стуса в контексті самвидаву сьогодні майже не розглядається — і це незважаючи на те що фактично вся його літературна праця в певний час перейшла у площину «позацензурної». Зокрема, підтримавши протест проти арештів української інтелігенції на прем'єрі фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» у кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 р., поет здобув статус «неблагонадійного» автора, і його творчість опинилася поза межами «офіційно дозволеної» літератури. Після перших поневірянь, пов'язаних із неможливістю видати свою дебютну збірку «Зимові дерева» (побачила світ у Брюсселі 1970 р.), він, як зазначає Дмитро Стус, звертається до самвидаву як єдино можливої альтернативної форми пошуку свого читача [16, 12]. Так «неофіційно» було створено саморобну збірку «Веселий цвинтар» (вірші за 1968—1970 рр.), написано розвідку «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» (1970—1971 рр.) та багато інших окремих текстів. Прикметно, що й засуджено В. Стуса було за самвидав [1]. Тому одним із важливих аспектів осмис-

[1] У вироку від 7 вересня 1972 р. зазначено, що поет, «проживаючи в місті Києві, на ґрунті антирадянських переконань та невдоволення існуючим в СРСР державним та суспільним ладом, з метою підриву і ослаблення Радянської влади, починаючи з 1963 року і до дня арешту — січня 1972 року, систематично виготовляв, зберігав та розповсюджував антирадянські та наклепницькі документи, що порочать радянський державний та суспільний лад, а також займався антирадянською агітацією в усній формі» [13, 97—98]. Цікаво, що поняття самвидаву в документах слідства не фігурувало, а зводилося до формулювання «антирадянські наклепницькі документи», котре розумілося дуже широко — як будь-які тексти, що містять критику правлячої системи й неофіційно поширюються в рукописах і машинописах. Ба більше, неприпустимими були навіть листи, заяви, звернення тощо до владних установ — у факті їхнього надсилання вбачалося розповсюдження «шкідливих» думок. Напри-

лення творчості поета у площині «забороненої» літератури можуть бути його тексти, надруковані в «Українському віснику», за визначенням слідства, — «нелегальному антирадянському журналі» [13, 98].

«Український вісник» — перший український позацензурний (самвидавний) часопис, який виходив з 1970 р. до 1987 р., розповсюджувався на території УРСР та передавався за кордон. Головним редактором перших шести випусків був Вячеслав Чорновіл [22, 13]. Разом із ним до роботи над виданням і розповсюдженням були залучені Михайло Косів, Ярослав Кендзьор, Олена Антонів, Людмила Шереметьєва, Ярослав Дашкевич, Іван Світличний, Василь Лісовий, Микола Плахотнюк та інші [3, 75]. Цікаво, що «Український вісник», згідно із заявою в першому випуску, позиціонувався як «видання в кожному разі не антирадянське і не антикомуністичне» [18, 11]. До того ж одним із його завдань була публікація матеріалів, що вже активно розповсюджувалися в самвидаві [18, 12]. Тому він мав стати важливим майданчиком збереження та поширення актуальної інформації, яку замовчувала офіційна влада. Водночас, як указує Г. Касьянов, уже з перших випусків помітно, що «часопис не дотримується багатьох із цих принципів. Цілком зрозуміло, що його "легальність" мала суто декларативний характер» [6, 147]. І додає: «Поява "УВ" мала неабияке значення для розвитку руху опору: виник центр руху, його структурна база, місце обміну думками» [6, 148]. А Я. Кендзьор стверджує, що «на той час саме самвидавний часопис був найефективнішим засобом для нейтралізації радянської пропаганди. <...> Це був великий інформаційний прорив» [7, 48].

Помітне місце серед авторів «Українського вісника» посідає В. Стус [2], чиї прижиттєві публікації містяться в першому, третьому та четвертому випусках, що відповідають періоду січень 1970-го — січень 1971-го. У

клад, в обвинувальному висновку В. Стуса від 12 вересня 1980 р. згадано, що він «у грудні 1976 року, відбуваючи покарання у виправно-трудовій колонії... виготовив наклепницький документ у вигляді "заяви" до Президії Верховної Ради СРСР і тоді ж поширив його, надіславши до Прокуратури Союзу РСР зі своїм листом-проханням, щоб текст "заяви" було доведено до "адресата"» [13, 523].

[2] В. Чорновіл, розкриваючи імена причетних до створення «Українського вісника», писав: «Василь Стус безпосередньої участи у виданні не брав, але ідею журналу схвалив відразу і при нагоді давав для журналу різні дані» [21, 99]. Натомість Іван Дзюба перший арешт Стуса пов'язує саме із зустріччю з В. Чорноволом, що відбулася наприкінці 1971 р. і на якій говорили, зокрема, й про «Український вісник» [5, 239]. Михайло Горинь, котрий був на цій зустрічі, розповідає: «Пам'ятаю, що ми усією групою поїхали до містечка Ворзель, недалеко від Києва. Там у лісі ми мали довгу розмову на тему, що робити далі. У цій зустрічі серед інших брали участь багаторічні в'язні совєтських таборів Данило Шумук, Іван Світличний, Вячеслав Чорновіл, Василь Стус, я. Є навіть фотографія цієї зустрічі. Ця зустріч, як виявилося пізніше, відбулася десь приблизно за два місяці перед великими арештами 1972 року. Тоді ми розмовляли й про видання "Українського вісника". Світличний вважав, що подальше видання "Вісника" накличе на наші голови репресії. Чорновіл — редактор "Вісника" — дотримувався іншої думки. Згадую, що та наша розмова була дуже цікавою, але я вже не пам'ятаю її деталей. То була остання моя зустріч із цими людьми перед "великим погромом"» [2, 224].

шостому ж випуску опубліковано «Заяву про створення Громадського Комітету захисту Ніни Строкатої», датовану 21 грудня 1971 р., яку підписали п'ять членів комітету, зокрема й Стус. Однак у пропонованій статті цей документ доведеться оминути, беручи до уваги, що він не є одноосібним текстом. Відсутність нових публікацій поета в часописі після грудня 1971 р. спричинена його ув'язненням у січні 1972 р. й, відповідно, неможливістю подальшої співпраці з виданням. Варто також зазначити, що сьомий випуск журналу (серпень 1987 р.) вийшов із лаконічною присвятою — «Пам'яті Василя Стуса», віддаючи належну шану своєму на той час уже загиблому авторові.

У першому випуску «Українського вісника (січень 1970 р.) надруковано текст В. Стуса «Місце в бою чи в розправі? (З приводу статті Л. Дмитерка "Місце в бою" — про літератора, який опинився по той бік барикади)», написаний 1969 р. [14:4, 399] [3]. Ця публікація є спробою захисту І. Дзюби, проти котрого почалася активна кампанія з дискредитації після оприлюднення його праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1965). Називаючи І. Дзюбу «найчеснішим лицарем нашої культури, критиком, рівних якому радянська українська література майже не знала за своїх п'ядесят років» [18, 18], В. Стус намагається достукатися до сумління й розуму редактора «Вітчизни» Л. Дмитерка, пишучи: «Прикрившись вашим ім'ям, якийсь таємний чорний чоловічок готує розправу над Іваном Дзюбою» [18, 18]. Власне, текст побудований на протиставленні добра і зла, білого і чорного — образу Дзюби та інших шістдесятників, прізвища котрих згадуються, зокрема Л. Костенко, М. Вінграновського, Є. Сверстюка, І. Світличного — «людей, які повернули нам почуття самоповаги» [18, 17—18], і образу чорних чоловічків, що підступно чинять розправу над кращими представниками української інтелігенції. Так поет, апелюючи до численних прикладів нашої історії, із жалем визнає: «Горе тій країні, де цькують людей, як І. Дзюба, де їх прагнуть обернути на пропащу силу, де безмозкі чорні чоловічки вбивають при цвіті тисячі талантів...» [18, 18], тим самим розділяючи відповідальність між владними органами і суспільством, із мовчазної згоди якого відбуваються подібні злочини.

Як згадувалося вище (див. виноску № 2), Стуса заарештували за виготовлення, зберігання й розповсюдження «антирадянської літератури», а одним із доказів такого «зберігання» заборонених документів були примірники праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». У справах слідства згадано, що приблизно в 1965—1966 рр. він отримав

[3] У документах слідства «Місце в бою чи в розправі?..» значиться як лист, «в якому з антирадянських позицій [Стус. — *Т. М.*] наводить наклеп на політику радянської влади по відношенню до творчих працівників» [13, 100]. Окрім цього, стверджується: «Цей документ також був розповсюджений і використовувався ворожими елементами як на Україні, так і за кордоном. <...>. У червні 1971 року цей лист СТУСА "Місце в бою чи в розправі?" передавався зарубіжною радіостанцією "Свобода", а в серпні того ж року був надрукований у газеті "Шлях перемоги" у Мюнхені» [13, 99—100].

«від осіб, яких не назвав, два примірники антирадянського твору І. Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?" у вигляді машинописного тексту та фоторепродукції, який є пасквілем на радянську дійсність, національну політику КПРС і практику комуністичного будівництва в СРСР. Ці примірники твору В. Стус зберігав у себе до дня їх вилучення під час обшуку 12 січня 1972 року» [13, 464]. Попри те що текст І. Дзюби справді аргументовано представляє національні проблеми українського народу в складі СРСР, В. Стус у своєму листі на захист критика-дисидента бореться передусім за самого автора, а не за висвітлені ним ідеї. І в цьому простежується гуманістичний складник публіцистики поета, притаманний також іншим його текстам.

Проблема національної ідентичності у зверненні до Л. Дмитерка постає радше опосередковано [4], адже В. Стус насамперед акцентує на значимості творчої молоді, здатної зробити дуже багато для рідної культури. Зокрема, про появу цілої плеяди талантів він пише: «Це проблиски нашого налюднілого зору, свідчення нашого самовідродження, морального одужання» [18, 18]. Безумовно, під згаданим поняттям «самовідродження» мислиться надія на національне життя, не озвучена прямо. Водночас її легко зчитували сучасники поета, котрих захоплювала сміливість формулювань і влучність спостережень, про що, зокрема, можна довідатися зі «Щоденників» Леся Танюка.

> Блискучий памфлет! У мене самого руки свербіли на щось подібне, але я б так не зміг... І відваги забракло, і таланту. По суті у цих кількох сторінках Василь дав діагноз доби — а ми вступили у добу розправ і страт. Чехословаччина різко розмежувала «до» і «після». Українці теж поділені на два табори — адепти самовідродження й морального одужання проти «безмозких чорних чоловічків» (за якими знову кров і ГУЛАГ, рабство й галас про «комунізм»...) [17, 114—115],

— писав режисер, засвідчуючи, що текст знайшов «свого» читача й зрезонував із його сприйняттям совєцької дійсності.

Третій випуск «Українського вісника» містить лист В. Стуса від 28 липня 1970 р., який починається словами «Нині зрозуміло кожному...» [5], адресований до ЦК КПУ, до КДБ при Раді Міністрів УРСР. Тут

[4] Як слушно зауважує Наталія Дзьомба, «публіцистику шістдесятників неправомірно розглядати виключно у площині національної проблематики, адже, окрім її всебічного висвітлення, плеяда українських інтелектуалів демонструє глибше й альтернативне, ніж у радянському варіанті, розуміння людини, її призначення й духовності. Однак, ці антропологічні й екзистенціальні роздуми мислителів все ж неможливо вкрай рафінувати від націологічних, адже до них публіцисти вдаються не зі сторони політичного прагматизму чи вузького націоналізму, а на основі романтичного уявлення про націю як окремий духовний організм» [4, 166—167].

[5] У «Справі В. Стуса» цей документ названо листом «ворожого змісту» й зазначено, що поет створив його, використавши свій раніше написаний текст «Привид бродить по Європі...», у якому «зводяться наклепницькі вигадки на радянську дійсність, зокрема на матеріальне і духовне життя нашого народу, робиться спроба обілити В. Мороза, засудженого за антирадянську діяльність, і вміщується звернення виступити за його звільнення від кримінальної відповідальності» [13, 98—99].

обґрунтовується потреба діалогу між владою і народом [6], необхідність вирішення наболілих питань, висловлюється підтримка Валентинові Морозу, висувається вимога припинити слідство над ним. Поет, як і в тексті на захист І. Дзюби, визнає за В. Морозом «непересічний талант публіциста» [19, 30] й апелює до суспільства, до громадської думки, нагадуючи про відповідальність за злочини держави, у якій вони живуть: «І коли суспільство звинувачує людину в тому, що вона народилася раніше, ніж їй треба, це значить, що воно позбавляє її права жити. Це суспільство стає вбивцею. 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» [19, 29—30]. Також В. Стус, інформуючи, що В. Мороза заарештовано за публіцистику, актуалізує відому філософську формулу Рене Декарта — *cogito ergo sum* (мислю, отже існую). «Це якраз той приклад, коли людині відмовляють в існуванні. Бо що значить заборонити людині думати і висловлювати свої думки?» [19, 30] — риторично запитує він.

Гостроту статей В. Мороза поет пояснює крізь призму власних переживань, засвідчуючи йому своє розуміння та висловлюючи підтримку. «Це добрий людяний публіцист, часом різкий і гнівний, але не злий. Його різкість і гнівність — від бажання допомогти людям, а не від прагнення осміяти, принизити, образити» [19, 29—30]. Подібним чином в «Останньому слові» 7 вересня 1972 р. В. Стус пояснюватиме вже власні вчинки: «Є люди, що чинять помилки зі зла. Є люди, що чинять їх з добра. Є помилки від неврівноваженості характеру, а поет беззахисний перед емоціями, він іде за ними і тому пише не завжди те, що думає, але завжди те, що переживає, передчуває, чує» [13, 137]. Важливо також зазначити, що Стус згадує Мороза й у збірці «Веселий цвинтар», написаній у той самий період, що і його самвидавна публіцистика. Зокрема, у вірші «Я сидів на весіллі...» є рядки:

Я вигукував з усіма «гірко»
і думав про Валентина Мороза,
згадував його лоб і волосся й очі
і переконувався знову й знову,
що горішньою частиною обличчя
він скидається на пророка [14:1:1, 180].

[6] Прикметно, що поет убачав причини суспільних проблем у «відсутності потрібного діалогу», в нестачі для його створення нормальних умов, що «цілком закономірно продукують "ворогів", приводять до скрайньої поляризації» [19, 29]. Цікаво також, що він, ставлячи в один рядок прізвища своїх друзів і людей, до яких був в опозиції, фактично урівнював їх, наголошуючи на важливості вирішення актуальних викликів сьогодення: «Певен, що сьогодні є багато таких питань, необхідність розв'язання яких майже однаково відчувають О. Солженіцин і Ю. Андропов, В. Нікітченко і В. Мороз, В. Козаченко і І. Дзюба, І. Світличний і М. Шамота. Потреба здорового діалогу все зростає» [19, 28].

Ці слова свідчать про глибоке переживання поетом долі дисидента, про якого думає ліричний герой його вірша під час застілля, перебуваючи в колі гостей, що лише імітують святковий настрій:

Всі жували, пиячили, удавали з себе
веселих
і я жував, пиячив, удавав веселого
з себе,
але так було гірко на душі,
так несподівано пронизливо гірко... [14:1:1, 180].

Образ Мороза на такому контрасті з гостями, що погрузли у світі фальші, видається ліричному героєві якимось нереалістичним.

У третьому випуску також надруковано, як значиться у вступі, «заяву поета Василя СТУСА про арешт І. Сука та обшук у В. Захарченка» [19, 38], адресовану Голові Президії Верховної Ради УРСР О. П. Ляшкові, секретареві ЦК КПУ Ф. Д. Овчаренкові. Лист, написаний 1970 р. [14:4, 406], починається рядками: «Кожне нормально організоване суспільство залишає людині певний простір індивідуальної свободи. Адже це обов'язкова умова людського існування. При відсутності такої свободи є істоти, але нема людей, особистостей» [19, 38]. І ця думка виразно перегукується з образом тоталітарного світу збірки «Веселий цвинтар», який знищує людську індивідуальність, отруюючи її удаваністю:

...то вистава,
де кожен, власну сутність загубивши,
і дивиться, і грає. Не живе.
(«Ця п'єса почалася вже давно...») [14:1:1, 167]

У листі до влади поет розвиває далі власні ідеї зі своєї попередньої публікації в «Українському віснику»; зокрема, наголошує на важливості індивідуальної свободи для людини та суспільства загалом, інформує про обшук працівниками КДБ у квартирі письменника Василя Захарченка й вилучення його приватного архіву. Також згадує про перебування в ізоляторі викладача Донецького мединституту, кандидата медичних наук Івана Степановича Сука й заявляє: «В кожному з цих випадків не засвідчено фактів поширення самвидавівських текстів, публічного висловлювання "незрілих думок", наявности "нездорових настроїв" і т. п.» [19, 40]. Прикметно, що у «Справі В. Стуса» цей текст згадується як «наклепницький документ у вигляді листа» [13, 99] і зазначається, що він виник на основі раніше написаного документа «Франція — це я...», у якому «зводяться наклепницькі вигадки на національну політику КПРС, робиться спроба захищати осіб, що займаються ворожою діяльністю, та висловлюється обурення мірами, спрямованими на припинення антирадянської діяльності цих осіб» [13, 99]. Як можна побачити, і в цьому тексті Стус прагнув «свято оберігати індивідуальні людські права» [19, 38] і передусім саму людину, безборонну перед совєцькою системою.

На відміну від попередніх випусків, що містять прозу Стуса, четвертий випуск часопису зберігає його вірш «Ярій, душе. Ярій, а не ридай...», створений 3 грудня 1970 р. [20, 31] після звістки про вбивство Алли Горської. Цей вірш із деякими текстологічними розбіжностями ввійшов до збірок «Веселий цвинтар» і «Палімпсести»[7]. Прикметно, що у примітках до «Палімпсестів» його датування не таке однозначне, як у публікації самвидавного часопису; тут лише вказано, що вперше поет прочитав цей вірш 7 грудня 1970 р. на похороні Горської, із чого робиться слушне припущення: «Цими днями і можна обмежити дату написання твору» [15, 436].

Вірш починається подвійним закликом: «Ярій, душе. Ярій, а не ридай» [20, 31], де «яріти» вочевидь утворено від словникової форми «яритися» та ужито у своєму другому значенні — «виявляти зло, лють» [9:11, 648]. У такий спосіб автор протиставляє слабкість (душа, що ридає) силі (лють як вияв нестримності, непокори, дії). Наступний рядок відтворює біль величезної втрати, називаючи загиблу художницю сонцем[8] цілої країни, яке опинилося на сильному морозі, що віщує смерть (мотив стужі, підсилений епітетом «біла»): «У білій стужі сонце України...» [20, 31]. Цікаво, що в «Палімпсестах» замість слова «сонце», як в «Українському віснику» й у «Веселому цвинтарі», ужито «серце» [14:3:1, 88], що збігається з вихідним варіантом і за будовою складів, зберігаючи ритмічну структуру рядка, і за своїм лексичним значенням, виражаючи масштабність постаті, якій присвячено твір. У першому чотиривірші спостерігається швидка зміна кольору (як відображення неочікуваності подій) від світлого до темного, що символічно означає раптовий перехід від життя до смерті: *у білій стужі* (білий) *сонце України* (жовтий), *червона тінь калини*[9] (червоний із домішками сірого), *чорні води* (чорний). Треба звернути увагу, що, попри «урівнювання» тінню всіх кольорів (адже незалежно від своєї домінантної барви будь-що відкидає сіру тінь), Стус, однак, підкреслює, що тінь калини червона. У тексті, незважаючи на кольорову різноманітність (як данина малярству — справі життя Горської), домінує саме червоний, проявлений в образі калини та калинової крові, які з'являються в кожному з трьох чотиривіршів. Образ

[7] Зокрема, у «Магаданській» версії «Палімпсестів» його назва звучить уже одним реченням, а не двома («Ярій, душе, ярій, а не ридай...») і замість рядків «бо калинова кров — така ж крута, / вона така ж терпка, як в наших жилах» («Веселий цвинтар») [14:1:1, 163] подається варіант «що калинова кров така ж густа, / така ж крута, як кров у наших жилах» («Палімпсести») [14:3:2, 41].

[8] Належить згадати, що Л. Танюк у «Щоденниках» також порівнював А. Горську із сонцем: «Аллочко, наше ти знищене сонце. Ти була, є і будеш» [17, 410].

[9] Прикметно, що у вірші лунає заклик «А ти шукай — червону тінь калини» [20, 31] як усвідомлення того, що самої калини вже немає, лише її тінь — подібно до загиблої А. Горської, після котрої лишилися тільки особисті речі, картини, спогади про неї. У контексті образу калини промовисто звучить також розповідь Михайлини Коцюбинської, яка згадувала прощання з Василем Симоненком: «Усі ми поїхали на похорон Симоненка: Іван Дзюба, Євген Сверстюк, критик Леонід Коваленко, Алла Горська. Був сильний мороз. Ми з Аллою несли кетяги калини й червону китайку» [2, 167].

калинової крові читач спершу бачить («Бо калинова кров — така ж крута...» [20, 31]), а потім відчуває її «смак» («вона така ж терпка, як в наших жилах» [20, 31]). Ці рядки перегукуються з висловом «пити чиюсь кров», що означає «дуже знесилювати, змучувати» [9:1, 450] і є алюзією на репресивну політику совєцької системи. Попри таке асоціативне навантаження, у вірші все ж утверджується непереможність образу калини — національного символу українства. «Символізуючи відновлювану від покоління до покоління кров українського народу, калина тим самим символізує його невмирущість, непідвладність часові...» [1, 126] — читаємо в праці «Феномен України» Олексія Братка-Кутинського.

Вірш завершується рядками «ці [калинові. — *Т. М.*] грона болю, що падуть в глибінь, / безсмертною бідою окошились» [20, 31], де «окошились» означає «постійно оселилися» [9:5, 676]. Отже, фінальні слова асоціюються з процесом засівання землі, у цьому випадку — зернами калинового болю, що, відповідно, означає нескінченність відродження страждання, заповідаючи вічні муки від непоправної втрати. Вірш має багато варіантів і редакцій, що в сукупності, як звертає увагу Д. Стус, «унаочнюють загальну авторську тенденцію руху тексту: від конкретної буттєвої ситуації — до духовного узагальнення, де про ситуацію убивства та похорону художниці, що було першим імпульсом до написання, свідчить лише присвята» [15, 436]. Як можна помітити, проблема національної ідентичності у вірші знову відлунює в тлі, на першому ж плані — трагедія втрати близької людини, талант якої не зміг уповні реалізуватися. Водночас для шістдесятників, слушно зазначає Н. Дзьомба, характерне усвідомлення національного «як частки істинно людського» [4, 167], тож національна проблематика гармонійно вбудовується в осмислення поетом трагедії обірваного життя талановитої художниці і знакової постаті свого покоління.

Отже, аналіз текстів В. Стуса, прижиттєво опублікованих у самвидавному часописі «Український вісник», дає змогу увиразнити їхнє потужне гуманістичне начало, спрямоване на захист людини, її таланту і творчих можливостей, покликаних реалізуватися для утвердження національної культури. Питання національної ідентичності в них не домінує, а наявне радше імпліцитно — як частина людської ідентичності. Водночас у документах кримінальної справи В. Стуса національне питання виноситься на перший план і є одним з основних пунктів звинувачення поета в «антирадянській діяльності».

ЛІТЕРАТУРА

1. *Братко-Кутинський О.* Феномен України. Наукове дослідження. Київ, 2008. 301 с.
2. Бунт покоління: розмови з українськими інтелектуалами записали й прокоментували Боґуміла Бердиховська та Оля Гнатюк: [інтерв'ю із Євгеном Сверстюком, Іваном Дзюбою, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем, Миколою Рябчуком] / пер. з пол. Р. Харчук. Київ: Дух і Літера, 2004. 344 с.
3. *Данилюк Ю., Бажан О.* Опозиція в Україні (друга половина 50-х — 80-ті рр. XX ст.). Київ: Рідний край, 2000. 389 с.

4. *Дзьомба Н.* Проблеми національної ідентичності українців у публіцистиці шістдесятників // Ukraina: narracje, języki, historie / pod red. M. Gaczkowskiego. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej «Trickster», 2015. S. 165—177.
5. *Дзюба І.* [«Одночасно вручалась Шевченківська премія...»] // Нецензурний Стус: У 2 ч. Ч. 2 / упор. Б. Підгірний. Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. С. 222—239.
6. *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960—1980-х років. Вид. 2-ге, випр. і доп. Київ: ТОВ «Видавництво "Кліо"», 2019. 248 с.
7. *Мельникова О.* Дисидентські комунікації в Україні (1960 — початку 1990-х рр.): інтерв'ю з учасниками та свідками: хрестоматія для студентів спеціальності «Журналістика». Маріуполь: Центр друку «Калейдоскоп», 2018. 122 с.
8. *Секо Я.* Проблеми національної ідентичності в творчості українських шістдесятників // Україна—Європа—Світ: Міжнар. зб. наук. праць / головн. ред. Л. Алексієвець. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. Вип. 4. С. 110—118.
9. Словник української мови: В 11 т. / голова редкол. І. Білодід. Київ: Наукова думка, 1970—1980.
10. *Сміт Е. Д.* Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія / пер. з англ. Р. Фещенка. Київ: «К.І.С.», 2004. 170 с.
11. *Сміт Е. Д.* Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ: Основи, 1994. 224 с.
12. *Спанатій О.* Іван Світличний в українському самвидаві 60—80-х років XX ст. // Науковий вісник Ужгородського університету / головн. ред. Ю. Бідзіля. Ужгород: Видавництво УжНУ «Говерла», 2010. Вип. 22. С. 154—157.
13. Справа Василя Стуса. Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР / уклад. В. Кіпіані. Харків: Віват, 2019. 688 с.: іл. (Серія «Історія та політика»).
14. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. / голова редкол. М. Коцюбинська. Львів: Просвіта, 1994—1999.
15. *Стус Д.* [Примітки до вірша «Ярій, душе! Ярій, а не ридай...»] // *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. / голова редкол. М. Коцюбинська. Т. 3, кн. 1: Палімпсести. Львів: Просвіта, 1999. С. 436.
16. *Стус Д.* «Палімпсести» Василя Стуса: творча історія та проблема тексту // *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. / голова редкол. М. Коцюбинська. Т. 3, кн. 1. Львів: Просвіта, 1999. С. 5—22.
17. *Танюк Л.* Твори. Щоденники без купюр: У 60 т. Т. 25: 1969 р. (липень—грудень) — 1970 р. (січень — лютий). Київ: Альтерпрес, 2013. 726 с.
18. Український вісник. Париж—Балтимор: Смолоскип, 1970. Вип. І. 124 с.
19. Український вісник. Балтимор—Вінніпеґ: Смолоскип, 1970. Вип. ІІІ. 118 с.
20. Український вісник. Париж—Балтимор: Смолоскип, 1971. Вип. IV. 191 с.
21. Український вісник. Лондон: Українська Видавнича Спілка, 1987. Вип. VII. 104 с.
22. *Чорновіл В.* Від упорядника // *Чорновіл В.* Твори: В 10 т. / упор. Вал. Чорновіл. Т. 3: Український вісник. Випуски І—VI. Київ: Смолоскип, 2006. С. 13—26.
23. *Litwin K.* Ukraińska podziemna działalność wydawnicza jako przejaw walki o wolność słowa // Drugi obieg w PRL na tle samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku / red. P. Gasztold-Seń, N. Jarska, J. Olaszek. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2016. S. 347—361.

Отримано 14 квітня 2023 р.

REFERENCES

1. Bratko-Kutynskyi, O. (2008). *Fenomen Ukrainy. Naukove doslidzhennia*. Kyiv. [in Ukrainian]
2. Berdykhovska, B., & Hnatiuk, O. (Eds.). (2004). *Bunt pokolinnia: rozmovy z ukrainskymy intelektualamy: [interviu iz Yevhenom Sverstiukom, Ivanom Dziuboiu, Mykhailynoiu Kotsiubynskoiu, Mykhailom Horynem, Mykoloiu Riabchukom]* (R. Kharchuk, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian]
3. Danyliuk, Yu., & Bazhan, O. (2000). *Opozytsiia v Ukraini (druha polovyna 50-kh — 80-ti roky XX stolittia)*. Kyiv: Ridnyi krai. [in Ukrainian]
4. Dzomba, N. (2015). Problemy natsionalnoi identychnosti ukraintsiv u publitsystytsi shistdesiatnykiv. In M. Gaczkowski (Ed.), *Ukraina: narracje, języki, historie* (pp. 165—177). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej "Trickster". [in Ukrainian]
5. Dziuba, I. (2003). ["Odnochasno vruchalas Shevchenkivska premiia..."]. In B. Pidhirnyi (Ed.), *Netsenzurnyi Stus* (Vols. 1—2, Vol. 2; pp. 222—239). Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian]
6. Kasianov, H. (2019). *Nezhodni: ukrainska intelihentsiia v rusi oporu 1960—1980-kh rokiv* (2nd ed.). Kyiv: TOV "Vydavnytstvo "Klio". [in Ukrainian]
7. Melnykova, O. (2018). *Dysydentski komunikatsii v Ukraini (1960 — pochatku 1990-kh rokiv): interviu z uchasnykamy ta svidkamy*: *khrestomatiia dlia studentiv spetsialnosti "Zhurnalistyka"*. Mariupol: Tsentr druku "Kaleidoskop". [in Ukrainian]
8. Seko, Ya. (2010). Problemy natsionalnoi identychnosti v tvorchosti ukrainskykh shistdesiatnykiv. In L. Aleksiievets (Ed.), *Ukraina—Yevropa—Svit: Mizhnarodnyi zbirnyk naukovykh prats, 4*, 110—118. Ternopil: TNPU imeni V. Hnatiuka. [in Ukrainian]
9. Bilodid, I. (Ed.). (1970—1980). *Slovnyk ukrainskoi movy* (Vols. 1—11). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
10. Smith, A. D. (2004). *Natsionalizm: Teoriia, ideolohiia, istoriia* (R. Feshchenko, Trans.). Kyiv: "K.I.S.". [in Ukrainian]
11. Smith, A. D. (1994). *Natsionalna identychnist* (P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian]
12. Spanatii, O. (2010). Ivan Svitlychnyi v ukrainskomu samvydavi 60—80-kh rokiv XX stolittia. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu, 22*, 154—157. Uzhhorod: Vydavnytstvo UzhNU "Hoverla". [in Ukrainian]
13. Kipiani, V. (Ed.). (2019). *Sprava Vasylia Stusa. Zbirka dokumentiv z arkhivu kolyshnoho KDB URSR*. Kharkiv: Vivat. [in Ukrainian]
14. Stus, V. (1994—1999). *Tvory* (M. Kotsiubynska at al., Eds.; Vols. 1—4). Lviv: Prosvita. [in Ukrainian]
15. Stus, D. (1999). [Prymitky do virsha "Yarii, dushe! Yarii, a ne rydai..."]. In V. Stus, *Tvory* (M. Kotsiubynska at al., Eds.; Vols. 1—4, Vol. 3(1); p. 436). Lviv: Prosvita. [in Ukrainian]
16. Stus, D. (1999). "Palimpsesty" Vasylia Stusa: tvorcha istoriia ta problema tekstu. In V. Stus, *Tvory* (M. Kotsiubynska at al., Eds.; Vols. 1—4, Vol. 3(1); pp. 5—22). Lviv: Prosvita. [in Ukrainian]
17. Taniuk, L. (2013). *Tvory. Shchodennyky bez kupiur* (Vols. 1—60; Vol. 25). Kyiv: "Alterpres". [in Ukrainian]
18. Chornovil, V. (Ed.). (1970). *Ukrainskyi visnyk, 1*. Paris, Baltimore: Smoloskyp. [in Ukrainian]
19. Chornovil, V. (Ed.). (1970). *Ukrainskyi visnyk, 3*. Baltimore, Vinnipeg: Smoloskyp. [in Ukrainian]

20. Chornovil, V. (Ed.). (1971). *Ukrainskyi visnyk, 4*. Paris, Baltimore: Smoloskyp. [in Ukrainian]
21. Chornovil, V. (Ed.). (1987). *Ukrainskyi visnyk, 7*. London: Ukrainska Vydavnycha Spilka. [in Ukrainian]
22. Chornovil, V. (2006). Vid uporiadnyka. In V. Chornovil, *Tvory* (Val. Chornovil, Ed.; Vols. 1—10, Vol. 3; p. 13—26). Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
23. Litwin, K. (2016). Ukraińska podziemna działalność wydawnicza jako przejaw walki o wolność słowa. In P. Gasztold-Sen, N. Jarska, & J. Olaszek (Eds.), *Drugi obieg w PRL na tle samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku* (pp. 347—361). Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej. [in Polish]

Received 14 April 2023

Tetiana Mykhailova, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: tetiana.mykhailova.ua@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7857-582X

TO THE ISSUE OF NATIONAL IDENTITY IN THE SELF-PUBLISHED TEXTS BY VASYL STUS

The paper examines four texts by V. Stus, published in the uncensored periodical "Ukrainskyi Visnyk" from January 1970 to January 1971 ("A Place in a Battle or in a Massacre?", "Nowadays it is clear to everyone...", "Every normally organized society...", and the poem in memory of Alla Horska "Burn Bright, My Soul, Burn Bright, and Do Not Weep!") taking into account the investigative files of the poet, who was convicted of self-publishing. Within the analyzed prose texts, Stus defends well-known representatives of the resistance movement (Ivan Dziuba, Valentyn Moroz, Vasyl Zakharchenko, Ivan Suk), emphasizes every person's need for freedom, and draws attention to the necessity of dialogue between the state leadership and society as the latter also bears responsibility for the authorities' criminal actions. The poet underlines the important role of the creative youth, in which he sees the 'self-recovery' of the Ukrainian nation.

In the poem "Burn Bright, My Soul, Burn Bright, and Do Not Weep!", Stus relates his personal profound tragedy, caused by the murder of A. Hors'ka, to the tragedy experienced by the entire generation of the sixtiers and the nation as a whole. There is a variety of colors in the poem (an allusion to painting, to which A. Horska devoted her life) with the dominance of red, embodied in the image of viburnum, the national symbol of Ukraine. The revised versions of the poem, published in the collections "The Merry Cemetery" and "Palimpsests", were also considered. The issue of national identity in Stus's texts is presented implicitly: he primarily defends a man and the values of freedom, which is associated with creative opportunities for the development of native culture. It is noteworthy that the national issue constitutes a significant point in the investigative files, forming the basis for accusations of 'anti-Soviet activities' against the poet.

***Keywords*:** sixtiers, dissidents, Viacheslav Chornovil, Ivan Dziuba, Alla Horska, Valentyn Moroz, samvydav (self-publishing), journalism, letter, document.

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

ОСТАННЯ СТАТТЯ ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

На початку 1941 р. до Юрія Шевельова, який нещодавно захистив дисертацію та щойно опублікував кілька ґрунтовних статей у спеціалізованих наукових журналах, звертається Григорій Гельфандбейн, харківський літературний критик, дотичний до редакції місцевого видання «Літературний журнал» (певною мірою спадкоємця журналу «Червоний шлях»). Пропонована ідея така: подати матеріал про мову в найновішій на той час прозі, утім, із можливістю вийти за ці рамки. Пропозиція спокуслива, бо йдеться передусім про вибір між суто науковою спільнотою і значно ширшим та строкатим читацьким середовищем тодішньої журнальної преси на культурну тематику. Та й читалися такі журнали більшою аудиторією, ніж наукові: «Це вже означало вихід у літературну пресу, а цього я найбільше остерігався» [8, 375]. Однак Шевельов таки погодився працювати над матеріалом, якому не пощастило побачити світ за життя автора: «Нічого не вдієш, я обіцяв статтю на осінь, але восени в Харкові не було вже ні літературних журналів, ні, мабуть, Гельфандбейна. Мій літературний дебют не відбувся» [8, 375].

Запрошення з боку літературного часопису надавало змогу дописувати до цілком іншого кшталту видань — те, чим Шевельов починав, власне, займатися на самому початку кар'єри, коли подавав до редакцій свої рецензії на театральні спектаклі [7]. І водночас так само суттєво розширювало читацьку аудиторію. Тираж «Літературного журналу» в той час становив п'ять тисяч примірників. Утім, попри очевидні плюси щодо можливості дописування до журналу, неодмінно закрадалися сум'яття з того-таки приводу:

> Чого я боявся і уникав найбільше, це був зв'язок з письменниками й живою літературою. Але після свого роду тріюмфу в день оборони моєї дисертації (заслуженого чи незаслуженого — це інша річ) мною зацікавилася редакція харківського вбогенького місячника «Літературний журнал». Мене розшукав представник редакції, худорлявенький і гостроносий Григорій Гельфандбейн (не пригадую, чи він був головним редактором, чи тільки працівником редакції, мабуть, секрета-

рем) і наполегливо замовив мені статтю про мову новіших творів української літератури [8, 400].

Гельфандбейн не згадувався у вихідних даних журнальної редакції протягом 1941 р. Наприклад, у третьому номері за 1941 р. указано, що редагує журнал редколегія, без указання імен. А от у шостому числі за той самий рік, уже коли війна охопила західні території радянської України, проте ще не дійшла до сходу, вказано, що журнал очолював Юрій Смолич, і осередок редакції зазначався в Харкові. Цілком можливо, Гельфандбейн близько контактував із представниками редакції, був кимось на кшталт скаута й таким чином міг зв'язувати потенційну автуру з представниками редакції для подальшої співпраці. Його матеріали в той час друкувалися в журналі. Хоч там як, але стаття таки автором писалася і, ймовірно, планувалася до друку.

> Так постала стаття, що мала бути моїм дебютом у літературній журналістиці: «На мовні теми. Листки з блькноту». Вона критикувала, хоч з реверансами, Натана Рибака, зачіпала побічно Андрія Малишка, підносила Юрія Яновського й Костя Гордієнка, а потім пускалася на певніший ґрунт, оперуючи поезіями автора не зовсім сучасного — Тараса Шевченка. Стаття не побачила світу — «Літературний журнал» став однією з перших жертв війни, уже в червні 1941 року він не вийшов, а Гельфандбейн опинився в армії [8, 400].

Шевельов за основу дослідницького матеріалу для літературного аналізу обрав не просто недавно видані, а й водночас широко популярні, судячи з накладів і перевидань, романи Натана Рибака «Дніпро» [3; 4; 5] й «Помилка Оноре де Бальзака» [6] та Костя Гордієнка «Чужу ниву жала» (1940) [1; 2]. Роман Н. Рибака виходив двома частинами протягом 1937—1938 рр. Наклад другої частини роману становив дванадцять тисяч примірників. Під однією ж обкладинкою роман був видрукований 1939 р. з накладом понад двадцять тисяч примірників. Роман К. Гордієнка так само друкувався частинами, і перша частина, видана 1939 р., вийшла накладом десять тисяч примірників.

Важливими видаються обрані тексти з кількох аспектів — така собі масова література, чи принаймні література, яку намагаються зробити масовою видавці й сприяє цьому літературний процес, зокрема літературна критика. Проза, написана після 1937 р., постає на території, де літературний експеримент попередніх п'ятнадцяти років був ідеально викорінений. Література і критика фактично крокують у нових напрямках, і не цілком відомо, куди би достеменно завели її, якби не вибухнула Друга світова війна. По її закінченні вже зав'язався цілком інший літературний виток. Інакше кажучи, 1941 рік — це фінальні акорди довоєнної української радянської літератури та літературної критики, яка постає після встановлення соцреалізму й чисток пізніх 1930-х років; література й літературна критика, яку до невпізнання змінить війна й поведе в інший напрямок.

У тексті Шевельова йшлося, зокрема, про ту тканину прози, що стягувала на основі мови ширші магістралі літератури. З часом ті думки, вочевидь, зазнали певного чи значного переформатування й оновлення, але, на думку автора, дали початок тому, що менш ніж за десять років отримає назву на сторінках видань у таборах для переміщених осіб «національно-органічний стиль»:

> Коли я сьогодні перечитую статтю, я не мушу червоніти. Звісно, теза про потребу близькости мови літератури до народної належить до беззмістовних штампів доби. Але поза тим я знаходжу в статті зародки того, що в повоєнні роки виросло в моїй уяві в цілу «теорію» національно-органічного стилю, теорію дитячо-наївну, але чесну. Пізніше я від неї відмежувався, але згадую її не без ніжности, як доросла людина згадує ведмедика, з яким гралася в дитинстві [8, 400].

Стаття починається розлогою цитатою з оповідання, надрукованого в журналі «Радянська література» (№ 1 за 1941 р.). Саме місце публікації того оповідання заслуговує на окрему студію. Тоді ним опікувалася редколегія у складі Миколи Бажана, Юрія Кобилецького, Олександра Корнійчука, Івана Ле, Аркадія Любченка, Петра Панча й Максима Рильського. До початку 1940-го вже встигли остаточно ліквідувати усі головні літературні майданчики, на чиїх шпальтах вирував літературний процес 1920-х — поч. 1930-х років. Отож формувався в певний спосіб корпус текстів, написаний вцілілими авторами, і відчитувався критиками. Можливо, якби не війна, невідомо, куди б завів цей напрям, і, ймовірно, розв'язався би цілком інший виток літератури. Сам же Шевельов уважав, що зазнав би переслідування за цю статтю, якби та побачила світ при інших обставинах:

> Не маю також сумніву, що коли б стаття була видрукувана, вона б принесла згодом нагінку на автора. І Яновський, і Гордієнко, і репрезентовані ними стилістичні напрями не надто добре узгоджувалися з вимогами партії до партійности літератури. Я міг кривити душею в поодиноких формулюваннях, але таки не належав до офіційно-провідної течії радянської літератури й культури. Якби війна не повела мене на захід, мир напевне повів би мене на північ і схід неісходимої імперії [8, 400].

Так чи так, попри вимушені переміщення під час війни Україною, попри переїзд із повоєнної Німеччини до Швеції, а звідти — до США, машинопис уцілів (щоправда, не повністю) і тепер зберігається в архіві Юрія Шевельова у відділі рідкісних книг і рукописів при Колумбійському університеті в Нью-Йорку. Саме тому й, мабуть, машинопис став одним із героїв спогадів Шевельова — такий собі потаємний сигнал для уважних його читачів: мовляв, статті цієї наче й не друковано, але збережено з певною метою і, крім того, докладно обговорено в спогадах. Стаття публікується за машинописом (На мовні теми, [1941]. George Y. Shevelov papers. Box 18. Folder 18. Bakhmeteff Archive, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library), на якому зроблено деякі правки від руки ручкою чорного кольору (ці правки взялися до уваги при підготовці публікації). Загальний обсяг машинопису — 15 сторінок, закінчення не збереглося.

У той час статті подібного кшталту не завжди друкувалися з примітками в літературних журналах на взір того, куди отримав замовлення подати статтю автор. Для подальшого полегшення праці цитовані матеріали по можливості звірено за оригіналами. У тексті збережено авторську орфографію. Підкреслені в рукописі слова в друкованому варіанті подано курсивом. Датується на основі спогаду Ю. Шевельова й перелічених у статті матеріалів. У машинописному варіанті стаття підписана так: Ю. В. Шевельов.

Публікатор висловлює подяку Олександрові Бороню та Михайлові Назаренку за удоступнення деяких матеріалів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гордієнко К.* Чужу ниву жала... Ч. 1. Київ: Держлітвидав, 1939. 172 с.
2. *Гордієнко К.* Чужу ниву жала... Ч. 2; 3. Київ: Держлітвидав, 1940. 236 с.
3. *Рибак Н.* Дніпро. Кн. 1. Київ: Держлітвидав, 1937. 294 с.
4. *Рибак Н.* Дніпро. Кн. 2. Київ: Держлітвидав, 1938. 207 с.
5. *Рибак Н.* Дніпро. Ч. I; II. Київ: Держлітвидав, 1939. 298 с.
6. *Рибак Н.* Помилка Оноре де Бальзака. Київ: Держлітвидав, 1940. 344 с.
7. *Шевельов Ю.* Доеміґраційне (Публікації 1929—1944 рр.) / упор. С. В. Вакуленко, К. Д. Каруник. Харків: Фоліо, 2020. 762 с.
8. *Шевельов Ю.* (*Юрій Шерех*). Я—мене—мені... (і довкруги): Спогади. 1. В Україні. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с.

Юрій ШЕВЕЛЬОВ

На мовні теми

Листки з блокноту

*

«Тільки голос був у Петра дивний: прийшов *він* з Полісся і, може, через те пісенність *його* була як та дзвінка весна в перелісках»[1]. Хто він: Петро чи голос? Кого його: Петра чи голосу? Читач здогадається, що він — Петро, а його — голосу. Але чи потребував Ковальчук — бо це речення належить йому, — щоб читач на цьому місці замислився і при тому замислився саме над тим, що означають необережно вжиті займенники? Мабуть, ні. Явний недогляд.

*

Взагалі погано, коли художній твір примушує читача задумуватися над проблемами граматики. Відома річ, що граматика в художньому творі — повинна бути дотримана настільки, щоб стати невідчут[ною]. Винятки можуть бути, але кожного разу з спеціальним умотивуванням. Я читаю твір Гуреєва[2] «Незабутнє» («Радянська література», № 1)[3]. Ліричний твір...

«Збори тривали не довго і, головне, проходили *активно*. Часом *в дебатах* виступала і Журавленко. Вона говорила *енергійно*, запально, але без штучного *пафосу*, і гордо дивилась просто перед собою; тоді в ній важко було пізнати спокійну учениці-десятикласницю. Майже ніколи *пропозиції* Тані не зазнавали поразки. В комітеті вона *офіціально* вважалась другим *секретарем*, але тут комсомольська *маса* бачила в ній свого незамінного ватажка»[4].

Протокол чи звіт? Один викладач оцінив мову цього ліричного (ліричного!) твору дуже високо:

— Як погана мова? Та це ж чудовий матеріал для диктанту на іншомовні слова.

Нічого не заперечиш. Іншомовних слів — підкреслення їх, як то кажуть, наше — більше, ніж досить. Я зовсім не проти іншомовних слів, боронь боже! Але коли художній твір перетворюється на шкільно-граматичну вправу... Чи добре це? І чи не вийде, що твір читатимуть лише складачі збірників вправ з орфографії?

*

І у визначних майстрів мови можна зрідка розшукати ляпсуси. От читаю в Малишка[5]: «Осіння мжичка заполонила дніпровські лимани, і вони лежали без фарб і сонця». При чому тут фарби? Адже йдеться не про матеріал, яким фарбують щось, не про кіновар, чи вохру, чи манію, а про відтінки, кольори, *барви*. Згадаймо й прикметник: безбарвний, а не безфарбний.

Однак не треба перебільшувати такі ляпсуси. Вони можливі в кожного. Всім відома лермонтовська левиця з гривою. Від цього Лермонтов не перестав бути геніальним поетом, і образ бунтівничого Терека не зблід — хоча грив у левиць наука не засвідчила і за дальші сто років, що

минули після смерті поета [6]. І дико було б твердити, що таких ляпсусів у сучасних майстрів слова багато.

Боротися з ними (не з майстрами, а з ляпсусами) все таки слід. Вірніше, не боротися, а виправляти, перефразуючи відомий вираз Ільфа [7]. Це — справа письменника і справа редактора.

*

Чи не варт було б нашим журналам і «Літературній газеті» завести рецензії на мову твору? Звісно, найкраще, коли в одній рецензії твір розглядається всебічно. На жаль, такі щасливі випадки рідкі вкрай. Пригадую рецензію Л. Новиченка [8] на «Чужу ниву жала» К. Гордієнка [9], вміщену в «Літературній газеті» [10]. Однак за кілька років це чи не єдиний приклад. Ведеться посміюватися з рецензентсько-підручникового штампу: «Мова твору соковита, барвиста, виразна» або ще «Мова твору народна, насичена приказками і прислів'ями». Чим же його замінити?

І взагалі рідко буває, що в одній особі критика сполучається любов і нахил до загально-літературних питань і до детальнішого мовно-стилістичного аналізу. Не кажу, що це добре, просто констатую факт. Вихід можна знайти в тому, щоб і мовознавці критикували, рецензували новинки художньої літератури. В постанові ЦК ВКП(б) про критику і бібліографію не названо прямо мовознавців. Але суть, дух постанови обходять і їх.

Вийшла, приміром, хороша книжка Н. Рибака «Помилка Оноре де Бальзака» [11]. Вийшла і вже має численну критичну літературу. Але ніде, скільки мені відомо, не говориться про її мову. А мова ця цікава. Вона багата лексично, гнучка синтаксисом — і все таки вона має в собі деякі загрозливі симптоми, тим більш загрозливі, що вони властиві не самому тільки Рибакові.

*

Ленін характеризував слово: «Чувственное восприятие дает *предмет*, рассудок — *название* для него» (Лен. сборн. XII. с. 141) [12].

Поки слово-назва зв'язане з предметом, це — живе слово. Відриваючися від предмету, слово стає мертвим. Проблема мертвого і живого слова — проблема життя і смерті мови літературного твору. Тим і страшна всяка літературщина, всяка «красивість», що вона підміняє живе слово мертвим, справжнє — умовним, реальне — уявним.

Н. Рибак пише: «Він любив свій лакований кабріолет, гордовито-спокійну ходу коней, шерехтіння піску під колесами» [13]. Нічого не можна заперечити проти цієї фрази. І на тій же 279 сторінці роману читаємо: «За дерев'яною тонкою загородкою шуміли друкарські машини, шерехтіли шрифтами в касах складачі» [14]. Не треба бути друкарем, щоб знати, що звук, утворюваний шрифтами в наборній касі зовсім не такий, як звук піску під колесами кабріолета. Слово *шерехтіння* не адекватне дійсності, воно, виявляється, мертве. Хай читач сам простежить як часто і в яких сполученнях вживається в романі прикметник *звабний*. Так у «Дніпрі» [15] говорилося про *вигинисті* лінії рукавів Дніпра (54), про *вигинисті* ніжки стола (55), про *вигинисте* полум'я (57), про вигинисту хвильку (90) і, нарешті, про *ви-*

гинистий стан героїні твору — Ївги (242). Залишається на основі спільності ознаки порівняти (бо ж порівняння завжди будується на спільності ознаки: хоробра людина — хоробрий лев — людина, як лев) Ївгу з Дніпром. Слово тут не стало адекватним предмету, воно — конкретне по суті — застосовується загально, навіть абстрактно. Нема тієї гармонії слів, коли в кожному даному випадку можна застосувати одне слово — і тільки його.

*

Про «словесний стиль» символістів і «смисловий стиль» Горького якось сказав В. Каверін [16]. Не в усіх символістів і не завжди стиль був словесний. Але зараз про це сперечатися не варт. Стиль радянської літератури повинен бути в першу чергу смисловим. Це — один із проявів зв'язку нашої літератури з життям.

Словесний стиль іноді маскується під романтичний. Слова беруться не за своїм предметним значенням, а за обертонами емоціонального звучання. Так з'являється в Н. Рибака «стрімке юнацьке серце» («Дніпро»). У словнику Грінченка справедливо пишеться: «стрімкий — 1) высокий, тонкий и высокий; крутой; 2) стоймя стоящий» [17]. Застосуйте це до юнацького серця. Романтизм тут ні при чому. Це — літературщина.

*

Такий «красивий стиль» псує не одну сторінку хорошого роману Н. Рибака. Це — суцільний штамп — і в лексиці, і в синтаксисі. Основні правила його можна показати на уривку:

«А коли пішли, несучи в серці терпкі слова кобзаревої пісні, тамуючи в грудях невигойний біль, готові знову стрічати страждання і муки, плекаючи *звабну* і *чудну*, навіяну словами кобзаря, думку про помсту і волю. І потім люди, розсотавшись по селах, несли кобзареві слова далі, зогрівали їх теплом своїх душ, і ці слова, наче зерна, впавши в глибоку чорноземлю, через деякий час пускали паростки, несміливі і ніжні, що невдовзі мали заколоситись *буйним урожаєм*. Та траплялось і так, що життьові злигодні, наче буремні зливи, заплескували ті паростки, суховії забирали з них життєдайну вільгу; але, виплекані соками землі, вони переносили ті злигодні і, вперті, зводились знову, і росли, і колосились, бо то було життя, і над ним владарював суворий і єдино справедливий закон природи — боротьба за існування» (138) [18].

Чому думка про помсту і волю чудна? Що ховається під метафоричним «буйним урожаєм»? Чому життьові злигодні — явище постійне в кріпацькому житті, — порівнюються з буремною зливою, що становить собою лихо скороминуще? Таких чому можна поставити багато. Але механіка стилю досить проста. Слова по змозі добираються далекі від живої щоденної мови — те, що І. Сельвінський [19] влучно назвав «поетизмами»: *звабний*, *розсотавшись*, *буремні*, *життєдайну вільгу*, *виплекані*. Обов'язковий епітет, і переважно — парний — не з вимог змісту, а з вимог ритму: *слова — терпкі*, *біль — невигойний*, *думка — звабна* і *чудна*, *чорноземля — глибока*, *паростки — несміливі* і *ніжні*, *урожай — буйний*. Нарешті, величезне число ритмічних відокремлених зворотів.

У Н. Рибака, досвідченого майстра, посідача багатої лексики, ця механіка більш-менш захована. У початківців вона нерідко оголена і доведена до стандарта чисто-механічного.

Ритм і емоція, ним збуджувана, — фактор немаловажний. Але чи повинен він убивати зв'язок слова предметом?

*

Витримати на такій високій ноті великий твір — річ майже неможлива. Актори знають це: надмірний пафос на початку призводить до хрипу в кінці. В літературі це або зрив з тону і перехід у протокольність — річ особливо часта в газетних і журнальних нарисах. Або одноманітність і манерність. Або повний еклектизм.

Н. Рибак писав у «Дніпрі»:

(Ніч) «дихала *п'янливими* випарами сосняку» (115)[20]

«Убрався степ в колих*ливе* срібло» (115)

«Вибігає з порослів ховрах і хрипот*ливо* свистить» (121)

«(Ш)ерехтл*ивою*, неугавною зливою падало й падало листя» (137)

«(Н)евблаганне вивершення сміхот*ливого* коловороту життя» (138)

«Синіла прозора даль осіннього степу, наповненого гамір*ливим* лопотінням вітру» (151)

«Горіли в ньому (небі) блим*ливим* світлом зорі» (214)

«Під тремт*ливими* віями ховався погляд карих очей» (242)

Це — демонстрація одноманітності. ... *ливий*, ... *ливий*, ... *ливий*.

Не важко продемонструвати і еклектизм. Всі ми добре пригадуємо початок «Вершників» Ю. Яновського[21]:

«Лютували шаблі, *і* коні бігали без вершників, *і* Половці не пізнавали один одного, *а* з неба палило сонце, *а* гелгання бійців нагадувало ярмарок, *а* пил устав, як за чередою, ось і розбіглися всі по степу, *і* Оверко переміг»[22].

Ця манера може подобатися чи не подобатися, але неоформленість синтаксичних зв'язків — коли замість багатьох повнозначніших сполучників вживаються майже беззмістовні, приєднуючі, нанизуючі *і*... *і*... *і*... *а*... *а*... — органічна в романі-новелах Яновського. Вона відповідає нестримному пафосові героїки громадянської війни, коли чуття пов'язує подію з подією і думка ніби не встигає оформити зовнішньо логічні зв'язки. (І вона зв'язана, до речі, з дуже точною і конкретною лексикою, а не з «поетизмами», вжитими заради «красивості»).

А потім ця манера пішла гуляти від твору до твору, ставши не манерою, а манірністю. Не дурно, мабуть, сам Яновський відійшов від неї в «Коротких історіях»[23].

І гуляла ця манера з новели в новелу і з повісті в повість, — *і* вживалася вона в них без усякої на те потреби, *і* Н. Рибак загалом, на щастя, не став її жертвою, *і* роман його написаний у зовсім іншому стилі, *і* все таки раптом вона, ця манера, вдирається в роман, *і* тоді ми читаємо приміром таке:

«Евеліна не квапилась з відповіддю. Вона ревно зберігала спокій і мовчання. Байдужим рухом пальців поправила важкі складки оксамито-

вої сукні на колінах, дивилась йому просто в вічі, шукала чогось в них, *і* очі його теж шукали, думки підказували, тих вогників, що запалювались нещодавно, — коричневих, строкатих, жадібних, — шукали обоє і не знаходили; *і* той поєдинок очей припинився, *і* він знесилено сів на канапу поруч і побачив навпроти у вікні високу тополю, де-не-де гойдалось на ній листя, жовкле, напевне, полохливе. Він побачив крізь віти ще щось, далеке і звабне! але втрачене; то було кохання і мета, *і* він зрозумів, що запитання прозвучало в його вустах, якщо не даремно, то занадто сміливо. *І* він взяв у свою широку руку вузьку, всіяну діамантами, руку Евеліни *і* винувато підніс її до своїх повних вуст, *і* довго тримав так, закривши очі, не знаходячи в собі сили вимовити слово. *І* (тоді) Евеліна відчула свою перемогу. Вона звільнила свою руку *і* трохи відсунулась від нього» (122—123)[24].

Хай читач пробачить мені за легеньку і незграбну стилізацію перед цитатою. Але вона так само доречна в цих листочках блокноту, як і в романі Н. Рибака.

Такий еклектизм — неминучий, коли є мертві слова.

*

Роман Н. Рибака — хороший роман, і нема сумніву, що автор його любить мову і володіє нею. Але є на мові роману де-не-де падь мертвого слова. Вона не повинна розростись — ні в творах самого Рибака, ні в нашій здоровій і міцній своїм зв'язком з дійсністю літературі взагалі. Небезпека така є, бо всяка манера легко переймається. Цією манерою суцільного потоку можуть писати всі і про все. Але на ній повинен бути напис: «Very dangerous!» — дуже небезпечно! Використовувати обережно і продумано, коли є внутрішня потреба, а не навмання.

*

«Чужу ниву жала» К. Гордієнка демонструє, — як можна подібну манеру по-новому осмислити і використати. Тут цей «суцільний потік», помножений на гранично конкретну побутову лексику, дав ефект зовсім новий і, здавалося б, несподіваний.

«Двірник пішов, незабаром повернувся, приніс дроворубам горщик, що бив пахучою парою — борщ недоїдений, для панських дочок варений, сплатив гроші, і Захар довго вагався, перетирав на долоні срібні гроші, насупив чоло, аж упарився, так думав, і додому крупець принести треба, хатні зголодніли вже, і почастувать двірника конче треба, бо іншим разом не дасть роботи. Захар хазяїн своєму слову, ніхто не скаже...»[25].

Думки автора і хід розповіді злилися з завітними ліричними почуттями героїв, суворий і жорстокий побут старого села вимальовався в усій своїй жахливості не ззовні, а так би мовити зсередини, і своєрідна кострубатість селянського мислення, яке поволі, але певно доходило певних революційних висновків, постала перед читачем безпосередньо з авторського викладу.

Тут не скажеш ні про наслідування, ні про манерність. Тут прийшов майстер, і по-новому запрацював уже, здавалось, опрацьований засіб.

Дуже стара істина: нема заборонених засобів, є заяложені підходи. Живе слово, живий зв'язок з життям перетворив невпізнанно зовнішньо ніби стару манеру.

*

Де ж учитися живого слова? Ну, звичайно, насамперед, у життя. Це — аксіома. Живе слово — де живі люди, їх боротьба і переможний рух вперед, очолюваний партією. Це так ясно всім, крім безнадійно кабінетних людців, що можна про це не говорити. Та кабінетні людці і зачерпнувши вируючого життя, умудряться винести з нього кілька вихоплених слів, які в мертвому творі самі зів'януть і зачевріють. Не про них мова.

Великий учитель — народ вчить не тільки життям. Він учить і тими покладами свого уміння, досвіду і почуття, якими є фольклор. От про це джерело кілька слів.

Як скажуть мені, фольклор — джерело живого слова? Т'адже він сповнений постійних формул, що повторюються віками. Хіба не приводить наслідування фольклорної пісні до трафаретності, штампів, до знеособлення поетів? Хіба наша критика не говорила вже тисячу разів про те, що *ой* та *гей* та *гай* давно вже оскому набили?

Все це так — і не так. Перше, що впадає в очі в фольклорі — це справді постійні формули. І вони стосуються не тільки вигуків, не тільки епітетів — таких, як степ *широкий*, вітер *буйний*, *синє* море і *червона* калина, щоб не називати багатьох інших, а і таких парних сполук, як *срібло-злото*, *гуси-лебеді*, *батько-ненька*, і навіть про постійні дієслова можна говорити з фольклору: *місяць світить*, *вітер віє*, *соловейко щебече*.

Ці постійні формули тим постійніші, що часто той символ, який лежить в їх основі, давно забувся. Чи багато читачів, читаючи або повторюючи популярні Тичинині рядки:

Зелен сад-виноград
Славне місто Ленінград! [26]

усвідомлюють, що *зелен сад-виноград* тому епітет до славного міста Ленінграда, що є символом добробуту. Це показав ще Потебня на аналізі старого фольклору. Тільки тепер ця символіка пісенного образу забута, і він має значення більше орнаментальне, прикрашаючи, ніж посутнє. І така доля багатьох і багатьох фольклорних формул.

Коли використовуються традиційні фольклорні формули, то це часто означає (часто, але не завжди), що з фольклору використовується тільки зовнішнє, тільки інертне, часом — мертве. Бо і в фольклорі є мертве.

*

Часто, але не завжди. Бо традиційні фольклорні формули мають одну велику перевагу: вони звичні формою, але гнучкі змістом. Вони легко вміщують у себе новий зміст і тоді якнайкраще його популяризують.

Це знав ще Шевченко, і він робив чудеса перетворень звичного реквізиту фольклорної пісні.

Дрібні сльози, жовтий пісок, сад зелений, біленька хата, широкий світ... Все це відомо, перевідомо, все це настільки трафаретне, що втратило зв'язок з предметовістю. І коли ми говоримо в поезії *дрібні сльози*, чи уявляємо ми їх розмір? Ні, звичайно.

А от що робить з цими трафаретами Шевченко:

Не дивуйтеся, дівчата,
На старі козачі
Щирі сльози. То не роса
Вранці при дорозі
На спориші, і не ваші
Дуже дрібні сльози [27].

Контраст з *великими* козачими сльозами, маленьке конкретизуючи слівце *дуже* і епітет *дрібні* став гранично конкретним, і ми їх уже бачимо — ці дрібні дівочі сльози. Епітет традиційний. А водночас у пісні народній він *так* не використовується. Що ж це: фольклор чи ні?

В «Утопленій» читаємо:

Очі вивело із лоба
Од страшної муки;
Втеребила в пісок жовтий
Старі сині руки.

Контраст жовтого піску і синіх рук — і епітетові *жовтий* повернено життя, повернено предметовість.

Повсихали
Сади зелені, погнили
Біленькі хати, повалялись [28].

В контрасті традиційних «веселих» епітетів і похмуро-трагічних дієслів ціла характеристика покріпаченого села. А далі вона переростає в гнівне обвинувачення всьому світові здирства і насильства, де гинуть, ніким не оплакані, сироти-трудящі:

...він не знатиме, де дітись
На сім широкім вольнім світі,
І піде в найми, і колись,
Щоб він не плакав, не журивсь,
Щоб він денебудь прихилився,
То оддадуть у москалі [29].

Хороший той *широкий* світ, в якому нема де дітись сироті-кріпакові! Традиційний, уже, здавалося і майже беззмістовний епітет став грізним, протестуючим.

Так оживає мертве в руках поета-велетня.

Оновлення прийому — скажуть формалісти. Ні, і тисячу разів ні! Не прийоми оновляє Шевченко, а висловлює біль наболілий і гнів накипілий, і в живому почутті, в живому зв'язку з дійсністю по-новому звучать традиційні формули.

*

Так можна використати традиційне в фольклорі. Можна було б послатися ще на класичні зразки — «Лісову пісню» Лесі Українки, або «На майдані» і «Як упав же він з коня» Тичини, або монолог Христини Архипівни з «Платона Кречета» Корнійчука. Там знову інший підхід, та ці твори заслуговують на спеціальну розмову.

Ще важливіше, мабуть, вчитися у фольклору не традиційних формул, а методу. І тоді може виявитися, що до фольклору ближчі не ті твори, де максимум постійних формул, а ті, де їх зовсім нема, де нема ні ритміки фольклору, ні переспівів його.

Бажан змальовує виїзд Кірова напередодні його трагічної загибелі:

Шелеснувши, прослалась пухка ялинка шини
На ранішній пороші, по свіжому снігу [30].

Як багато сказано в цій недовгій фразі. Час — зимовий ранок, погода, настрій — бадьорий настрій трибуна і борця. Кіров їде автомобілем — цього не сказано, але читач бачить це, відчуває, як відчуває він і настрій природи.

Смолич змальовує осінь:

«Було поночі. Сіялася мжичка, паровози гули глухо, небо було близьке, шинель смерділа собакою — була осінь» [31].

Тут загальне слово подане — *осінь*. Але можна було обійтись і без нього. Читач і сам бачить: осінь. І яка ж вона непривітна, яка безнадійна, яка, хочеться сказати, безпритульна. В реченні і епітетів майже нема, але ми добре знаємо, так, знаємо, *яке* було небо. І собачий запах від шинелі відчуваємо.

Це — творча манера фольклору — і в Бажана, і в Смолича.

*

— При чому ж тут фольклор. Нічого схожого на ці фрази в фольклорі нема. І слова не типові для фольклору, і образи нечувані. Ну, де це, скажіть будь ласка, в фольклорі зустрінеш «пухку ялинку шини» або «шинель, що смердить собакою»?

Маєте рацію, мій здивований і обурений опоненте, нічого схожого в фольклорі і я не зустрічав. Схожого зовнішньо. Та ж ми умовилися не говорити більше про формули, про вирази, про фрази. А підхід до явищ світу, художнє мислення тут глибоко, кровно споріднені з фольклором.

Одна з відомих народних пісень починається так:

Йшли корови із діброви,
А овечки — з поля...
Заплакала дівчинонька,
З козаченьком стоя [32].

І далі — ніжний ліричний монолог дівчини, що горює за милим у розлуці, виливає свої жалі. І друкується пісня за звичаєм в розділі пісень про кохання. Так при чому ж тут ці прозаїчні корови і овечки? Чи [...]

[1941]

[1] Цей приклад Ю. Шевельов так само навів у статті про синтаксис, над якою працював приблизно в той самий час на замовлення Л. Булаховського. У тому випадку автора цитати вказано: «Ковальчук» (див.: Курс сучасної української мови. Т. ІІ: Синтаксис / за ред. Л. А. Булаховського. Київ: Радянська школа, 1951. С. 112). Стаття побачила світ у наведеному вище виданні без підпису Ю. Шевельова. Детальніше про історію тієї публікації див.: *Шевельов Ю. (Юрій Шерех)*. Я—мене—мені... (і довкруги). Спогади. 1. В Україні. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. С. 348.

[2] Гуреїв Олексій (також Гуреїв Олекса; 1913—1999) — письменник. До війни з'явилася збірка віршів «Ентузіасти шахт» (1932), по війні опублікував низку романів, повістей, оповідань і нарисів.

[3] *Гуреїв О.* Незабутнє. Повість учителя // Радянська література. 1941. № 1. С. 165—195.

[4] *Гуреїв О.* Незабутнє. Повість учителя // Радянська література. 1941. № 1. С. 188.

[5] Малишко Андрій (1912—1970) — поет, який на той час видав кілька поетичних збірок.

[6] Ідеться про вірш «Дари Терека». Див.: *Лермонтов М.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1837—1841. С. 35.

[7] Ільф Ілля (1897—1937) — письменник-сатирик, походив із Одеси. На початку 1920-х перебрався до Москви. Написав у співпраці з Євгенієм Петровим книжки «Дванадцять стільців» (1928), «Золоте теля» (1931), «Одноповерхова Америка» (1936).

[8] Новиченко Леонід (1914—1996) — літературний критик, літературознавець. Наприкінці 1930-х років навчався в аспірантурі Київського університету і був співробітником «Літературної газети».

[9] Гордієнко Кость (1899—1993) — письменник. Походив із Поділля, жив і працював у Харкові. Наприкінці 1930-х років — автор багатьох видань прози.

[10] *Новиченко Л.* Зважаючи на вічність // Літературна газета. 1940. 10 січ. С. 3.

[11] Рибак Натан (1912—1978) — письменник, родом із Правобережжя України. На кінець 1930-х років видав кілька поетичних збірок та історичні романи «Дніпро» (1939) і «Помилка Оноре де Бальзака» (1940). *Рибак Н.* Помилка Оноре де Бальзака. Київ: Держлітвидав, 1940. 344 с.

[12] Ленинский сборник. [Том] XII / под. ред. В. М. Молотова, М. А. Савельева. Москва; Ленинград. 1930. С. 141.

[13] *Рибак Н.* Помилка Оноре де Бальзака. Київ: Держлітвидав, 1940. С. 279.

[14] *Рибак Н.* Помилка Оноре де Бальзака. Київ: Держлітвидав, 1940. С. 279.

[15] *Рибак Н.* Дніпро. Київ: Державне літературне видавництво, 1937. С. 294.

[16] Каверін Веніамін (1902—1989) — російський письменник, драматург і сценарист. Станом на кінець 1930-х років — автор кількох романів.

[17] Словарь української мови: Т. IV: Р-Я / зібр. ред. журн. «Киевская Старина»; упор. Б. Грінченко. Київ, 1909. С. 217.

[18] *Рибак Н.* Дніпро. Київ: Державне літературне видавництво, 1937. С. 138.

[19] Сельвінський Ілля (1899—1968) — російський поет, прозаїк, драматург. Один із представників російського авангарду.

[20] Тут і далі цитати за виданням: *Рибак Н.* Дніпро. Київ: Державне літературне видавництво, 1937. 294 с.

[21] Яновський Юрій (1902—1954) — письменник, який на той час встиг опублікувати чимало прозових, поетичних і драматичних творів, зокрема — окремими виданнями.

[22] *Яновський Ю.* Вершники. Харків: Державне літературне видавництво, 1937. С. 3.

[23] *Яновський Ю.* Короткі історії. Львів: Радянський письменник, 1940. 124 с.

[24] *Рибак Н.* Помилка Оноре де Бальзака. Київ: Держлітвидав, 1940. С. 122—123.

[25] У друкованому виданні цитата дещо відрізняється: «Наглядач пішов, скоро знов вернувся, приніс дроворубам горщик, що бив пахучою парою — борщ недоїдений, для панських дочок варений, сплатив гроші, і Захар довго вагався, перетирав на долоні срібні гроші, насупив чоло, аж упарився, так думав, і додому крупець принести треба, хатні зголодніли вже, і почастувать наглядача неодмінно треба, бо іншим разом не дасть роботи. Захар хазяїн свому слову, ніхто не скаже...» (*Гордієнко К.* Чужу ниву жала. Київ: Державне літературне видавництво, 1939. С. 28).

[26] *Тичина П.* Пісня про Кірова // *Тичина П.* Партія веде. Київ; Харків: Державне літературне видавництво, 1937. С. 55.

[27] Фрагмент із вірша «Мар'яна-черниця» Т. Шевченка.

[28] Фрагмент із вірша «І виріс я на чужині...» Т. Шевченка.

[29] Фрагмент із вірша «І золотої й дорогої...» Т. Шевченка.

[30] *Бажан М.* Повість третя. День // *Бажан М.* Безсмертя. Три повісті про тов. Кірова. Київ; Харків: Державне літературне видавництво, 1937. С. 30.

[31] *Смолич Ю.* Наші тайни. Київ: Держлітвидав, 1936. С. 333.

[32] Українська народна пісня / упор. Андрій Хвиля. Київ: Державне літературне видавництво, 1935. С. 109.

Переднє слово, підготовка тексту
та коментарі Остапа КОНЯ

Отримано 6 березня 2023 р.

м. Нью-Йорк

РЕЦЕНЗІЇ

Іван ЛИСИЙ

ГІДНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ УКРАЇНІКИ

Рецензія на книгу: *Броджі Дж.* Культурний поліморфізм українського світу.

Київ. Дух і Літера. 2022. 520 с.

Здобутки відомої італійської славістки Джованни Броджі в царині україністики належним чином оцінені українськими науковцями: вона обрана зарубіжною членкинею НАНУ, почесною професоркою НаУКМА і Львівського національного університету імені І. Франка. Нині у видавництві «Дух і Літера» побачив світ вагомий том її досліджень української культури ранньомодерної доби. До першого тематичного блоку увійшла праця про мультикультуралізм у ранньомодерній Україні та статті про тогочасний плюрилінгвізм. Другий блок можна було б назвати «мазепинським», якби тут із постаттю Мазепи не конкурував улюблений дослідницею персонаж Стефан Яворський. Його спадщині присвячений увесь третій блок, за винятком статті «Сакральне і світське весільне красномовство при дворі Івана Мазепи», адже тематично ця розвідка належить до попереднього блоку — «Мазепа та його доба». Заключний блок — «Українська юдаїка», де особливе зацікавлення викликає праця про доктринальний трактат Йоаникія Галятовського «Месія правдивий». До цього розділу примикає остання у збірці публіцистична стаття «Трагедія Бабиного Яру».

Дж. Броджі зосереджує увагу на певному періоді розвитку української культури, коли перед Україною постала та ж сама проблема, що і сьогодні, — дилема культурного, політичного і мовного вибору. У добі Бароко дослідниця знаходить «перші виразні ознаки формування національної і культурної свідомості» (с. 22), формування в опорі на тривалу київську традицію. Водночас «відбувається перша інтеграція культури руських земель в контекст класично-ренесансної традиції, яка стала основою розвитку всієї сучасної європейської культури» (с. 22). Авторка обґрунтовує погляд на українську культуру як частину культури європейської у статті «Русь, Україна, Ruthenia, Велике Князівство Литовське, Річ Посполита, Москва, Росія, Центрально-Східна Європа: про культурну багатошаровість і поліфункціональність». Унесені до заголовка смислові акценти, обізнаність з історичною та культурною ситуацією України, що «вже

багато століть характеризується багатошаровістю і змінністю, а водночас підлягає сильним асиміляційним впливам з боку сусідніх культурних реальностей» (с. 21), спонукають дослідницю у пошуках продуктивних евристичних методів звертатися до «застосування нових методологічних засад і нової різносторонної дослідницької перспективи поліфункціонального характеру» (с. 46). Зібрані у книжці студії демонструють філігранне володіння авторки цим дослідницьким інструментарієм.

Обговорення генези української культури Дж. Броджі починає із застережень від поринання у міфологізуючі «пошуки штучних "старожитностей"» (с. 78). Однак їй самій не вдалося виразно дистанціюватися від славнозвісної міфологеми *колиски.* Хоча ця метафора в тексті відсутня, але твердження, що «культурна спадщина, з якої виростають обидві ці системи [російська та українська. — *І. Л.*], значною мірою спільна» (с. 90), належить дослідниці. Водночас вона усвідомлює «культурну і літературну окремішність двох культурних просторів, якими є Росія і Русь», на переконливих прикладах показує «глибоку функціональну різницю між обома культурними системами» (с. 59). Але на таких складних культурних теренах, як Центрально-Східна Європа, пише вона, часто спостерігаються явища, які за своєю природою належать до двох або більше культурних систем. Ця обставина не полегшує національну ідентифікацію певного культурного масиву, проте не заперечує необхідності ідентифікаційних процедур. Для авторки особливо важливим є їх застосування на основі поліфункціонального, полісистемного та інтертекстуального підходів «у випадку української літератури, гідність, окремішність і цінність якої дуже довгий час не визнавалися» (с. 63).

Ще однією перешкодою у трактуванні української культури як «окремої і цілісної культурної системи» є поліморфізм, багатошаровість і багатофункціональність, що становлять специфічну рису національної ідентичності культури руських земель. Звідси випливають плинність просторових кордонів, змінність генетичного коду в різні епохи, тенденція до культурного синкретизму тощо. Названі прикмети ведуть до «ситуації, в якій специфічні риси і ціле багатство української літератури виявляються виразніше лише на тлі контактів з сусідніми культурними комплексами» (с. 93). Ті комплекси, до речі, італійська славістка знає добре, бо до україністики прийшла через русистику і полоністику. Тим упевненіше утверджує вона самобутність української культури, тяглість її розвитку, її орієнтованість на власні традиції київської доби. Цій проблематиці присвячено підрозділ «Спадщина Київської Русі і проблема тяглості української культури».

«Мазепинський» і «яворівськівський» розділи книжки починаються публікаціями невідомих творів С. Яворського. У першому випадку це обґрунтування анафеми Мазепі, яку Петро I наказав митрополитові Рязанському — тоді найбільшому церковному авторитету Росії — підготувати й оголосити. Крім самої анафеми, недавній панегірист Мазепи написав ще «маніфест» із її «обґрунтуванням». Дж. Броджі характеризує рукопис «маніфесту» як типовий синкретичний барокковий твір, в якому поєднані словесне і візуальне мистецтва (див. с. 164). У другому випадку це рукопис польськомовного вірша Яворського, присвяченого Діві Марії.

Тема співвідношення держави і церкви опрацьована у статті «Гетьман і митрополит» на аналізі стосунків Мазепи з Київським митрополитом Варлаамом Ясинським. Дослідниця стверджує, що в мазепинській Україні успішно велися пошуки розв'язання завдання, яке вона вважає однією з найдраматичніших проблем західноєвропейської культури XVII ст., — конфлікту між релігійним життям і національним інтересом (див. с. 237). Вона звертає увагу на усвідомлення Мазепою ваги централізованої влади, якій належить об'єднати всі суспільні стани для поступу України. Гетьман знав також, що багата й могутня церква допомагає утримувати ці стани разом, тому був готовий співдіяти з церквою. Митрополит Ясинський розумів гетьмана і запропонував належні церковні реформи. Коли влада Мазепи особливо зміцні-

ла, тоді й церковний ієрарх нагромадив такий вагомий політичний, громадянський, культурний і моральний багаж, що стосунки між ними стали наче між рівними.

У статті «Двозначність як основний компонент дискурсу «Мазепинської літератури» Дж. Броджі віднаходить властивий бароковому стилю двоякий смисл спочатку в панегіриках Мазепі та інших текстах С. Яворського. Згодом бароковий макевіаллізм, «двозначність між християнським етосом і хитрим політичним розумом» (с. 257) демонструється на прикладах згаданої промови Яворського з нагоди анафеми Мазепі та листа Пилипа Орлика до Рязанського митрополита з вигнання. У згаданому вже тексті «Сакральне і світське весільне красномовство при дворі Івана Мазепи» аналізуються світська панегірична епіталама «Сарматський Гіпомен» Пилипа Орлика і релігійна проповідь «Виноград Христов» С. Яворського, якими ці поважні особи вітали нареченого — гетьманового небожа Яна Обидовського. Обидва ці розгорнуті тексти надали Дж. Броджі вдячний матеріал для аналізу образної системи барокових світських і релігійних писань.

У черговій розвідці «Маргіналії до маргіналій» авторка, демонструючи неабиякий хист текстолога, досліджує помітки різного роду, зроблені С. Яворським на берегах власних книжок. Нерідко дуже інтимні, вони розкривають стан його душі в різні моменти життя та служать підґрунтям для досить приватного судження авторки про її персонажа. Мовляв, Стефан у деяких аспектах був не дуже привабливою людиною, але водночас обдарованим літератором, ерудитом і богословом, який відстоював свої ідеї та традиції церкви (див. с. 319).

Предметом ще одного дослідження професорки Міланського університету стала барокова гомілетика. Церковні проповіді у будь-яку добу прямо пов'язані із внутрішнім життям церкви; тому це дуже стабільний і риторично наперед визначений жанр. Але й у бароковій гомілетиці можна виявити не тільки залежність тематики від православного календаря, а й від церковної політики і навіть політичної кон'юнктури. Звісно, для сучасної дослідниці у проповідях чи не найцікавіші світські (як загальнокультурні, так і моральні чи політичні) ідеї. Наприклад, за посягань Москви на Київську митрополію у казаннях українських церковних ієрархів захищалась константинопольська її юрисдикція та право Києва обирати собі митрополита. Попри стабільність тем і композиційних схем досить стандартизованої сакральної риторики, Дж. Броджі віднаходить у ній багатство авторських інтерпретацій, історичну, моральну і символічну екзегезу.

Слід також звернути увагу на величезну за обсягом бібліографічну роботу, здійснену італійською дослідницею, хоча й репрезентовану в незвичному для академічного українського читача форматі посторінкових приміток. Тут, згідно з діючими стандартами, описані сотні текстів і видань десятками європейських мов. Зокрема, зафіксовані всі дотичні до порушуваних у книжці тем українські публікації.

У виданні переконливо продемонстровані сміливість пошуку, свіжість і широта погляду, методологічне й компаративне спрямування думки, глибинність аналізу й масштабність узагальнень, зацікавлення не лише станом та історією, а й долею досліджуваної культури. Останнє є для Дж. Броджі джерелом і її небуденних науково-організаційних зусиль. Дослідження її учнів-україністів позначені розмаїттям наукових інтересів. Це і неоплатонічні джерела у творчості Сковороди (М. Ґ. Бартоліні), ідейна спадщина М. Костомарова (А. Франко), лірика В. Стуса (А. Акіллі), шістдесятники (С. Белецца). Джованна Броджі та гроно її співробітників успішно осягають поліморфізм українського культурного світу. Вони гідно презентують італійську україністику.

Отримано 1 березня 2023 р. *м. Київ*

Любомир ПУШАК

УКРАЇНСЬКА ЕМІГРАЦІЙНА ІСТОРИЧНА ПРОЗА: МІЖ СЛАВОЮ ТА САКРАЛЬНИМ

Рецензія на книгу: *Набитович І. Gloria et sacrum.* Історична проза української еміґрації.

Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2022. 230 s.

У монографії професора Ігоря Набитовича «*Gloria et sacrum*. Історична проза української еміґрації», опублікованій видавництвом Університету імені Марії Кюрі-Склодовської у Любліні, розглядається історична епіка, написана поза межами українського материка. Напрямними пошуку дослідника є теми, мотиви і образи, що були заборонені в підрадянській Україні.

Автор наголошує, що історична проза української еміграції XX ст. була засобом віднайдення та винайдення джерел традиції у минулому, яке безпосередньо впливає на сучасність; була намаганням побудувати історіософську художню модель, котра б розкривала призабуте чи маловідоме минуле, а водночас показувала б причини теперішніх проблем України й указувала шляхи в майбутнє.

Історична епіка є художнім інструментом відтворення минулого, тим мистецьким простором, де відбувається перетин, накладання, а інколи — зіткнення та конфронтація двох світоглядних стратегій наративізації: з одного боку, історії, яка з наукової перспективи прагне відтворити «справжнє минуле», а з другого, — красного письменства, що є особливим представленням та освоєнням світу. Автор історичного роману, як пише І. Набитович, на відміну від історика, не може претендувати на всеохопне уявлення про дії окремих осіб, народів, вплив природних факторів на рух історичних подій. Письменник шукає свою перспективу: він прагне в художній формі через зображення подій минулого, реконструйовані людські вчинки й помисли, вигадані ним (зокрема, й у межах сучасної йому наукової парадигми), створити свій художній взірець певної доби. Майстер слова претендує на право по-своєму трактувати минулі події, наповнювати їх антропологічною перспективою. Такий підхід дає змогу письменникові не тільки досягати власних потрактувань суспільно-

політичних устремлінь, а й робити історіософські узагальнення, творити своє бачення історичного розвитку.

Історична епіка української еміграції проявляється як доволі цілісне мистецьке й художньо-естетичне явище від міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст. й до межі 1990-х років. Устремління й досвід існування української еміграції у просторі інших держав несе на собі цілий шерег завдань, які вона ставила перед собою: збереження мови, культури, творення, зокрема, історичної прози тієї тематики, яка була заборонена в материковій літературі, формування через історичну прозу власної політики колективної пам'яті. І. Набитович зауважує, що для народів, які втратили свою державність, повернення до минулого, його глорифікація є важливим засобом формування національної ідентичності та самосвідомості. Власне, історична епіка української еміграції була спробою закорінення нових її генерацій у національні традиції, їх консервації, а водночас виступала важливим фактором відновлення / утримування національної пам'яті, а також засобом творення національних міфів.

Автор монографії виокремлює дві головні теми в історичній романістиці української еміграції. На ці теми в поневоленій Україні лежало табу. Першу з них він співвідносить із концептом *gloria* — слава. Це тема незалежності України, протиборства із загарбниками, висвітлення долі української політичної та культурної еліти, яка обирає різні шляхи історичного вибору — від боротьби за незалежність до асиміляції із ворогом. Ця група репрезентована цілою серією історичних творів, присвячених українсько-польським війнам XVII ст. та постаті гетьмана Богдана Хмельницького. При зображенні подій XVIII ст. фокус історичної обсервації зміщується на постаті гетьманів Івана Мазепи та Пилипа Орлика і його сина, фельдмаршала Франції Григора Орлика, останнього гетьмана України-Гетьманщини Кирила Розумовського. Центральним батальним образом тут є Полтавська битва 1709 р. Цей масив художньої прози — твори Юрія Липи, Миколи Лазорського, Панаса Феденка, Юліяна і Володимира Радзикевичів, Василя Чапленка, Леоніда Полтави, Юрія Косача, Юрія Тиса, Семена Ордівського (Григора Лужницького), Святомира Фостуна та ін.

Ще однією темою, провідною для української еміграції (її автор пов'язує із категорією сакрального — *sacrum*), є зображення в красному письменстві біблійних образів, тем та мотивів, проявів категорії сакрального в історичній перспективі. Ця традиція художнього освоєння тем, образів, мотивів і алюзій Святого Письма найповніше виражена в історичних романах Наталени Королевої та Леоніда Мосендза. І. Набитовичу романи цих авторів — «Quid est Veritas?» («Що є Істина?») та «Останній пророк» — бачаться одними з вершинних в українській епіці ХХ ст. загалом.

«Вступ» до монографії має не цілком наукове завершення. Однак воно по-особливому виражає суголосність і актуальність дослідження, стає містком до сучасного трагізму буття і нової хвилі української еміграції:

> ...Над цією книжкою я працював багато літ — у Лондоні, Мюнхені, Любліні. Однак її завершення припало на тривожні зимові тижні відчуття невблаганного наближення Апокаліпсису, а далі й тоді, коли розпочався Армаґедон. Ночі і дні того кайросу в Україні заповнені були сиренами повітряних тривог, загравами розстріляних і знищених міст, очікуваннями все нових руйнувань і смертей, залиті сльозами, наповнені розлуками й розпукою. Сотні тисяч, мільйони переселенців полишали мою рідну землю, утікаючи від бомбардувань, від обстрілів і розстрілів лютим, безпощадним завойовником. Тривожними холодними світанками за вікнами моєї бібліотеки у чистому й прозорому весняному небі над моїм містечком пролітали зграї крилатих ракет — бомбардувати поблизькі міста й летовища. Двигтіла земля...
>
> Але Україна мужньо боронилася від одвічного й довічного ворога.

Завершення ж цієї книжки у те жахливе безврем'я люте було моїм намаганням здійснити слова Вильяма Вордсворта: «I would enshrine the spirit of the past / for future restoration...» («Я б дух минулого хотів закарбувати / Для вже майбутньої віднови...»)... (с. 15).

У першому розділі (розділи названо у монографії «оглавками») — «Memoria inter *res gestae* et *res fictae* (Пам'ять між історією та художнім вимислом). У трикутнику пам'яти, історії та літератури» — дослідник пропонує розглядати історичну прозу як питому частину проблеми пам'яті культури. Тому тут розглядається загальна концепція пам'яті культури, означуються розмежування і спільності між історіографічними наративами та літературними оповідями, висвітлюються особливості взаємин історії та історичної епіки й аналізуються ідейно-естетичні риси історичної прози української еміграції XX ст. І. Набитович звертається до теорії колективної пам'яті Моріса Гальбвакса, Яна та Аляйди Ассманів, Поля Рікера, Пола Коннертона, П'єра Нора, Бірґіт Нойман, до ідей історичної пам'яті Йорна Рюзена, Астрід Ерлл, концепцій взаємопроникнення історіографічних та літературних нарацій Гейдена Вайта, ідей пов'язань між «подіями» та «структурами» в історичних наративах Райнгарта Козеллека.

Автор висновує, що

> на пограниччі конструювання історичної та художньої нарації існує, як бачиться, дуже непевне розмежування кордонів, яке їх розділяє. Художня історична проза, як і історіографія, шукає не тільки своїх шляхів освоєння минулого, а й намагається будувати власні візії філософії історії, дошукуватись змісту історії, залучаючи своїх героїв, вмонтовуючи свої художньо-історичні часи у простір світової історії (с. 62).

У другому та третьому «оглавках» («Sub specie saeculi: bellum, gloria et memoria (Під знаком доби: війна, слава і пам'ять). Історіософія на марґіналіях історичної белетристики» та «*Res gestae* et *gloria* sub judice litterae (*Діяння* і *слава* під судом літератури). Красне письменство на марґіналіях філософії історії») розглянуто романи Панаса Феденка «Несмертельна слава», «Amor Patriae», «Гомоніла Україна» («Вітер зі степу»), Юліяна Радзикевича «Полум'я», Леоніда Полтави «1709», Юрія Липи «Козаки в Московії», Василя Чапленка «Пивоpіз», твори Миколи Лазорського. І. Набитович переконаний, що «філософія історії добачає в подіях минулого особливий сенс». Автор історичного роману теж часто виконує роль не тільки вченого, а й філософа.

> Красне письменство, на відміну від історіографії, завжди має своїм об'єктом людину, її почуття й переживання в інших часових структурах, в особливих подіях минулого.
>
> Вивчення історичної прози дає змогу зауважити, як історична свідомість, історичне мислення впливають на формування культурної ідентичності (с. 115).

В останньому «оглавку» монографії («Sub specie aeternitatis: sacra tempora (Під знаком вічности: священний час). Художня проза на марґіналіях Святого Письма») розглянуто новелу В. Домонтовича (Віктора Петрова) «Апостоли», подано загальний огляд історичної прози Наталени Королевої та роману Леоніда Мосендза «Останній пророк». Домонтовичева новела «Апостоли» є

> не тільки художнім освоєнням євангельського історичного простору. «Апостоли» стають особливим мистецьким поєднанням кількох часових пластів: сакрального та профанного, євангельського та історичного — України середини

> XX віку. Історіософські ідеї, ідеологічні наративи апостолів є, водночас, і ідеологічними, ідейними та політичними наративами української еміґрації.
>
> У новелі реалізовано в художньому представленні християнську доктрину відображення в людській, земній історії викладеного в Святому Письмі, проєкції священної історії на історію як національного буття, так і окремої людської екзистенції (с. 183).

Подібні історіософські перспективи проглядаються й у художній прозі Наталени Королевої і Леоніда Мосендза, присвяченій євангельським часам.

Монографія Ігоря Набитовича не охоплює, звичайно ж, усього масиву історичної еміграційної епіки, однак уповні демонструє усі головні тенденції її розвитку та існування. Це трансдисциплінарне дослідження студій над історичною прозою, яке поєднує і літературознавчі, й історіографічні підходи до вивчення художньої прози української еміграції XX ст., присвяченої історичному минулому.

Отримано 18 липня 2023 р. *м. Люблін*

Михайло ЖИЛІН

ПЕРША КНИЖКА ПРО ПСИХОЛОГІЮ ВАСИЛЯ СТУСА

Рецензія на книгу: *Пуніна О.* Людина без шкіри. Психотип Василя Стуса: розвідка-нарис.

Брустури: Дискурс, 2022. 160 с.

Жанр дослідження Ольги Пуніної передбачає певну свободу викладу, а його новаторський характер провокує читача на переживання співдослідника та перманентну дискусію. Одразу ж визначено головний методологічний принцип: психологія письменника маніфестується як стратегічний напрямок стусознавства (с. 11). Зрозуміло, що психологічні студії, яким надано таке почесне місце в ієрархії стусознавчих дисциплін, не можуть задовольнитися спорадичними нотатками на берегах. Психологія особистості Василя Стуса як людини і як творця має бути остаточним і найадекватнішим знанням про нього, а всі часткові рефлексії — це лише сходинки на шляху до такого знання.

Методологію дослідження О. Пуніна вибудовує на зразках структуризації психології митця, які умовно можна об'єднати у дві групи: 1) дослідження психології поета як умовно нормальної (С. Балей, О. Лазурський); 2) дослідження, у яких творчий акт і творча біографія вважаються наслідком відхилення від норми (К. Ясперс, Е. Кречмер). Вибір авторкою праць саме цих дослідників як «методологічного ґрунту», крім очевидної їх фундаментальності для самоусвідомлення європейської культури, важливий, на наш погляд, ще з однієї причини, яка, можливо, також формує подальшу стратегію вивчення психології творчості В. Стуса. Персоналії, розглянуті в цих дослідженнях, безумовно, належать до модерністської матриці (преромантизм, романтизм, власне модернізм), і ця матриця вже самостійно формує той образ, який має наслідувати творець. Усвідомлення митцем «аномальності» своєї екзистенції, про що говорить К. Ясперс, можна визначати і як феномен, зумовлений логікою історико-культурного процесу. Тому вже на самому початку книжки нас спіткає інтрига: чи не може так статися, що «усвідомлена аномальність екзистенції» В. Стуса є продуктом не його персонального психотипу, а великого історичного досвіду, сконденсованого в його творчості та біографії, таким собі тягарем книжності?

Проблемі «активно-пасивної» взаємодії емоційності, «внутрішнього стилю» або психотипу творця із «зовнішнім стилем», культурним кодом присвячено дисертацію В. Стуса, яка аналізується в розділі «Психічно-інтелектуальна сутність автора в баченні Василя Стуса». Цей розділ книжки, з одного боку, продовжує попередній методологічний, адже сферою наукових зацікавлень В. Стуса в цей час була поетична психологія. Для нього поетична психологія є результатом складної діалектичної взаємодії індивідуально-людського та соціально-культурного первнів, а завдання її дослідника — «окреслення діяльних і взаємообумовлених факторів, що визначають індивідуальний мистецький світ, з попереднім зауваженням про точку зору письменника, яка формується всією сумою індивідуальної характеристичності автора» (с. 40).

З другого боку, дисертація В. Стуса з обережно-академічним утвердженням автономії авторського «я» є частиною більшого масиву його текстів, позначених інтересом до «взаємозумовленості психічно-інтелектуальної сутності письменника і художнього твору» (с. 45), стислий аналіз яких приводить О. Пуніну до важливої думки, що означення авторів-об'єктів Стусової критики як гуманістів, добрих і людяних, є водночас і актом самоідентифікації. Тому в цьому розділі В. Стус постає ніби першим дослідником самого себе як авторської індивідуальності (або ж маніфестує той ідеал, яким би прагнув бути).

Аналітичніше психологічний портрет В. Стуса спробували подати у своїх ключових розвідках представники різних поколінь стусознавців. Цьому присвячено наступний розділ — «Стусознавство про психологічну природу письменника». Інтуїтивні намагання першого покоління дослідників виявити головні перехрестя між творчим і душевним шляхами поета витворюють, сказати б, символічний його образ, «не озвучений термінологічно, що тим не менше не виключає правильності перебігу думки, інтуїтивного осягнення специфіки психологічної конституції письменника» (с. 51—52). Особливу увагу в цьому розділі присвячено огляду рефлексій Костя Москальця, чиї есеї завершують психологічне стусознавство 1990-х років, а їх сміливість і свіжість уперше на серйозному рівні убезпечені серйозною методологією — юнґіанським психоаналізом. І вперше в нього психобіографію Стуса описано із застосуванням достатньо виваженого термінологічного апарату.

Викладене в попередніх розділах — це, коротко кажучи, висунення гіпотези, заснованої на досвіді півтораста років продуктивного використання надбань психології у справі аналізу душі письменника, а також тих лапідарних характеристиках психотипу В. Стуса, що їх спорадично надавали його сучасники та дослідники творчості. Доведенню гіпотези присвячено другу частину книжки, і світоглядно базується вона на висунутому Ф. Лершем достатньо класичному принципі діалектики внутрішнього життя та навколишнього світу (с. 67—68). Але тут є цікаве уточнення про те, що літературна діяльність В. Стуса є не лише продуктом його емоцій, а й «реалізацією життєвої мети, про що письменник неодноразово висловлюється» (с. 67). А це вже частковий доказ нашої гіпотези (і — паралельно — доказ правомірності нашої обережної дискусії з авторкою) про те, чи не головним рушієм розвитку Стусового ідіостилю була не психологічна еволюція, а той чи той етичний імператив. А імператив не конче є продуктом психічного життя індивіда — інколи ж він є його лютим супротивником.

Через це по-різному можна оцінити й принципи на яких ґрунтується подальше дослідження. Перший принцип — принцип збігів у спостереженнях. Здається, найнауковіший із можливих у цій дуже ризикованій справі. Позаяк ці спостереження «за обсягом значно перевищують власне Стусів літературно-побутовий текст» (с. 70), принаймні експериментально їх синтез дає гарний шанс наблизитися до істини. Водночас такі ідеальні збіги можуть стати підвалиною для подальшого де-

дуктивного аналізу, що передбачає рух «від визначення характеру Василя Стуса як цілісності взаємно пов'язаних складових до розгляду цих складових у межах єдиного цілого» (с. 71). Другий принцип — хоча й не буквалізований — довіра до самооцінок В. Стуса (зокрема, й під час його спілкування з найріднішими людьми та з читачем). Цей принцип здається нам небезпечним саме через те, що ці самооцінки є здебільшого констатацією тих етичних і педагогічних імперативів, про які ми казали вище. Утім, О. Пуніна намагається видобути з приступного матеріалу той максимум, який лиш можливий, і принцип збігів (ще раз наголошуємо на цьому), так вдало запропонований дослідницею, є чи не єдино можливим виходом із лабіринту з безліччю оманливих ходів.

Результатом аналізу характеристик і самохарактеристик В. Стуса стали формулювання та доведення «відносних констант» його душевного життя. Ієрархія цих констант така: 1) «кришталево чиста» людина із загостреним почуттям справедливості (с. 71—80); 2) експансивність (за екстремальних умов) (с. 80—86), що виявляється в активному протесті як «чи не єдино можливій адекватній реакції експансивної особистості, яка прагне зберегти право на власну гідність і морально-психологічну суверенність» (с. 84); 3) замкненість, відлюдькуватість і відстороненість (за умов «нормальних»); 4) роздвоєність особистості, зумовлена умовами її існування («"нормальними" чи екстремальними»).

Напевно, смисловим центром книжки є розділ «Психологічний тип», що розпочинається з постановки трьох основних питань, відповіді на які допомагають структурувати різноманіття проявів душевного життя Василя Стуса: *«Як людина діє й орієнтується в світі?, як людина сприймає зовнішній подразник?, як людина реагує на цей подразник?»* (с. 97). Головний висновок, можливість дійти якого надає аналіз корпусу свідчень, характеристик, «викличних самохарактеризувань», полягає в тому, що «загострена / вразлива / експансивна реакція» В. Стуса на такі подразники (у його випадку — екстремальні) відбувається в «позиції оборони», що «формує його специфічну оборонну систему — етичну» (с. 97). У цій оборонній системі — два ракурси: «непослух» і творчий процес (с. 100—101). Останній призводить до ціннісного перегрупування дійсностей: естетика (або етико-естетична матриця експресіонізму за Олегом Солов'єм) стає істинним буттям, водночас як соціальне буття та побут редукуються до чогось другорядного. З психологічного погляду О. Пуніна трактує цей процес як інтроверсію.

Інтровертизація психічного життя Василя Стуса, на думку дослідниці, призводить і до усвідомлення ним свого повсякчасного перебування в межовій ситуації. Узагалі, наведені нею факти та їх аналіз дають вагомі підстави для проведення окремого великого теоретичного дослідження про те, якою мірою культурологічні феномени (світогляд, етика, стиль) стають феноменами психологічними. Те саме стосується й аналізу поглядів на природу творчості самого В. Стуса (с. 104): ті два типи світосприйняття та творчості (раціональний та ірраціональний, нормативний і «модерністський», ремесло і інтуїція), що їх культурологія розглядає як історичні феномени, самим В. Стусом інтерпретуються як протилежні реалізації індивідуального стилю, а тому входять до особистісного виміру, маркують амплітуду мінливості в психотипі митця.

Різкі коливання психічних реакцій В. Стуса на подразники в протилежних ситуаціях найкраще, певно, ілюструються авторкою на випадках «оборонної» схильності поета до самотності та «експансивних вчинках», що мають «героїчний характер» (с. 107) («інтроверт із перевагою психологічної функції емоції»). Коливання між цими протилежностями не можуть не охоплювати надсвідомі сфери. О. Пуніна впритул доходить відповідних висновків, коли згадує відому позицію Стуса щодо верлібрів, адже тут ідеться про вплив психічного життя вже не

просто на стиль, а навіть на його найбільш зовнішній, технічний рівень, на версифікацію (с. 109).

Книжка Ольги Пуніної невелика й має характер певного узагальнення того, що було помічено та проаналізовано авторкою впродовж тривалої праці над вивченням психології В. Стуса (дещо про ці спостереження — у розділі «Замість висновку»). Окрім цього, дослідження виконує ще дві функції. По-перше, це запрошення (на мій жаль, дуже скромне, а іноді міжрядкове) до дискусії. Не лише тому, що Василь Стус є дуже непростим об'єктом літературознавчо-психологічного аналізу через своє виняткове місце в українській національній самосвідомості, а й через перешкоди суто теоретичного плану: геґелівське табу на змішування різних родів мистецтв (у нашому випадку — естетики та психології) ніхто так і не заперечив, а тут на додачу ще й етичний максималізм як намагання дисциплінувати, а отже, й максимально редукувати прояви психічного життя. По-друге, ця книжка — потенційно тільки перша частина більшого дослідження. Я не можу знати, про що воно буде (пунктирно окреслених проблем у книжці безліч), але історія Стусового літературного стилю у світлі історії психотипу поета, на нашу думку, — одне з найкращих продовжень.

Отримано 14 травня 2023 р. *м. Вінниця*

IN HONOREM

ТВОРЕЦЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕДІЄВІСТИКИ
До 90-річчя від дня народження Олекси Мишанича (1933—2004)

Ім'я Олекси Васильовича Мишанича, члена-кореспондента НАН України, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, вписане в історію української академічної медієвістики поруч з іменами В. Перетца, С. Маслова, М. Гудзія, О. Білецького, Л. Махновця, В. Крекотня. У найширшому огляді його праць заявлена тема охоплює чи не весь доробок ученого, а це 360 публікацій, із них кілька десятків книжок — як авторських монографій, збірників статей, так і видань та перевидань літературних творів XII—XX ст., значна частка яких перейнята духом української літературно-культурної старожитності. Важливою була участь О. Мишанича у підготовці «Історії української літератури» у 8 томах (1967—1972), «Історії української літератури» у 2 томах (1987), «Історії української літератури XX століття» (1993—1995; 1998 — 2-ге вид.); для Зібрання творів І. Франка у 50 томах (1976—1986) він упорядкував і прокоментував вісім томів [6]. Власні наукові пріоритети О. Мишанич реалізував у фундаментальних монографічних дослідженнях: «Література Закарпаття XVII—XVIII ст.» (1976), «Григорій Сковорода і усна народна творчість» (1976), «Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість» (1980; докторська дисертація 1982 р.). І все це лише частка з того огрому робіт, які встиг за життя попорати й звершити невтомний вчений.

Олекса Мишанич 1958 р. вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1985 р. очолив відділ давньої української літератури, водночас продовжував обіймати посаду вченого секретаря інституту. Досить докладно історію розвитку, почасти — занепаду, а невдовзі — нового відновлення і навіть розбудови відділу давньої української літератури науковець виклав у двох оглядах: один опублікований у збірці його статей та досліджень «На переломі» [4, 165—220], другий — у колективному ювілейному збірнику «Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. 1926—2001. Сторінки історії, 75» [5, 46—85]. Помітним поступом у розвитку сучасної медієвістики О. Мишанич вважав вихід у світ у 1981—1993 рр. шести тематичних збірників відділу давньої української літератури (це були неофіційні наукові записки), де друкувалися статті, до-

слідження, а також матеріали з літературної спадщини видатних учених минулого. Дослідник із втіхою констатував і важливі кроки, зроблені українською медієвістикою в перше десятиліття незалежності, зокрема — в організації чотирьох конгресів Міжнародної асоціації україністів і двох українсько-італійських симпозіумів (Київ, 1994 р.; Венеція, 1996 р.). Відділ давньої української літератури був співорганізатором і учасником багатьох заходів, присвячених «Слову о полку Ігоревім», що проводилися у вузах м. Суми і м. Новгород-Сіверський. Науковці відділу активно підтримували всі сковородинівські конференції і наукові читання, які організовував Переяслав-Хмельницький педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Літературна і філософська спадщина Г. Сковороди була в безперечному пріоритеті науково-дослідницьких і видавничих проєктів відділу. Одним із прикметних видань, з-поміж інших, О. Мишанич вважав підготовлений ним для «Гарвардської бібліотеки давнього українського письменства» двотомник творів Григорія Сковороди (Київ, 1994) у перекладах сучасною українською мовою В. Шевчука і М. Кашуби (з передмовою О. Мишанича). Так само й масштабне дослідження Омеляна Пріцака «Походження Русі» (Т. 1. Київ, 1997; Т. 2. Київ, 2003).

Особливу увагу вчений приділяв справі формування дослідницького загону українських медієвістів, надто тоді, коли змінилися погляди на давнє письменство як на «плацдарм українського буржуазного націоналізму» [5, 69]. Від себе додамо: О. Мишанич доклав неабияких зусиль для укріплення того патріотично налаштованого плацдарму, і не лише в Інституті літератури, а й в усій Україні. Його соратниками у цій справі були дослідники старшої генерації: Л. Махновець, В. Микитась, Г. Сивокінь, В. Колосова, В. Крекотень... Внаслідок активної позиції О. Мишанича, а в цілому й керівництва Інституту літератури, вчені-медієвісти у статусі докторів філологічних наук ще до 1991 р. з'явилися в Дрогобицькому (П. Яременко) і Львівському (В. Маслюк) університетах; у статусі кандидатів філологічних наук повернулися з Києва до Харкова — Ю. Ісіченко, до Тернополя — Н. Поплавська, до Львова — М. Трофимук. У роки незалежності відділ давньої української літератури рекомендував до захисту докторські дисертації Б. Криси (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, м. Львів), В. Соболь (Донецький університет), Л. Ушкалова (Харківський педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди), М. Корпанюка (Переяслав-Хмельницький педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди), П. Білоуса (Житомирський педагогічний інститут), О. Александрова (Одеський державний університет).

Для порівняння нагадаємо: у радянській Україні з 1954-го по 1989-й роки (за 35 років!) в Інституті літератури було захищено 13 дисертацій з давньої української літератури XIV—XVIII ст. і практично жодної — із найстаршої спадщини XI—XIII ст. Це було наслідком російської імперсько-радянської політики, яка на кілька століть привласнила собі виняткове право на літературу Київської Русі. І лише незалежність 1991 р. відчинила українським медієвістам двері до старокиївської писемності.

В Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка 1991 р. І. Береза захистила роботу, присвячену літописним традиціям Київської Русі, що були творчо засвоєні історіографічною прозою XVII ст. Прикметною стала робота аспіранта-заочника О. Мишанича — В. Шевченка (захист 1996 р.), колишнього студента Духовної академії, який у своїй дисертації занурився у проблему (до 1991 р. практично непрохідну) — у перебіг православно-католицької полеміки та її історико-літературних виявів на теренах Русі-України; цю тему висвітлено, за формулюванням автора, у «богословському насиченні» і з наміром сприяти «"ідеологічному" урівноваженню та христологічному забезпеченню активно "експлуатованих" мотивів полеміки» [8]. Якби на когось іншого, то така, міцно закроєна на богослів'ї робота могла б у 1996 р. і не дійти до захисту. Але не у випадку О. Мишанича, який добре знався на біблійній

багатовимірності давніх текстів. Так само відкритим був учений до нових емпіричних і теоретичних методів дослідження літератури Середньовіччя. Якщо в стилістиці історико-літературного аналізу В. Шевченка домінував пафос тлумачення й переконання, то в дисертації одесита О. Александрова, присвяченій старокиївським житіям XI — першої третини XIII ст. (захист 1999 р.), превалювало бачення того, що «народно-міфологічне чи церковно-канонічне розуміння святості знаходить вираження відповідно у двох типах образної системи агіографічної словесності — міфопоетичній та символіко–дидактичній» [1, 3]; відповідно до аналізу текстів застосовано типологічний підхід. У відділі О. Мишанича комплексний аналіз української літератури пізнього Середньовіччя (помонгольської доби та Передвідродження — другої пол. XIII—XV ст.) здійснив Ю. Пелешенко: у дисертації (захищеній 2004 р.) висвітлено джерела, систему жанрів, духовні виміри текстів; окремі пам'ятки вперше стали об'єктом наукового вивчення. У ранзі наукового консультанта О. Мишанич 1998 р. привів до захисту докторську дисертацію, присвячену паломницькій прозі XII—XVIII ст., житомирянина П. Білоуса.

Отже, у роки відновленої незалежності в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України захищено п'ятнадцять робіт, де найстарші пам'ятки з доби Середньовіччя X—XV ст. розглянуто саме як явища давньої української літератури. Дев'ять робіт, безпосередньо й рецептивно дотичні до літератури часів Київської Русі, захищені до 2004 р. Вони свідчать, що нові теми й методи стали реальністю української літературознавчої медієвістики — не в останню чергу завдяки організаційним і науковим зусиллям, а також науковій і громадянській позиції О. Мишанича. За його особистим сприянням у незалежній Україні з'явилося понад десять докторів і понад тридцять кандидатів філологічних наук, дослідників середньовічної і барокової книжності.

NB: Тепер це право — досліджувати свою найстаршу писемність — українці захищають на фронтах кривавої війни.

На нашу думку, найунікальніший адміністративний подвиг О. Мишанич здійснив тоді, коли перебував на посаді заступника голови ВАКу України (1992—1996 рр.). Він практично ініціював і реалізував для видатного вченого-медієвіста, 63-річного Володимира Крекотня, захист *honoris causa* — у формі наукової доповіді [2], за що В. Крекотню й був присвоєний ступінь доктора філологічних наук як визнання особливого внеску, зробленого вченим у розбудову української науки про літературу, зокрема у справу підготовки й випуску у світ сімнадцяти окремих книжкових видань і двадцяти семи наукових розвідок загальним обсягом понад 300 др. арк. З боку О. Мишанича це був приклад професійної честі, солідарності, правдивої людяності, а також уміння відстояти вищу правду й справедливість. І цей приклад не був у біографії вченого поодиноким.

Показовим є ще один, майже приватний епізод, коли О. Мишанич врятував для науки працю харків'явина Л. Ушкалова «Українська барокова література у зв'язках із філософією», відхилену в одній інституції. Винятково складна для сприйняття, такою ж мірою цікава для фахового реципієнта і надважлива для цілого гуманітарного простору дисертація була успішно захищена в далекому 1996 р. на спецраді Інституту літератури.

За доброзичливого сприяння О. Мишанича свою оригінальну версію розвитку української барокової літератури Б. Криса подала в дисертації «Образ світу в українській поезії XVII—XVIII ст.» (захист 1995 р.), акцентуючи увагу на різних чинниках, що впливали на формування художньої картини світу, зокрема на зумовленості «цього процесу християнською моделлю, ренесансними й реформаційними ідеями та особливостями першого українського відродження» [3]. У відділі О. Мишанича з'явилося дослідження Г. Ноги (захист 1996 р.), яке заповнювало прогалину й виправляло застарілі підходи у справі аналізу бурлескної віршованої творчості

мандрівних дяків XVII—XVIII ст. під кутом зору її зв'язків із західноєвропейською сміховою культурою та народними святковими звичаями.

Активно й щиро вболівав учений за успіх дисертації О. Пахльовської «Українська літературна цивілізація» (захист 2000 р.), яка вражала безпрецендентним масштабом підданого аналізу літературного матеріалу (від «візантійської доби української цивілізації, XI—XVIII ст.» до «національної доби української цивілізації, XIX—XX ст.»). Написана італійською мовою і випущена у світ у Римі 1998 р. монографія «Civiltà letteraria ucraina» була спрямована, за словами авторки,

> *на системну корекцію негативних топосів*, які перешкоджають сприйняттю України на Заході і які нерідко дезорієнтовують напрямки дослідницького пошуку в самій Україні та в гуманітарній науці славістичного профілю за межами України, передовсім у Західній Європі [7, 3].

По суті, ще за життя О. Мишанича, надто в часи незалежності, весь ландшафт української науки про давню словесність радикально оновився. У захищених дисертаціях твори доби Відродження й Бароко були розглянуті за різними параметрами: за жанрами (*драматургія* — М. Сулима, захист 1996 р.; *паломницька проза* — П. Білоус, захист 1998 р.; *літописання* — В. Соболь, захист 1996 р., М. Корпанюк, захист 1997 р., Я. Мишанич, захист 1999 р.); за персоналіями (*Захарій Копистенський* — Є. Пшеничний, захист 1994 р.; *Пилип Орлик* — О. Трофимук, захист 1996 р.); за культурними осередками (*письменники Києво-Могилянської академії* — М. Шевчук, захист 1993 р.; *літератори острозького кола* — В. Назарук, захист 1994 р.); за мовою (*польськомовна українська поезія кінця XVI—XVIII ст.* — Р. Радишевський, захист 1996 р.; *Павло Русин зі Кросна і латинська традиція в українському віршуванні XVI—XVIII ст.* — О. Савчук, захист 1994 р.). Не менше десяти робіт було захищено в аспектах компаративних перегуків, а також наукової й художньої рецепції тем давньої літератури письменниками нової доби (авторами цих робіт були І. Береза, 1991; В. Пивоваров, 1992; Т. Пінчук, 1993; І. Бетко, 1993; І. Дзира, 1995; Т. Рязанцева, 1995; А. Нямцу, 1997; В. Владимирова, 2002; В. Антофійчук, 2002; С. Воїнов, 2003).

Незадовго до рокованої межі, озираючись на шлях української медієвістики, зокрема й свого відділу, О. Мишанич констатував: його загін науковців «утвердився як міцна наукова одиниця, що зуміла вивести дослідження давнього українського письменства на сучасний науковий рівень, вписати його у світовий контекст» [4, 218]. Дослідник мав великі сподівання на майбутню плідну працю, свою власну і всіх українських медієвістів, найперше — працю над новою історією української давньої літератури, яка б на сучасних методологічних засадах окреслила «український літературний процес від його витоків і до початків нової літератури» [4, 218]. Маючи власний досвід написання кількох варіантів історії давньої української літератури, а також врахувавши оновлену панораму її дисертаційних досліджень, О. Мишанич писав:

> *По-новому* треба розв'язати проблему про старокиївську літературну спадщину, *по-новому* осмислити українсько-російські літературні зв'язки і, звичайно, зовсім *по-іншому* простежити й оцінити національно-визвольні змагання українців, які відбито в письменстві XVII—XVIII ст. [4, 219— 220; курсив наш. — *В.С* і *М.С.*].

До завдань майбутньої історії літератури О. Мишанич також включав аналіз польськомовної і латиномовної української давньої літератури, за цим — висвітлення історії українсько-європейських впливів і взаємовпливів, а ще більше — предметну розмову «про елементи Відродження та універсальний стиль бароко в Україні» [4, 220]. Для нього оновлена панорама майбутньої історії давньої літератури вже

вимальовувалася в багатьох ракурсах, де полемічна публіцистика другої половини XVI—XVII ст. буде перенесена з «церковно-теологічної площини в літературну», де буде «скориґована й усталена вже періодизація давньої української літератури, знайде своє місце і ширша, ніж досі, розмова про стилі та напрями, більше уваги буде приділено специфіці образного мислення давнього книжника» [4, 220]. Його підсумковий вердикт і прогноз: «Для розв'язання цих проблем і завдань є всі підстави. Напрацьовано величезний емпіричний матеріал, який треба осмислити й узагальнити» [4, 220].

Ці передбачення й накреслені перспективи 2002 р. були опубліковані. О. Мишаничу лишалося близько року життя. Його справу — творення нового корпусу історії літератури X—XVIII ст. — підхопив і продовжив відділ давньої української літератури, а також мало не весь загін українських медієвістів.

Два томи нової «Історії української літератури» у 12 томах вийшли у світ 2014 р. Перший том присвячений літературі X — першої половини XVI ст.; другий том — літературі другої половини XVI—XVIII ст. У реалізації масштабного проєкту (обсяг кожного тому — 67 обл.-вид. арк.) взяли участь науковці відділу давньої української літератури разом із чільними фахівцями-медієвістами всієї України. Авторами першого і другого томів стали: О. Александров, П. Білоус, Ігор Ісіченко (архиєпископ Харківський і Полтавський), М. Корпанюк, Я. Мишанич, Г. Павленко, Ю. Пелешенко, М. Трофимук, Б. Криса, Г. Нога, Н. Поплавська, Р. Радишевський, І. Савченко, В. Соболь, В. Сулима, М. Сулима, Л. Ушкалов та інші [1]. Більшість із названих авторів (чи неназваних) свого часу були підтримані вченим і його відділом. Для кожного учасника і виконавця згаданих медієвістичних проєктів є очевидним: усі заповіти й накреслення патріарха української медієвістики цілком реалізовані, а напрацьоване О. Мишаничем і його учнями нехай стане базою й підґрунтям для наукових звершень і відкриттів, що їх судилося зробити новим поколінням дослідників.

У 2023 р. з іменем Олекси Мишанича пов'язані дві дати — 90 років від дня народження і 20 років від дня смерті. Головні тези цього допису були виголошені на пленарному засіданні міжнародної наукової конференції «Тенденції розвитку української літератури в загальноєвропейському контексті», присвяченої 90-річчю від дня народження члена-кореспондента НАН України, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка Олекси Мишанича, яка відбулася в онлайновому режимі 20 квітня 2023 р. на базі кафедри української літератури філологічного факультету ДВНЗ «Ужгородський національний університет», який дослідник закінчив у далекому 1956 р. У доповідях О. Мишанича згадували як завідувача відділу давньої української літератури, як голову спеціалізованої вченої ради із захисту докторських дисертацій, як рецензента багатьох важливих видань, як адміністратора-організатора науки і як кабінетного вченого, який докладав усіх зусиль, щоби сучасне українське літературознавство в повному обсязі, а зокрема й літературна медієвістика, стали невід'ємною й важливою галуззю світової гуманітарної науки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Александров О.* Старокиївська агіографічна проза XI — першої третини XIII ст. (типологічне дослідження образної системи). Автореферат дис. ... доктора філол. н. Київ, 1999. 32 с
2. *Крекотень В.* Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст. Автореферат праць, представлених на ... доктора філол. наук. Київ, 1992. 68 с.

[1] Інші — це автори ІУЛ: Є. Джиджора, Д. Сироїд, О. Сліпушко, Р. Ткачук, Т. Трофименко, які захистилися після 2004 р.

3. *Криса Б.* Образ світу в українській поезії XVII—XVIII ст. Автореферат дис. ... доктора філол. н. Київ, 1995. 48 с.
4. *Мишанич О.* Давня українська література (Дослідження давнього українського письменства в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України) // На переломі. Київ: Основи, 2002. С. 165—220.
5. *Мишанич О.* Давня українська література (XI—XVIII ст.) // Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1926—2001: Сторінки історії, 75. Київ: Наукова думка, 2003. С. 46—85.
6. *Сулима М.* Олекса Мишанич — творець сучасної української школи медієвістики // Слово і Час. 2018. № 11. С. 57—59.
7. *Пахльовська О.* Українська літературна цивілізація. Автореферат дис. ... доктора філол. н. Київ, 2000. 96 с.
8. *Шевченко В.* Православно-католицька полеміка та її історико-літературні вияви на теренах Русі-України кінця X ст. — 30-х років XV ст. Автореферат дис. ... канд. філол. н. Київ, 1996. 23 с.

Віра СУЛИМА, Микола СУЛИМА

Отримано 15 травня 2023 р. *м. Київ*

IN MEMORIAM

ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОЇ УКРАЇНКИ АСІ ГУМЕЦЬКОЇ

Останні роки з глибоким сумом доводиться спостерігати, як відходять у засвіти видатні діячі української діаспори, котрі під час Другої світової війни опинилися далеко від рідної землі. Більшість із них із таборів Ді-Пі роз'їхалися на постійне місце проживання по трьох континентах: Європі, Америці, Австралії, де продовжували невтомно творити українську культуру й науку, вели активну громадсько-політичну діяльність, наближаючи важливу подію — проголошення незалежності України. Серед них була і Ася Сергіївна Гумецька, якій судилося прожити довге, цікаве і плідне життя. Усього кілька місяців вона не дожила до свого 98-ліття. Народилася в Харкові 23 травня 1925 р. в мистецькій родині. Її тато — відомий письменник Сергій Пилипенко, а мати — перекладачка, педагог Тетяна Кардиналовська.

Дивуєшся, як багато встигла зробити ця жінка, працюючи однаково успішно в багатьох сферах: вона і науковець, і викладач, і редактор, і перекладач, і організатор науково-мистецьких та громадських заходів. Про її різнобічну діяльність навіть свідчить перелік (і далеко неповний) її посад і звань. Ася Гумецька — перша віцепрезидентка УВАН у США, професорка Мічиганського університету, голова Українсько-американської асоціації університетських професорів, заступниця голови Світової наукової ради при Світовому конгресі українців, заслужена дійсна членкиня Наукового товариства ім. Шевченка, Американської асоціації для підтримки слов'янських студій, дорадчого комітету Української дослідної програми Іллінойського університету, Українського історичного товариства, Світового конгресу українців та ін. Вона викладала в Гарварді, Міддлбері, Вейнському та Іллінойському університетах. Була не лише відомою славісткою, а й активною громадською діячкою, учасницею Союзу українок Америки.

А. Гумецька залишила яскравий слід у вітчизняному мовознавстві та літературознавстві. Не можна не згадати її мовознавчі статті та підручники з української мови й методики її викладання, зокрема «Сучасна українська мова» (1980, цей підручник перевидавався багато разів), «Навчання української мови» (1984—1987, написаний у співавторстві), «Методи і матеріали для викладання української мови» (1989), «Проблеми розвитку мови в українських дітей

другого покоління» (1990), «Українська читанка» у двох частинах (1994) та ін. Була серед тих науковців, які започаткували курси української мови та літератури в Мічиганському університеті.

У науковому континуумі дослідниці важливе місце посідають статті, присвячені М. Грушевському, Д. Чижевському, Т. Шевченку, Лесі Українці, І. Франку: «Грушевський як белетрист», «Світогляд та світосприймання Михайла Грушевського крізь призму його поезії», «Михайло Грушевський і українська мова», «Національні мотиви в прозовій творчості Грушевського», «Для мене він залишиться завжди усміхненим», «Дмитро Чижевський як викладач поезії», «Тема правди і кривди у Шевченка», «Шевченко і ми», «Звукосимволізм у поезії Шевченка», «Жіноча символіка у Шевченка», «Кольоризми в поезії Тараса Шевченка», «Гумор в поезії Шевченка», «Шевченкова поетика релігійного світосприймання», «Ідея жіночої духовності у Лесі Українки», «Поетика Лесі Українки», «Актуальність думок Лесі Українки», «Міфологічні елементи в "Лісовій пісні"», «До питання символіки "Вілли-посестри"», «"Камінний господар" Лесі Українки», «Ідея самопожертви у Лесі Українки», «Звукова експресивність поезії Івана Франка», «Дух, що тіло рве до бою», «Граматичні побудови в ліриці Івана Франка» та ін.

Вона неодноразово брала участь в організації шевченківських заходів. Так, протягом 1981—1990 рр. у Нью-Йорку відбулося десять конференцій, організованих НТШ, УВАН, Українським науковим інститутом Гарвардського університету. 3 квітня 1982 р. А. Гумецька виступила на другій Шевченківській конференції з доповіддю «До питання звукосимволізму в поезії Шевченка».

Дослідниця багато часу присвячувала редагуванню наукових журналів та збірників. У відомому виданні «Український історик. Журнал історії і українознавства» вона брала участь не лише як член редколегії, а і як мовний редактор. Активно співпрацювала із журналом «Наше життя», який видає Союз українок Америки. Була не тільки авторкою цього видання, а й членом редколегії. І таких прикладів можна назвати багато.

Крім наукових праць, дослідниця залишила спогади про батьків та статті про сестру Мірталу — художницю, скульпторку, поетесу: «Дивовижна доля Тетяни Кардиналовської», «Спогади про батька», «Сергій Пилипенко: письменник і громадський діяч», «До світла. Про поезію Міртали Кардиналовської», «Поезія Міртали» та ін. Її наукова та громадська робота завжди була спрямована на благо України та популяризацію її культури.

А. Гумецька реалізувала себе не лише як науковець та педагог. Вона щаслива жінка, яка змогла органічно поєднати родинне життя і потужну наукову, культурну, громадську діяльність. У 1953 р. Ася Кардиналовська (це дівоче прізвище її матері Тетяни) одружилася з українцем Євгеном Гумецьким (1921—2013), родом із містечка Старий Самбір. Подружжя виростило двох синів — Романа (Ріка) та Ігоря (Гарі), які подарували їм шестеро онуків.

Однак на долю А. Гумецької та її родини випало багато горя і тяжких випробувань. До зірок довелося іти через страшні колючі терни. Біографія дослідниці багато в чому нагадує долю багатьох її ровесників — дітей «ворогів народу».

У розмові з українським письменником Володимиром Заремою, який у червні 1993 р. брав участь у роботі наукової конференції «Освіта і культура в незалежній Україні», що проходила в Іллінойському університеті, А. Гумецька з болем згадувала про арешт батька і розправу над ним:

> Батька заарештували на наших очах. Це була жахлива картина. В цьому дійстві брав участь безпосередньо уповноважений таємного відділу ДПУ Проскуряков. Це був цинік. На його обличчі було написано, що кат, ворог усього українського.

Ось цей виродок у діях мого батька «розгледів» «злочини» за сумнозвісними статтями: «Був активним учасником української контрреволюційної організації — націоналістичного блоку УВО, яка прагнула повалити радянську владу на території України шляхом збройного повстання, і належав до терористичної трійки в організації замаху на голову Раднаркому тов. Чубаря». Батькові приписали таку нісенітницю. Насправді, це був план знищення української еліти.

Судова «трійка» ДПУ 29 лютого 1934 року постановила: «Застосувати до українського письменника Сергія Пилипенка найвищу міру покарання: розстріл». <...> Для нашої родини почалося пекло. Найперше, нас викинули з помешкання. Затим надійшла вимога: негайно покинути межі України. Родина оселилася в Росії. Бачите, там «український націоналізм» не був небезпечним... [3].

Під час Другої світової війни уся родина Кардиналовських була вивезена на примусові роботи до Австрії. Потім — перебування в таборах біженців, проживання в Італії, Великій Британії, а в 1948 р. — переїзд на постійне місце проживання до США.

У своїх інтерв'ю А. Гумецька зазначала, що вигнання не зломило її. Навпаки, дало широкі можливості для самореалізації. «В еміграції я здобула освіту, стала вченим». Читаючи ці рядки, я пригадала один із листів Ю. Шереха до Ю. Лавріненка від 10 червня 1950 р., у якому відомий вчений радить українським емігрантам в США не опускати рук: «Отже, ставте вітрила. Вітер в Америці є... Він Вас знесе з мілини, але тільки не бійтеся поставити вітрила. Найголовніше не в мілині, — вона неминуча, а в побоюванні піднести вітрила, — а що як перекине?» [2, 1].

Спочатку А. Гумецька змушена була заробляти на прожиття на фабриці, де виробляли м'ячі. Однак їй вдалося здійснити свою мрію: вона отримує ступінь бакалавра французької та англійської літератур у коледжі Альбертус Маґнус. У тридцятирічному віці вона здобула ступінь доктора славістики в коледжі Радкліф при Гарвардському університеті.

Важливу роль у формуванні молодої дослідниці відіграв Дмитро Чижевський, який протягом 1951—1956 рр. був завідувачем філософського відділу УВАН у Нью-Йорку і по-батьківськи опікувався наполегливою студенткою.

А. Гумецька і сама підготувала не одне покоління славістів. Сорок п'ять років вона викладала курси української мови та літератури, а також російську в Мічиганському університеті. Читала лекції в Гарварді, Міддлбері, Вейнському та Іллінойському університетах. Протягом 1969—1979 рр. була активною учасницею Гарвардських конференцій з україністики як віцепрезидент літературної секції, читала лекції з українознавства, давала інтерв'ю з питань української мови та культури для «Голосу Америки» (1975—1996). Її наукові праці ще багато років відіграватимуть неабияку роль у прикладній лінгвістиці та лінгвопоетиці.

А. Гумецька завжди вірила в те, що Україна стане незалежною демократичною державою. Вона приїздила до рідного краю, про який у неї залишилося не так багато дитячих спогадів. І через десятки років зрозуміла, як сильно вона любила і любить цю землю. У кожного діяча діаспори своя історія зустрічі з Батьківщиною. Дослідниця розповіла про свої відчуття у спогаді-есе «Несподіванка» (2003):

Літак із Франкфурта до Києва відлітав уранці. День був ясний, погідний. Мені пощастило: сиджу біля вікна, дивлюся на далеку землю внизу. На душі спокійно — все відбувається за пляном, ніяких перешкод ані несподіванок. Незабаром буду в Києві. Про Київ у мене збереглися дитячі спомини: прогульки до парку, де Володимирський пагорб, вхід до Історичного Музею з кам'яними «бабами», ну і, звичайно, будинок на Червоноармійській, де я перебувала того літа і де мешкав мій дядько. Подумки відтворюю ці картини дитинства і усміхаюся: як

давно це було і як усе тепер змінилося! Ніякої ностальгії не відчуваю, бо спогади ці несуттєві, короткотривалі. Про те, який тепер Київ я побачу і яких людей зустріну, також не думаю, бо взагалі не звикла дивитися в майбутнє, а живу тим, що доля пропонує в дану хвилину. А доля у кожного своя, як казав наш поет. Моя ж доля — скитальська ще від дитячих років, коли нас виселили з України як родину «ворога народу». Виростала серед росіян, українську мову майже забула — якби не народні пісні, яких навчив мене батько і яких я залюбки співала, то, мабуть, забула б її зовсім. Але попри все душа залишалася українською. Після війни доля привела нас до Італії, до табору Ді-Пі (там ми називалися «профуґі стран'єрі»). Одного вечора я, мати й сестра Міртала склали віршик про нашу скитальську долю. Ось він:

Сидимо у кімнаті, порожній, німій,
Сірі стіни овіяні смутком,
І життя видається без жодних надій
Поневірок безжалісним жмутком.
Відірвалися ми, як те листя з гілля,
І поніс нас страшний буревій,
Рідний схід мерехтить, наче сон, іздаля,
Край наш любий несповнених мрій.
Простір моря чужого не тішить душі,
Зір шукає розлогі рівнини,
Бо цю тугу у серці навіки лишив
Рідний степ і ковиль України.

Парадокс був у тому, що ані степу, ані ковиля ми з сестрою зроду не бачили, але саме така природа асоціювалася у нас з Україною. І ось тепер, коли наш літак став наближатися до Києва, я, глянувши у вікно, побачила тополі, що росли вздовж дороги. Від цієї картини у мене раптом защеміло серце: та ж ось вона Україна! Та, що її оспівував Шевченко! І вперше в житті я відчула глибоку любов до рідної землі, — самої землі — і це було справжньою несподіванкою... [1, 5].

Українці відкрили для себе справжню планету людяності, духовності, високого патріотизму, ім'я якій — родина Кардиналовських. На їхній Батьківщині з'явилися і далі з'являються книжки, які цікавлять не лише фахівців-філологів. Широке коло читачів змогло ознайомитися з науковими працями Асі Гумецької, спогадами Тетяни Кардиналовської «Невідступне минуле» (2017), поезіями та мистецькими роботами Міртали Пилипенко-Кардиналовської. Книжка А. Гумецької «Вибрані філологічні праці» перевидавалася в Україні двічі (2011 р. — у Харкові, 2017 р. — у Києві). У 2017 р. вийшла друком книжка Міртали «Іскри думок». У 2018 р. у видавництві «Київ — Париж — Дакар» побачила світ (уже друге, доповнене видання) її чудова поетична збірка «Шлях до себе», ілюстрована роботами авторки. Український переклад поетичних творів сестри зробила саме Ася Гумецька.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ був серед тих наукових та освітніх установ, які долучилися до загальноукраїнського культурологічного видавничого проєкту, здійсненого видавництвом «Київ — Париж — Дакар», завдяки якому відбулося повернення в українську культуру творчої спадщини родини Кардиналовських (Пилипенків). 18 квітня 2019 р. пройшла презентація книжки С. Пилипенка «Тисячі в одиницях. Вибрані оповідання та байки»; спогадів Т. Кардиналовської «Невідступне минуле» з продовженням, яке написали доньки Ася і Міртала, — «Від темряви до світла»; «Вибраних філологічних праць» А. Гумецької; збірки віршів М. Пилипенко «Шлях до себе» та альбому з ілюстраціями її скульптур і вір-

шами «Іскри думок». Видавництво «Київ — Париж — Дакар» передало бібліотекам згадувані видання.

Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, Музей Сергія Пилипенка, який діє при цьому університеті, Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка також багато зробили для популяризації художньої та мистецької спадщини відомих харків'ян. Музей підготував цікаву експозицію, доповнивши її новими експонатами та прижиттєвими виданнями творів С. Пилипенка. Відвідувачі змогли ознайомитися з мистецькими творами Міртали Сергіївни.

31 березня 2023 р. перестало битися серце Великої Українки. Сьогодні з гордістю та з глибоким сумом українці згадують Асю Сергіївну Гумецьку — світлу, енергійну, ерудовану людину, невтомну трудівницю, справжню патріотку, яка разом із багатьма діячами української діаспори зробила все, щоб вільна Україна з'явилася на політичній карті світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гумецька А.* Несподіванка // Наше життя. 2003. № 10.
2. Лист Ю. Шереха до Ю. Лавріненка від 10 червня 1950 р. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 215. Од. зб. 338. Арк. 1.
3. Сава Божко. Вийшов з степу, повернувся в степ // *Заремба В*. Долі: Оповідання. Повісті. Дніпропетровськ, 2002. URL: http://pavlogradruth.narod.ru/HTML/Pusmen/Bozhko.htm

Світлана ЛУЩІЙ

Отримано 4 травня 2023 р.

м. Київ

В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

V НАУКОВІ ЧИТАННЯ ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА ДУДКА

На базі відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України 25 травня 2023 р. відбулися присвячені питанням літературного джерелознавства й текстології чергові щорічні Наукові читання пам'яті Віктора Дудка.

У своїх виступах колеги В. Дудка, науковці Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, порушили доволі широке коло питань. У доповіді «Прогалини в шевченківській бібліографії 1920—1930-х років» *Галина Карпінчук* зазначила, що на сьогодні ще немає вичерпного реєстру праць шевченкіани. Найбільше пропусків та фальсифікацій у джерелознавчих покажчиках цієї галузі літературознавства припадає на 1920—1930-ті роки, коли багато науковців зазнали арештів та репресій, а їхні праці піддавали проскрибуванню впродовж десятиліть. Завдяки принагідному перегляду деяких джерел виявлено понад 500 позицій, пропущених у покажчику «Т. Г. Шевченко. Бібліографія літератури про життя і творчість. 1839—1959» (Київ, 1963, т. 2), до якого насамперед звертаються дослідники.

Питання про достовірність відомостей, що ними послуговуються сучасні дослідники, порушила *Галина Бурлака* в доповіді «Подвійна містифікація сестер Драгоманових». Під час роботи над коментарем до родинного листування Драгоманових було виявлено суперечність між згадками в епістолярії про роки народжень Оксани й Ніни (племінниць Михайла Драгоманова) і поширеній про це інформації в різних статтях і довідниках. Здогадно, основним джерелом цих відомостей була безпосередньо Оксана Драгоманова. Залучивши додаткові джерела, удалося встановити справжні роки народження сестер. Причини такої містифікації невідомі, проте з певністю можна твердити, що навіть автобіографічні джерела подеколи також потребують верифікації.

Ярина Цимбал у доповіді «"Майстер корабля" Юрія Яновського: вибір основного тексту» поділилася досвідом підготовки до друку цього твору. З'ясувалося, що в радянських посмертних виданнях не було дотримано волі автора, роман друкували із цен-

зурними купюрами. Як обґрунтувала дослідниця, основним текстом при публікації «Майстра корабля» має бути не перше й не останнє прижиттєве видання, а друге. Порівняно з першим у другому виданні роману Ю. Яновський зробив численні стилістичні виправлення, а в останньому вилучив фрагменти й структурні елементи тексту, що можна пояснити самоцензурою. Друге видання «Майстра корабля» (1930) найповніше та без спотворень втілює волю автора і має правити за основний текст при його публікаціях.

Доповіді викликали жваве обговорення і перейшли в плідну підсумкову дискусію за участі *Оксани Супронюк*, *Богдана Цимбала* та *Єгора Семенюка*.

Б. Ц.

Отримано 12 червня 2023 р. *м. Київ*



Наші презентації

***Л. Мороз.* Драма особистости — драма нації (Традиційне і нове в українській класичній драматургії. Ідеї. Жанри).**

Київ: Наукова думка, 2023. 280 с.

У книжці зібрано нариси з історії української драматургії, об'єднані авторським баченням драми як мистецького свічада епохи, у якому крізь фрагменти індивідуальних драм проступають обриси драми нації. У статтях багатогранно висвітлені жанротвірні експерименти, осмислення філософських і релігійних ідей, художнє дослідження національної ментальності й розвиток духово-культурних традицій у творчості українських письменників — Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, П. Куліша, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки, С. Черкасенка, В. Пачовського й ін.

ЛІТОПИС ПОДІЙ

«ВІЙНА І ЛІТЕРАТУРА»

Такій актуальній темі була присвячена міжнародна наукова конференція, яка відбулася 27—28 квітня 2023 р. в Черкаському національному університеті ім. Богдана Хмельницького. Співорганізаторами виступили Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, а також шановані зарубіжні установи — Інститут словацької літератури Словацької академії наук, філологічні кафедри Загребського університету (Хорватія) та Університету ім. Адама Міцкевича в Познані (Республіка Польща).

Змішаний формат проведення наукового форму, в якому переважала дистанційна участь, дав змогу взяти в ньому участь, попри воєнний стан, понад 40 науковцям із різних регіонів України. Як для теперішніх складних обставин, і така кількість учасників, і, головне, вельми різногранна та змістовна проблематика абсолютної більшості виголошених доповідей справили цілком позитивні враження від конференції, висловлені багатьма гостями.

Зверненим до учасників вітальним словом конференцію відкрив перший проректор ЧНУ ім. Б. Хмельницького професор *Василь Мойсієнко*. Власне ж дослідницьку розмову про війну й літературу розпочав директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України академік *Микола Жулинський*. Учений відзначив не тільки сьогоденну, а й ретроспективну та перспективну актуальність аналізованої проблематики для українського та зарубіжного літературознавства. Зокрема, доповідач наголосив на потребі посутнього переосмислення мілітарної проблематики в усьому українському письменстві, пошуку в тій проблематиці нових акцентів і маркерів передовсім національного й гуманістичного звучання. Для прикладу М. Жулинський ширше зупинився на воєнній прозі О. Гончара, його відомих «Прапороносцях», наголосив на доконечності залучення Гончарових щоденників до аналізу його творчої спадщини. Певним продовженням і реалізацією зазначених думок стала доповідь *Олександра Бороня* (Київ) «Відображення російсько-турецької війни 1787—1792 років у Шевченковій поемі “Москалева криниця” (проблеми коментування)», в якій, зокрема, продемонстровано важливість коментувального контексту для виразнішого розуміння Шевченкового твору. Виступи науковців Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України продовжила *Світлана Лущій* (Київ) доповіддю «Тема “Друга світова війна і Україна” у

творах письменників діаспори». Цілий ряд «підсвічених» теперішньою варварською агресією Росії проти України важливих історіософських, літературознавчих, освітніх проблем означила і проаналізувала в доповіді «Мілітарний наратив і реконструкція українського гуманітарного простору» *Ірина Захарчук* (Рівне). На тлі розмов про «бідність» сучасної української драматургії справжнім відкриттям для багатьох учасників конференції стала доповідь *Олени Бондаревої* (Київ) «Лабіринти (не)своєї пам'яті та ландшафт війни в сучасній драматургії», в якій дослідниця візуально й вербально презентувала справжнє розмаїття новітніх творів цього літературного роду і саме воєнної тематики, втіленої мистецьки глибоко й талановито. Своєрідним доповненням до попередньої стала й доповідь *Жанни Бортнік* (Луцьк) «Сучасна українська драма про війну: проблема жанру», де було акцентовано передовсім на жанровому розмаїтті та новаторстві.

Якщо далі групувати виголошені доповіді за певною типологією (родо-жанровою, проблемно-тематичною тощо), то варто насамперед згадати, крім уже деяких названих вище, ті зі студій, в яких розкрито певні *узагальнені* проблеми чи тенденції мілітарної літератури, як правило, за домінантною акцентацією на одному з родів письменства — ліриці, епосі чи драмі. Такими були доповіді «Літературний текст як засіб подолання шоку війни» *Оксани Пухонської* (Острог), «Інтертекстуальні виміри прози про російсько-українську війну» *Людмили Скорини* (Черкаси), «Сучасна українська мілітарна проза в контексті метамодерної естетики» *Оксани Вертипорох* (Черкаси), «Експериментальні ходи в сучасній українській комбатантській прозі» *Марини Рябченко* (Київ), «Художнє осмислення війни як екзистенційної ситуації» *Людмили Федоряки* (Кривий Ріг), «Досвід російсько-української війни та постколоніальна рецепція» *Олени Романенко* (Київ), «Концепти трагічного і героїчного в художньому осмисленні війни» *Лариси Йолкіної* (Київ), «Художнє осмислення російсько-української війни в сучасній українській поезії» *Тетяни Урись* (Київ).

Низка доповідей була присвячена осмисленню *концепту пам'яті* в різних його аспектах. Окрім названої вище студії О. Бондаревої, цій темі приділили увагу *Лідія Кавун* (Черкаси) — «Наративи етичної пам'яті війни і тотожності в сучасній українській літературі» і *Тарас Головань* (Київ) — «Репрезентація пам'яті в українській поезії під час нової хвилі російської агресії».

Кілька ґрунтовних виступів було присвячено аналізу *конкретних творів* або ж *конкретних тем* у творах прозових чи поетичних: «Війна у прозі Ігоря Михайлишина» *Ольги Харлан* (Бердянськ — Запоріжжя), «Покоління (з) війни: проблема травматичного досвіду в романі Тамари Горіха Зерня "Доця"» *Уляни Федорів* (Львів), «Тема зради (відступництва, запроданства, колаборації) у віршах про російсько-українську війну» *Володимира Поліщука* (Черкаси), «Реальність і спогад війни в щоденниках Олеся Гончара» *Ірини Приліпко* (Київ), «Поезія мовою війни» *Ганни Клименко* (Черкаси), «Від п'яти секунд до вічності (хронотоп роману "П'ять секунд, п'ять днів" Євгена Положія)» *Наталії Кобилко* (Харків), «Образ автора в книзі Станіслава Асєєва "Світлий шлях. Історія одного концтабору"» *Інни Галак* (Київ), «Вербалізація міні-концепту "ворог" у творах сучасних вітчизняних авторів про військові дії в зоні ООС» *Олесі Барташук* (Хмельницький).

Жвавий інтерес викликали візуально і вербально презентовані на конференції доповіді з царин *міфології та фольклору,* зокрема «"Голоси війни": складності та перспективи фіксації мілітарного фольклору» *Олени Івановської* (Київ), «Писемний фольклор російсько-української війни: прагматика та естетика» *Наталії Ярмоленко* (Черкаси), «Символіка праукраїнських ритуальних практик в українському мистецтві часів геноцидної війни» *Олени Поліщук* (Київ), «Ритуальні дійства, пов'язані з кров'ю» *Юлії Соколюк* (Київ).

Означена в доповіді І. Захарчук проблема вивчення *мілітарної літератури в освітніх закладах* знайшла широке й конкретне висвітлення в доповідях «Тема сучасної російсько-української війни в новій шкільній програмі з літератури» *Василя Пахаренка* (Черкаси), «Тема війни в новій програмі із зарубіжної літератури для 11 класу» *Вікторії Марценішко* (Черкаси), «"Сьогодні, коли я чую, як гримить грім..." (війна очима дітей)» *Інни Кошової* (Черкаси).

Мілітарну тему в деяких творах *зарубіжних* авторів осмислено в доповідях «Антиутопія як втілення фантастичного сюжету в реальне життя: Океанія — СРСР — росія (за романом Джорджа Орвелла "1984")» *Людмили Остапової* (Івано-Франківськ) і «(Від)сутність батька в прозі про війну (на матеріалі творів сучасних південнослов'янських авторів)» *Марини Гогулі* (Київ).

Одним із позитивів наукового зібрання були доволі численні візуальні презентації доповідей. На жаль, частина заявлених учасників конференції із різних причин не змогла виступити.

За результатами конференції належно оформлений електронний збірник було надіслано до репозитарію Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського та кожному учаснику конференції. Маємо сподівання, що сама конференція «Війна і література», виголошені в її ході наукові дослідження стануть одним із перших кроків в осмисленні теперішнього воєнного лихоліття, перемоги України у війні з одвічним екзистенційним ворогом — Московією.

Володимир ПОЛІЩУК, Василь ПАХАРЕНКО

Отримано 2 травня 2023 р. *м. Черкаси*

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ ДО 195-річчя ГАННИ БАРВІНОК

У травні 2023 р. минуло 195 років від дня народження української письменниці, фольклористки, мемуаристки, видавчині Ганни Барвінок (Олександри Білозерської-Куліш). Пам'ятну дату вшанували проведенням всеукраїнської наукової конференції «"Показати свій народ як у чистому дзеркалі": життєтворчий феномен Ганни Барвінок», яка проходила 26—27 травня цього року в Ніжинському державному університеті ім. Миколи Гоголя під патронатом Уповноваженого із захисту державної мови Тараса Кременя та Чернігівської обласної військової адміністрації.

Науковий захід відбувся в тісній співпраці та координації Інституту Івана Франка НАН України, Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя, Департаменту освіти і науки Львівської ОДА, Обласного історико-меморіального музею-заповідника П. Куліша «Ганнина Пустинь» (Чернігівська обл.), Центру регіонального вивчення культури Полісся (Чернігівська обл.) та Всеукраїнської громадської організації «Союз українок».

Відкриття конференції супроводжувалося виступом університетського хору «Світич» та вітальними словами ректора НДУ ім. Миколи Гоголя, голови оргкомітету *Олександра Самойленка*, Уповноваженого із захисту державної мови *Тараса Кременя*, секретаря Ніжинської міської ради *Юрія Хоменка*, керівника Центру регіонального вивчення культури Полісся *Григорія Самойленка*, директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України акад. *Миколи Жулинського* та директора Інституту Івана Франка НАН України чл.-кор. *Євгена Нахліка*. До учасників конференції звернувся також директор Департаменту освіти і науки Львівської ОДА *Олег Паска*, його вітальне слово зачитала спеціаліст Департаменту магістр богослов'я *Ореслава Хомик*.

Після урочистого відкриття конференції почалося пленарне засідання, яке модерувала заступниця директора з наукової роботи Інституту Івана Франка Алла Швець. Доповідь «Мемуарно-епістолярна спадщина Ганни Барвінок» виголосив професор *Василь Яременко*; професорка *Олена Івановська* розкрила тему «Олександра Білозерська-Куліш в обороні української ідентичності»; *Євген*

Нахлік у доповіді «Ганна Барвінок та Іван Франко у взаєминах, характеристиках та оцінках» висвітлив питання ознайомлення письменника із творами Ганни Барвінок, його участі в їх редагуванні та публікуванні.

Продовженням пленарного засідання стала презентація наукової монографії Григорія Самойленка «Пантелеймон Куліш і Ганна Барвінок: доля, Україна, любов (мотронівський період життя і творчості)» (Ніжин: НДУ ім. Миколи Гоголя, 2021).

Наукова частина конференції тривала у трьох секціях: «Творчі обрії Ганни Барвінок» (модератор — Святослав Пилипчук), «Інтелектуальне оточення Ганни Барвінок. Вшанування та популяризація її творчості» (модераторка — Оксана Левицька), «Проблеми рецепції та контактологічні аспекти життєтворчості Ганни Барвінок» (модератор — Микола Легкий). Усього в роботі секцій узяло участь 27 науковців із Києва, Львова, Харкова, Луцька, Чернігова, Ніжина, Дніпра, Вінниці та Бердянська.

Другий конференційний день науковці провели в с. Оленівка, де вшанували пам'ять Ганни Барвінок на її могилі в Мотронівці та відвідали музей-заповідник П. Куліша «Ганнина Пустинь». Завершенням насиченої програми став круглий стіл «Доля нашого жіноцтва стоїть тепер на переломі: націокультурний чин українок минулого і сучасності».

Катерина ШМЕГА

Отримано 7 червня 2023 р.

м. Львів

МІЖНАРОДНИЙ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ СЕМІНАР «ТИМОТЕЙ БОРДУЛЯК: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ»

2 лютого цього року виповнилося 160 років від дня народження отця Тимотея Бордуляка, письменника-традиціоналіста, як називав його Іван Франко. 16 лютого на факультеті української та іноземної філології Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка на платформі «Zoom» відбувся міжнародний науково-практичний семінар «Тимотей Бордуляк: життя і творчість». Безпосередніми організаторами семінару виступили кафедра української літератури та теорії літератури й кафедра зарубіжної літератури та полоністики. Науковий супровід і модерування заходу здійснила завідувачка кафедри зарубіжної літератури та полоністики професорка *Галина Сабат,* яка тісно спілкувалася з нащадками Т. Бордуляка, зокрема, вчилася в одному класі й товаришувала з його правнучкою Мартою Бордуляк (1969—2020), кандидатом фізико-математичних наук, доцентом Львівського національного університету імені Івана Франка. Її батько, Тимофій Бордуляк (1935—2017), — онук письменника, названий на його честь, знаний дрогобицький громадський діяч, автор книжки «Нація і національна ідея» (2000) та низки просвітницьких праць, зокрема збірки українською та англійською мовами «Шевченко в краю Франка» (2003), в якій ідеться про всі пам'ятники Тарасові Шевченкові на Дрогобиччині. Т. Бордуляк активно популяризував творчість свого славетного діда, який володів одинадцятьма іноземними мовами. Зокрема, упорядкував і видав його невідомі художні твори й переклади з давньогрецького, давньоримського й староруського письменства (*Бордуляк Т.* Невідомі твори / упоряд. Т. В. Бордуляк; наук. ред., вступ. ст. і коментарі М. Й. Шалати. Львів: ПАІС, 2010. 428 с.: іл.), написав (у співавторстві зі своїм братом, Нестором Бордуляком) післямову «Священик і письменник — о. Тимотей Бордуляк». Видання невідомих творів Т. Бордуляка значно розширило, а багато в чому й змінило уявлення про творчий доробок письменника, зокрема, до його появи про Бордуляка-перекладача майже не знали.

У Дрогобичі зберігається архів Тимотея Бордуляка, нащадки ревно бережуть родинні традиції. Неголосно, але трепетно зберігає пам'ять про свого прадіда, який встиг зробити на літературному і

життєвому полі немало, *Андрій Бордуляк.* Він виступив на семінарі з вітальним словом, зачитавши лист Глави греко-католицької церкви Святослава Шевчука, який відзначив священничі якості отця Тимотея, наголосив на чітких моральних орієнтирах творчості письменника, на використанні його спадщини для проголошення Слова Божого.

Дистанційний формат семінару уможливив участь науковців із найвіддаленіших куточків України та інших країн. На заході передусім йшлося про антивоєнну спрямованість творчості отця-письменника, який пережив Першу світову війну і як священник ховав не одну жертву воєнного лихоліття, виголошуючи сповнені болю прощальні промови. Найавторитетніша в Україні дослідниця спадщини Т. Бордуляка докторка філологічних наук, професорка із Сум *Лариса Горболіс,* яка свою кандидатську дисертацію присвятила вивченню творчості письменника, ґрунтовно проаналізувала поетику його прози. Апелюючи до творів Т. Бордуляка, зокрема оповідання «Татаре», доповідачка вписала його тексти в сумні події сьогодення, розповіла про пекельні випробування людських можливостей і терпінь на Сумщині. *Алла Колесник,* кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця Базельського університету (Швейцарія), висвітлила творчість українського письменника-гуманіста крізь призму натуралізму як стильового напряму. Відомий учений-мовознавець доктор філологічних наук професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка *Костянтин Тищенко* виголосив цікаву й розлогу доповідь про походження прізвища письменника. *Ігор Розлуцький,* кандидат філологічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, виступив з темою «Зі скарбниці української літературної класики: творча рецепція художнього доробку Тимотея Бордуляка професором Михайлом Шалатою». На основі виголошених доповідей відбулося жваве обговорення, в якому взяв участь письменник і журналіст *Роман Пастух*.

Міжнародний науково-практичний семінар про життя і творчість греко-католицького священника Тимотея Бордуляка, який здійснив помітний внесок у культурний розвиток Галичини та всієї України, змусив замислитися над страшною аналогією трагічних подій московської окупації 1914-го і 2022-го років.

Петро САБАТ

Отримано 20 лютого 2023 р.

м. Львів

НАУКОВА АКАДЕМІЯ ДО 160-річчя ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ОТЦЯ-ПИСЬМЕННИКА, ПЕРЕКЛАДАЧА І ПЕДАГОГА ТИМОТЕЯ БОРДУЛЯКА

17 лютого 2023 р. у Львові відбулася всеукраїнська наукова академія «Для мене завсігди є і буде найдорожчим рідне слово», приурочена до 160-річчя талановитого священника-літератора, національного подвижника і просвітника о. Тимотея Бордуляка (1863—1936). Відповідно до постанови Верховної Ради цьогоріч його ювілей відзначається на державному рівні. Науково-мистецьку подію зорганізував Інститут Івана Франка НАНУ у співпраці з Департаментом освіти і науки ЛОДА та Освітнім центром імені отця Юліана Дзеровича. На захід, який відбувався у львівському Будинку вчених, прибули науковці та освітяни зі Львова, Дрогобича, Бродів, Тернополя, Сум, Києва та інших міст України.

Учасників наукової академії листовно привітав Отець і Глава УГКЦ *Блаженніший Святослав*. Глибоке Слово про о. Тимотея і своє благословення виголосив *митрополит і архиєпископ Львівський Ігор*.

Науковою модераторкою конференції була заступниця директора з наукової роботи Інституту Івана Франка *Алла Швець*, яка охарактеризувала самобутню постать ювіляра як ревного душпастиря, досвідченого богослова, майстра пера, інтелектуала, перекладача-поліглота і, звісно ж, як українського громадського діяча, що все життя дбав про освіту, культуру й добробут свого народу.

Гостей та доповідачів також привітали співголови оргкомітету — директор Інституту Івана Франка член-кореспондент НАН України *Євген Нахлік*, директор Освітнього центру імені о. Ю. Дзеровича *о. Юрій Карвацький* та правнук о. Тимотея *Андрій Бордуляк*.

Наукову частину академії відкрив пленарний виступ *Михайла Гнатюка* (Львівський національний університет імені І. Франка), який ґрунтовно розглянув тему війни у творах письменника. Про традиції й новаторство прозаїка розповіла *Лариса Горболіс* (Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка). Духовний вимір літературного набутку ювіляра окреслив *Святослав Пилипчук* (Львівський національний університет імені І. Франка).

У першій секції академії (модератор — С. Пилипчук) *Юрій Ковалів* (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) осмислив стильові пошуки Т. Бордуляка; *Надія Бойко* (Ін-

ститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ) проаналізувала воєнні оповідання письменника крізь призму Свого й Чужого. *Лариса Бондар* зосередилася на проблемі рецепції постаті о. Т. Бордуляка; його збірку «Ближні» (1899) проаналізувала *Ірина Роздольська*; когнітивно-наративні маркери Бордулякової прози розглянула *Лідія Мацевко-Бекерська* (Львівський національний університет імені І. Франка). Про образні, тематичні й наративні аспекти зображення представників церкви у творах о. Бордуляка йшлося у виступі *Ірини Приліпко* (Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ). Жіночі образи в прозі отця-письменника стали предметом уваги *Алли Швець*. *Ореслава Хомик* (Департамент освіти та науки ЛОДА) розглянула оповідання «Молитвеник» крізь призму християнських вартощів; *Оксана Левицька* (Українська академія друкарства) здійснила огляд видань літературної спадщини о. Бордуляка.

У другій секції (модератор — Микола Легкий, Інститут Івана Франка НАНУ) *Галина Сабат* (Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка) висвітлила тему «Тимотей Бордуляк і Дрогобич», а *Ірина Шалата-Барна* (НУ «Львівська політехніка») — роль дрогобичанина професора Михайла Шалати (1937—2020) в увічненні пам'яті о. Бордуляка. Аналізові прозового спадку ювіляра присвятили свої доповіді науковці Інституту Івана Франка НАНУ: *Микола Легкий* охарактеризував жанрово-стильові особливості збірки «Оповідання» (1927); *Катерина Шмега* порушила проблему інтермедіальності та інтертекстуальності; *Христина Ворок* проаналізувала поетику «весняного образка» «Бузьки» в контексті еміграційної прози, а *Мирослава Дерев'яна* осмислила етичну сугестію творчості о. Бордуляка. Про взаємини письменника з Іваном Франком йшлося у доповіді *Оксани Нахлік* (Інститут Івана Франка НАНУ). Значення діяльності о. Тимотея для мешканців села Великого Ходачкова (на Тернопільщині), де він був довголітнім парохом, із перспектив минулого й сьогодення оприявнила тамтешня вчителька *Ольга Деркач*.

За матеріалами наукових доповідей буде опубліковано колективну монографію.

Марія ЛАПІЙ

Отримано 21 березня 2023 р. *м. Львів*

VI МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ «УКРАЇНІСТИКА: ВЧОРА, СЬОГОДНІ, ЗАВТРА...»

27—28 квітня 2023 р. в Познані (Польща) відбулася VI міжнародна наукова конференція з циклу «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...». Вона згуртувала шістдесят шість учасників з Польщі, України, Чехії, Угорщини та Словаччини, що репрезентували тридцять три інституції, зокрема чотири осередки Академії наук та двадцять дев'ять університетів. Участь у конференції взяли представники всіх кафедр україністики та славістики Польщі — Варшавського, Ягеллонського, Вроцлавського, Лодзького, Білостоцького університетів, університету ім. Марії Кюрі-Склодовської та Католицького університету в Любліні, Університету імені Адама Міцкевича в Познані. Українські вчені, що потужною командою долучилися до участі, представляли двадцять два науково-освітні осередки, зокрема Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Львівський національний університет ім. Івана Франка, Харківський національний університет імені Василя Каразіна, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Національний університет «Острозька академія» та багато ін. Особливістю цієї конференції стала вимога особистої участі: хоча оргкомітет дозволив окремим ученим приєднатися в форматі онлайн (з огляду на обставини), проте в абсолютній більшості науковці виступали та дебатували в форматі реального часу, що мало значення для ефективної роботи форуму. На жаль, за останні три роки, тобто час пандемії та війни, майже не було можливості зустрічатися безпосередньо, через що учасники оцінили такий винятковий «привілей» познанської конференції.

Під час урочистого відкриття конференції «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...» виступили заступник декана факультету неофілології Університету ім. Адама Міцкевича в Познані проф. *Анджей Нарльох*, директор Інституту східнослов'янських філологій проф. *Вавжинєц Попєль-Махніцкі*, голова славістичної комісії Познанського відділення Польської академії наук (PAN) проф. *Мажанна Кучинська*. Від організаторів привітав гостей завідувач кафедри україністики УАМ проф. *Ярослав Поліщук*, а народна

пісня «Гей, соколи» прозвучала у проникливому виконанні студентів познанської україністики Андріани та Роксолани Миронюк.

На пленарне засідання було винесено шість доповідей мовознавчої та літературознавчої тематики. *Алла Архангельська* (Оломоуц, Чехія) виявила трансформаційний потенціал фразеології в українському публічному дискурсі, показуючи його через інтеракцію мовного та позамовного чинників. *Наталія Кондратенко* (Одеса — Білосток) дослідила етностереотипи в лінгвосвідомості українців під час російсько-української війни. Роль біонімів у процесі творення українських назв грибів висвітлив *Пшемислав Юзьвікєвич* (Вроцлав). Про рефлексію Першої світової війни крізь призму жіночого письма йшлося в доповіді *Алли Швець* (Львів). Конфлікт колективних ідентичностей у сучасних родинних сагах опинився в центрі уваги *Тетяни Гребенюк* (Запоріжжя), а *Софія Філоненко* (Бердянськ) окреслила візію Європи в українському історичному детективі.

Далі засідання відбувалися в п'яти секціях. У першій — досліджувалися дискурсивні практики сучасного мовознавства, у другій — обговорювалися функціональні проблеми сучасної української мови. Третя секція мала назву «У колі міжмовної комунікації. Вивчення української мови як іноземної».

Наступні дві секції були присвячені проблематиці української літератури та культури. Традиції та новаторство в українській літературі обговорювали учасники четвертої секції. *Надія Бойко* (Київ) обрала для дослідження творчість О. Конисього; зокрема, з'ясувала особливість зображення кримського простору. *Світлана Кирилюк* (Чернівці) аналізувала художню прозу О. Кобилянської в аспекті російсько-українського конфлікту. *Ядвіґа Краєвська* (Вроцлав) характеризувала національні та етнічні стереотипи в романі А. Кримського «Андрій Лаговський». *Альберт Новацький* (Люблін) розгорнув дилему, що стосується оцінки творчої постаті М. Хвильового: чи письменник сформував літературну школу, чи вдався до «ідеологічного збочення»? У доповіді *Алли Демченко* (Херсон — Київ) прозвучала оцінка модусу національної тотожності в ліриці С. Жадана, а *Жанна Янковська* (Острог) з'ясувала роль художньої деталі в оповіданнях-новелах І. Савки зі збірки «Шипшинове намисто». *Людмила Ромащенко* (Київ — Лодзь) зупинилася на українських культурних реаліях у творчості З. Фіша, а *Ришард Купідура* вдався до проблематики сучасних українських мігрантів у Польщі на прикладі їхніх есеїв.

Секція п'ята мала назву «Інтерпретаційне поле сучасної української літератури». Перша доповідь, яку зробила *Катажина Якубовська-Кравчик,* була присвячена текстовій та візуальній репрезентації війни 2022 р. Авторка демонструвала та коментувала графіку українських художників, а також недавно опубліковані воєнні щоденники. *Наталія Хаура* (Вроцлав) з'ясувала роль традиції та новаторства в політиці журналу «Критика» за 2022 р. *Анна Горнятко-Шумилович* (Познань) характеризувала українську ідею на матеріалі художніх творів та інтерв'ю О. Ульяненка. *Ярослав Поліщук* (Познань) вдався до літературної прогностики, аналізуючи українські утопії як спосіб моделювання майбутнього. *Оксана Левицька* (Львів) присвятила виступ біографічним романам про художників, з'ясувала їхнє новаторство та естетичний контекст, а *Евеліна Балла* (Ужгород — Ніредьгаза) висвітлила особливості угорського перекладу лірики Д. Павличка. *Анастасія Яремчук* (Познань) показала елементи трансгресії в оповіданні С. Андрухович «Death in sexy». У доповіді *Ігоря Набитовича* (Люблін) ішлося про античний світ у прозі Наталени Королевої.

Робота конференції була продовжена 28 квітня 2023 р. у формі круглого столу. На обговорення було винесено проблеми україністики в умовах війни та в повоєнному світі. Вступом до теми прозвучали дві доповіді, присвячені розвитку україністичних студій за кордоном. Так, *Ірина Збир* (Львів) охарактеризувала стан україністики в Республіці Корея, зокрема впровадження інноваційних форм в організацію

навчання української як іноземної в Азії. *Анна Манджулло* (Познань — Турин) зробила огляд розвитку україністики в Італії — від зародження до цьогорічних заходів та проєктів, присвячених Україні та українській культурі. На початку дискусії *Ярослав Поліщук* (Познань) сформулював три проблемні вузли, які винесені для обговорення. По-перше, йдеться про розбудову україністичних та українознавчих студій у Європі та світі, що стає відповіддю на великі геополітичні зрушення, викликані російсько-українською війною. По-друге, відкриваються нові перспективи польсько-української співпраці в цій галузі, допомоги українським університетам, що постраждали внаслідок війни. По-третє, варто осмислити україністику в широкому контексті сучасних гуманітарних наук, зокрема «деколонізувати» її, позбавити залежності від русистики, яка визначає роль славістичних студій у Європі та Америці. Усі три аспекти викликали жваві дебати серед учасників конференції. Прозвучали думки про потребу державної програми з розвитку української мови та культури за кордоном включно із фінансуванням спрямованих на це заходів, про важливість промоції України в університетському середовищі *(academic diplomacy)*, про нові курси української як іноземної, їхнє організаційне та методичне забезпечення. В обговоренні виступили *Наталія Кондратенко, Пшемислав Юзьвікєвич, Катажина Якубовська-Кравчик*, *Алла Архангельська, Тетяна Гребенюк, Ришард Купідура, Ірина Збир, Анна Горнятко-Шумилович, Людмила Ромащенко* та ін.

Два дні напруженої роботи конференції «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...» учасники заходу оцінили як надзвичайно продуктивний час. Виголошені на пленарному та секційному засіданнях доповіді були джерелом численних інсайтів, зокрема в мережі, оскільки засідання були доступні онлайн. А дискусія «Україністика в умовах війни та в повоєнному світі» стала досконалим майданчиком для обговорення проблем, актуальних для україністичних студій у світі.

Ярослав ПОЛІЩУК
м. Познань, Польща

Отримано 5 травня 2023 р.

ЛІТЕРАТУРА, ОПАЛЕНА ВІЙНОЮ: VIII ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

Дев'ять років в Україні триває війна, і вже ворог не ретушує своїх прагнень знищити нашу націю, загарбати наші землі. Назріла потреба говорити про війну, осмислювати характер її репрезентації в українській літературі. Це зумовило напрям роботи VIII всеукраїнської наукової конференції «Література, опалена війною: (кон)тексти, їхня рецепція та інтерпретація». Конференція відбулася в режимі онлайн 12 квітня 2023 р. в Дніпровському національному університеті ім. О. Гончара (співорганізатор — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України). Проведення конференції було приурочено до 105-річчя від дня народження Олеся Гончара.

У роботі конференції взяли участь науковці з Києва, Харкова, Львова, Дніпра, а також Братислави (Словаччина). З вітальними словами до учасників зібрання звернулися ректор ДНУ *Сергій Оковитий*, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України *Микола Жулинський*, в. о. декана факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ *Ірина Попова*.

Тему першого пленарного засідання — «Людина і війна: рефлексія сьогодення в історичному дзеркалі» — визначила проблематика доповідей *Раїси Мовчан, Людмили Тарнашинської*, *Світлани Лущій, Сніжани Жигун* (Київ), *Фелікса Штейнбука* (Братислава), *Нінелі Заверталюк* (Дніпро), що стосувалися осягнення в художніх творах української літератури, зокрема й Олеся Гончара, персонального й суспільного досвіду українців-воїнів, партизанів, біженців, українців-добровольців і українців-дезертирів. Болісний нерв сучасної фронтової поезії пульсував у виступах *Ігоря Павлюка* (Київ), *Тетяни Попової-Бонналь* (Іспанія), *Василя Будного* (Львів).

На другому пленарному засіданні, орієнтованому на осмислення війни передусім як художнього концепту (його тема — «Текст у камуфляжі: поетикальні стратегії мілітарної літератури»), прозвучали доповіді, присвячені воєнній новелістиці О. Гончара (*Ольга Тимофєєва*, Кривий Ріг), поезії О. Тарнавського (*Ольга Шаф*, Дніпро), прозі С. Талан (*Наталія Кобилко*, Харків), повістям О. Смерек і Л. Пономаренко (*Юлія Резніченко*, Дніпро). Акцентування уваги науковців, зокрема *Ірини Кропивко* (Дніпро), на сучасному літературному процесі, «опаленому війною», сприяє передусім «ма-

теріалізації» духовно-творчого «пульсу» епохи. Філологічний ракурс осмислення заявленої проблематики доповнився історичним у доповіді *Олени Петасюк* (Київ). Співробітники відділу-музею «Літературне Придніпров'я» Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, його завідувачка *Олена Аліванцева* розповіли про культурно-інформаційну й волонтерську роботу музею під час війни, про колекції, присвячені, зокрема, життєвим дорогам О. Гончара.

Емоційний темпоритм конференції задала творчість студентства ДНУ у форматах онлайн-читань «105 кроків у сучасність: Олесь Гончар» (модератори — О. Гонюк, К. Корнілова) та слайд-шоу постерів про О. Гончара. Обидва проєкти підготовлені до ювілейної дати письменника. Наукова рефлексія війни в дзеркалі літератури, яка перебувала в епіцентрі квітневої конференції в ДНУ, безсумнівно, на часі, бо реалізує культуротворчу стратегію наближення нашої перемоги.

Наталія ОЛІЙНИК, Ольга ШАФ

Отримано 1 травня 2023 р. *м. Дніпро*

«ДРОГОБИЧ ПОДАРУВАВ МЕНІ ФРАНКА»: КОНФЕРЕНЦІЯ, ПРИСВЯЧЕНА 100-річчю ПРОФЕСОРА МАРКА ҐОЛЬБЕРҐА

12 вересня 2022 р. минуло 100 років від дня народження відомого українського літературознавця Марка Яковича Ґольберґа (1922—2007). Його наукові зацікавлення мали широкий діапазон, але найпомітнішими в доробку дослідника залишаються франкознавчі розвідки. Серед найвагоміших — книжки «Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки» (1991) і «Франкознавчі етюди» (2007). «Дрогобич подарував мені Франка», — любив повторювати професор М. Ґольберґ, і саме під такою назвою 24 травня 2023 р. з нагоди його ювілею проходила міжнародна наукова конференція в Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка в межах літературно-мистецької академії «Країна Франкіана».

У комбінованому форматі (наживо та онлайн — на платформі «Zoom») захід організувала кафедра зарубіжної літератури та полоністики (раніше — кафедра світової літератури та славістики), на якій 55 років пропрацював дослідник. Модерувала конференцію завідувачка кафедри Галина Сабат. Із вітальним словом виступила ректорка університету *Валентина Бодак*. На пленарному засіданні прозвучали доповіді дисертантки професора доцентки *Марії Стецик* (Дрогобич) «"Сад нетанучих скульптур" Марка Ґольберґа», його студента, а нині члена-кореспондента НАН України *Миколи Ільницького* (Львів) «На перехресті доріг», відомих франкознавців *Михайла Гнатюка* (Львів) «Іван Франко і єврейство», *Ярослави Мельник* (Львів) «Подзвінне Франкові: голоси молодомузівців», *Богдана Тихолоза* (Львів) «Іван Франко як полімат: проблеми інтегрального підходу».

Учасники першого секційного засідання розглянули літературознавчу спадщину М. Ґольберґа, його творчу біографію, світогляд. Виступи поєднувалися зі спогадами колег, однодумців. *Надія Скотна* в доповіді «М. Я. Ґольберґ — інтелігент, що втілював свободу духу» назвала основні віхи наукової діяльності ювіляра і поділилася власним її сприйняттям і розумінням. *Володимир Возняк* у виступі «Кодекс честі професора Марка Ґольберґа» окреслив актуальність праць дослідника крізь призму сучасної філософії. *Леся*

Кравченко проаналізувала франкознавчу проблематику в доробку М. Ґольберґа. *Віра Лімонченко* виступила з доповіддю «Живе уособлення єдності філософії та філології». *Віра Меньок* — із доповіддю «"Нам залишаються вдячність і точність...": Марк Ґольберґ про пограниччя культур». *Галина Шевців* заявила тему «Марк Ґольберґ про поезію і правду життя з висоти прожитих років». Своїми спогадами про М. Ґольберґа поділилася його студентка *Галина Сабат*, а також *Олена Бухарова* (усі — Дрогобич).

На другому секційному засіданні, франкознавчому, прозвучали доповіді *Валерія Корнійчука* (Львів) «Гармонія золотого перетину в поезії Івана Франка», *Володимира Микитюка* (Львів) «Епістемологічне осердя педагогіки прагматизму Івана Франка і Джона Д'юї», *Леоніда Тимошенка* (Дрогобич) «Науково-публіцистична і художня візія минулого Івана Франка: спроба порівняльного аналізу», *Наталі Тихолоз* (Львів) «Жінка, війна, міграція в мемуарному дискурсі Анни Франко-Ключко (на матеріалі невідомих спогадів "Одіссея мого життя")», *Івана Скибака* (Трускавець) «Координати роздоріж: екскурсійний маршрут місцями Івана Франка на Дрогобиччині та Сколівщині», *Віри Котович* (Дрогобич) «Іван Франко і проблеми сучасної ономастики», *Ярослава Яремка* (Дрогобич) «Осмислення наукової мови в лінгвофілософській концепції Івана Франка», *Марії Федурко* (Дрогобич) «Іван Франко про проблему зв'язку мови і духовного світу людини», *Василя Зварича* (Дрогобич) «Імперативи театрально-драматургійної концепції Івана Франка», *Ганни Іваночко* (Дрогобич) «Листи Івана Франка до Юлії Шнайдер: лінгвостилістичний аспект», *Оксани Яворської* (Дрогобич) «Топіка Дрогобича в романах "Перехресні стежки" Івана Франка та "Генрик Фліс" Станіслава Мюллера», *Тамари Никоненко* (Дрогобич) «Польська література в концептуальному висвітленні Івана Франка на шпальтах часопису "Kurjer Lwowski"», *Данила Ільницького* (Львів) «Поет — блазень — Перебендя: шевченківська ідентичність Назара Гончара».

Під час конференції відбулися презентації наукових видань, що вийшли друком упродовж 2021—2023 рр., зокрема монографії Богдана Тихолоза «Франко як текст: Досліди і досвіди» (2021), Наталі Тихолоз «Петро Франко: формула долі. (Життєпис на тлі доби)» (2021), дослідниці зі Швейцарії Алли Колесник «Єврейська тематика в художній прозі Івана Франка: реалістичні та натуралістичні аспекти» (2022). Про книжку «Подзвінне Франкові. Відгуки на смерть поета» (2023) розповіла її впорядниця Ярослава Мельник.

У межах конференції також було відкрито виставку Радимира Хайрулліна «Іван Франко в боністиці й нумізматиці», а Олег Стецюк провів авторську екскурсію «Франкошпацер». На заході був присутній син ученого журналіст Леонід Ґольберґ.

За підсумками конференції буде видано збірник наукових праць на пошанування пам'яті професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Марка Ґольберґа.

Галина САБАТ

Отримано 31 травня 2023 р.

м. Дрогобич

CONTENTS

AD FONTES!

Anatolii MOISIIENKO. Lesia Ukrainka's Sonnet Poem as a Dynamic System 3
Halyna BURLAKA. Double Mystification of the Drahomanov Sisters 14

20th CENTURY

Vadym VASYLENKO. The Prose of Ihor Kostetskyi 29
Oleksandr ARTAMONOV. "Without Foundation" by V. Domontovych in the Light of Scholastic Exemplarism 47
Tetiana MYKHAILOVA. To the Issue of National Identity in the Self-Published Texts by Vasyl Stus 64

SCRIPTA MANENT

Yuri Shevelov's Last Paper of the Soviet Period. *Compiled, commented, and prefaced by Ostap Kin* 76

REVIEWS

Ivan LYSYI. A Worthy Representation of Ukrainian Studies in Italy [G. Brogi. Cultural Polymorphism of the Ukrainian World] 89
Liubomyr PUSHAK. Ukrainian Emigrant Historical Prose: Between Glorious and Sacred [I. Nabytovych. *Gloria et Sacrum*. Historical Prose of Ukrainian Emigration] 92
Mykhailo ZHYLIN. The First Book about the Psychology of Vasyl Stus [O Punina. Man Without Skin. The Psychotype of Vasyl Stus] 96

IN HONOREM

Vira SULYMA, Mykola SULYMA. The Creator of Ukrainian Medieval and Early Modern Studies School. On the 90th Anniversary of Birth of Oleksa Myshanych (1933—2004) 100

IN MEMORIAM

Svitlana LUSHCHII. In Memory of the Prominent Ukrainian Asia Humetska 106

IN THE INSTITUTE OF LITERATURE

B. Ts. The 5th Scholarly Readings in Memory of Viktor Dudko 111

OUR CHRONICLE

Volodymyr POLISHCHUK, Vasyl PAKHARENKO. "War and Literature" 113
Kateryna SHMEHA. All-Ukrainian Scholarly Conference Dedicated to the 195th Anniversary of Hanna Barvinok's Birth. 116
Petro SABAT. International Scholarly and Practical Seminar "Tymotei Borduliak: Life and Creative Work" 118

Maria LAPII. Scholarly Proceedings on the Occasion of the 160th Anniversary of Birth of the Priest, Writer, Translator, and Teacher Tymotei Borduliak 120
Yaroslav POLISHCHUK. The 6th International Scholarly Conference "Ukrainian Studies: Yesterday, Today, and Tomorrow..." 122
Nataliia OLIINYK, Olha SHAF. Literature Burnt by War: The 8th All-Ukrainian Scholarly Conference 125
Halyna SABAT. "Drohobych Favored Me with Franko": a Conference Dedicated to the 100th Anniversary of Professor Mark Golberg's Birth 127

OUR PRESENTATIONS

O. Haleta. New Writings: Ukrainian Literature in an Anthropological Perspective; L. Moroz. Drama of the Individual — Drama of the Nation (Traditional and New Features in Ukrainian Classical Drama. Ideas. Genres) 13, 112