

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА
ім. І. КРИП'ЯКЕВИЧА

МОДЕРНІЗМ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:
ПАМ'ЯТЬ, КОДИ, ПРАКТИКИ

Львів  2023

УДК 821.161.2'06.02.09:316.7"19/20"

М74

DOI: 10.33402/modern.2023

Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам'ять, коди, практики: монографія / відп. ред. Тарас Пастух; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023. 758 с.

Монографія присвячена дослідженню практик модернізму в українській літературі ХХ – початку ХХІ ст. Ці практики розглянуто в контексті явлених у них культурних кодів, які засвідчують важливу екзистенційно-філософську та мистецьку проблематики. Також простежено роботу пам'яті в постанні модерних літературно-мистецьких пропозицій.

Для гуманітаріїв і всіх, хто цікавиться модернізмом в українській літературі ХХ – початку ХХІ ст.

*Рекомендувала до друку вчена рада Інституту українознавства
ім. І. Крип'якевича НАН України
(протокол № 6 від 29 червня 2023 р.)*

Рецензенти:

Легкий М. З. – д-р філол. наук, зав. відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України;

Чопик Р. Б. – канд. філол. наук, доц. кафедри української літератури Львівського національного університету ім. І. Франка.

В оформленні книжки використано роботу
Людмили Лободи «Квіти на пагорбку».
Написано та видано під час російсько-української війни

ISBN 978-617-554-183-8

© Інститут українознавства
ім. І. Крип'якевича
НАН України, 2023

ВСТУП

Пропонована монографія постала як результат роботи відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України над плановою темою «Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ ст.: пам'ять, коди, практики». Обрання цієї теми і праця над нею зумовлювалися низкою актуальних та сутнісних питань. Ці питання зроджувалися часом початку 20-х років ХХІ ст. Цей час витворює відповідну перспективу, даючи змогу подивитися на початок та розвиток українського модернізму у ХХ ст. із урахуванням того, що вже було сказано літературознавцями раніше, а також пропонуючи шанс поглянути на пізній український модернізм якщо не в першому наближенні, то в одному із перших. Власне йдеться про осмислення та переосмислення текстів українського модернізму, що є закономірним процесом розвитку історії літератури як галузі літературознавства. Відтак постає можливість, з одного боку, краще зрозуміти сутність такого складного, багатовимірного, динамічного явища, як модернізм, а з іншого – у вже наявному модерному каноні підтвердити одні позиції, спростувати другі й докластися до створення третіх. Згадана часова перспектива задає ще один ракурс. У 90-х роках ХХ ст. в українській літературі з'являється постмодернізм, який доволі швидко стає мейнстримною течією. Відтак постає низка питань. Як письменники модерністи сприйняли появу постмодернізму? Чи вплинув постмодернізм на творчу практику модернізму? Чи має модернізм майбутнє? І якщо так, то які перспективи розвитку постають перед ним у майбутньому? Відповіді на ці запитання допоможуть краще зрозуміти суть модернізму та його певні історико-літературні прояви.

У монографії модернізм розглядається як різностильова мистецька практика, яка виникла в українській літературі наприкінці ХІХ ст. Її ознаками є автономія мистецької творчості, яка передбачає незалежність мистецтва від суспільно-політичних утилітарних цілей та реалізацію власних мистецьких завдань; культ індивідуальності, оригінальності автора й елітарності літературного письма; прагнення вловити і передати в письмі прояви ладу (співвіднесення

ВСТУП

певних елементів позамистецької дійсності); відкидання ідеї *наслідування* дійсності, натомість намагання *виразити* цю дійсність за допомогою умовних форм; увага до нових форм життя і прагнення передати ці форми новими художніми засобами тощо. Унаслідок певних суспільно-політичних обставин, зумовлених тоталітарним контролем з боку радянської влади культурного життя в УРСР, модерна практика розгорталася не як цілісний процес, що розгортається згідно із власними мистецькими законами, а уривчасто, окремими «епізодами». Як результат, український модернізм, на відміну від західноєвропейського, характеризується певними підйомами та спадами, специфічною перервністю у своєму розвитку. Письменники-модерністи в окремих випадках (текстах) зуміли реалізувати свої мистецькі задуми, але загалом їхнє «мовлення» часто переривалося завдяки позалітературним чинникам. Вони нерідко не могли розгорнути свій творчий потенціал сповна. Це зумовлювало ефект недоговорювання того, що задумувалося і що було перервано через суспільно-політичні обставини. А в історико-літературній перспективі – прагнення надолужити те, що було перервано, за інших обставин, представниками вже іншого творчого покоління.

В Україні модернізм, сягнувши чималих філософсько-естетичних здобутків у текстах певних авторів, ніколи не був мейнстрімом у культурному просторі, принаймні він не був таким протягом тривалого часу. Модернізм опонував реалізму, соцреалізму і постмодернізму, які власне і творили основні стильові рухи в українській літературі кінця XIX – початку XXI ст. Проблема опозиційності модернізму домінантним літературним рухам може бути розглянута в контексті елітарного та егалітарного способів письма. Модернізм, завдяки засадничому наголосу на індивідуальному сприйнятті та розумінні, використанню складних способів шифрування мовних повідомлень, «відкритості» тексту, вимагає «зрілого» й компетентного читача. І що більше письменник-модерніст реалізує свої мистецькі інтенції, то складнішим постає його текст і то більше цей текст опиняється на узбіччі загального читацького інтересу. Добре свідчення сказаному – досвід поетів Нью-Йоркської Групи та Київської школи, які творили в умовах вільного західного світу, в одному випадку, і в просторі тоталітарного суспільства – в іншому. Проблема адекватного й компетентного читача є засадничою у процесі рецепції літературного тексту й стосується творів різних

ВСТУП

культурно-історичних періодів та стильових течій, однак у модернізмі ця проблема набуває чи не найбільшої актуальності. Водночас модернізм, попри сповідувану елітарність, не твориться як замкнута система. Він, як вже було зазначено, реагує на інші культурно-естетичні пропозиції та інакший художній досвід.

Перші монографічні праці про український модернізм Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997) й Тамари Гундорової «Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація» (1997), як і згодом, наприклад, монографія Віри Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму» (2003), заокреслили тенденцію виразного акцентування на тому новому, що в ідейному та естетичному вимірах було привнесено в українську літературу письменниками-модерністами. Водночас постали питання: на підставі чого творилися модерні експерименти, який «матеріал» використовували письменники у своїх пошуках, що становить бекграунд у цьому типі творчості? У монографіях Ярослава Поліщука «Міфологічний горизонт українського модернізму» (1998), Володимира Моренця «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (2002), Наталії Шумило «Під знаком національної самотності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.» (2003) та ін. це питання осмислювалося в такій чи такій перспективі. У пропонованій монографії здійснюється спроба окреслити певні культурні *коди*, які так чи так проявляються в модерному письмі і значною мірою визначають постання та розвиток цього письма. Ба більше, ці коди у своїй мовно-стильовій конфігурації можна побачити в попередніх історико-культурних періодах українського письменства. Йдеться про певні універсалії, які відображають екзистенційні та мистецькі потреби людини і які видозмінюються у своєму формальному вияві, але не в суті. Також авторський колектив ставив собі завдання: простежити, як працює і проявляє себе пам'ять у зверненні на нові форми життя модерної творчості.

До роботи над означеною темою з доброї волі долучилися також старший науковий співробітник відділу нової історії Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України Роман Голик, старший науковий співробітник відділу літературного процесу та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України Ігор Котик,

ВСТУП

старший науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Роксана Харчук, а також професор Інституту славістики Віденського університету Стефан Сімонек. Переклад українською його розвідки здійснив старший науковий співробітник відділу української літератури Тимофій Гаврилів. Згаданим дослідникам та перекладачеві висловлюємо окрему подяку. Широ вдячні всім авторам, а також тим, хто в процесі формування та виходу цієї книжки доклався до її появи, й особливо літературній редакторці Ірині Стецик за доброзичливу та професійну вичитку нашої колективної праці.

РОЗДІЛ I
ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЄКЦІЇ

ТАРАС ПАСТУХ

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ І ПРАКТИК МОДЕРНІЗМУ

Означена в монографії проблематика у процесі її представлення вимагає окреслення відповідних концептів, засадничих положень та обривів бачення. Пам'ять, коди та практики – важливі складові творчого процесу, який у модернізмі має свої особливості. Вони означають – у певній перспективі – те, що спонукає до появи літературних образів та наративів і задає їхню семантично-виражальну налаштованість; сам процес творення, у якому визначальним є звернення до культурного матеріалу, який міститься у просторі пам'яті; вже витворені текстуальні поля, які від реципієнта вимагають і знання певних культурних кодів, і роботи пам'яті, і вже своєї практики відчитування. У модернізмі, який має особливо розвинуте чуття теперішності, скерований на нове в усьому його розмаїтті та сповідує правило «зроби це по-новому», спостерігається значною мірою критичне ставлення до досвіду минулих часів, перекодифікація наявних наративів і образних структур, творення нових образних одиниць, стильове багатство. Власне акцент на пам'яті, кодах та практиках допоможе краще виявити специфіку модерного типу творчості.

Пам'ять визначають як «кодування, зберігання та пошук у людській свідомості минулого досвіду»¹. І далі:

Той факт, що досвід впливає на подальшу поведінку, є доказом очевидної, але, попри це, дивовижної діяльності, яка називається запам'ятовуванням. Пам'ять фігурує водночас і як результат, і як вплив на сприйняття, увагу та навчання. Основний патерн запам'ятовування складається з уваги до події з подальшим представленням цієї події в мозку. Повторна увага, чи практика, призводить до накопичувального впливу на пам'ять і дає змогу виконувати такі дії, як майстерне виконання на музичному інструменті, декламація вірша, читання та розуміння слів на сторінці².

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

Над роботою пам'яті людство задумувалося віддавна й намагалось представити її завдяки певній метафоричній аналогії. Як стверджує Гаральд Вайнріх (Harald Weinrich), у царині меморіальної метафорики не існує, як можна було б припустити, строкатого й неозорого багатства образів, а є усього дві центральні метафори – *дошка* та *комора*:

Метафора комори походить із контексту софістики й риторики, прагматичної розробки мовних навичок і здатності до запам'ятовування в межах навчальних технік, спрямованих на переконання. Натомість розроблена Платоном метафора дошки пов'язана не зі штучною, а з природною пам'яттю. Вона постає як утаємничене божественне обдарування й локалізується в самому осерді людської душі³.

Насправді метафор пам'яті є багато, і кожна, залежно від обраного принципу уподібнення, виявляє якусь особливість феномену пам'яті. Варто детальніше зупинитися на метафорі Платона (Πλάτων). У діалозі «Теетет» він стверджує:

Ми маємо в наших душах воскові дощечки, більшу в однієї людини, меншу в іншої, і чистіший віск в одному випадку, брудніший – в іншому; в одних людях швидше твердий, в інших швидше м'який, тоді як ще в інших цей віск має відповідну консистенцію... Ми робимо відбиток на ній усього, що ми хочемо запам'ятати поміж речей, які ми бачили, чи чули, чи думали про себе; ми зберігаємо віск під нашими сприйняттями та думками і робимо відбитки з них у спосіб, в який ми робимо відбитки перстнями-печатками. Будь-що, що є відбито на воску, ми пам'ятаємо і знаємо настільки довго, наскільки образ залишається у воску; будь-що, що є стертим чи що не може бути відбитим, ми забуваємо і не знаємо⁴.

Ця метафора увиразнює кілька моментів. По-перше, процес запам'ятовування Платон пов'язує з роботою душі (в якій містяться «воскові дощечки» і відбувається процес «відбиття» сприйняття та думок), адже до нього ранні грецькі філософи пізнання вважали не психічною, а фізіологічною функцією тіла⁵. По-друге,

він постулює засадничу тезу про правильне (адекватне) відбиття в пам'яті об'єктів сприйняття, а також того, що було предметом міркувань. Як перстень-печатка відображає весь свій візерунок на восковій поверхні, так і пам'ять здатна відобразити в усій повноті те, що було нею засвоєне. Важливість більш-менш точного відбиття є засадничим моментом у процесі пізнання та міркування душі (це стосується і модерністичної творчості, що розгортається як прагнення якомога адекватніше представити структури та форми довколишнього світу, прояви присутніх у ньому «життєвих поривів»). По-третє, різні консистенція (твердість/м'якість) і ступінь прозорості (чистіший/брудніший) воску пояснюють, чому одні люди мають кращу пам'ять, а інші – гіршу; і чому з відстані часу стає важче пригадати щось.

Платон також говорить, що існує дар Мнемосіни (Μνημοσύνη – богиня, що уособлює пам'ять), яка є матір'ю Муз⁶. Згідно з грецькою міфологією, Мнемосіна, внаслідок проведених із Зевсом (Ζεύς) дев'яти ночей, народила дев'ять дочок, які стали Музами, що робили натхненними митців. Гесіод (Ήσιόδος) у поемі «Походження богів» називає Мнемосіну «тямкою», а її дочки постають за таким заняттям:

Тож почнемо од Муз, що батькові Зевсу втішають
Серце велике в палатах Олімпу, славлячи в пісні
Те, що тепер є, що буде колись, і те, що було вже,
Голосом ладним. Так і пливуть з їх уст без утоми
Солодковзвучні пісні...⁷.
(переклад А. Содомори)

Тобто пам'ять є основою співу Муз, а значить і того натхнення, яке вони передають митцям. Звернімо увагу, що спів з'являється унаслідок поєднання божественної природи та пам'яті. Можна сказати, що пам'ять постачає не тільки сам матеріал для пісень, а й впливає на їхнє відповідне оформлення (відповідно до законів поезики, жанру), а також опосередковано дає поштовх до емоційного зворушення. А божественна природа «керує» поєднанням матеріалу, впливає на глибину, точність та майстерність висловлювання й безпосередньо уводить у стан одержимості. Та насправді і в постачанні матеріалу, і в технології його представлення задіяні обидва

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

чинники. Музи, стверджував Платон, роблять одержимими поетів, які у стані натхнення «складають свої прекрасні поеми». Останні постають власне не завдяки вмінню та знанню, а завдяки одержимості, яка, на думку Платона, є характерною прикметою поетів⁸. Оскільки процес творчості відбувається у стані одержимості, коли поет наче позбувається розсудку, то це приховує роботу пам'яті, функціонування якої переходить на підсвідомий рівень, внаслідок чого вона не може бути об'єктом рефлексій. Однак результати її роботи простежуються в посталих образах та наративах. Робота пам'яті на рівні свідомості помітна хіба в авторському доопрацюванні того, що йому вже з'явилося з підсвідомості. Тобто хоч робота пам'яті не є очевидною у творчому процесі, насправді вона тут засаднича і багато в чому визначальна.

Платон сформував концепцію анамнезісу (гр. ἀνάμνησις – *згадування*), яка є складовою його вчення про ідеї. Останні (гр. εἶδος – *вид, образ, початок, принцип*) є вічними та незмінними прообразами речей. Мінливі речі чуттєвого світу – це темпоральні відображення сталих ідей. Душі, перебуваючи в царстві ідей, ознайомлюються з ними і далі несуть у собі ці знання. Після повернення душі в цей світ і втілення в людину знання можуть бути «пригадані». Людина «пригадує» те, що її душа вже бачила раніше. Як приклад такого «пригадування» Платон наводить випадок із хлопчиком-рабом, який розв'язує геометричну задачу, перед тим ніколи не мавши справи з геометрією. Процес пізнання-пригадування розгортається так:

Бо правдиві думки, поки вони залишаються, є чимось добрим, і все що вони роблять є добрим, але вони не бажають залишатися довго, і вони втікають з людської пам'яті, тож вони не багато чогось варті, допоки хтось не пов'яже їх, пояснюючи завдяки причині. А це є, Меню, мій друже, пригадування, як ми попередньо погодилися. Після того, як вони стали пов'язаними, вони спочатку стають знанням, а потім залишаються перебувати на місці. Ось чому знання цінуються вище, аніж правдиві думки, і знання відрізняються від правдивих думок тим, що є пов'язаними⁹.

Завдяки «пригадуванню» побачених у світі ідей початків та принципів людина здатна пов'язати правдиві, але нестійкі думки

у стабільні знання й відтак вийти на більш осмислений рівень розуміння дійсності. Варто зауважити, що міметичний принцип модерністської творчості розгортається за схожою схемою: у процесі творення-пригадування відбувається пошук певних закономірностей та сутностей у навколишній дійсності, коли відчуття, враження, спостереження плинного потоку життя «пов'язуються» із певними образами й наративами; у такий спосіб останні стають репрезентантами важливих буттєвих початків та принципів. Звичайно, що такий пошук відбувається інтуїтивно. Але в цьому пошуку, треба зауважити, пам'ять активно присутня.

Метафора *комори* фігурує в міркуваннях про пам'ять у «Сповіді» Аврелія Августина Іпонійського (Aurelius Augustinus Hipponensis):

І ось я ступаю на лани в просторі тереми пам'яті, туди, де містяться скарби образів, нагромаджені за допомогою різних спостережень чуттів. Там зберігаються всі образи, які ми створили в нашій уяві чи то шляхом збільшення, чи зменшення, чи зміни того, що дійшло до наших чуттів, а також усі частинки образів, які досі ще не поглинуло й не поховало забуття. Як тільки я туди добираюсь, я викликаю ті образи, що мені подобаються. Деякі з них з'являються зразу, але бувають і такі, яких треба шукати довше, їх треба витягати, немаче з якихось таємних сховків; інші ж налітають роєм самі. Коли ми шукаємо й хочемо чогось іншого, вони вискакують на перший план, немов запитуючи: «Чи, бува, не ми?» Я відганяю їх рукою душі від обличчя моїх спогадів, доки не вирине з-за хмари те, чого я хочу, і з глибини своєї криївки не зрине перед моїми очима. Перші поступаються місцем наступним, а відійшовши ховаються, щоб знову з'явитися на моє побажання. І все це діється тоді, коли я оповідаю щось із пам'яті¹⁰.

Як бачимо, метафора *комори* (*терему*) увиразнює дещо інше, аніж метафора *дошки*. Остання візуалізує процес запам'ятовування (відбиття вражень та думок у душі), а також пояснює, чому одні люди пам'ятають краще, а інші – гірше, чому зі збільшенням часової дистанції спогади втрачають свою виразність. Натомість перша образно є особливим простором, у якому зберігаються «скарби» пам'яті і в який треба «добратися», щоб шляхом більш

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

чи менш успішних спроб щось віднайти. Важливим є представлення спогаду як *образу* (!) – того, що прийшло від чуттів і що уява по-своєму опрацювала – щось зменшивши, щось збільшивши, а щось змінивши. Святий Августин говорить, що відчуття дійсності і її представлення у просторі пам'яті не є тотожними. Варто сказати, що ця ідея стане важливою засадою модерністичного принципу відображення дійсності. Також важливою є деталь, що «образи» пам'яті постають перед «очима» оповідача. Тобто вони або є візуальними, або прагнуть до візуалізації. Так, у просторі пам'яті запахові та звукові відчуття пов'язуються із об'єктами чи місцями їхнього походження (наприклад, запах конвалії – із квіткою, шум водоспаду – із гірським ландшафтом). Юрій Шевельов у спогадах писав, що його пам'ять доносить минуле не як фільм з його динамікою і послідовністю епізодів, навіть якщо сценарист їх перетасував і примістив давніше перед пізнішим, а як «поодинокі слайди»¹¹. Пам'ять викликає спочатку окремий візуальний образ («слайд»), а потім (за потреби) викликає інші пов'язані образи, витворюючи у такий спосіб спогадовий наратив («фільм»). Водночас пам'ять не формується тільки за візуально просторовою системою. Для функціонування пам'яті важливе значення має також фонологічний цикл, який обробляє слухову інформацію¹². Зрозуміло, що звукова пам'ять розгортається не лише у пригадуванні й відтворенні природних звуків та шумів, а й уможливорює у сфері людського спілкування мовленнєві акти як такі.

Якщо в метафорі Платона пригадування визначалося якістю «воску», його здатністю краще чи гірше зберігати «відбиток», то в концепції Августина пригадування залежить від розташування спогаду в «теремі» пам'яті. Те, що постає на передньому плані, згадується швидко та легко, а що перебуває на задньому, наче в «якихось таємних сховках», згадується не просто; треба докладати зусиль, щоб його звідти добути. Августин також акцентує на динаміці процесу згадування, коли на зміну одним «образам» виринають інші, потім ще інші і так далі, а оповідач має відкинути одні, затримати увагу на інших і, відповідно, підібрати те, що він прагнув згадати.

У просторому «теремі» пам'яті, продовжує св. Августин, міститься все, «що я запам'ятав чи то з власного досвіду, чи то з віри». За допомогою «образів» минулого він спроможний «укласти прийдешнє» – із відповідними наслідками і сподіваннями¹³. Іншими словами,

завдяки пам'яті вибирається, проектується рух від теперішнього до майбутнього. Автор «Сповіді» говорить про «могутність пам'яті», яка є «силою мого духу», «приналежністю моєї натури»; в іншому місці він скаже прямо: «Пам'ять – це сам дух»¹⁴. Процес навчання («засвоєння незрозумілих чуттям знань») св. Августин бачить як «збирання в думці того, що міститься в нашій пам'яті розсіяне і невпорядковане»¹⁵. Бачимо ще одне підтвердження ідеї того, що пам'ять задіяна не тільки в процесі образної мистецької творчості, а й у процесі навчання, яке є абстрактним. Згадане ототожнення пам'яті та духу є хоч і не зовсім коректним, але доволі показовим. Адже, як відомо, дух є організуючим принципом в душі, який творить зусилля в часі. Зокрема, він дає енергію процесам запам'ятовування та пригадування. Та з іншого боку, пам'ять так чи так визначає зміст і напрями розгортання основних психічних процесів – пізнавальних, емоційних та вольових. Без пам'яті дух не має що організувати. У просторі душі пам'ять і дух тісно пов'язані, тому автор «Сповіді» їх ототожнює. Завдяки пам'яті, на його думку, люди мають відчуття блаженного життя, яке їхні душі отримали не від «тілесних чуттів» (що не могли дати їм такого відчуття), а від Бога.

Метафора *комори* також актуалізується у трактаті Івана Франка «Із секретів поетичної творчості». Покликаючися на працю німецького філософа та психолога Макса Дессуара (Max Dessoir) «Подвійне Я», він говорить про існування в людській психіці «верхньої» та «нижньої» свідомостей. Перша, зазначає Франко, у звичайному житті називається свідомістю (другу, за більш прийнятою в сьогоденні традицією, варто назвати підсвідомістю). Ось як Франко бачить процес наповнення «нижньої» свідомості різноманітним матеріалом:

Найбільша частина того, що чоловік зазнав в житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах. Та й там, хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

нашого розуму. Отсе є та нижня свідомість, те гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних поривів, симпатій і антипатій. Вони для нас неясні власне для того, що їх основи скриті від нашої свідомості¹⁶.

На думку Франка, пам'ять наповнюється матеріалом (цей матеріал в іншому місці він називає «психічною копією») життєвих вражень та виховання, а останнє містить у собі «здобутки багатотисячолітньої культурної праці всього людського роду». Над секретами поетичної творчості він схильний розмірковувати з позиції психологічного погляду на людську свідомість. Згідно з цим поглядом, психіка засвоює певний матеріал із зовнішньої дійсності та культурного світу, а потім, у процесі творчості, повертає його перекомбінованим у певних образних формах. Відтак головна прикмета поета, вважає Франко, – «еруптивність його нижньої свідомості», тобто

здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості¹⁷.

Автор трактату наголошує на важливості несвідомого комбінування образів у «нижній свідомості». Власне, перевага несвідомого у творчому процесі, вважає він, для літературного критика – це критерій, що визначає, де правдивий поетичний талант зі справжнім натхненням, а де – холодне, розумове, свідоме складання, праця дилетанта¹⁸. Франко також звертає увагу на емоційну складову в роботі пам'яті. Передана через виховання «культурна праця всього людського роду» в просторі свідомості набуває сугестивної форми. Сугестія (лат. *suggestio* – *навіюю*) становить той тип повідомлення, який супроводжується емоціями; таке повідомлення навіює певний настрій і призводить до певних суджень. Словнені сугестії «копії» навколишньої та культурної дійсностей, як стверджує Франко, впливають – зазвичай несвідомо – на емоційні стани людини, витворюють неясні пориви, упередження, симпатії та антипатії. Сугестивна природа образів пам'яті важлива в мистецькій творчості загалом і поезії зокрема.

Аляйда Ассман (Aleida Assmann) наводить ще дві важливі

метафори пам'яті. Так, Томас де Квінсі (Thomas de Quincey) уподібнює пам'ять *палімпсесту*. Він риторично запитує:

Чи є людський мозок чимось іншим, аніж природним і розкішним палімпсестом? Нескінченні шари ідей, образів і почуттів відтіняють мозок, наче проміння людського світла. Кожен новий шар наче намагається поховати під собою всі попередні. Однак насправді повністю не зникає жоден з них¹⁹.

Згадуючи попередні метафори пам'яті, можна сказати, що воскові дощечки зберігаються в скрині пам'яті накладені одна на одну; і хоча побачити те, що закарбоване на дощечках на споді скрині, не просто, але за певних умов це можливо. Свою метафоричну аналогію де Квінсі розгортає так: коштовний палімпсест поступово перетворюється на носія різних записів; те, що за античних часів передавало ручне письмо грецької трагедії, могло після ретельної підготовки бути очищеним і за пізньої античності набути форми алегоричних легенд, за середньовіччя – лицарського епосу. Відтак завдання хімії з її очищувальними техніками – побачити те, що було написано раніше і сліди чого ще зберігаються в глибинних шарах шкіри. Ця метафора увиразнює, стверджує де Квінсі, повернення до витоків та відновлення хронології явищ²⁰. У площині мистецтва вона виражає ідею *напластування*, коли одні наративи лягають на інші, означаючи у такий спосіб зміну культурної парадигми. У царині літератури для філолога-герменевта постає кілька завдань. Визначити, чим зумовлена поява цих напластувань у відповідних історико-літературних періодах, виявити нарративні стратегії кожного пласту, схарактеризувати художню свідомість як творчий інваріант, що породжує у часі певні текстуальні варіанти (спільне та відмінне в цих варіантах буде свідченням певної роботи пам'яті цієї свідомості). З іншого боку, рамкою, в межах якої здійснюються напластування, може бути не окремих історико-літературний період, а певний жанр. І в цьому випадку для дослідника історичної поетики відкривається широке поле: взаємозаміна жанрів, міжжанрова дифузія, накладання різних форм – як фрагментів попередніх жанрів, так і елементів поетики – в межах одного жанру. Ідея напластування проявляється також в інтертекстуальності, в якій окрема форма висловлювання постає на основі іншої форми й уважний

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

читач може побачити у першій сліди останньої. Взагалі, як слушно зауважує Ганс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer), естетична свідомість має ознаки симультанності, і ця симультанність постає як поєднання рис не лише теперішнього, а й минулого часів²¹. Накладання форм минулого і теперішнього здійснюється відповідно до актуальних запитів теперішнього. Для естетичної свідомості ці об'єднані форми є живою тут і тепер посталою дійсністю.

Ассман спостерігає вияв ідеї напластування у візіях пам'яті Марселя Пруста (Marcel Proust) та Зигмунда Фрейда (Sigmund Freud). Перший наголошує на процесі мимовільної фіксації тілесних відчуттів, які творять «тривалі соматичні сліди», що зберігаються у пам'яті і у своїй сукупності є репрезентантами людського життя. Ці сліди Пруст порівнює із «незліченними фотонегативами», які залишаються непотрібними, адже розум не встиг потурбуватися про їхній «розвиток»²². Йдучи за запропонованою образною логікою, ввести спогад у «розвиток» – це освітити його «світлом» розуму; тобто, як пам'ятаємо, пов'язати його з певними ідеями чи принципами буття. Образ «фотонегативу» знову ж таки наголошує на важливості візуального начала у спогаді. А також на тому, що пам'ять у свій спосіб відображає відчуття та враження довколишньої дійсності. Задля увиразнення існування ефемерних та тривких відбитків у пам'яті Фрейд запропонував образ «чарівного нотатника», який складається із трьох шарів: 1) целулоїдного аркуша, на якому пишуть і переписують; 2) тонкого прошарку просякненого воском паперу, що супроводжує кожен рух інструмента для письма; 3) воскової дощечки, на якій закріплюються стійкі сліди, що за певного освітлення проявляються як «дрібні канавки»²³. Як бачимо, перший шар репрезентує появу та зміну відбитків фрагментів (образів) дійсності у просторі пам'яті, другий – ефемерність, а третій – тривкість їхньої фіксації (й, відповідно, – пригадування за певних обставин).

Можна запропонувати ще одну метафору пам'яті – як *мережі*. Вона відображає структуру людського мозку, в якому є приблизно 1 млрд нейронів, кожен із яких утворює майже тисячу з'єднань (синапс) із іншими нейронами. У цій мережі, як стверджують сучасні нейрофізіологи, під впливом відчуттів, вражень, міркувань, завдяки синаптичній пластичності, утворюються нові нейронні зв'язки, які називають «слідами пам'яті» (енграмами). Мозок кодує отриману інформацію, тобто встановлює залежності між стимулом і

певними нейронами чи нейронними ансамблями (тут важливими є часо-просторові виміри, а також попередній досвід, що відобразився у відповідних «слідах пам'яті»). Згодом, за потреби, мозок може здійснювати декодування, коли утворені нейронні зв'язки зумовлюють відповідні спогади. За мережовим принципом постав інтернет, який об'єднує величезну кількість комп'ютерів у єдину систему. За допомогою спеціальних програм пошукові індекси сканують сторінки інтернету, індексують їх і вносять у свою базу даних. Згодом, під час запиту через веббраузер потрібної інформації, пошуковий сервер відсилає до тих вебсторінок, у яких ця інформація міститься. Мережа Інтернет, як і людський мозок, є інтегрованою системою, яка працює як єдине ціле. Загалом комп'ютерна пам'ять постає як звернення до постійної адреси зберігання інформації, а кожна одиниця інформації містить код для її отримання. Людська пам'ять також має адреси зберігання, але вони можуть змінюватися відповідно до асоціацій та думок, що виникають у свідомості. Складовою мережі в інтернеті є гіпер-посилання, які уможливають перехід від однієї бази даних (сайту) до іншої. Відтак постають гіпертексти – документи, які за певними кодovими словами пов'язуються з іншими документами. Форма організації таких гіпертекстів розгортається не в лінійній послідовності, а в складній системі переходів між окремими документами. Показово, що патроном інтернету був проголошений Ісидор Севільський (San Isidoro de Sevilla), який був останнім латинським отцем церкви та зачинателем середньовічного енциклопедизму. Енциклопедія як великий інформаційний масив, що постає з окремих статей, які позначені гаслами-заголовками і в яких є відсилання від однієї статті до іншої, є праобразом мережі Інтернет. І ще одна аналогія до роботи людської пам'яті в її звичайному функціонуванні: заданий вебпереглядачем пошук відбувається миттєво, в лічені долі секунди, та несвідомо, а вже потім із запропонованих результатів свідомо відбирається найнеобхідніший матеріал.

Метафора *мережі* допомагає найоптимальніше виразити інтертекстуальний принцип мистецької творчості. Літературний текст (або гіпертекст) містить низку відсилань у вигляді цитування, алюзій, ремінісценцій, стилізацій до інших текстів. А останні містять відсилання до інших текстів і так далі. Ці відсилання можуть бути марковані як такі, а можуть бути приховані. В останньому випадку

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

реципієнт повинен мати відповідну компетентність, щоб змогти віднайти ці приховані відсилання і сприйняти текст у його інтертекстуальних діалогах із іншими текстами. Впізнавання явних і прихованих інтертекстуальних фрагментів, усвідомлення діалогічної гри автора із попереднім мистецьким досвідом, розуміння виразних та смислових одиниць, що з'явилися в результаті згаданої гри, – це все приносить додаткову радість у процесі рецепції й уможливується завдяки культурній пам'яті – образній, жанровій, стильовій тощо.

У площині письма пам'ять розгортається в багатьох вимірах і значеннях. Тут важливі певні екзистенційно-буттєві коди, які окреслюють горизонти людського існування та його визначальні властивості. Доцільно детальніше зупинитися на розгляді концепту коду. Код (лат. *codex* – *звід законів*) у комунікації – незмінне правило для заміни частини інформації, такої як літера, слово чи фраза, довільно вибраним еквівалентом²⁴. Фердінан де Сосюр (Ferdinand de Saussure) у «Курсі загальної лінгвістики» визначав мовний код як систему комбінацій, до яких вдається мовець, аби висловити власну думку; на письмі, додавав він, код проявляється як сукупність письмових правил, підпорядкованих чітко окресленому житку (узусу) – орфографії²⁵. Завдяки кодам як встановленій системі комбінацій (символів) літературний текст постає, зберігається і сприймається реципієнтами. Мішель Фуко (Michel Foucault) у праці «Слова і речі. Археологія гуманітарних наук» говорить про порядок, що існує в соціокультурному просторі. Останній –

це те, що задається в речах як їх внутрішній закон, як прихована сітка, відповідно до якої вони співвідносяться одне з одним, й одночасно те, що існує, лише проходячи крізь призму погляду, розуміння, мови; у своїй глибині порядок виявляється лише у порожніх клітках цієї решітки, очікуючи в мовчанні момента, коли він буде сформульований²⁶.

Такий порядок відображається завдяки основним кодам (будь-якої) культури, що керують її мовою, схемами сприйняття, обмінами, формами виразу і відтворення, цінностями та ієрархією практик²⁷. На думку Фуко, код є певною *решіткою*, завдяки якій здійснюється представлення порядку. Однак він вважає, що таке

представлення не є повним. Рух культури постає як зміна однієї решітки іншою. Автор пише про існування між кодифікованим поглядом та рефлексійним пізнанням «проміжної ділянки», що розкриває порядок в усій його суті. Це те архаїчне й істинне, що передує словам і що існує як щось приховане. Показово, що в описі цього архаїчного й істинного Фуко вдається до загальноабстрактних характеристик із певними опозиціями: безперервний чи поступовий, або дискретний; просторовий чи часовий; перемінний або стабільний; спільний чи відмінний²⁸. Своє головне завдання автор праці «Слова і речі. Археологія гуманітарних знань» бачить так: представити й осмислити те, як і за допомогою яких складових (способів сприйняття дійсності, фіксування уявлень у мові і комбінування їх, культурного обміну, регулярності функціонування, спротиву мовних форм тощо) у французькій культурі, починаючи з XVI ст., формувався позитивний фундамент знань – як комплексний наратив відображення/формулювання порядку.

Як бачимо, Фуко визнає важливість культурних кодів (решіток) у відображенні/формулюванні порядку; водночас він піддає критиці ці коди, оскільки вони, внаслідок своєї структурної заданості, не здатні представити порядок в усій його архаїчності та істинності. Власне творчий процес можна розглянути як певною мірою успішне прагнення передати порядок за допомогою певних культурних кодів. А оскільки з плином культурно-історичного часу дійсність змінюється, то видозмінюється і набір кодів (щось залишається, щось модифікується та проявляє себе надалі, а щось відходить в історію), і форми їхнього представлення. Код у такому випадку варто розуміти як концепт, який є еквівалентом частини певної інформації. У візії Фуко порядок, про який можна сказати хіба те, що це є прояв чистого принципу упорядкування, є вічним і незмінним, натомість культурні коди, які є фрагментарними проявами цього порядку, мінливі. Аналізуючи літературні твори, можна зауважити, що існують певні універсальні коди, які визначають основоположні екзистенціали людського існування і які присутні у багатьох культурно-історичних періодах. Водночас їхня мовно-символічна система презентації може змінюватися під впливом історико-культурних змін. Можна стверджувати, що існує певний набір кодів, частина з яких активно відображається в різних історико-культурних періодах, а частина перебуває в пасивній, прихованій формі і

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

за сприятливих обставин актуалізується. Загалом, до універсальних належать такі коди: любов, свобода, неволя, творчість, смерть, самотність, добро (благо), зло, пошук, обраність, земля, краса.

Якщо розглядати коди як те, що формує порядок, то тоді варто сприймати коди як чисті та універсальні концепти. Подібно як, за Імануелем Кантом (Immanuel Kant), категорії кількості (одиночність, множинність, тотальність), якості (реальність, заперечення, обмеження), відношення (належності й самостійності, причиновості і залежності, спілкування) та модальності (можливість–неможливість, існування–небуття, необхідність–випадковість) є первісними чистими поняттями синтезу, які розсудок містить у собі а ргіогі і завдяки яким він є власне чистим розсудком²⁹. Ще раз варто наголосити на існуванні універсальних кодів, які виявляють екзистенційно-буттєву проблематику існування людини. У площині мистецького твору вони реалізуються у певних інформаційних одиницях, що формуються культурно-історичними прикметами певної доби. Тобто коди незмінні, але їхнє нюансування в наративі та мистецька презентація змінюються, залежно від культурно-історичної доби. Змінюється доба, змінюється система виражальних засобів, змінюються образні репрезентації кодів. Існує споконвічне прагнення вловити в мистецькому образі певні закономірності, прояви ладу (чи порядку, у візії Фуко) в довколишній дійсності. За допомогою наявних у своєму часі засадничих візій дійсності та актуальної системи мистецьких засобів кожен автор намагається реалізувати своє прагнення. Схожим чином бачить код Ніла Зборовська у своїй праці «Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури». Вона виокремлює «материнський» та «батьківський» коди, які відповідно репрезентують інстинкт життя і його відношення до інстинкту смерті, а також духовну мужність та її відношення до несвідомого. Романтичні твори дослідниця бачить як проєкцію материнського, а реалізм – батьківського кодів³⁰.

Для розуміння системи кодів української модерної літератури доцільно звернутися до творчості Тараса Шевченка, що стала основою українського літературного канону³¹. Варто згадати спостереження Юрія Шереха, який у 1954 р. писав, що «найвищі осяги сучасної української поезії лежать на схрещенні Шевченкової традиції з осягами сучасної поезії світу»³². Показово, що дослідники

Шевченкової творчості відзначали важливі коди письменника. Так, Дмитро Чижевський у «Історії української літератури: від початків до доби реалізму» стверджував, що зміст поетичних формул поета виразно концентрується довкола трьох основних думок-понять: Слово, Правда, Слава³³. Євген Сверстюк у розвідці «Рік високого сонця» виокремлював такі важливі складові Шевченкової творчості: особа, свобода, доля, мова, офіра, скрижалі³⁴. Іван Дзюба у праці «Тарас Шевченко. Життя і творчість» говорив про «вічні світові мотиви», що постають у його творчості. Їх він визначив чимало: БОГ, ІСТИНА (і лжа), ПРАВДА (і кривда), ДОБРО (і зло), СПРАВЕДЛИВІСТЬ (і несправедливість), СВОБОДА (і неволя), ЗАКОН (і сваволя), ЛЮБОВ (і ненависть), ДРУЖБА (і ворогування), ВІРНИСТЬ (і зрада, національна зрада), КАРА, ПОМСТА (і прощення), ВИНА (і покута), ВІТЧИЗНА, БАТЬКІВЩИНА, РІДНА СТОРОНА (і чужина), МАТЕРИНСТВО, СІМ'Я, СОВІСТЬ, ЧЕСТЬ, ГІДНІСТЬ, ДОЛЯ, НАДІЯ, МАЙБУТНЄ (і минуле), СЛОВО, ІДЕЯ, ІДЕАЛ, ВЛАДА, ПРАВО, ОBOB'ЯЗОК, ПАМ'ЯТЬ... І це ще не всі «вічні мотиви», які дослідник віднаходить у творчості Шевченка. Окремому розгляду Дзюба піддає мотиви СЛАВИ, СЛОВА, ДУМИ, ВОЛІ, ДОБРА³⁵. Як бачимо, дослідник прагне якомога детальніше окреслити тематично-проблемні «місця» Шевченкової творчості. Відтак окремі «мотиви» можуть бути зведені до більш узагальнюючих елементів як варіанти до інваріантів. Наприклад, ВІТЧИЗНА, БАТЬКІВЩИНА, РІДНА СТОРОНА можуть бути представлені універсальним кодом *землі*; а СОВІСТЬ, ЧЕСТЬ, ГІДНІСТЬ, СПРАВЕДЛИВІСТЬ, ПРАВДА – кодом *добра*. Загалом, у шевченкознавстві дослідники неодноразово прагнули у стислих словах-формулах вловити основні виражально-сміслові тенденції творчості Шевченка.

Знаковим текстом, що виявляє важливі світоглядні засади української нації, є «Книга буття українського народу», авторство якого більшість дослідників приписують Миколі Костомарову. Ця «книга», як відомо, була програмним документом Кирило-Мефодіївського братства, учасником якого був Шевченко. Вона виявляла світоглядні переконання як її автора, так і учасників братства (зокрема Шевченка). Варто поглянути на «книгу» і спробувати стисло визначити коди в їхній текстуральній реалізації.

Код любові. Постає у контексті християнської духовної традиції й означається так: «Всі люде єсть братія між собою і ближні всі

повинні любити один другого, і того буде більша заслуга перед богом, хто душу свою положить за другі своя»³⁶.

Код обраності. Розгортається як віра в особливу місію українського народу, що забезпечується наративом із «доказами» цієї місії. На відміну від німців, французів, поляків, росіян, українці «держались закону божого», сповідуючи ідеї рівності та свободи. І хоч Україна потрапила в залежність спочатку до Польщі, а потім до Росії, та «вона не пропала, бо вона не знала ні царя, ні пана, а хоч був цар, єсть так чужи[й], і хоч були і єсть пани, так чужі, хоча ті пани і з укра[їнського] роду, однак не говорили по-українськи, суть виродки, а справж[ній] українець, не любить ні цар[я], ні пана і зна[є] одного бога»³⁷. У майбутньому, стверджує автор, «встане Україна, і буде непідлеглою Річ[чю] Посполитою в союзі слов'янським».

Код свободи. Передбачає «вільність та рівність» усіх людей. Прояв такої свободи автор вбачає в окремих періодах існування Стародавньої Греції, Німеччині періоду розвитку протестантизму, Франції часу Великої французької революції та Україні часу існування козацького братства. Свобода дає поштовх до самореалізації в різних сферах людської діяльності. Ворогом свободи, вважає автор «книги», є королі та пани, які запровадили суспільну нерівність і які утримують її всілякими способами. Протестантизм не призвів до рівності людей, які мають «жити просто і працювати для общества», бо королі та пани перекурили його ідеї й хитро використали для свого панування. Свобода може бути реалізована по-справжньому тільки разом із вірою Христовою, свідченням чого є події Давньої Греції, у якій не було «бога істинного», а були «боги земні лукаві», що зрештою призвело до появи «панства» та «неволі». А також показовим є приклад Французької революції, яка завершилася «різаниною» і ще гіршою, аніж була до того, «неволею». Втіленням свободи в суспільстві є козацьке братство – «там усі були рівні і старшини вибирались і повинен був слугувати всім і за всіх працювати. І жодної помпи, ні титула не було між козаками»³⁸. Козаки вели боротьбу за національну (державну) незалежність, а це є «святішая і славнішая борба за свободу, яка коли-небудь була на світі». Автор не скупиться епітетами на російську імператрицю Катерину II («німка», «курва всесвітня», «безбожниця явна»), яка скасувала інститут гетьманства, знищила Запорізьку Січ й упровадила в Україні кріпацтво. З іншого боку, стверджує

він, життя «без жодного закону», абсолютна свобода, призводить до ще більшої неволі.

Код добра (блага). Постає, насамперед, у християнській любові до ближнього, що проявляється в допомозі один одному, взаємо-виручці, розумній та справедливій організації життя. Необхідно жити просто, робити те, до чого схиляється душа і до чого є здібності. На рівні державних одиниць благо знаходить свій прояв у вільних і взаємовигідних міждержавних союзах.

Код творчості. Уможливорюється станом свободи й веде до розвитку науки, мистецтва та ремесел: «І стали греки просвіщенні над усі народи в світі, і пошли од них усякі науки, і скуства, і умисли, що тепер маємо»³⁹. Творчість у своїх пошуках та формах становлення передбачає «входження життя в нову силу». Вона спонукається цією силою і, своєю чергою, дає можливість їй проявити себе в певних культурних формах. Творчість також є основою освіти і поширюється завдяки їй.

Код зла. Основним проявом цього коду є суспільна нерівність, що постала в давні часи, коли «люди поробили собі царів в поста-ті людей», а ті одних зробили «панамми», а інших – «невольниками». Ця нерівність робить можливим визискування одних людей іншими, вона заперечує ідею християнської любові до ближнього. Тому обстоювання своєї соціальної вищості є тотожним із «первородними гріхом» Адама. Також злом є будь-які спроби зберегти статус-кво суспільної нерівності, інституції панування. До інших проявів зла автор «книги» відносить незгоду поміж народами, некритичне переймання одними народами суспільно-політичного досвіду інших народів, поклоніння різноманітним «ідолам» егоїзму та фінансового інтересу⁴⁰.

Не треба бути фаховим істориком та культурологом, щоб побачити авторську наївність у баченні певних епізодів людської історії, довільність в аргументації та підборі фактів. Але «Книга буття українського народу» – це не фаховий історичний трактат (доцільно зауважити, що Костомаров був одним із найкращих професійних істориків свого часу), а історіософський текст, у якому розгортаються релігійно-філософські уявлення щодо ходу людської історії від часу її виникнення й до майбутнього, хоч і у спрощеній формі, але дається мудрість життя. У цьому ходові особливе місце належить Україні, яка є носієм важливих релігійно-буттєвих засад і яка, хоч в

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

авторському часі і перебуває в неволі, але в майбутньому буде вільною й незалежною державою. Серед згаданих засад варто назвати: християнську любов до ближнього, власну особливу місію, вільність та рівність всіх людей, розвиток науки, мистецтв та ремесел, просте життя із працею для загалу, боротьбу за свободу, критику тих суспільних інституцій, які встановлюють та підтримують соціальну нерівність, а також засудження поведінки, що керується егоїстичними та меркантильними інтересами. Згадані засади, присутні в українській літературі не лише в романтичній (часу написання «книги»), а й позитивістичній та модерній добах. Інша річ, що, як вже йшлося, текстуальна репрезентація кодів у окремому творі – а вона узагальнюється у відповідних засадах – під впливом нових культурних віянь та запитів часу може видозмінюватися. Щось виходитиме на перший план, щось відходитиме на другий, а щось перебуватиме в латентному стані. Наприклад, код творчості реалізується по-різному в романтичних (критика диктату розуму, культ почуттів героїв, увага до їхньої індивідуальності, розуміння дійсності як чогось живого та цілісного, несприйняття буденності, увага до минулого), реалістичних (акцент на взаєминах людини та середовища, простеження впливу оточення на характер людини, типізація дійсності як результат роботи пізнавально-аналітичного начала, відтворення життя у формах самого життя, увага до сьогодення), модерністських (увага до новітніх форм становлення життя і новітніх засобів відображення цих форм, відкидання підпорядкування мистецтва утилітарним потребам суспільства, наголос на ірраціональності людського існування, культ краси як вияву божественного начала) творах. Код любові в його християнській версії на різних етапах розвитку української поезії знаходить такі текстуальні форми прояву:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата –
Нехай мати усміхнеться,
Заплакана мати.
Благословить дітей своїх
Твердими руками
І діточок поцілує
Вольними устами.
І забудеться срамотня

ТАРАС ПАСТУХ

Давня година,
І оживе добра слава,
Слава України,
І світ ясний, невечерній
Тихо засіяє...
Обніміться ж, брати мої.
Молю вас, благаю!⁴¹
(Тарас Шевченко «І мертвим, і живим...»)

Всюди чую любий глас,
Клич життя могутий...
Весно, вітре, люблю вас,
Гори, ріки, тучі!
Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не зможе змить,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жить...
Vivere memento!⁴²
(Іван Франко «Vivere memento»)

Не дивися на люд і на вулик його,
Не дивись на ім'я від наймення його,
Не дивися на те, на що завжди дививсь, –
Ні на що, ні на що, ні на що не дивись!

Не люби свого батька – ту руку стару,
Не люби його саду вишневу кору,
Не люби свою матір в печалі й жалі,
Не люби її кроки м'які і малі.

Не люби свого сина від колиски його,
Не люби товариства від порогу його,
Не люби всього світу, себе не люби,
Не люби свого духу – домовину роби!⁴³
(Микола Вінграновський «Не дивись у сніги на дорогу оту»)

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

Як бачимо, код любові в християнській традиції у першому вірші постає через безпосередній заклик проявити любов до ближнього. Цей заклик супроводжується канонічним благословлянням тих, хто має пройти духовне переродження. Код любові пов'язується із кодом свободи, і його втілення має призвести до появи іншого суспільства, аніж те, що існує в авторському часі; суспільства «із доброю славою», прийнятого «ясним, тихим сянням». У другому вірші код любові постає як природний поклик життя, який відчуває ліричний герой, і, наснажений цим покликом, він готовий служити людям – аж до самопожертви. Щоправда, його служіння має межі свого застосування; відтак те, що не він зможе «змити своєю кров'ю», те він (разом із своїми братами по духу) «спалить вогнем». Авторська модель тут така: життя є боротьбою, а проявом боротьби є служіння – до самопожертви – ближньому. У третьому вірші згаданий код розгортається в доволі широкій системі форм свого характерного часового вияву. Його постання автор вбачає в контексті загального прояву любові до життя. Згадане правило модернізму («зроби це по-новому») реалізується тут у використанні в авторському наративі прийому утвердження через заперечення. Поет закликає «не дивитися...», «не любити...», що у підсумку призводить до самознищення. У такий спосіб заперечується негативістське ставлення до життя, життя без любові, й у підтексті утверджується його альтернатива.

Код любові в його християнській версії любові до ближнього модифікується в багатьох поетичних текстах української модерної літератури ХХ і ХХІ ст. Його прояви можна побачити у віршах Павла Тичини «Не знаю і сам, за що так люблю», Євгена Плужника «...І ось ляжу, – родючий гній», Василя Стуса «Іду до вас – ви все попереду», Ігоря Калинця «Зрозуміння», Атили Могильного «Незбагненне марево», Костянтина Москальця «Усміхнений Господь, безлюдний світ», Ірини Цілик «Вертеп», Оксани Луцишиної «Не бійся і не запитуй доки іти» тощо. Зазначене вище стосується не лише поезії, а й прози. Зрозуміло, що в модерній літературі ця версія коду постає у більш суб'єктивних авторських візіях і значно менше маркується прикметами канонічних християнських ритуалів. Не буде перебільшенням сказати, що цей код відлунує у проявах доброзичливого та уважного ставлення до інших, у запереченні власного егоїзму та прагненні допомогти тому, хто є поруч.

Водночас у модерній літературі зростає питома вага проявів коду любові у любовно-еротичній версії. Й не треба довго шукати текстуальних прикладів цього – як у поезії, так і у прозі. Код обраності може текстуально презентуватися як в індивідуальному переконанні письменника у власному творчому покликанні, так і у вірі в особливу життєву дорогу власної нації. Ситуація колоніальної залежності нації призводить до її самоутвердження в фікційній площині літератури. Таким чином, державно-інституційна неповнота компенсується літературно-образними візіями, скерованими в уявні світи. Відчуваючи суспільно-політичну несвободу, письменник реалізує себе, свій творчий потенціал у текстах і в такий спосіб виявляє себе як вільну особистість, утверджує особистісну (творчу) та національну гідність.

Ще один можливий ракурс погляду: у 90-х роках ХХ ст. в українській літературі з'являється постмодернізм, який із часом розгортається в ній і стає мейнстрімною стильовою течією. Відтак виникає питання: як поява постмодерної філософсько-естетичної парадигми вплинула на представлення згаданих кодів у модерністичних творах. Відповідь на це питання допоможе побачити не тільки те, як коди репрезентуються в певних стильових практиках, а й те, як у таких репрезентаціях ці практики впливають одна на одну.

Загалом, важливим є усвідомити існування певних засадничих концептів, що формують ідейно-виражальне поле української літератури. Побачити їх у тексті художнього твору, збагнути їхню зумовлену обставинами таку чи таку модифікацію, трансформацію – це побачити універсальне в його часовому розгортанні й становленні. Самі коди стосуються екзистенційної проблематики людського існування і для їхнього осмислення вимагають, насамперед, різнопланових філософських наративів. Однак їхнє текстуальне втілення передбачає естетичний дослідницький підхід, і теж в його різноманітних проявах.

Що рухає модерною українською літературою? Які свідомі чи не-свідомі тенденції упроваджують у своїх текстах українські письменники-модерністи? Щоби відповісти на ці запитання, варто зробити екскурс у часи становлення нової української літератури й поглянути на те, що спонукало до творчості Шевченка, який, як відомо, став засновником згаданої літератури. Ось що він писав у щоденнику про початки своєї поетичної творчості:

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

До його недоречного одруження й після доречного розводу я жив у нього [Карла Брюлова – *Т. П.*] на квартирі, або, краще сказати, в його майстерні. І що ж я робив? Над чим працював я в цьому святилищі? Дивно й подумати... Я komponував тоді українські вірші, що потім спали таким страшним тягарем на мою вбогу душу. Перед його чарівними творами я задумувався й лелівав у своїм серці свого сліпця-кобзаря і своїх жадних крови гайдамаків. В сутні його вибагливо-розкішної майстерні, наче в гарячому дикому степу наддніпрянському, передо мною снувалися мученицькі тіні наших безщасних гетьманів. Передо мною стелився степ, засіяний могилами. Передо мною пишалася моя прекрасна, моя безталанна Україна в усій непорочній, меланхолійній красі своїй... І я задумувався, я не міг одвести своїх духових очей од цієї рідної, чарівної краси. Покликання – і нічого більше. Дивне, одначе, це всемогутнє покликання. Я добре знав, що живопись – моя майбутня професія, мій хліб насущний, та замість того, щоб вчити її глибокі таїнства та ще й під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюлов, я komponував вірші, за які мені ніхто й шага не заплатив і які врешті позбавили мене волі та які, не дивлячись на всемогутню людську заборону, я все ж таки нишком ліплю і навіть подумуюю іноді про те, щоб надрюкувати (звичайно, під іншим імям) ці плаксиві, худорляві діти свої. Справді, дивне це невагомне покликання!¹⁴⁴ .

У цьому пасажі, попри характерну для російськомовної прози письменника авторську «маску» та риторичну гру, виявляються визначальні для творчості Шевченка тенденції. Захоплення «непорочною меланхолійною красою» України, леліання в серці «сліпця-кобзаря і своїх жадних крови гайдамаків» – ось визначальні, генералізуючі лінії поетового письма. Рідна земля, яка захоплює, чарує своєю досконалою красою; гайдамаки як оборонці свободи та гідності, утверджувачі національної ідентичності; Кобзар як носій історичної пам'яті, ідентичності та одкровень, отриманих у стані божественного натхнення – ось що являється перед внутрішнім зором Шевченка і що приходить до нього в стані вже його поетичного натхнення. Естетичне замилювання прекрасним,

яке, як стверджував Гадамер, «є ніби гарантією того, що істинне не перебуває у недосяжній далині, а зустрічається нам у дійсності за всієї її непорядкованості, недовершеності, фатальних помилок, однобокості»⁴⁵, та «славне минуле», яке потребує представлення і (подекуди критичного) осмислення в сьогоденні для увиразнення власної національної ідентичності й подальшого руху вперед – ці внутрішні мотиви визначатимуть сюжети лівової частки творів Шевченка. В явленні цих мотивів у різноманітних сюжетах та образних формах поет вбачає своє покликання, яке є сильнішим від обраної професії художника. Захоплення красою, почуття гідності та любов до свободи формують у творчості поета те, що Франко називає «поезією бажання життя», якою є:

Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу, – се ідеал Шевченка, котрому він був вірний все життя. Неволя і переслідування – чи то народне, політичне, суспільне чи релігійне – мали в нім непримиримого ворога. Бажання життя пробивається у всіх його творах як золота нитка з-посеред різнобарвної тканини. Індивідуальність людська – без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята⁴⁶.

Як бачимо, Франко говорить про вітальність, яка самоутверджує себе в різних формах існування і яка скерована в майбутнє. Ця вітальність скерована проти будь-яких форм заперечення життя, спроб повернення до невільного минулого. Вона проявляється як в особистості, так і в колективному цілому «суспільності». Зазначене перегукується з окресленими попередньо кодами свободи, добра (блага) і почасті – творчості. Звернімо увагу, що національна ідентичність увиразнюється через образи історичного минулого, що являються перед поетом, «згадуються» ним у відповідний час. Він у захопленні «леліє» ці образи, виявляючи у такий спосіб свою мистецьку натуру. Важливість «згадування», «пам'ятання» минулого звучать у поетичних («Гайдамаки», «На вічну пам'ять Котляревському», «Великий льох»), епістолярних та щоденникових текстах Шевченка. Вміння простежити глибокий зв'язок минулого і теперішнього, представити важливі складові національної ідентичності, явити «побачене» в естетично вражаючому слові – це

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

все значною мірою спричинилося до того, що Шевченко опинився в центрі українського літературного канону.

Своєю чергою, Франко ставить питання: чому має служити література? І дає на нього таку відповідь: «Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу». За такого підходу життя є єдиним естетичним кодексом – «що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що воно розв'яже – те й буде розв'язане»⁴⁷. Оминаючи те, що такий «образ життя» Франко пов'язував загалом із реалістичними формами зображення, важливо наголосити на цій означеній критиком засадничій скерованості літератури на життя, що простягається перед нею (її міметичній налаштованості). Відхід від сьогочасної дійсності, слідування попереднім, «віджилим» культурно-естетичним формаціям Франко гостро критикує:

Ми, виховані в поглядах польсько-шляхетського псевдокласицизму кінця XVIII-го віку, псевдокласицизму найбільше фарисейського і брехливого з усіх видів тої всеєвропейської моди, не вміємо говорити попросту і свobodно те, що думаємо, не сміємо не раз навіть думати і аналізувати те, що чуємо, і це, по моїй думці, головна причина тої безплідності та бездарності нашої (галицької) літератури, тої немочі малювати дійсних людей в цілому їх рості⁴⁸.

Отже, наслідування форм вже віджилої культурно-історичної доби спричиняє не лише культурне відставання (галицької) літератури, а й неспроможність здійснювати базові ментальні операції та представляти їх у літературних творах. Щоб – за прикладом Оноре де Бальзака (Honoré de Balzac) – якомога повніше відобразити «образ нашої суспільності в різних її верствах», Іван Франко цілеспрямовано та послідовно збирав матеріали, якими були принагідні оповідання знайомих, враження від постатей, побачених у вагонах залізниці, тобто власні спогади та спостереження. Цей матеріал, за його зізнанням, він виношував у душі доти, доки не вживався у властиву (матеріалові) атмосферу, не віднаходив відповідний тон і спосіб викладу і вже тоді сідав за написання твору⁴⁹.

Розвиток літератури, за Франком, постає у поєднанні двох важливих тенденцій – інтернаціоналізації та націоналізації текстуального матеріалу. Ось що він пише з цього приводу:

Та рівночасно з тою інтернаціоналізацією літературних уподобань та інтересів, що заставляє нас з однаковим інтересом читати і смакувати твори високоталановитих письменників – німців, французів, американців, італійців, шведів, чехів, поляків, як і своїх рідних, рівночасно з тим, так сказати, зведенням до спільного іменника всієї справжньої літературної творчості, а то до спільного іменника могутніх духових, суспільних та моральних інтересів нашого часу, йде і змагається також націоналізація кожної поодинокі літератури, виступає чимраз рельєфніше її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивості її вислову, літературного стилю, поетичної техніки. Показується, що націоналізм і інтернаціоналізм тут ані крихти не суперечні. Кожний чільний сучасний письменник – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється наче дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввісати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній сфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той письменник може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та за разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі⁵⁰.

Метафора *дерева*, що корінням впирається в національний ґрунт, а короною поринає в інтернаціональній сфері ідейних інтересів, вдало передає ідею взаємозбагачення літератур від поєднання національних та інтернаціональних складових в окремій літературі. Власне йдеться про процес, у якому інтернаціональне та національне постають як взаємовизначальні та взаємостимулюючі чинники. Без одного неможливо визначити інше і навпаки. Літературний процес розгортається так, що тут індивідуальне постає завдяки загальному, а загальне виникає через індивідуальне. Зазвичай інтернаціональні мотив, жанр, образ, проявляючись у певній національній культурі, набувають специфічного прояву. Про існування

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

особливих пафосу, гумору, способу вислову, літературного стилю, поетичної техніки, які зумовлені «національним характером», говорить Франко. Варто додати, що особливе значення в сфері поетичного висловлювання має мова, яка, як відомо, задає певний спосіб бачення та відображення дійсності. Завдяки національній мові, в якій кожне слово має свою сугестивну ауру, а висловлювання – свою синтаксичну структуру та стилістику, певний мотив чи образ зазвичай набувають специфічного нюансування (яке є цікавим для критика та історика літератури). Інтернаціональна ідея призводить до появи варіацій у національних літературах, це часто відбувається в параметрах єдиного культурно-історичного періоду чи однієї стильової течії. З іншого боку, певна ідея постає в окремії (національній) мовно-культурній дійсності, і якщо в цій ідеї є те, що можна схарактеризувати як «спільний іменник всієї справжньої літературної творчості», то тоді вона набуває статусу інтернаціональної. Адже вона проявляється в інших (національних) мовно-культурних дійсностях. Варто пригадати, що тісна та багатопланова взаємодія національного та інтернаціонального чинників у літературній творчості призвела до появи компаративістики як окремої літературознавчої дисципліни.

Також Франко пише про те, що історія літератур всіх народів демонструє одне загальне правило: кожен великий талант «опрокидав установлені правила критичні» і творив разом із великими творами «нові точки опори, нові горизонти для критики»⁵¹. У цьому пасажі його міркування перегукуються із думкою Канта про те, що через (кожного) генія природа встановлює в мистецтві (нові) правила⁵². І навіть якщо йдеться не про великий талант, то Франко очікує від нього прояву власного обдарування, зображення індивідуального погляду на навколишню дійсність, водночас такий погляд повинен мати пізнавальну та естетичну значущість. Зростання оригінальності авторського письма (зокрема ліризацію та психологізацію прози) він бачить серед письменників нової генерації (Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Лесь Мартович); а початок такого зростання він відносить до часів Івана Котляревського.

У модерній українській літературі означені тенденції постають або виразніше, або набувають характерної специфікації чи трансформації. Тут автори ще більше скеровані на відображення нових,

провідних тенденцій свого часу. Її визначальним є те, що сама візія дійсності в модерній добі суттєво ускладнилася. У позитивістичну добу дійсність сприймалася як порівняно стабільна одиниця, яку можна було представити, осмислити і завдяки цьому вплинути на її подальше існування. Такими міркуваннями послуговувалися, наприклад, Еміль Золя (Émile Zola) та Оноре де Бальзак, коли писали свої великі романні цикли «Ругон-Маккари» й «Людська комедія». Цих же міркувань дотримувався Франко, коли розгортав свої прозові тематичні (бориславський, тюремний, із життя інтелігенції тощо) цикли. Натомість у модерній добі дійсність вважалася чимось фрагментованим, нестабільним, динамічним. Відтак можна лишень відображати й пізнавати окремі її частини, тоді як системно-комплексно представляти дійсність – це було неможливе для реалізації мистецьке завдання. У часи позитивізму існувала віра в можливість більш-менш вичерпного зображення дійсності, чого не існує в часи модернізму. В останніх дійсність бачилася по-різному (відповідно до обраних точок зору), і це зумовлювало різноманітні форми її (часткового) відображення.

Зміна способів бачення дійсності вплинула на визначальні літературні наративи та поетику текстів. Так, автори художніх творів, відмовившись від ідеї широкоохопного та вичерпного представлення дійсності, намагаються представити індивідуальний погляд на навколишній світ. У фрагментах останнього вони прагнуть вловити якісь прояви загального ладу (часто такі прояви постають у досить складних співвідношеннях частин). Це відповідним чином впливає на поетику текстів. Наприклад, у романних формах відбувається суб'єктивізація форм оповіді, використання умовних прийомів в авторському наративі, формування доцентрової композиції, творення неоднозначних ситуацій, які передбачають різноманіття поглядів, оцінок, відкритий фінал тощо. У модерну добу видозмінюються форми прояву ідентичностей – щось відходить у минуле, а щось актуалізується і отримує нові модифікації. Водночас спостерігаються тенденції увиразнення певних ідей, їхня розробка до максимального ступеню реалізації, за якого ці ідеї переходять на інший функціонально-статусний рівень. Наприклад, захоплення самотньою красою природи у повноті свого розширення та впровадження переходить в ідею автотелічності поетичного висловлювання.

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

У дослідженні модерних текстів української літератури важливим є простеження того, що було внесено нового в культурну традицію і що постало на основі модифікації вже існуючого культурного досвіду. Розглядати появу нового і модифікацію вже наявного можна в різноманітних ракурсах – від екзистенційної проблематики людського життя і до наративних форм викладу матеріалу. На поставлене питання (що визначає рух модерної української літератури у XX і XXI ст.) можна дати загальну відповідь: прагнення передати провідні тенденції свого часу. В цій передачі окреслюються такі важливі проблеми:

- формування та відстоювання ідентичності – родинної, гендерної, релігійної, національної тощо;
- опозиційності російському імперському дискурсу;
- автотелізму як ідеї служіння мистецтва власним мистецьким принципам;
- інтертекстуальності як творчому діалогу з іншими авторами та культурами.

Ці проблеми не існують відокремлено одна від одної, вони пов'язані між собою і часто спроби вирішення однієї постають як пряма чи опосередкована відповідь на іншу проблему. Наприклад, формування за нових умов та відстоювання національної ідентичності – а вона, як слушно зауважує, Френсис Фукуяма (Francis Fukuyama), є боротьбою за визнання гідності⁵³ – є водночас протидією російському імперському дискурсу (схожим чином наполягання на гендерній паритетності є прагненням вирівняти нав'язувану та підтримувану тоталітарною ідеологією гендерну нерівність). Інтертекстуальна практика, яка постає як мистецька гра із фрагментами культурної дійсності, є реалізацією ідеї служіння мистецтва власним принципам. З іншого боку, автотелічні тенденції в літературі у свій спосіб протистоять послідовно упроваджуваному підпорядкуванню літератури потребам радянської тоталітарної ідеології.

Безпосередній розгляд літературних творів виявляє окреслену проблематику в її текстуальній реалізації. Він також дає змогу побачити роботу пам'яті в постанні художніх текстів; збагнути те, як, відповідно до запитів часу, видозмінюється традиція; простежити індивідуально-стильові реалізації важливих екзистенційно-буттєвих кодів. Цьому розгляду і присвячена запропонована монографія.

- 1 «Memory». Britannica. Доступ 25.08.2022. URL: <https://www.britannica.com/science/memory-psychology>
- 2 Ibidem.
- 3 Цит. за: А. Ассманн, *Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 159.
- 4 Plato, *Complete works*, ed. by John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis; Cambridge 1997, p. 212.
- 5 Див.: В. Татаркевич, *Історія філософії*. Т. 1. Антична і середньовічна філософія, Львів 2006, с. 104.
- 6 Plato, *Complete works*, ed. by John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis; Cambridge 1997, p. 212.
- 7 Гесіод, *Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла*, пер. А. Содомора, Львів 2018, с. 36.
- 8 Див.: Plato, *Complete works*, ed. by John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis; Cambridge 1997, p. 941, 943.
- 9 Ibidem, p. 895–896.
- 10 Св. Августин, *Сповідь*, пер. Ю. Мушака, Київ 1999, с. 177–178.
- 11 Ю. Шевельов (Юрій Шерех), *Я – мене – мені... (і довкруги)*. Спогади: в 2 т., Харків; Нью-Йорк, т. 1, с. 12.
- 12 «Memory». Britannica. Доступ 25.08.2022. URL: <https://www.britannica.com/science/memory-psychology>
- 13 Св. Августин, *Сповідь*, пер. Ю. Мушака, Київ 1999, с. 178.
- 14 Там само, с. 179, 182.
- 15 Там само, с. 180–181.
- 16 І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1981, т. 31, ред.: Г. Вервес, О. Мороз, с. 61.
- 17 Там само, с. 64.
- 18 Там само.
- 19 Цит. за: А. Ассманн, *Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 164.
- 20 Там само.
- 21 Г.-І. Гадамер, *Істина і метод. Основи філософської герменевтики*, пер. О. Мокровольського, Київ 2000, т. 1, с. 88.
- 22 А. Ассманн, *Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 165.
- 23 Див.: Там само, с. 166.
- 24 «Code». Britannica. Доступ 2.09.2022. URL: <https://www.britannica.com/topic/code-communications>
- 25 Див.: Ф. Де Сосюр, *Курс загальної лінгвістики*, пер.: А. Корнійчук, К. Тищенко, Київ 1998, с. 26, 39.
- 26 М. Фуко, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, пер.: В. Визгин, Н. Автономова, Санкт-Петербург 1994, с. 32–33.
- 27 Там само, с. 33.

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

- ²⁸ Там само, с. 33–34.
- ²⁹ І. Кант, *Критика чистого розуму*, пер. І. Бурковський, Київ 2000, с. 92.
- ³⁰ Див.: Н. Зборовська, *Код української літератури. Проект психологічної новітньої української літератури*, Київ 2006.
- ³¹ З цього приводу див.: Т. Пастух, «Шевченків канон і сучасна українська література», Літакцент. Доступ 3.09.2022. URL: <http://litakcent.com/2014/03/21/shevchenkovyj-kanon-i-suchasna-ukrajinska-literatura/>
- ³² Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: в 3 т.*, Харків 1988, т. 1, с. 143.
- ³³ Д. Чижевський, *Історія української літератури: від початків до доби реалізму*, Нью-Йорк 1956, с. 441.
- ³⁴ Див.: Є. Сверстюк, *На святі надій*, Київ 1999, с. 323–367.
- ³⁵ Див.: І. Дзюба, *Тарас Шевченко. Життя і творчість*, Київ 2008, с. 615.
- ³⁶ *Кирило-Методіївське товариство: у 3 т.*, упоряд.: М. Бутич, І. Глизь, О. Франко, Київ 1990, т. 1, с. 253.
- ³⁷ Там само, с. 258.
- ³⁸ Там само, с. 257.
- ³⁹ Там само, с. 253.
- ⁴⁰ Там само, с. 250–258.
- ⁴¹ Т. Шевченко, *Зібрання творів: у 6 т.*, Київ 2003, т. 1, за ред. В. Бородіна, с. 353–354.
- ⁴² І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1976, т. 1, ред. Н. Калиниченко, с. 35–36.
- ⁴³ М. Вінграновський, *З обійнятих тобою днів. Поезії*, ред. І. Бойко, Київ 1993, с. 92.
- ⁴⁴ Т. Шевченко, *Зібрання творів: у 14 т.*, Чикаго 1960, т. 9, за ред. П. Зайцева, с. 46.
- ⁴⁵ Г.-Г. Гадамер, *Герменевтика і поетика*, Київ 2001, с. 63.
- ⁴⁶ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1980, т. 28, ред.: Н. Крутікова, С. Щурат, с. 122.
- ⁴⁷ Див.: І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1980, т. 26, ред.: В. Микитась, С. Щурат, с. 12–13.
- ⁴⁸ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1984, т. 41, ред. П. Колесник, с. 16.
- ⁴⁹ Див.: І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1982, т. 33, ред. П. Колесник, с. 400.
- ⁵⁰ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1981, т. 31, ред.: Г. Вервес, О. Мороз, с. 34.
- ⁵¹ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1981, т. 30, ред.: І. Дорошенко, Н. Калениченко, с. 214.

ТАРАС ПАСТУХ

- ⁵² Див.: І. Кант, *Критика сили судження*, пер.: В. Терлецький, Київ 2022, с. 199.
- ⁵³ Див.: Ф. Фукуяма, *Ідентичність. Потреба в гідності і політика скривдженості*, Київ 2020, с. 111.

СТЕФАН СІМОНЕК

Інститут славістики Віденського університету (Відень, Австрія)

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ У ЦЕНТРАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Аналогічно до інших слов'янських літератур в українській літературі від середини 90-х років XIX ст. на тлі основоположної зміни епох також формувався новий напрям, який свідомо відкидав попередні естетичні мірила і шукав єднання з мистецькими течіями Європи, провокативно й програмно проголосивши попередні художні оцінки більше не обов'язковими і застарілими. Досі літературознавча термінологія різних слов'янських філологій називала цей напрям по-різному: так, у полоністиці донині говорять переважно про Молоду Польщу, в русистиці натомість про символізм, якщо брати до уваги новаторські рухи в обох літературах, що одночасно вдавались до аналогічних художніх технік.

На роль синтетичного гіперпоняття, здатного змістовно охопити всі без винятку аналогічні прагнення у слов'янських літературах, саме з компаративістичної перспективи напрошується термін «модерн», хай він і не використовується однаковою мірою в усіх філологіях¹. Таким чином, предметом цього дослідження буде модерн в українській, точніше в західноукраїнській літературі Галичини. Зі свого боку, її програмність досліджуватиметься в контексті багатогранної взаємодії двох важливих художніх прагнень, а саме взаємозв'язку потягу до новизни власне в риторично загостреному відкиданні попередніх художніх моделей, як-от реалізм, із цілеспрямованими спробами відкриття власної літератури, яка сприймалася дедалі відстороненішою і відсталішою стосовно європейських культур, що надихали і були зразком². Усвідомленою публіцистичною ареною цього специфічного поєднання художнього новаторства і європеїзації були зазвичай ті маніфести і програмні документи, які відомі з 90-х років XIX ст. у багатьох слов'янських літературах і які, таким чином, придатні для порівняльних студій³.

Щодо української літератури ця констеляція є особливо комплексною, адже за всіх взаємозв'язків літературні орієнтири Західної і Східної України були доволі різними, не насамкінець через розбіжні форми літературної багатомовності в царській (українська–російська) і австро-угорській (українська–польська–німецька) Україні. Літературні осередки Галичини назагал істотно менше орієнтувалися на російську літературу, ніж на літератури Західної і Центральної Європи, тобто літературні імпульси модерну надходили менше з Санкт-Петербурга, ніж із Парижа, Кракова та Відня. Молодій Польщі, так само як і Віденському модерну, у цьому процесі міжнародного посередництва належала поміж іншого важлива функція фільтрування, що зв'язувала, видозмінювала і ретранслювала новаторські імпульси з Франції в напрямку західноукраїнської літератури⁴.

З цього погляду програмні документи західноукраїнського модерну придатні для порівняння з аналогічними тенденціями в інших слов'янських літературах Центральної Європи, як-от у чеській чи хорватській, такою мірою, що ці програмні документи були пізніми, якщо взагалі не запізнілими. Таким чином, вони стоять у хронологічному кінці еволюції, яка в інших слов'янських літературах у Празі, Любляні і Загребі заявила про себе почасти на добрий десяток років раніше, ніж у Львові, де угруповання, яке на програмному рівні присвятило себе цілям модерну, виникло, власне, щойно 1907 р. На основі цих часових реляцій та завдяки різним взаємоспрямованим зв'язкам у подальшому встановлюватимуться програмні позиції західноукраїнського модерну в Галичині щодо чеського і хорватського модерну. Очевидні зв'язки зі Станіславом Пшибишевським (Stanisław Przybyszewski) з його витриманим в екстремально загостреному дусі програмним текстом «*Confiteor*», оприлюдненим 1899 р. у краківському часописі «Життя» («*Życie*»), і з іншими програмними документами Молодої Польщі, як-от Зенона Пшесмицькі-Міріама (Zenon Przesmycki-Miriam) чи Станіслава Бжозовського (Stanisław Brzozowski), свідомо не заторкатимуться, позаяк ці питання вже порушувалися раніше⁵.

Львівська газета «Діло» 18 листопада 1907 р. помістила в числі 249 відразу на перших двох сторінках маніфест Остапа Луцького, який повідомляв читачів про мистецькі позиції «Молодої музи». Сам Луцький ще 1905 р. оприлюднив збірку віршів «3 моїх днів»,

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

а 1903 р. під псевдонімом Остап Люнатик – тоненьку збілочку художніх пародій з назвою «Без маски». У цій збірці він покепкував із метрів тодішнього українського літературного процесу, як-от Івана Франка (що, мабуть, почасти пояснює надмірно жорстку його реакцію на появу «Молодої музи»)⁶. У цій публікації ми знаходимо в особливо яскравому вигляді типовий для програмних текстів модерну взаємозв'язок художнього новаторства з європейськими прагненнями (можливо, саме тому, що маніфест виник після програмних текстів чеського, хорватського і польського модерну, але також і російського, що їх Луцький, таким чином, міг узяти за зразок). Вписування «Молодої музи» в цей дискурс відбувається 1907 р. шляхом покликання на численні зовнішні художні особистості, адже вже на початку маніфесту автор згадує «Заратустру» Фридриха Ніцше (Friedrich Nietzsche) в якості підтвердження глибоких змін духовного життя, називаючи його відправним пунктом потрібної докорінної ревізії естетичних понять⁷.

Далі Луцький зазначає, що з легкої руки Ніцше канули в Лету догма за догмою; метафорою безодні як диференційним маркером щодо попередників автор потрапляє в унісон із маніфестом чеського модерну, в якому аналогічно висловлено нездоланну протилежність між модерном і попередниками. Як міжнародних представників мистецтва, Остап Луцький наводить, поряд із Фрідріхом Ніцше, й інші імена, які так само відіграли центральну роль в утвердженні модерну в слов'янських літературах кінця 1900-х років: Генрик Ібсен (Henrik Ibsen), Морис Метерлінк (Maurice Maeterlick) і Шарль Бодлер (Charles Baudelaire), а на додаток ще Анатоль Франс (Anatol France). Зате впадає у вічі відсутність особистостей, загалом таких близьких для західноукраїнського модерну не насамкінець також географічно, тобто Віденського модерну з Германом Баром (Hermann Bahr) і Молодої Польщі зі Станиславом Пшибишевським (можливо, це можна пояснити свідомим незгадуванням справжніх орієнтирів).

Що ж стосується нового естетичного позиціонування через відмежування від попередників, то Луцький відсуває відправний пункт художньої креативності від суспільних зобов'язань автора, які надто часто заганяли в шаблонність. Замість цього однозначна перевага над раціональним розумом надається світові індивідуальних почуттів. Міркування Луцького звучать доволі емоційно:

СТЕФАН СІМОНЕК

Воля і свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозуміне всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону. Артистична творчість не має бути боною ані нянькою ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумовану шуфлядку не дасть ся замкнути.⁸

Цю риторичну інсценізацію нового і власного на противагу до попередніх, оголошених застарілими, художніх моделей (до яких Луцький урешті незаслужено відносить і Франка), подибуємо на добре десятиріччя раніше й у маніфесті чеського модерну. У жовтні 1895 р. його підписали відразу 12 представників тодішнього чеського духовного життя, а через кілька місяців оприлюднили в часописі «Перспективи» («Rozhledy»). Підписали текст, зокрема, такі важливі тогочасні критики, як Франтишек Ксавер Шальда (František Xaver Šalda) чи Франтишек Вацлав Крейчі (František Václav Krejčí), а також такі знані поети, як Отокар Брезина (Otokar Březina) й Антонін Сова (Antonín Sova). Насправді маніфест уклав (і також підписав) поет та критик Йозеф Сватопулк Махар (Josef Svatopluk Machar), який від 1889 р. мешкав як письменник і банківський службовець у Відні, де від середини 90-х років XIX ст. жваво співпрацював із новозаснованим тижневиком «Час» («Die Zeit») Германа Бара⁹. У «Die Zeit» у скороченому вигляді маніфест доволі швидко вийшов також у німецькому перекладі і таким чином міг вплинути на інші слов'янські літератури монархії. Ще 1992 р. Наталка Тацуняк коротко проаналізувала істотні взаємозв'язки між чеським модерном і молодомузівцями¹⁰, і все-таки доцільно ще раз розглянути це питання.

Також і в маніфесті чеського модерну подибуємо обидва сюжети дискурсу, що з'явилися згодом у декларації Луцького: художнє новаторство, згенероване творчою особистістю, з одного боку, та інтеграцію рідної літератури в ширший загальноєвропейський контекст – з іншого. Тут вони ще більше взаємопов'язані, ніж у програмі молодомузівців через 12 років. На відміну від Луцького, в маніфесті чеського модерну експліцитно не згадуються жодні міжнародні зразки (що, звісно, не заперечує опосередкованих відсилань до Бара й Ніцше)¹¹. Відсутність Мориса Метерлінка й Шарля Бодлера, у порівнянні з програмним документом «Молодої музи»,

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

пояснюється, ймовірно, тим, що саме ті автори чеської літератури, як, скажімо, Карел Главачек (Karel Hlaváček), які у своїй поезії звертаються до декаденства, не підписали маніфесту чеського модерну.

Зате у маніфесті декларується подолання національної завуженості, а саме в пристрасному відкиданні національних мап, а також у намірі знайти, незважаючи на всі суперечності, спільний знаменник із німецькомовними мешканцями Богемії. Відповідно до цього, троє згаданих чеських митців, яким, очевидно, відводиться ключова роль, а саме маляр Йозеф Манес (Josef Mánes), композитор Бедрих Сметана (Bedřich Smetana) і письменник Ян Неруда (Jan Neruda), не поставлені на службу національній справі, а введені у полярність чужого і свого: цих троє митців, яких, згідно з маніфестом, на сьогодні вважають чехами, половину їхнього життя сприймали чужинцями, які лише висловлювалися по-чеському. Схоже місце посідає в маніфесті «Молодої музи» Ольга Кобилянська, чию творчість було, за Остапом Луцьким, несправедливо взято на глуз. У зв'язку з Кобилянською Луцький 1907 р. втілює, певною мірою постфактум, вимогу доступу жінок до культурного і суспільного життя, ще 1895 р. висловлену у маніфесті чеського модерну: «Ми постійно вимагаємо доступу до культурного та суспільного життя також для жінок» («Důsledně žádáme i pro ženy přístup do kulturního a sociálního života»¹²).

Відмову від національної завуженості поставлено там у прямий зв'язок із особистістю мистця – інакше, ніж згодом у програмному документі Луцького: від самого початку проголошена, а згодом ще раз повторена свобода слова і намір торувати власні шляхи обіч від уже проторованих супроводжуються вимогою самостійності у мистецтві та критиці, а вже невдовзі життя творчої особистості взагалі ставиться понад усе інше. Вимога до мистця спершу звучить так: «Будь собою!». Відтак самостійність однозначно ставиться перед національністю, водночас розглядається як передумова останньої, коли аподиктичним тоном зазначається: «Будь собою і будеш чеським!» («buď svým a budeš českým!»¹³).

Поряд із Прагою, центром слов'янського модерну в 90-х роках XIX ст. став також Загреб; коли 1895 р. у Загребі відбулися демонстрації і частину студентської молоді виключили з університету, ранні представники хорватського модерну перебралися хто до Відня, хто до Праги, де орієнтувалися на особливості місцевого

модерну і заснували відповідні часописи¹⁴. У Відні внаслідок цього 1898 р. з'явився часопис «Молодість» («Mladost»), який проіснував, щоправда, недовго, взорувався на віденський модерн і вже навіть своєю назвою перегукувався з «Молодою музою»¹⁵. Коли 1 січня 1898 р. вийшло перше число «Молодості», в ньому містився коротенький, ніким не підписаний вступ, у якому йшлося про призначення нового видання, чиїм фактичним автором був Мілівой Дежман-Іванов (Milivoj Dežman-Ivanov). У хорватському модерні Дежман-Іванов посідав подібне місце, як Бар у Відні, і відігравав роль передусім як критик і значно менше як автор художніх творів¹⁶.

У цій коротенькій передмові до першого числа «Молодості» подибуємо єдине ім'я, до якого апелюється, а саме шведського містика Емануеля Сведенборга (Emanuel Swedenborg), чиї написані латинською трактати були оприлюднені в Лондоні в середині XVIII ст. Таким чином, це покликання можна вважати підтвердженням європейської відкритості хорватського модерну, хоча його, звісно, й не можна поставити в один ряд зі згаданими у маніфесті «Молодої музи» іменами Метерлінка і Кобилянської, які були сучасниками. Наднаціональний зв'язок міститься у цьому сенсі в інтермедійному контексті на початку хорватського часопису: безпосередньо поруч із декларацією Мілівоє Дежмана-Іванова бачимо портрет російського художника Василя Верещагіна (Василий Верещагин), вельми тоді популярного в німецькомовному просторі. Як на цілий десяток років опісля Луцький, Дежман-Іванов також вбачав художнє новаторство не в раціональному, а в несвідомому та інтуїтивному. Вже на початку передмови Дежман-Іванов прикликає таємничо шепітливе, невидиме джерело в тихому закутку душі. Виходячи з цього образу, далі він відкриває опозицію з відкинутим старим та зашкарублим реалізмом, з одного боку: «Викиньмо старе» («Zabacimo staro»), і пошуком нових перспектив – з іншого: шукаємо нові обрії («tražimo nove vidike»)¹⁷. Цю дихотомійну протиставу старого й нового в царині літератури подибуємо згодом у маніфесті Луцького¹⁸.

Таким чином, маніфест, оприлюднений 1907 р. від імені «Молодої музи», завершує серію попередніх програмних текстів слов'янського модерну в Центральній Європі: ця серія стартувала 1895 р. маніфестом чеського модерну, продовжилася на межі сторіч 1898 р. передмовою до «Молодості» Дежмана-Іванова. Звичайно, можна було б всі ці декларації розташувати в хронологічній послідовності та

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

дослідити на предмет прямої чи непрямой рецепції (як-от німецький переклад чеського маніфесту у віденському «Часі» («Zeit»), який із високою ймовірністю взяли до уваги також в інших слов'янських літературах Центральної Європи). З цієї хронологічної, закладеної в одному напрямку перспективи маніфест молодомузівців стоїть у часовому кінці, відкриваючи потенційні рекурсії до решти програмних текстів, що з'явилися раніше. Наприклад, Луцький оприлюднив 1902 р. у львівському «Літературно-науковому вістнику» два вірші Махара у власному перекладі¹⁹, а отже, міг прочитати в оригіналі маніфест чеського модерну і теоретично почерпнути звідти натхнення для власного майбутнього програмного тексту.

Методологічно продуктивнішим, ніж таке механістичне і через це врешті незадовільне накладання окремих слов'янських програмних текстів, здається їхнє розташування поруч під знаком міжкультурної мережі, що охоплює спільний простір естетичної комунікації. Такий новаторський підхід застосував 2004 р. Гартмут Беме (Hartmut Böhme)²⁰, а вже наступного року Гельга Міттербауер (Helga Mitterbauer) успішно поширила його на процеси художнього обміну в Центральній Європі саме в контексті модерну²¹. З цієї перспективи Львів, центр Галичини, виступає з появою молодомузівського маніфесту Луцького важливим вузловим пунктом щільної культурної мережі, що численними культурними нитками з'єднана з іншими важливими містами Центральної Європи, як-от Прага, Загреб і Відень²², так що процеси міжкультурної взаємодії відкриваються не лише в якийсь один, а в усі можливі боки. Таким чином, методологічна метаформа мережі, основою якої є концепція багатополярного, симультанного співіснування, приходить на зміну лінійній часово-хронологічній послідовності. На основі специфічного культурного ущільнення на теренах Центральної Європи і типових для цього регіону «спроб поєднати найрозбіжніші культурні коди на одній художньо-естетичній площині»²³ метафора мережі здається особливо придатною для аналітичного виявлення міжкультурних механізмів такого штибу. Врешті, вона прекрасно вводить маніфест «Молодої музи», на перший погляд не такий уже й помітний, у щільну мережу взаємопокликань, що дає змогу опрацювати специфічну функцію цього документа.

(Переклад з німецької Тимофія Гавриліва)

- 1 Так, славетний хорватський славіст Александер Флакер (Aleksandar Flaker) ще 1979 р. стосовно слов'янських літератур із добрими підставами висловився на користь англійського поняття «модернізм» (Modernism) замість «символізм» (Symbolism) (див.: A. Flaker, Symbolism oder Modernism in Slavic Literatures? *Russian Literature*, 1979, № 7, s. 329–348). Хоча в межах цього дослідження поняття «модернізм» і «модерн» аж ніяк не тотожні, йдеться про однозначний вибір на шляху всеохопної і гнучкої понятійності, релевантної однаковою мірою для всіх слов'янських літератур.
- 2 Олег Баган у новому дослідженні називає авторів «Молодої музи» такими, які бунтували як переконані й раціональні *оциденталісти*, широко засвоївши через польську культуру модерні віяння Заходу (О. Баган, Бунтарський спалах «Молодої Музи»: від символізму до неоромантизму (На берегах поетичних книг Мелетія Кічури), *Віденський період у житті і творчості Мелетія Кічури*, ред.: Я. Лопушанський, О. Радченко, Дрогобич 2022, с. 48). Покликаючись на спогади Петра Карманського, Тамара Гундорова ще 2008 р. згадувала у вступній статті про дискурс українського оциденталізму це естетичне спрямування «Молодої музи» (див.: Т. Гундорова, Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського оциденталізму, *Європейська меланхолія. Дискурс українського оциденталізму*, ред. Т. І. Гундорова, Київ 2008, с. 7).
- 3 До стислого порівняння програмних текстів із царини модерну у східнослов'янських літературах див. S. Simonek, Europäisierung als Verheißung oder Bedrohung? Ein vergleichender Blick auf Programmtexte der Moderne in den ostslawischen Literaturen, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 51, 2005, s. 197–205. Програмний текст львівської «Молодої музи», який перебуває в центрі уваги сьогоденішнього дослідження, там не враховується.
- 4 До рецепції Віденського модерну у слов'янських літературах див.: Z. Konstantinović, Die «Wiener Moderne» im Bewußtsein der slawischen Völker, *Slavia*, 1995, vol. 64. s. 63–74.
- 5 Див.: С. Сімонек, *Іван Франко і «Молода Муза»: Сором'язливі та декларовані модерністи у Галичині кінця 19 – початку 20 століття*, пер. з нім. Ю. Прохаська, Седльці; Відень 2012, с. 168–184. Тут відсилаємо до поважного видання маніфестів і програмних текстів Молодої Польщі, упорядкованих Марією Подразою-Квятковською (*Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Hrsg. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973).
- 6 У збірочці пародій Луцького Франко фігурує як «Іван Храмо» (О. Люнатик, *Без маски. Історія новітньої літератури. Причинки-проблеми-дезідерати*, Коломия 1903, т. 1, с. 6), трохи згодом також з'являється такий автор, як Василь Пачовський,

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

перелицьований на «Василя Плащовського», який пізніше увійшов до найближчого кола молодомузівців (Там само, с. 15).

- ⁷ Не лише в програмних документах, але й у віршах «Молодої музи» знайшла свій вияв полеміка з ідеями Фридриха Ніцше, пор. пасаж «Танцююча надлюдина» (*Tańcząca nadczłowiek*) у Matusiak (див.: A. Matusiak, *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy, Młodej Muzy*, Wrocław 2006, s. 181–193).
- ⁸ О. Луцький, Молода Муза, «Діло», 1907, № 249, с. 1. Перше речення наведеної цитати подибуємо також у ґрунтовній монографії Соломії Павличко про дискурс модернізму в українській літературі. Звісно, Павличко відразу додає, мовляв, на жаль, поезія молодомузівців не виробила нової мови для вияву нових почуттів (див.: С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 113).
- ⁹ Характерно, що Іван Франко, який у Відні познайомився з Махаром особисто і зацінував його, намагається позиціонувати Махара якомога далі від чеського модерну: в рецензії на соціально-критичну поему Махара «Магдалина», що побачила світ 1894 р. у Празі, 1895 р. Франко зазначає, начебто це не більше, ніж явище моди, вважати Махара очільником чеського модерну, і таке хибне етикетування не відповідає талантові Махара (І. Франко, *Зібрання творів*: у 50 т., Київ 1981, т. 29, с. 476–477).
- ¹⁰ Див.: Н. Тацуняк, До питання про індивідуалізм у літературі (на прикладі «Молодої Музи» та «Чеської модерни»), «Молода Муза» і літературний процес кінця XIX – початку XX століття в Україні і Європі. Тези доповідей наукової конференції (Львів, 19–20 листопада 1992 р.), Львів, с. 76–78.
- ¹¹ У цьому контексті маніфест чеського модерну опосередковано позиціонується між Віднем і Берліном, підтверджуючи спрямованість чеської культури на ці два міста (пор. David-Fox 2000). До питання культурних зв'язків чеського й віденського модерну пор. ґрунтовну розвідку L. Kostřbová, *Mezi Prahou a Vídní. Česká a vídeňská literární moderna na konci 19. století*, Praha 2011.
- ¹² F. X. Šalda, *Soubor díla. Kritické projevy 2. 1894–1895*, Praha 1950, sv. 11, s. 363.
- ¹³ Ibidem, s. 361.
- ¹⁴ Див.: B. Senker, Razmenja dramskih tekstova između bečkoga i zagrebačkoga književnog kruga na mijeni stoljeća, *Fin de siècle Zagreb – Beč*, Hrsg. D. Barbarić, Zagreb 1997, s. 146–169.
- ¹⁵ Про профіль часопису «Молодість» пор. K. Nemeš, M. Bobinac, Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele, *Fin de siècle Zagreb – Beč*, Hrsg. D. Barbarić, Zagreb 1997, s. 87–91, щодо окремих публікацій на сторінках часопису пор. S. Marijanović, *Fin de siècle hrvatske Moderne (Generacije «mladih» i časopis «Mladost»)*, Osijek 1990.

- ¹⁶ Див.: V. Žmegač, *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb 1993, s. 29.
- ¹⁷ Див.: M. Dežman-Ivanov, *Uvod. Mladost. Smotra za modernu književnost i umjetnost*, 1898, кн. 1, sv. 1, s. 1.
- ¹⁸ Наталка Тацуняк вбачає в антитрадиційності істотну єднальну ланку між «Молодою музою» і чеським модерном (Н. Тацуняк, До питання про індивідуалізм у літературі (на прикладі «Молодої Музи» та «Чеської модерни», «Молода Муза» і літературний процес кінця XIX – початку XX століття в Україні і Європі. Тези доповідей наукової конференції (Львів, 19–20 листопада 1992 р.)), Львів, с. 77.
- ¹⁹ В. Лучук, Остап Луцький – перекладач чеської поезії. «Молода Муза» і літературний процес кінця XIX – початку XX століття в Україні і Європі. Тези доповідей наукової конференції (Львів, 19–20 листопада 1992 р.), Львів 1992, с. 55.
- ²⁰ Див.: Böhme: Hartmut Böhme, Einführung. Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Hrsgg.: J. Barkhoff, H. Böhme, J. Riou, Köln; Weimar; Wien 2004, s. 17–36.
- ²¹ Див.: H. Mitterbauer, Verflochten und Vernetzt. Methoden und Möglichkeiten einer «Transkulturellen Literaturwissenschaft», *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 1: Vernetzungen*, Hrsgg.: H. Mitterbauer, J. Feichtinger, Innsbruck; Wien; Bozen 2005, s. 15–30.
- ²² Словацький україніст Микола (Мікулаш) Неврлий (Mikuláš Nevrlý) дослідив також у розвідці 1993 р. творчість авторів-молодомузівців у контексті словацького літературного модерну (див.: М. Неврлий, Етапи формування західноукраїнської модерної поезії, *Сучасність*, 1993, № 5, с. 159).
- ²³ M. Csáky, Pluralität. Bemerkungen zum «dichten System» der zentral-europäischen Region, *Neohelicon*, 1996, vol. 23, issue 1, s. 12.

РОЗДІЛ II

ПОЧАТКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ

РОМАН ГОЛИК

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ Й ПРАКТИКИ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТА КУЛЬТУРНІЙ ПАМ'ЯТІ

Якщо коротко, то цей текст – спроба максимально стисло, схематичного огляду культурної історії модернізації та модернізму і протистояння цим тенденціям інтелектуального життя в контексті літератури, ідей та культури Львова й Галичини у ХХ – на початку ХХІ ст. У певному розумінні, це локальна історія українського літературного модернізму, який вже має свої синтети, навіть історико-порівняльні (як, наприклад, праці Тамари Гундорової чи Агнешки Корнієнко (Agnieszka Korniejenko) в загальноукраїнському контексті та Миколи Ільницького – у львівському)¹.

Традиція і модернізм у дзеркалі пам'яті: концептуальні засади. Модернізація і традиція – ці дві тенденції дуже часто протиставляються, хоча взаємозв'язки між ними дуже часто складні й заплутані. Так, навіть нібито традицію розуміють по-різному². Однак загалом під цим поняттям мають на увазі певну суму чи систему знань та уявлень, а часто також дій і ритуалів (та, відповідно, знакових систем, які ці знання, дії й ритуали фіксують у свідомості людей). Їх передають із покоління до покоління, як вважається, незмінно чи майже незмінно, забезпечуючи підтримання тяглості, міжпоколінневої спадкоємності, певного культурного континууму тощо. Ця думка, поширена на всю культуру, має сенс і щодо її різних форм, зокрема літератури. Це тим більше стосується фольклору, усної традиції, виразів народної культури, яку часто називають також «селянською» і «традиційною»³. У певнім сенсі, традиційність культури чи письма часто асоціюється також із консервативністю, закритістю мислення, неохотою до змін чи страхом перед новаціями. Із цього погляду, культурна пам'ять (комунікативна, історична та літературна) – частина традиції, її матриця, у якій традиція «осідає», концентрується і зберігається. Це, певною мірою, – резервуар/«комора» чи горище/стрих або підвал відносно тривких традиційних

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

формул, загальних місць дискурсу, стереотипів чи шаблонів, іншими словами – інвентаря. Модернізація, натомість, є чимось протилежним, більшим чи меншим розривом із традицією – тим, що повільніше чи швидше її трансформує або руйнує взагалі. Модернізація – соціологічний феномен, що змінює суспільство⁴ і форми його життя, мислення, свідомості, світобачення, трансформує засоби експресії, вираження, їхню мову чи дискурс. Радикальна модернізація суспільства часто асоціюється з революцією (хоча революції, як і державні перевороти, не завжди призводять до модернізації, інколи якраз навпаки). Соціальні революції в частині політичних теорій стали вважатися «локомотивами історії» або навіть її «диханням» (водночас прихильники цієї думки зауважують, що не ідеалізують революційних процесів⁵). Їм відповідають інтелектуальні революції, схожі на ті, про які говорив Томас Кун (Thomas Kuhn), досліджуючи структури наукових революцій⁶.

У цьому контексті революції інтелекту – це вихід за межі установленої парадигми, що зберігають зразки чи шаблони мислення, це їхній прорив або розлам. З іншого боку, революція – це екстрема модернізації, один із її крайніх виявів. Модернізація – це також довгий еволюційний процес, який охоплює часто довгі, дуже довгі тривалості. В європейській культурній та літературній історії цей процес був довгим «ритуалом переходу» від ранньомодерності через модерний час до постмодерну⁷. Водночас щонайменше з другої половини XVIII й до кінця XX – початку XXI ст. цей час у риториці Еріка Гобсбаума (Eric Hobsbawm) став часом революцій, екстремізму й розламів так само, як часом капіталу та імперій, які апелювали до спокою і традиції. З іншого боку, виявилось, що й традиція не є чимось панхронічним: у багатьох випадках йдеться про конструювання традицій, які, таким чином, стають винаходом того ж таки модерного періоду, що начебто традицію нищить⁸. Водночас модернізація й модернізм не суперечать також і концепції пам'яті й запам'ятовування, бо самі стають об'єктами пам'яті, а сама пам'ять розвивається, а отже, модернізується. Тож, з одного боку, пам'ять традиції стає альтернативою пам'яті модерну й модернізації, але водночас сам модерн та модернізм є тільки частково розривом із традицією, а частково – її осучасненням, бо саме вона стає для нього підґрунтям і пунктом відліку. Водночас розуміння модернізації як «відштовхування», дистанціювання від традиції залишається

міцним через популярну в модерну добу категорію прогресу, поступу – уявлення про загальну тенденцію розвитку суспільства і культури від менш до більш досконалих форм життя та мислення, відображення цього життя й мислення в текстах.

З іншого боку, ідеї прогресу та самої модернізації, хоч і мають загалом позитивні конотації, не обов'язково означають перехід до кращої якості: модернізація є осучасненням, але не обов'язково покращенням, натомість прогрес – вибір одного з напрямків розвитку естетичної чи суспільної думки, проте часто внаслідок нівеляції, відмирання інших напрямків. І якщо для частини інтелектуалів прогрес є частиною есхатології та логіки історії, то інші радше не вірять у саму ідею прогресу, в її реалізацію в історії, літературі чи науці⁹. Остання думка засвідчує, що прогрес і модернізація означають лише оновлення, а не покращення, появу просто іншого, а не досконалішого дискурсу чи інших форм мислення. Окрім того, залежно від погляду, прогрес і модернізація (навіть у таких очевидних зовнішніх формах, як нові технології, які забезпечують комфорт і продовжують тривалість життя) можуть (як у руссоїзмі) взагалі означати деградацію, відхід від первісних («досконаліших») форм. Звичайно, тут зіштовхуються дві міфології: міф прогресу та модернізації і міф первісної досконалості і традиції, яка фіксує цю первісну досконалість. У будь-якій формі обидва міфи завжди супроводжують історію суспільної та естетичної думки. З іншого боку, модернізацію часто навіть і не прирівнюють до прогресу, вважаючи перше явище просто появою нових форм, а друге – особливим видом модернізації, у якому ці форми не просто розвиваються, а й удосконалюються. Крім того, у перспективі довгих тривалостей культурні, естетичні й літературні поняття модернізації та модерну є доволі «еластичними» і відносними. Тому сама категорія модернізму в сучасному науковому дискурсі створює низку проблем, починаючи від розриву (чи відсутності розриву) між модернізмом і реалізмом (з одного боку), кордонів між модернізмом і постмодернізмом до соціально-політичної та географічної диференціації модернізмів (соціалістичний модернізм, фашистський, європейський, латиноамериканський модернізм)¹⁰.

Зрештою, відносність модернізму виявляється в самій історії його формування й сприймання саме через значення й походження терміна «модерн», основою якого було поняття «новий». Так,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

доба секуляризованої української літератури й культури вважається часом модернізації (порівняно з періодом досекулярного поствізантійського письменства загалом). Ця концепція втілена (за ініціативою Омеляна Пріцака) у Гарвардській бібліотеці досекулярної української літератури (чи в Корпусі досекулярної української творчості). Однак у контексті «прогресивного розвитку», з одного боку, естетика бароко й рококо модерніша за естетику ренесансу (а та – за естетику середньовіччя). Натомість романтизм хронологічно й культурно модерніший за бароко, рококо й класицизм, реалізм/позитивізм/натуралізм модерніші за романтизм, модернізм – за реалізм/позитивізм/натуралізм, а постмодернізм і метамодернізм – за реалізм/позитивізм/натуралізм. Однак, якщо виходити з концепції постійного реалізму (як базового відношення до реальності) та його різновидів (античного/гомерівського/середньовічного, барокового, позитивістичного), то модернізм і постмодернізм стають лише модусами цього постійного реалізму (а отже, модерністичним і постмодерністичним реалізмом). Якщо ж придивитися до схеми історії української літератури в трактуванні Дмитра Чижевського (яку, щоправда, як схематичну, критикував свого часу Григорій Грабович), то в них еволюція творчих стилів й методів є, радше, не лінійною модернізацією чи прогресом, а осцилограмою умовного стильового спрощення, яке змінюється умовним ускладненням (умовно кажучи монументалізм/бароковість/реалізм). Модернізм (який виходив за межі книжки Чижевського) за логікою мав би трактуватися як період певного ускладнення стилю та творчого мислення. І в цьому сенсі, дійсно, можна бачити певні аналогії між, наприклад, експериментальною риторикою, поетикою й поезією та емблематикою бароко, віршами Івана Величковського, навіть незвичайною риторикою і поетикою філософських творів Григорія Сковороди чи теоретичною поетикою Митрофана Довгалевського і, наприклад, авангардними експериментами українських письменників 1920–1930 рр. або паліндромами ЛУГОСАДу у 1990–2000 рр. Але так само зрозуміло, що між цими експериментами не було прямої спадкоємності, а, радше, універсальність певних схем модерного, але не модерністського мислення. Це означає, що (як не парадоксально) сучасний український модернізм не мав такої значної традиції, яка б вела до ранньомодерної доби.

МОДЕРНІЗМ І ТРАДИЦІЯ В ГАЛИЧИНІ:
ВІД ВИТОКІВ ДО ВЕЛИКОЇ ВІЙНИ

Його безпосередні традиції сягають другої половини – кінця XIX ст. Звісно, до того часу модернізація української міської культури, зокрема Львова й Галичини, вже була відчутною під центрально- і західноєвропейським (австрійським) впливом. З іншого боку, на кінець XIX ст. край був погано модернізованим, індустріалізованим та недостатньо урбанізованим, із високим відсотком неписьменних; це був край, у якому панувала, переважно, селянська традиційна культура, зміни в якій відбувалися повільно. З іншого боку, первісно відстала, нерозвинена Галичина нібито модернізувалася, перетворюючись у «нафтову імперію» та «Галицьку Каліфорнію»¹¹, хоча ця модернізація, як і емансипація селянства, у чомусь була поверховою. На цей час в її літературі, інтелектуальному житті прогресивним чи модерним вважався позитивізм та реалізм. Саме в такій ситуації галицькі (а також буковинські й закарпатські) письменники кінця XIX – початку XX ст. зустріли зовнішні імпульси модернізму, реагуючи на них неоднаково.

Прикладом такої зустрічі з модернізмом стала рецепція цього напрямку (на той час – певної тенденції) в творчості Івана Франка. Письменник, вчений та громадський діяч, який вийшов на сцену публічного життя в 70-х роках XIX ст., сам був модернізатором літературного та інтелектуального, культурного процесу. Ранніми творами і навіть псевдонімом Джеджалик він віддав певну данину літературній моді, а не модернізації. Водночас захоплення ласкалівським соціалізмом, текстами на зразок «Парової машини» Сергія Подолинського, громадівським соціалізмом Михайла Драгоманова, а згодом і марксистськими текстами, робили Івана Франка та його сподвижників у очах суспільства 1870–1880 рр. радикальними модернізаторами/нігілістами та ідеалістами, які поривають із традицією. Водночас Франкові твори бориславського циклу, зокрема «Воа constrictor» та «Борислав сміється», також були модернізацією, літературним винайденням, на західноєвропейський кшталт міського робітничого класу, конструюванням і визволенням/емансипацією селянства, яке також рекрутувалося в робітничий клас і в міський пролетаріат¹². Вплив натуралізму та урбанізму Еміля Золя (Émile Zola) теж модернізував літературний позитивізм/реалізм Івана Франка, а через нього – українську літературу.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Франкові модернізаційні літературні зусилля вплинули, зокрема, й на міський роман, зокрема детективний/пригодницький («Для домашнього огнища»).

Водночас, незважаючи на походження чи відчитування «вільнотулярської» символіки, семантика «Каменярів» Франка робила його також революціонером-модернізатором і бунтівником. Справді, Франко модернізував літературу, і те, що він (частково під впливом Драгоманова) вибрав українську поступову та радикальну ідею, допомогло йому виграти творчу конкуренцію з популярним у 70-х роках ХІХ ст. русофільським діячем, літератором і греко-католицьким (згодом православним) священником Іваном Наумовичем та його прихильниками. Ця ж модернізація вирізняла його також серед письменників українського народовського напрямку. І галицькі русофіли, і українофіли Галичини трималися традиції, яка, певною мірою, намагалася поєднати сентименталізм, романтизм та реалізм, формуючи синтетичний дискурс на підставі текстів Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Маркіяна Шашкевича, Осипа Федьковича, Івана Нечуя-Левицького та Бориса Грінченка.

На певному етапі галицькі народовські письменники теж були новаторами й модернізаторами, наприклад, формуючи літературний та культурний дискурс галицької інтелігенції, видаючи твори для інтелігенції (на зразок «Скошеного світу» Василя Барвінського) і для селян, а також конструюючи селян та інтелігенцію як соціальні реальності, модернізуючи суспільство і його уяву. Проте згодом саме молоді галицькі автори, яких вважали і соціалістами, і нігілістами, і ідеалістами, і радикалами (Михайло Павлик, Іван Франко, потім – Володимир Охримович), стали позиціонувати себе новаторами й модернізаторами – через конфлікт поколінь та ідей, радикальну критику суспільства та його інституцій у руслі теорії поступу. У цю парадигму вкладалися і Франкові роздуми про прогрес («Що таке поступ?»). Тут категорія людської еволюції зображалася (майже літературно) у двох варіантах: як складна машина, механізм, у якому задіяне все людство і яким керують напівдарвіністичні соціобіологічні ірраціональні сили (кондуктори) голод/«матеріальні і духові потреби чоловіка», і як любов/«чуте, яке здружує чоловіка з іншими людьми, але не людський розум»¹³. Фактично, тут йшлося про критично-раціоналістичний чи позитивістичний

погляд на суспільну модернізацію, яка у такий спосіб не співпадала з інтелектуальною модернізацією.

Треба зазначити, що і галицькі «традиціоналісти», і модернізатори кінця XIX – перших десятиліть XX ст. читали та перекладали тогочасну естетичну класику. Наприклад, «Фільософія штуки» Іполіта Тена (Hippolyte Taine) у перекладі Олександра Барвінського (1902); «Проблеми сучасної естетики» Жана-Марі Гюйо (Jean-Marie Guyau) у перекладі Василя Щурата (1913); теорії Герберта Спенсера (Herbert Spencer) із його «фізіологічною естетикою» чи ще давніша «Естетика» Карла Лемке (Carl von Lemcke/Karl (von) Lemcke), доступна в польському перекладі з 70-х років XIX ст. З іншого боку, зразками тут ставали також порівняльно-історичні тексти Франца/Франя Мікльошіча (Franz von Miklosich), інших лінгвістів, які мали забезпечувати твердий ґрунт для літературознавчого аналізу. Це означало, що тогочасні українські критики/літератори були ознайомлені з тими напрямками думки, які вважалися модерними, і свою думку теж вважали модерною чи, принаймні, модернізованою. Але літературні експерименти, естетичний радикалізм, декадентизм чи модернізм fin de siècle зумовлювали амбівалентне ставлення серед тих, хто підтримував ідею поступу в позитивістичному чи реалістичному розумінні.

Ставлення Франка до цих явищ було, певною мірою, також двозначним. Як показовий приклад, беруть його «Зів'яле листя» (1896), за яким стояв не окреслений текст/«щоденник» самогубця¹⁴. Тема суїциду була знаком модерністичної культури на схилі XIX ст.: не випадково на 1897 р. припав вихід класичної соціологічної студії Еміля Дюркгейма (Émile Durkheim) «Le Suicide» («Самогубство»). Депресія, меланхолія, розпач, розлука з життям, так само як бунт, теж були знаками нової епохи. З іншого боку, мотив смутку, нещасливої любові, навіть розчарування життям, був ще за часів сентименталізму й романтизму, починаючи, щонайменше, зі «Страждання молодого Вертера» («Die Leiden des Jungen Werthers») Йоганна Вольфганга фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe). Ті ж мотиви були зовсім не чужі й літературним позитивістам/реалістам, прихильникам натуралізму, які також описували, загострювали й драматизували людські почуття та екстремальні ситуації психіки.

Зовнішнє оформлення «Зів'ялого листя» та частини інших збірок Франка було позначене рослинною орнаментикою арт нуво і

сецесії, а отже, модерністичного мистецтва. Однак такою була видавничка мода, часто клішована і тиражована, бо відповідала масовим смакам доби. Водночас те, що модернізм чи модернізуючі тенденції певним чином могли позначитися на цьому Франковому тексті, також повністю заперечувати не можна. З іншого боку, Франкове розуміння краси художнього твору було, радше, близьким до умовно-класичного й далеким від літературних експериментів частини тогочасних письменників, які він вважав несерйозними. Це добре помітно в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Тут увагу Франка привертала поетика Шевченка, яку він протиставляв творчості західноєвропейських авторів, зокрема модерністів. Так, наприклад, навіть дуже музикальна й пластична поезія «*Les sanglots long/Des violons de l'automne*» Поля Верлена (Paul Verlaine) призводила до виникнення у Івана Франка стриманих, навіть критичних емоцій. «Довгі хлипаня скрипки в осени ранять моє серце монотонною втомою», – перекладав Франко й коментував далі, – «Перекладені на яку будь иньшу мову, то значить, позбавлені чисто механічної, мовної мелодії ті слова не говорять нашої фантазії ані нашому чуттю нічогісінько; тай у французькім треба бути втаємниченим у спеціальну декадентську містику, щоб знати, що те “ю” повторюване в трьох перших рядках значить не булькіт горівки крізь вузку шийку фляшки, а осінню тугу, а те on – in – an – on у дальших трьох рядках, то не голос дзвонів, а прим. спомини минувшини або щось подібне»¹⁵. Натомість «нові школи» тогочасного письменства, такі як «послідовний натуралізм» Арно Гольца (Arno Holz), у німецькому театрі та ліриці взагалі викликали в Івана Франка роздратування як «непотрібний шум»¹⁶.

Проте його власні прозові тексти, такі як «Великий шум», зумовлювали ту ж двозначну реакцію, що й «Зів'яле листя»: тому одні читачі розглядали іншість «Великого шуму» як модернізм, другі, натомість, – як відображення психодрами життя самого письменника, які дали модерністичний ефект¹⁷. Так чи так, у той період Франко вбачав у декадентизмі й літературних настроях кінця століття радше сум та безнадію, які були присутніми і в його власних творах. Водночас він вважав свою творчість оптимістичнішою за модерністичну. Тому, напевно, вписування власної творчості у модерністичну шкалу цінностей, а передусім – у декадентизм, Франко сприйняв як звинувачення і саме в такому руслі відповідав Щуратові,

протиставляючи «темне й вчене» слово «декадент», яке асоціювалося з занепадом, кінцем, епілогом, простому образіві «сина народу», «що вгору йде, хоч був запертий в льох». Звідси і його часом різкі дискусії з молодомузівцями, зокрема з Остапом Луцьким, хоча загалом він не був супротивником їхньої творчості. Проте знаменно, що на схилі віку Франко вибрав радше традиційне письмо, звертаючись, наприклад, у поезії до теми «Мойсея». Відповідно й самого Франка згодом утотожили з класикою, традицією і з маєстатичним біблійним Мойсеєм (пророком)¹⁸ та «простим селянським сином», а не з модернізацією чи модерністичними літературними експериментами.

З іншого боку, письменник та вчений став для історичної пам'яті і постійним модернізатором, «Духом, що тіло рве до бою», Вічним революціонером-Каменярем, у чомусь модерністом чи протомодерністом, і критиком модернізації й прихильником позитивістичної/реалістичної літературної традиції¹⁹. Таке роздвоєння можна було побачити і в рецепціях постатей інших сучасних Іванові Франкові українських письменників з обох боків Збруча, наприклад, прозаїка і урядника Михайла Коцюбинського. У його творчості можна було простежити як реалізм/позитивізм «Fata Morgana», так і майже музичний імпресіонізм «Intermezzo», модерністичну експресію, а разом і гуцульську сецесійність драматичних та екзотичних «Тіней забутих предків». Тут, як у частині модерністичних текстів, між іншим, проглядалося захоплення народною міфологією/демонологією Карпат, яка отримувала також і символістичний підтекст. Те ж захоплення передавали візуальні роботи Олени Кульчицької, які ґрунтувалися на дослідженнях Володимира Гнатюка, але розвивали їх у руслі «сецесійної міфології»²⁰.

З іншого боку, серед адептів реалістичного бачення літератури й мистецтва та її завдань наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. домінували радше скептичні візії модернізму як «декадентизму». Для поціновувачів реалізму Верлен, наприклад, уявлявся «скінченим типом поета-декадента», який однак «при всім своїм витонченім зіпсутті зберіг в глибині душі... простоту щирої, наївної природи»²¹. Схожу оцінку давали й Морісові Метерлінку (Maurice Maeterlinck), який ще за життя Івана Франка в 1911 р. став лауреатом Нобелівської премії. Натомість решту модерністів частина критиків сприймала з недовірою, починаючи від предтечі модерністів Шарля Бодлера

(Charles Baudelaire) з його «Квітами зла»/«Les Fleurs du mal», символіста Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé) та «скандально-го» Артюра Рембо (Arthur Rimbaud). З іншого боку, естет-модерніст Оскар Вайльд (Oscar Wilde) з його ексцентричною поведінкою і культовою «Саломе» також був радше викликом публічній думці Європи і Галичини.

Лише згодом виходець зі змішаного українсько-польського середовища (нешлюбний син греко-католицького священника й проповідника, професора Львівського університету Івана Бартошевського та Юлії Парандовської (Julia Parandowska) Ян Парандовський (Jan Parandowski) у міжвоєнному десятилітті із певним захопленням зображав Оскара Вайльда «Королем життя»/«Król życia» (1930, 1937) та описував його буремне життя й творчість. Сама епоха модерну й сецесії для Парандовського і його героя – молодого гімназиста Теофіла з «Неба у полум'ї»/«Niebo w płomieniach» (1936) – це час інтелектуальних дебатів, сумнівів, бунту проти усталених норм, зокрема релігійних, час буквального блукання сецесійним/модерним Львовом у пошуках відповідей на складні життєві питання. Проте, хоч Парандовський захоплювався естетизмом і цікавився життям та психологією творчості модерністів в «Алхімії слова»/«Alchemia słowa» (1951), він, як і більшість його сучасників, із цікавістю і замилюванням пропагував радше класичну традицію, зокрема античну. Саме вона стала підставою відомої «Міфології» Парандовського («Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian, 1924). Вона ж була й однією з основ естетичної парадигми освічених галичан кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Те, що виходило за її межі, часто сприймалося як відхід від стандартів.

Потужні імпульси модернізму надходили зі столиці Австро-Угорщини. Тут модернізація приходила через часопис «Ver Sacrum» із його віденською сецесією, через модернізуючу силу творчості Густава Клімта (Gustav Klimt), Оскара Кокоски (Oskar Kokoschka), Егона Шіле (Egon Schiele) в образотворчому мистецтві, так само як завдяки модерній музиці Арнольда Шьонберга/Шенберга (Arnold Schoenberg). Її доповнювала теорія підсвідомого і його прихованих символів у працях Зіґмунда Фрейда/Фройда (Sigmund Freud) та, з іншого боку, психіатрія Альфреда Адлера (Alfred Adler), «революційна» та скандальна праця мислителя-самогубця Отто Вейнінгера/Вайнінгера (Otto Weininger) «Стать і характер», а також перші

феноменологічні ідеї Франца Brentано (Franz Brentano) – словом, та амальгама, що творила віденську сецесію так само, як і нову архітектуру Відня²². Водночас лише частина модерних столичних ідей та образів (наприклад, ідеї Франца Brentано через Казимира Твардовського (Kazimierz Jerzy Adolf Twardowski)) сприймалася на галицькому консервативному ґрунті як щось авторитетне, інша частина новацій не мала позитивної рецепції.

Звідси й, певною мірою, стримані оцінки модерністів на зламі XIX – на початку XX ст. Як категорично пророкували окремі історики літератури:

З огляду на різні їхні вибрики аж надто часто насувається підозра в обдуманому комедіанстві, або в патологічному стані, прояви якого належать, радше, до сфери психопатології, аніж до критики й історії літератури. Без сумніву, знайдуться серед них справжні таланти, але внутрішньо звироднілі або викривлені дивною манірністю²³.

Натомість популярні енциклопедії, зокрема галицькі, давали стриманішу, однак теж досить обережну, оцінку, розглядаючи модернізм як антитезу до реалістичної чи натуралістичної традиції:

модерністи, тобто письменники та мистці нового способу, висловлюють свої думки в туманній, символічній формі; творять, і в читача чи глядача прагнуть викликати тзв. настроєве успокіблення, тобто свої почуття, навіть невизнані, перенести в його душу. Модерністами є, наприклад, славний письменник Метерлінк, а у нас З. Пшемиський (Міріам), Пшибишевський²⁴.

З іншого боку, модернізм, зокрема й перенесений з Відня модний архітектурний стиль модерн, ставав щоденністю Львова²⁵ й цілої Галичини і у різних його видах та назвах (сецесія, арт нуво) змінював обличчя міста й краю. Сецесія трансформувала навіть сам в'їзд до Львова, бо домінувала і в споруді Львівського залізничного вокзалу 1907 р., який, як і сама залізниця, став символом оновлення, модернізації життя в краю і його столиці²⁶. На гостей міста початку XX ст. були розраховані вишукані інтер'єри вокзалу з

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

умебльованими й оформленими під сецесійний стиль кімнатами відпочинку, характерними металевими конструкціями біля квіткових кас тощо. Враження модерності справляв й парадний вхід вокзалу з багатою рослинною орнаментикою, годинником та майстерним використанням скляних конструкцій, що забезпечували легкість сприймання усєї будівлі, робили її просторою та світлою. Те ж стосувалося інтер'єрів інших, зокрема приватних будівель. Знаками модернізації стали й інші деталі повсякденного життя: поширення велосипедів і, приурочений до Загальної крайової виставки 1894 р. (Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie), розвиток мережі міського електричного транспорту, зокрема травматичних ліній Львова, а згодом – поява перших автомобілів на вулицях міста, поступове поширення не лише фотографії, але й кінематографу.

Натомість сецесійний стиль у Галичині дістав два національні обличчя: українське («гуцульський» стиль), пов'язане, зокрема, з іменем Івана Левинського²⁷, й польське (т. зв. «старопольський» і «закопанський» стилі), яке у Львові творили архітектори Владислав Садловський (Władysław Sadłowski), Альфред Захаревич (Alfred Zachariewicz). Завдяки їхній діяльності у центрі та на периферії Львова у перші десятиліття ХХ ст. постали зразки українського та польського модерну: численні житлові будинки (наприклад, будинок адвоката Адольфа Сегалю (Adolf Segal) на розі Академічної і Хорунцизни), споруда страхового товариства «Дністер» навпроти давньої Успенської церкви у 1905 р., будинок бурси Українського педагогічного товариства, Музичного інституту ім. М. Лисенка тощо. Елементи сецесії з'явилися й в архітектурі інших більших міст (Станіславів²⁸).

Народна орнаментика, використання складних граційних металевих конструкцій в оздобленні вхідних дверей, балконів та зовнішніх стін будинків, їхні стильні орнаментовані завершення робили сецесійну архітектуру Львова легко впізнаваною. Львів також став містом сецесійних творів Івана Труша (з його пейзажами і портретами) та Олени Кульчицької (з її дереворитами та ліноритами з народними мотивами), Люни Дрекслер (Luna Drexler) з її скульптурами та портретами, Казимира Сіхульського (Kazimierz Sichulski), який, як і українські митці, використовував гуцульську сецесію у власних творах. Гнучка рослинна орнаментика, що апелювала до символіки життя, увінчувала обкладинки тогочасних книг, часто

була присутньою і в орнаментиці новозбудованих домів, прикрашала плакати й афіші на стінах будинків і ще більше занурювала авторів та читачів у модерністичну атмосферу.

Саме в колі сецесійного модернізму виникла українська «Молода муза» – аналог «Молодої Польщі» (Młoda Polska), а також «Молодої Бельгії» (La Jeune Belgique) з її символізмом та Емілем Верхарном/Вергарном/Верарном (Emile Verhaeren), традицією і модернізмом²⁹. «Молодість» у таких назвах апелювала, власне, до новизни, модернізації – так само, як німецький Jugendstil і французький Art Nouveau. До певної міри це мало б означати виклик традиції, але таким викликом не було. З одного боку, українські «молодомузівці» (Богдан Лепкий, Василь Пачовський, Петро Карманський, Остап Луцький, Михайло Рудницький, Сидір Твердохліб, Михайло Яцків тощо) та загалом модерністи початку ХХ ст. дійсно використовували новий, навіть характерний для сецесії й декадентизму набір символів, кодів, тем і мотивів. Частина з цих образів була певною українською реакцією чи відповіддю на польську лектуру (твори Станіслава Пшибишевського (Stanisław Przybyszewski), Леопольда Стаффа (Leopold Staff), Казимира Пшерви-Тетмаєра (Kazimierz Przerwa-Tetmajer), Владислава Оркана (Władysław Orkan), Владислава Реймонта (Władysław Reymont), Яна Каспровича (Jan Kasprówicz)) чи малярство (наприклад, Казимира Сіхульського (Kazimierz Sichulski), Станіслава Виспянського (Stanisław Wyspiański), Яцека Мальчевського (Jacek Malczewski)). Отже, опосередковано сюди проникали також імпульси теоретичного осмислення й частково критики модернізму та його основних категорій на польському ґрунті. Певній слов'янізації Art Nouveau сприяли також плакати чеського художника Альфонса Мухи (Alfons/Alphonse Mucha) з його серіями «Пір року», «Мистецтв», «Зірок», частина яких відображали загальні декоративні тенденції модного стилю, а частина були богемізовані, перенесені на чеський ґрунт і на панславістичні концепції (образи слов'ян і праслов'ян)³⁰.

Теоретичні концепції раннього модернізму на теренах Галичини демонструвало, зокрема, львівське видання книги (критика, філософа, прихильника лівих поглядів та автора інтелектуального роману «Полум'я») Станіслава Бжозовського (Stanisław Brzozowski) «Легенда Молодої Польщі. Студія про структуру культурної душі»³¹. Цей текст давав доволі добре уявлення про рецепцію модернізму,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

зокрема і в Галичині: Бжозовський диференціював натуралізм Золя, «безоглядну ретельність психіки» у творах Бодлера як вияв декадентизму і «психологію символізму». Його книга передавала інтелектуальний контекст, точніше калейдоскоп поглядів, у якому формувався, зокрема, галицький модернізм: проблема волюнтаризму в історії, дискусії довкола душі (зокрема самотньої душі)/ психіки та її модусів (психологічних атомів), питання неомістицизму та естетизму, чистого «мистецтва для мистецтва» та «безідейного світу», проблема життєвої поразки та оптимізму, питання ілюзорності і театральності уяви, критика романтизму та ідея бунту проти традиції, виразом якої стала «Молода Польща», а поруч із ними – проблема «упирів і машин» та ідея формування робітничого класу як альтернатива «безідейній літературі». З іншого боку, частина письменників «Молодої Польщі» кидала виклик не лише суспільству та його звичаям своєю поведінкою, але й поглядами. Так, Пшибишевський не лише співствалював християнство з античною чи язичницькою міфологією, а й кидав гасла демонізму («Dzieci Szatana», «Synagoga Szatana»), месіанізму, волюнтаризму і божественності та асоціальності. Саме це, разом із ексцентризмом Пшибишевського, відштовхувало від польських модерністів одних і приваблювало інших галичан.

Перших відштовхує брак артистичної міри, хаотична невпорядкованість образів й настроїв, неспокійна гарячковість, надто сильне нервово напруження, якого не можуть витримати, але багатьох разить і та частина почуттєва, котра є для них надто новою, надто сучасною. Других притягає екзотична і хвороблива, дика й строга краса тих особливих творів, їх прекрасна пишність, але зваблює їх і той цілий зміст настроєвий, те підґрунтя почуттєве, що так докладно відповідає стану новітньої душі³²

– зауважував один із тогочасних критиків. Водночас він вважав творчість Пшибишевського і його послідовників виразниками самої епохи *fin de siècle*, її декадентського і, водночас, «прогоністичного» духу, бо «має в собі щось, що, як нічний морок, є закінченням одного дня, але водночас передвістям нового дня»³³. Певною мірою вплив Станіслава Пшибишевського, бажання показати розірвану

свідомість чи душу, частково позначився й на українських письменниках, наприклад на Орестові Авдіковичеві, в якого нова манера «розірваного» письма поєднувалася з модерними й модними на той час темами й персонажами (наприклад, «Біциклістка», де фігурував і велосипед, і мистецтво фотографії)³⁴.

Водночас інтелектуальний клімат того часу формували давніші й новіші літературні та філософські тексти на зразок ірраціонального «Так сказав Заратустра» Фрідріха Ніцше (Friedrich Nietzsche), волюнтаристичного «Світ як воля й уявлення» Артура Шопенгауера (Arthur Schopenhauer) так само, як, з іншого боку, художні твори Августа Стріндберга (August Strindberg), Кнута Гамсуна/Кнуда Педерсена (Knut Hamsun/Knud Pedersen), Герхарта Йоганна Гауптмана (Gerhart Johann Hauptmann) чи творчість Гуго фон Гофманстала (Hugo von Hofmannsthal), яку перекладали в австрійській та поставстрійській Галичині, зокрема колишні «молодомузівці»³⁵. Певним чином сюди потрапляло й захоплення орієнтальною містикою, зокрема буддизмом як символом таємничого Сходу («Просвічення Сідартха» Пачовського). В українську Галичину, як і в польську, проникали також новаторські ідеї філософії життя Анрі Бергсона (Henri Bergson) з його «Творчою еволюцією» (*L'Évolution créatrice*), інтуїцією, «життєвим поривом *élan vital*» і тривалістю, яка «виступає водночас пам'яттю, свідомістю та волею»³⁶. Ці імпульси, хоч дуже обмежено, але впливали й на галицьку публіку. В певному сенсі для «молодомузівців» вони не були чужими. Проте для більшості з них (за винятком Рудницького, який орієнтувався на філософію Бергсона) вони були, радше, інтуїтивними.

З одного боку, в середовищі «Молодої музи» дійсно проглядалися також і концепції мистецтва як елітарної гри, мистецтва для обраних, інколи – витонченої штуки для штуки. Водночас на зламі століть помітним був вплив також і наддніпрянських модерністів, наприклад Миколи Вороного. Водночас цей вплив був двосторонній. Модерністичні поезії Вороного з характерними мотивами («Memento mori», «В душі мойй не згас, ще сяє образ твій», «Нудьга гнітить»; урбаністичними сюжетами «Співи старого міста», «Намисто», «Тіні», «Звір», а також «Лілями й рубінами», елегіями і біблійними мотивами *Dies irae*³⁷) публікувалися також і на сторінках галицьких видань. Зрештою, й сама відозва Миколи Вороного до

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

письменників, яка закликала подавати до альманаху «З-під хмар і долин» твори з філософськими мотивами та образом «таємничого неба», яку (у рецепції Сергія Єфремова) згодом сприйняли за маніфест українського модернізму, друкувалася саме в «Літературно-науковому віснику» (ЛНВ). Водночас на його сторінках поруч уже публікувалися твори модерністів (Степана Чарнецького, Осипа Шпитка) та тих, хто їх інспірував (Августа Стріндберга, Фрідріха Ніцше) та аналізував (Іван Франко). Окрім того, не треба забувати, що у 1900–1901 рр. на сторінках ЛНВ з'явилася поема Вороного «Євшан-зілля», написана в руслі традиційної поетики, хоча й у новій інтерпретації³⁸.

З іншого боку, їхнє письмо апелювало до місцевої традиції та було витримане в дусі гуцульської сецесії. У поезії авторів із кола «Молодої музи» були присутні коди та мотиви смутку («Ой, люлі, смутку» (1906) Петра Карманського); плачу, розпачу, життєвого краху, суїциду, смерті («Із теки самовбивці» Карманського)³⁹. Важливими для молодомузівців були, водночас, мотиви витонченої краси («Розсипані перли» Пачовського). Поетів приваблювали контрастні образи життя й смерті в їхніх християнських формах («Надгробні стихири», «Псалми» Карманського) та нехристиянських міфологічних іпостасях («Ладі й Марені терновий огонь мій» Пачовського). Інколи навіть йшлося про використання зоосимволізму, як у краківському вірші, а згодом стрілецькій пісні Лепкого «Журавлі» (1910), де відліт лелек діставав танатологічні конотації й асоціювався з відходом в інший світ (поганський ірій – ирій), вмиранням. Дещо по-іншому образ журавлів трактував Яцків у своїй прозі: вони вписувалися не в меланхолійну імпресію смутку, а в експресію природного відбору, боротьби за життя та лідерство серед «суєтливих мандрівників» (Яцків «Журавлі»). Цей (так чи так, доволі песимістичний) мотив осіннього птаха, який відлітає, символізуючи вмирання живого, простежувався і в інших поезіях Лепкого. Часом у його текстах виступав теж сецесійний мотив рослинного символізму і злиття рослинного та людського (шуму і суму):

На склоні гір, де чорний бір
Думає тиху думу,
Стоїть сосна, сама-одна –
Символ мого суму.

РОМАН ГОЛИК

Вітай, сосно! Так, як давно
 Для себе будьмо щирі.
Шуми мені свої пісні.
 В вечірнім тихомиррі.

А я тобі свої жалі
 По щирості розкажу,
Чей смутком тим важким-важким
 Тебе я не зневажу.

Твій тихий шум, мій вічний сум
 Нехай водно зіллються,
І хай разом вечірнім сном
В простори понесуться⁴⁰.

Ще в інших контекстах з'являвся мотив самотньої, сумної і зламаної бурєю гірської ялиці (Лепкий «До одинокої ялиці») тощо. На цьому тлі «одинокую розрадою» сецесійного інтелектуала ставала саме поезія, мистецтво як дзеркало природи, душі і людської міфології водночас. Важливо зауважити, що, наприклад, поява «Журавлів» Лепкого була реакцією як на природу й настрій поета, так і на польську літературу:

Я вертав з театру, з драми Виспянського «Ніч листопада-ва», під ногами шелестіло пожовкле листя, а над головою лунали крики відлітаючих журавлів. Вірш склався немов сам із себе, без могого відома і праці... – згадував Лепкий⁴¹.

Справді, чільні представники «Молодої Польщі» (Оркан, Тетмайер із його «Легендою Татр», Реймонт із його «Селянами») теж так чи так зверталися до теми природи, села та гір, їхніх мешканців-гуралів, або ж просто селян. Візуальний еквівалент цього дискурсу можна шукати у старопольському/закопанському сецесійному стилі. Натомість творчість «молодомузівців» вписувалася в українську сецесію. Їхня пейзажна лірика, рослинні і тваринні алюзії у чомусь відповідали пейзажам Труша та графіці Кульчицької, а образ гір асоціювався з Карпатами чи Besкидами. Зрештою, персонажами їхніх текстів ставали часто, власне, українці Карпатського та

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Прикарпатського регіонів, зокрема ті ж гуцули і їхня народна міфологія. Образи українців-горян були, проте, настільки ж екзотичними, як і трагічними (як, наприклад, у поезії Лепкого «Хрест на кручі»). Водночас мотив гір простежувався навіть у назвах окремих збірок молодомузівців. Це показувала збірка «Привезене зілля з трьох гір на весілля на день 30 липня 1907 р. Володимиру і Марійці Бирчакам», що містила і «людову пісню» невідомого автора, і тексти Олександра Олеся, Остапа Луцького, Сидора Твердохліба, Петра Карманського, Михайла Яцківа. Тут, у дискурсі Луцького («Коли сонце сьвітить») виникав також образ витонченої душі поета:

Моя душа барвінком розстелилась,
вишневим цв'ітом рясно-густо вкрилась...

Моя душа, немов цвітучий сад,
закутаний ароматами принад...⁴².

Водночас культурна (чи поетична) душа молодомузівців, як показувала й сама ця збірка, мала бути душею міською, урбанізованою, інтелігентною, а не сільською чи селянською. Невипадково частина поезій «Молодої музи» мали «альбомні» назви, як вірші Пачовського «В альбом Галі С. і Надії Ш.», «В альбом Олі Г.», «В альбом Ганнусі М.», «В альбом Олі Д.». Традиція вписування в дівочі альбоми (під яку стилізовані також окремі поезії Франка), зрештою, забезпечувала певну популярність також і творам частини «молодомузівців», зокрема серед молодих жінок та дівчат, які залюбки вписували ці твори у власні альбоми, передовсім через ліризм та співність. Пісенність, співність, прагнення до легкості та елегантності форм проявлялися у музичних образах молодомузівської поезії («На позиченій скрипці» Богдана Лепкого, «На зламаному кларнеті», «Травіата», «Ноктюрн G Moll» Степана Чарнецького) та прози («Дитяча груди у скрипці» Михайла Яцківа) вели до кола «молодомузівців» також і філолога та композитора Станіслава Людкевича (який згодом поклав на музику «Хор підземних ковалів» із містерії «Зоряний вінець» Василя Пачовського). Його роботи також були присвячені, власне, співності та мелодійності поетичної мови, та й сам Людкевич теж пробував себе у сфері молодомузівської поетичної яви.

У культурній пам'яті поети «Молодої музи» стали асоціювати не лише з песимізмом чи роздумами над життям, а й із активним товариством у реставраціях і кав'ярнях (каварнях) – з чорною кавою і «чорною індією»; вони залишилися першою «українською богомоєю» початку ХХ ст. За цього основним модерністом-богемістом на галицькому українському ґрунті в цьому ряду поставав Осип Шпитко (Гриць Щипавка)⁴³. Петро Карманський стверджував:

Ангел і сатана в одній особі, непримиренний ворог людей освічених, анархіст в поглядах і в житті, цинік, а водночас ідеаліст. Незмордований Дон-Кіхот, що всюди в нашому громадському житті добачував нікчемність і, поборюючи її, не вагався вжити ніяких засобів... Маніяк, якому весь світ був ніби ворогом; були ворогами свої і чужі... Його авантюрична вдача часто заводила його до Іванової хати [в'язниці – Р. Г.], отже й легко було йому вмовити в себе, що він мученик і герой, і зробити з цього псевдогеройства паспорт до безсмертності⁴⁴.

Ця постать як поєднання протилежностей і втілення екстремі здавалася втіленням нового, бунтівного типу митця. Певним чином, ангельські й протилежні демонологічні, трагічні чи «мрячні» мотиви проникали у прозу Яцківа, назви творів якого апелювали до «Іншої сецесії» – музичної, звучної (арфічне «Adagio Consolante»), але водночас химерної, фаталістичної, танатологічної⁴⁵, життєво-драматичної, грізної, іноді майже спіритичної і сомнабулічної («Душі кланяються», «Танець тінець»), патопсихологічної, суїцидальної та демонічної – навіть за самою поетикою назв («В царстві Сатани»).

Однак образи більшості українських модерністів чи модернізаторів літератури початку ХХ ст. не були схожими на Шпитка чи Пшибишевського; тобто не були радикальними модернізаторами чи борцями з суспільством і його мораллю, а, радше, – репрезентантами класичної культури свого часу. Бо й справді, модна (впродовж відносно недовгого часу) сецесія з її витонченими фігурами, плавними лініями орнаментів, контрастами світла й тіні, кольорового, чорного й білого, з її опозиціями суму та радості, мотивами «священної весни» і діонісійства, а разом осені й смутку, з реінтегрованими істотами античної та локальної міфології була далекою

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

від розриву з традицією або від ідейного виклику, який пропонував Станіслав Пшибишевський у літературі чи Егон Шіле (Egon Schiele) у мистецтві. В українському ж варіанті вона була радше «оновленою традицією», що черпала з джерел народного мелосу, а також із українського та європейського романтичного, сентиментального та реалістичного письма. Взагалі ж, сприймання модерністичних течій в українській літературі початку ХХ ст. знаходилося між двома протилежними полюсами. З одного боку, критики з боку традиціоналістів, прихильників суспільної заангажованості, реалізму та антисимволізму, наприклад Серія Єфремова, який різко засуджував модерністичні тенденції:

В останнє десятиліття на літературне поприще в Галичині виступила фаланга письменників, які відкрито примикають до символізму (Ольга Кобилянська, почасти Наталя Кобринська, Стефаник, Яцків, Крушельницький, Авдиківич і більшою чи меншою мірою випадково деякі інші); була спроба видавати в цьому напрямі серію книг під загальною назвою «Живі струни» і навіть такий серйозний (...) журнал, як «Літературно-науковий вісник» вміщує на своїх сторінках твори явно декадентського характеру⁴⁶.

Інші критики, наприклад Микола Євшан (Федюшка), також не підтримували декадентів через песимізм (на думку критика, «поезію безсилля»), проте закликали європеїзувати й модернізувати українську літературу, тільки в напрямку «свободи людини»⁴⁷. Проте модернізаційні процеси торкалися також і жіночого руху Галичини, Буковини та Великої України. Власне кажучи, сам цей рух був модернізаційним⁴⁸. Він формував образ (зокрема літературний) сучасної, емансипованої жінки, яка частково відповідала, а частково протистояла стереотипам про суспільну роль жіноцтва і в традиційній народній селянській культурі⁴⁹, і в культурі міщанства, духовенства та інтелігенції⁵⁰. Звідси – модернізація самої тематики, образів і мотивів художніх творів, у яких з'являлася, з одного боку, задумлива, меланхолійна потульна/покірна долі жінка/дівчина, а з іншого – жінка сильна, начитана, спрагла інтелектуального розвитку й суспільного визнання. Поштовхом до модернізації ставали, наприклад, популярні на той час тексти Фрідріха Ніцше,

що сформували своєрідний образ сильної «ніцшеанської жінки» в «Людині» й «Царівні» Ольги Кобилянської⁵¹. З іншого боку, модернізаційними стали психологічно загострені, а в дечому навіть містичні тексти активної галицької феміністки Наталії Кобринської, яка захоплювалася новими художніми течіями у формі й змісті і, так само як Ольга Кобилянська, пропагувала «естетику жіночого духу», наполягаючи на його індивідуальності, окремішності від чоловічої психології⁵². Зрештою, символічний модернізм (і так само фемінізм) проявився і в творчості Лариси Косач-Квітки (Лесі Українки⁵³) зі стражданнями Мавки в «Лісовій пісні», пророцькими візіями і драматизмом Кассандри в «Кассандрі» (а отже, і з античною, і з локальною українською міфологією, що були популярними у літературі та мистецтві сецесії).

Рецепція сецесії та подальші долі молодомузівців – все це вплинуло й на сприймання самих їхніх постатей та творів. Так, наприклад, Чарнецький почав асоціюватися не лише з модерністичною меланхолією⁵⁴, а й зі стрелецькою пісенністю часів Першої світової війни, згодом став автором огляду історії українського театру в Галичині, який не мав рис модерністичного «бунту»⁵⁵. Ще більше це стосувалося Богдана Лепкого, який у першій третині ХХ ст. здобув масову популярність не стільки, може, сецесійною поетикою, як історичною романістикою, передовсім своїм циклом творів про Івана Мазепу («Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава»), теж позбавлених модерністичних чи модернізуючих рис. Свої молоді роки Лепкий зображав або крізь призму ідилії дитинства в Бережанах («Казка мого життя»), або через спомини про письменників, які були лише дотичними до «Молодої музи» (наприклад, «Три портрети: Франко – Стефаник – Оркан») чи навіть далекими від неї («Незабутні»). Зрештою, його «Начерк історії української літератури», який в оформленні коломийського видання (1912, 1922) ще мав ознаки української сецесії, у самому тексті був популярним і традиційним, «канонічним», без спеціальних алюзій до модерністичної естетики.

Після Першої світової війни Карманський, натомість, став одним із діячів Визвольних змагань, згодом на десятиліття опинився в еміграційному середовищі Латинської Америки⁵⁶, після повернення на Батьківщину став одним із тих, хто реанімував пам'ять про ранніх галицьких модерністів, видавши 1936 р. книгу про

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

українську богему. У радянський час його, з одного боку, поважали як поета, викладача університету й перекладача «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі (Dante Alighieri), але водночас ґрунтовно скорегували його спогади, видавши їх під характерною назвою («Крізь темряву», 1956, Львів) у руслі комуністичної ідеології. Автор «Розсипаних перлів» (1901), «Ладі й Марені – терновий огонь мій...» (1913), «Сну української ночі» (1903) Пачовський згодом став відомий радше як автор популярних драматичних творів та популярних книг на теми української історії, а також як «Співець Срібної землі» – Підкарпатської України, і дитячих текстів на зразок «Золотої гвіздки» (1937), хоч його «Розсипані перли» перевидалися й у 1933 р.

Дещо провокаційний та незвичний Яцків дожив до поважних 88 років у 1961 р. і в радянський час перевидав під іншою назвою свій «Танець тіней», написав кілька нових текстів. Фактично, на початок 60-х років ХХ ст. він став одним із патріархів українського письменства (навіть радянського) і запам'ятався як новеліст. Водночас пам'ять про його модерністичні тексти була відновлена у 1970–1980 рр. (багато в чому завдяки Миколі Ільницькому, який захистив кандидатську дисертацію на тему творчості Михайла Яцківа, виступав упорядником збірок його вибраних новел і разом із Олексієм Деєм опублікував збірник народних пісень у записах прозаїка). Зрештою, реновація пам'яті про Яцківа відбулася (теж стараннями Ільницького) уже в переддень незалежності України, на тлі пізньорадянської «перебудови й гласності» («Муза на чорному коні», 1989) та у пострадянський час.

Натомість Твердохліб тривалий час був відомий завдяки витонченим поетично-візуальним образам періоду «Молодої музи». Його поезія була пронизана образами незвичних для української літератури того часу ельфів («У зачаровані комори Єльфи крізь сонні мчать простори, Носять ті сльози, що упали В днину на сьвіті й сріблом стали»), херувимів і демонів та характерним мотивом глобальної людської недолі:

Заплакали в небі з жалю херувими
Над людськими злими судьбами,
Ймив голову Демон руками багрими,
І німо залив ся сльозами...

РОМАН ГОЛИК

Скотили ся сльози... Вітри їх носили,
На сніг їх стинали – морози,
Аж впали на людські стежки, на могили,
І знов замінились у сльози...⁵⁷.

Згодом молодомузівець став відомий прагненням ознайомити польського читача з українською літературою в польських перекладах (наприклад, виданням «Вибраних віршів» Шевченка у 1913 р.) і польської літератури в українських перекладах⁵⁸. Однак після Великої війни Твердохліб виявився трагічною постаттю українського політичного життя. Він був одним із тих, хто, як і Яцків, порушив бойкот виборів до Польського сейму 1922 р., формуючи концепцію української хліборобської партії, готової до співпраці з польською владою. Різними шляхами її представники на чолі зі греко-католицьким священником Миколою Ільковим таки потрапили до сейму, але самого Сидора Твердохліба застрелили два бойовики УВО «на роверах». Частина авторів (наприклад, Семен Шевчук) характеризували Сидора Твердохліба як розсудливого й милого професора гімназії і стверджували, що атентат на нього був засадничо непотрібний та неоправданий, що він став жертвою непорозумінь серед українського підпілля. Проте загалом цього поета і педагога у міжвоєнний час стали сприймати за «антропологічно змішаного типа», «хитрого Гриця» (Степан Шах) і колаборанта, з одного боку, та жертву обставин – з іншого. Натомість «Вічним бунтівником» у культурній пам'яті тривалий час залишався Рудницький⁵⁹. Поціновувач Бергсона і автор модерністичних творів, він у 30-х роках ХХ ст. як критик вже дистанційовано презентував «Молоду музу» як незвичайний феномен, виправдовував її виникнення впливами Західної Європи за німецьким посередництвом, захищаючи від закидів в асоціальному «чистому мистецтві»:

Європейський модернізм, який доходив до нас у німецьких перекладах, був для «Молодої музи» євангелією, що з неї можна було тільки вчитися, а що її правди не можна піддавати в сумнів. Насправді молодомузівці боронили права письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу широка маса, навіть та, що її звуть інтелігенцією чи елітою⁶⁰.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

За радянської влади він згадував молодомузівців ще з більшою дистанцією і критицизмом. «Галицькі символісти і декаденти (а серед них були такі, що навіть не знали, що воно значить) переконані в силі своєї індивідуальності, з насолодою знайомили своїх читачів з власним портретом», – починав Рудницький розповідь про Щурата у 1964 р.⁶¹. На сторінках його «Письменників зблизка» траплялась також доволі своєрідна характеристика окремих молодомузівців, наприклад «песиміста», і частково епігона Петра Карманського:

Для читачів «Ой люлі, смутку» її автор був символом безнадійного смутку. Фото у цій збірці мало підкреслювати це уявлення. Його монгольське обличчя з широкими губами, з пенсне на носі і насупленим чолом було зажуреним, похнюпленим. Проте меланхолія Петра Карманського йшла більше від літературної моди, ніж від глибоких переживань. Італійські поети Леопарді та Рапісарді мали на нього величезний вплив у ті юні роки, коли наслідувати можна все і одночасно бути переконаним, що все в тебе оригінальне⁶².

Це означало, між іншим, що Михайло Рудницький вбачав у галицькому модернізмі своєрідний варіант італійського романтизму автора ліричної поезії та морально-філософських афоризмів Джакомо Леопарді (Giacomo Leopardi) та сицилійського поета Рісорджименто (il Risorgimento) зламу XIX і XX ст. Маріо Рапісарді (Mario Rapisardi). Зі свого боку, Карманський наприкінці 30-х років XX ст. бачив у «молодомузівцеві» Рудницькому цинічний розум чи «перець цинізму»⁶³. Так чи так, концепції Рудницького, назви яких також були певною мірою провокативними («Між ідеєю і формою», «Від Мирного до Хвильового» тощо), закликали модернізувати лектуру й літературу галичан та українців⁶⁴. Тоді він пропонував модернізувати літературу «вільним», не примусовим читанням польської та альтернативної їй російської, а також української радянської літератури, з якої мали бути викинуті ідеологеми («Між ідеєю і формою», 1932). На думку Рудницького, це мало б збагатити українську літературну традицію Галичини:

Був момент після війни, коли, здавалося, бодай частині інтелігенції заступить німецьку та польську книжку російська.

РОМАН ГОЛИК

Тисячі галичан вивчили російську мову під час війни, а з нею повіяло у наших розмовах ширшими овидами⁶⁵.

З іншого боку, Рудницький обстоював необхідність елітарного підходу до літератури. Він заявляв, що насправді письменників і читачів у Галичині орієнтують не на тих авторів, тексти яких мають високу художню вартість. Він закликав, фактично, перебудувати канонічний ряд літератури й лектури:

Забгато маємо від Котляревського аж до нашої доби таких, як Артемовський, Боровиковський, Ганна Барвінок, Метлинський, Д. Маркович, Грабовський (...) Маємо перед собою збірочки, наче ті “альбоми”, що лежали колись по вітальнях наших бабунь на доказ багатонадійних талантів. Не маємо “лектури” – довгого ряду томів, що складаються на родинні великі книгозбірні, переходячи з покоління на покоління, не маємо того, що становить основу лектури: повісті⁶⁶.

Зміст і форма більшості українських літературних творів у трактуванні критика ставали поєднанням банальних шаблонів й абстрактних формул, які не дають читачеві нічого нового:

Наші поети мають уяву повну постатей із народної поезії та історичної давнини: словник їх складається з готових слів, де воля й неволя, сонце або Україна не домагаються конкретизації; наші оповідачі та повістярі змальовують типи із простолюття, в уста яких можуть вкласти тільки ті загальні думки й почування, що затирають різниці між представниками клас і (...) рівнів духового життя...⁶⁷.

На думку галицького критика, така традиція мала б відійти у минуле. Будуючи теоретичну схему, він настоював на модернізації світогляду і художнього письма, що мала б йти в парі з оновленням суспільства й знань. У цьому контексті красне письменство мало б стати способом бачення нового у старій чи відносно старій реальності:

У творах віддзеркалюються нові форми державного ладу, економічних обставин, звичаїв, моральних принципів, нові

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

технічні винаходи та наукові ідеї. Якої небудь теми сучасний письменник тільки торкнеться – бачить перед собою зміни, які принесла сама дійсність і наука. Література кожного нового покоління стає своєрідною екологією, що досліджує відношення нових організмів до зверхнього світу. Нові фізичні теорії змінили наші погляди про будову світу... Бергсон, Айнштайн, Джінс, Еддінгтон чи Фройд забарвили наш погляд на світ, і кожний письменник, який має дані на те, щоб використовувати здобутки якої-небудь наукової царини, може показати нам світ з такої несподіваної сторони, щоби ми побачили нераз людей із середини рухомого вальця каруселі⁶⁸.

Однак заклики Рудницького у міжвоєнній Галичині сприймали неоднозначно: тут переважно й далі домінували традиційні погляди на українську літературу та лектуру. Зрештою, його думка щодо літератури «між ідеєю і формою» також викликала дискусії⁶⁹. У повоєнній радянській Західній Україні Рудницького сприймали і як «галицького Мефістофеля», і як вченого-літературознавця й мемуариста, автора споминів про «Письменників зблизька», «В наймах у Мельпомени», «Непередбачених зустрічей», і як белетриста, автора оповідань про «Змарнований сюжет» і «Ненаписаних новел». Проте, врешті, «останній з модерністів Молодої музи» змушений був пройти той сам шлях, що й Петро Карманський, ставши (разом із письменником-пропагандистом Володимиром Беляєвим), співавтором книги «Під чужими знаменами», хоч його авторство у цьому тексті було доволі сумнівним. Загалом, сама біографія Рудницького була постійною модернізацією поглядів і боротьбою з різними науковими та мистецькими школами⁷⁰. Водночас модернізація у тлумаченні Рудницького була явною чи прихованою європеїзацією⁷¹.

Інший шлях літературної модернізації бачимо у творчості Василя Стефаника. Ця іншість відобразилася в самому шляху до модернізму. Тогочасні львівські українські модерністи (Лепкий, Пачовський, Луцький, Рудницький) походили з сімей греко-католицьких священників або інтелігентів і мали за собою шляхетські родоводи (про що частково свідчили навіть їхні прізвища). Це, певною мірою, давало кращий доступ до освіти і більше схияло до інтелектуальної праці, до сприймання цієї праці як гри (а також до теорій чистого мистецтва). Натомість Стефаник походив із родини заможного

селянина. У такий спосіб він ніби частково повторює образ Франка як селянина-«мужика» (хоча той насправді мав і шляхетське, і незвичне ковальське коріння). Так само й Стефаник у певні періоди не тільки вважав себе селянином, але й вів спосіб життя сільського господаря⁷². Його модернізм пройшов через коломийську урбанізацію, читання української класики, краківську освіту і, зокрема, впливи «Молодої Польщі» та відповідної лектури. Так, Стефаник згадував зацікавлення текстами Осипа-Юрія Федьковича та Марка Вовчка, Панаса Мирного («Хіба ревуть воли, як ясла повні»), однак йому не подобався сентименталізм Григорія Квітки-Основ'яненка з «Марусі». Він також волів читати твори тих, хто модернізував літературу, – Івана Франка, Леся Мартовича й Марка Черемшини, Ольги Кобилянської, Лесі Українки.

Водночас письменник волів виокремлювати «радикальні» українську та російську літератури, а також женевську українську, польську та російську соціалістичну літературу, бо вона була заборонена. Інший ряд Стефанікової лектури формували польські письменники: класики Адам Міцкевич (Adam Mickiewicz) та Юліуш Словацький (Juliusz Słowacki), але передовсім модерністи (твори Станіслава Пшибишевського, Владислава Оркана, Казимира Пшерви-Тетмайєра, Станіслава Виспянського, Яна Каспровича) і ті, хто провокував публіку (тексти Габрієлі Запольської (Gabriela Zapolska) та політика Ігнація Дашинського (Ignacy Daszyński)). Також Василь Стефаник часто згадував західноєвропейські тексти, які викликали дискусії і також асоціювалися з оновленням (твори Герберта Спенсера, Еміля Золя, «Щоденник» братів Едмунда й Жуля Гонкурів (Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt), твори Фрідріха Ніцше («Так сказав Заратустра»), романи Поля Бурже (Paul Bourget), поезії Готфріда Келлера (Gottfried Keller), «Квіти зла» Шарля Бодлера, вірші Поля Верлена, зокрема «Chanson d'automne», якого намагався перекладати українською). Окремі тогочасні польські критики вважали, що ця література була йому чужою:

У Кракові Стефаник познайомився з (...) Молодою Польщею: Пшибишевським, Виспянським, Бжозовським..., але їхньою творчістю не переймався. Завдяки їм пізнав європейську від Бодлера до К'еркегора, але й та література не залишила в душі того селянина поважних слідів. Без сумніву,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

відчував їх красу, тих Барбе д'Оревіллі та Верлена (...) але то був чужий йому світ. Відвідував його, як відвідують музеї⁷³.

Проте насправді Стефаник свідомо модернізував свій дискурс і, з одного боку, певною мірою інтуїтивно, використовуючи власний досвід, а з іншого – за певними зразками. Так, модерністичні впливи були помітні навіть у мемуарному й епістолярному дискурсах Стефаника. Тут простежувалася дуже часта драматизація життя, художнє перетворення його на виставу чи навіть трагедію. Найближчі родичі теж перетворювалися на персонажів цієї життєвої драми. На певному етапі це вилилося в протиставленні образів мами й батька письменника. Маму Стефаник наділяв усіма позитивними рисами: вона поставала жінкою-селянкою, яка наспівує пісні («Вечірня година»), намагається відгородити від жахів шкільного та міського життя, відраджує сина від нелегких життєвих шляхів («Дорога»). Образ матері в творах Стефаника асоціювався зі щастям, ідилією, а її відсутність ставала кінцем радісного існування, початком неспіху:

Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя, – я був щасливий. А тепер на ті очі смерть долоню поклала⁷⁴ («Моє слово»).

Образ батька у Стефаниковій творчості якийсь час був затінений конфліктом після смерті матері. У листах до друзів письменник змальовував найрадикальніші уявні способи, щоб перешкодити повторному одруженню батька, аж до шокуючого оксюмору чи контрасту (труна на церковних воротах під час шлюбу, щоб її перестрибували молоді). Лише згодом наступило примирення, і тато Стефаника теж перетворився у його дискурсі на позитивного героя, як у присвяченій батьковій новелі про землю («Вона – земля») і про нього самого: головним її позитивним персонажем став, власне, селянин Семен, який переконав буковинських біженців вернутися до своєї домівки. У таких еґо-документах письменник також зображав себе персонажем: з одного боку, посередником між інтелігентами й селянством, а з іншого – селянином, який переживає творчий неспокій, психологічну боротьбу між бажанням писати, меланхолією і зневірою, неохотою до творчості. Загальною матрицею

Стефаникового дискурсу стала, власне, побутова, але перероблена «народна бесіда» – діалектний покутський текст, який він, як і деякі його польські колеги, трансформував у модерністичні твори. Тут межа між модерністичним та народним/діалектним текстом часто виглядала нечіткою, адже розмовне мовлення було лапідарним, іноді «рваним», і самою структурою наближалось до лаконізму, який став ознакою стефаниківського художнього стилю.

Проте було помітним вагання Стефаника у виборі естетичної і світоглядної моделі. З одного боку, письменник йшов шляхом модернізму й упровадив зразки нового, сконцентрованого, нестандартного та часто провокаційного тексту в українську художню прозу. Водночас він двозначно ставився до того, коли його зачисляли до декадентів, модерністів чи літературної богеми, і дистанціювався від її представників. Наприклад, Пшибишевського поважав як нестандартного автора, проте жалів як людину, яка потрапила в проникнуте алкоголізмом середовище і вела хаотичне життя. Те ж стосувалося і модерністичного письма. Приймаючи й загострюючи його, Стефаник зробив об'єктом свого дискурсу селянство й селянську культуру. Однак вона була традиційною й суперечила модернізаційним тенденціям, вимагала від своїх носіїв дотримуватися традицій, а не новацій, які принесли «пани з міста» та інтелігенція. Звідси також антиномії Стефаникового письма і дихотомії, серед яких опиняються його герої-селяни. Дії персонажів Стефаника часто настільки ж радикальні, як і світ, який тисне на них. Хрестоматійний приклад – новела «Новина» та її герой Гриць Летючий, який через бідність із розпачу топить одну зі своїх доньок у річці. Герої новел схильні до розпачу, бо втрачають маєтки, роботу, сім'ю, стають п'яницями, жебраками, гинуть або гублять життя іншим. Селянин Стефаника може бути «м'яким», але й жорстким, нещадним, здатним до вбивства, особливо коли йдеться про втрату майна («добитку життя»). Тому письменник максимально загострив образ господаря Гюргія («Злодій»), який разом із сусідами «як вовк» накидається на ввійманого злодія, вбиваючи його.

Селяни/горяни в прозі Стефаника конфліктні, в його новелах частими є ланцюжки насильства. В одному з творів («Суд») запрошені на весілля бідні селяни вбивають багатих, бо ті їх принизили, а їхні односельці влаштовують самосуд через вбивство багатих і вбивають бідних. В іншому тексті («Палій») Андрій Курочка, ображений

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

на багатшого селянина за те, що той позбавив його праці, одержимий ідеєю спалити майно свого кривдника, як і своє («най моє вігорит!»). Новеліст описував галицьких селян людьми, над якими висить фатум, схильність до самогубства («Басараби») або небезпека розорення («З міста йдучи»). Їх мучить проблема гріха і кари в усій неоднозначності обох категорій. Водночас селяни Стефаника постають людьми, здатними порушувати атмосферу сакрального, перетворюючи свята на пекло («Святий вечір»). Навіть селянська побожність у його новелах забарвлена повсякденними конфліктами («Побожна»). Стефаниківський селянин часто безрадний перед суспільством та долею. Його світ обмежений песимістичними знаками. Звідси частий мотив селянської смерті у символічних візіях Стефаника: смерть старого Леся у вигляді білої плахти, що обвиняє і скобоче селянина («Скін»), смерть селянки-матері, яка турбується про долю дітей, а потім співає пісню, в якій «виливалася її душа і потихоньки спадала межи діти і цілувала їх по головах» («Кленові листки»); смерть дівчинки-сухотниці, яку батько везе до лікаря, проте не може її врятувати, бо не має за що купити ліки, похорон малого хлопчика, який також загинув через злидні і покинутість («Похорон»).

Стефаникові герої оточені й іншими недругами – бідністю та соціальною залежністю. Їхні антиподи – пани («добродзеї»), які дають або не дають роботу, та корчмарі, перед якими вони узалежнені через борги. Селяни Стефаника відокремлені також від інтелігентів та священників (ксьондзів), які прагнуть їх навчити або морально виправити. Над ними тяжить рекрутування – служба в австрійським війську, яку сприймали також як ризик, як ритуал переходу і своєрідне вмирання для сільської громади: «як від умерлого – такі смутні виходили» («Виводили з села»). Однак найбільше над Стефаниковими селянами тяжіє архетип землі. На ній люди втрачають здоров'я, її шукають за океаном, намагаються залишити на ній слід тут (як «переламаний роботою» Іван Дідух із «Камінного хреста»). Стефаникова земля (ґруник, нивка) стає причиною конфліктів, непорозумінь, забирає сили, калічить, але не перестає бути об'єктом селянських мрій і снів («Сон»). Земля у Стефаникових оповіданнях – «своя» стихія, що забирає життя та повертає його назад; батьківщина, яка робить село селом, селян селянами і протиставляє їх чужим землям, чужому містові, панам та корчмарям/

РОМАН ГОЛИК

лихварям («Вона – земля»). Загалом же, сама доля Стефаніка, який певний час був і письменником, і громадським діячем, і австрійським парламентарем, і селянином-господарем, наближала його до інших модерністів, але й відмежовувала від них, що добре відчув Лепкий, відвідуючи Стефаніка у Відні уже в період Великої війни. У візії Лепкого віденський Стефанік виглядав, з одного боку, ніби безтурботним і веселим, а з іншого – байдужим, похмурим та цинічним навіть у контексті актуальних і важливих тем, які обговорювали в колі українських послів. Тим, певною мірою, письменник і посол відштовхував інших та ізолював себе від них, хоча Лепкий вважав таку поведінку психологічною маскою.

Проте, попри бунт молодших («модерних») поколінь проти старших («традиціоналістів»), пропри дискусії зламу ХІХ й ХХ ст. і напластування міжвоєнного та повоєнного часу, культурна пам'ять ХХ–ХХІ ст. зафіксувала український галицький модернізм *fin de siècle* як відображення «легкої й елегантної» сецесійної доби – мирного чи відносно мирного періоду меланхолії, з одного боку, та великих надій на майбутнє – з іншого.

ПЕРШИЙ ЗЛАМ: МОДЕРНІЗМ, ТРАДИЦІЯ І ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА

Війна 1914–1918 рр. круто змінила розвиток західноукраїнської літературної традиції і вплинула на долі модерністів та модернізації. З одного боку, війна спричинила руйнування та розрив із традиціями попереднього часу, з іншого – оновлювала і трансформувала знання галичан про довколишній світ. Це поєднання болю, трагедії разом із новим, хоч і драматичним, досвідом дало модерністам поштовх до модифікації письма. Вони зіштовхнулися з цілком новою реальністю й мусіли на неї реагувати: конструювати власний художній світ в умовах деструкції. Тема жахів світової війни та її наслідків була однією з провідних у тогочасному літературному дискурсі. До неї звернувся й майстер галицької новелістики – Василь Стефанік⁷⁵. Прозаїк, який вважав свої тексти реконструкцією селянської психології, намагався зобразити війну з позиції народу. Так, початок війни в Галичині його персонажі розглядали як ланцюг репресій: спочатку – австрійської влади (проти москвофілів та російських шпигунів), а потім – царського режиму, який у Стефаніковому дискурсі набирив варварських рис. Але загалом,

переконавав Стефаник, галицькі селяни сприймали воєнні події в есхатологічному руслі як допуст Божий для покарання грішників. Насильство жахало їх, заявляв письменник, змушувало відстрікатися від землі й покидати власний дім («Вона – земля») тощо⁷⁶. Так, у новелі «Марія» Стефаник зображав війну як перетворення людей на динамічну рухому божевільну масу, що знищує все, як злиття слухових та зорових подразників в одну вражаючу цілість⁷⁷. Картина битв у сприйманні письменника також розпадалася на ряд динамічних уривків – людських емоцій, вчинків, подій⁷⁸.

З іншого боку, одна з його новел показувала зустріч галицької українки з наддніпрянцями, яких та несподівано для себе «відкрила» між «москалями» – кривдниками її синів. Натомість в іншому тексті письменник задля психологічного ефекту вирішив показати війну дещо відсторонено – поглядом дітей, у яких щойно вбили маму⁷⁹. Зрештою, у новелах Стефаника відображена також проблема моральних та матеріальних наслідків війни⁸⁰. Загалом, образ світової війни у Стефаника – трагічний, як уся проза письменника. Може саме тому візуальний образ стефаніківського письма, так само як і письма Марка Черемшини (Івана Семанюка), – не плавна заокругленість ліній, характерів та мотивів у сецесійному стилі, як карбування, різьблення персонажів та сюжетів (як у «Камінному хресті» Василя Стефаника чи у «Карбах» Марка Черемшини, наприклад, у графічних ілюстраціях Івана Остафійчука).

Інший образ Великої війни на Гуцульщині подавала проза ще одного представника «Подільської трійці» – Марка Черемшини. Він також максимально загострював, драматизував ситуацію, показував, як «село потерпає», демонстрував картину вимираючого, «вигибаючого» села, знищеного бойовими діями. Війна для нього – це, звісно, час не так модернізації, як руху, неспокою, руйнування звичного порядку. Це видно з метафор і порівнянь, які застосовував письменник. В одній з його новел, як і в Стефаника, земля під вибухами гармат начебто «скидає» з себе хати-«карабушки» та їхніх жителів. Знищене війною село, яке втікає від воєнних дій, безлюдніє й гине на очах, у візії Марка Черемшини перетворюється на свою синекдоху – двері зі зруйнованих обійсть: «Бо це село, гей старі двері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало». Звідси й образ масової втечі з прифронтового села, де село спочатку постає деталізованою, ієрархізованою сукупністю втікачів, а потім

РОМАН ГОЛИК

перетворюється на «імпресію», асоціюється з образом рослини-пекотиполя, вирваного з рідної землі:

З кожної хати люди втікають, працю виносять. Але худібка найперша. Женуть її на дорогу, аби хлопці гуртом далше гнали. За нею бабки на одних возах, а діди на других... Сільські каліки з дідами разом. За ними діти на однокінках. Що віз дітей, то одна няня їх сокотить, плакати не дає. Відтак все, що путерю має, у верітках та ліжниках маетки двигає. Відтак церковну марфу несуть. Відтак пси гавкають, села не пускають. Як виросло село на крайню гору, то блідло, гей тото мохнате коріння, що вітер його із скелі вирвав і на скалу кинув, аби мокло та й усихало⁸¹.

У дискурсі Марка Черемшини вона ставала періодом страшних чуток про жорстокість і насилля, які люди у «народному стилі» змальовують під час розмов: «войну руками показують, жасними словами, як писанки кервою малюють» («Поменник»). У художній мові автора світ війни наповнений знаками природи, що віщують наближення боїв. У його дискурсі природне середовище мілітаризується і віщує про близьке знищення війни: «ворон повістує війну»; «кліпають ліси, кліпають гори: що дерево – то жовнір, що шпиль – то гармата. Хмари в небі біленькі, наче на смерть убралися, не розлітаються, бо неприятели казав їм одному місці зібратися. Сонечко ладан смажить, аби нарід ховати, аби трупів не чути»⁸². Це – семіотика близької й тотальної страти, анігіляції, то лиш знак, де село було. «Таке пусте гніздечко на шибениці, як перце, хитатися буде, не заважить, не зашморгнеться»⁸³.

Загалом, Велика війна в зображенні Марка Черемшини – перевертання світів, які колись були суміжними, бо («цісарський») світ війська та газдівський селян серед антисвіту війни стають парадоксальними антиподами⁸⁴. І саме ця несподівана опозиційність неопозиційного на тлі драматичного містицизму стає однією з рис модерністичного бачення війни у Черемшини-Семанюка:

Цісарські бадіки б'ють цісарських коней цісарськими пуживнами, і вся дорога біжить і таракотить, цісарське добро з села везучи. ... З обочей... дивлються на огонь газдівські

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

хати і обороги та й здригаються, а газдівські собаки виють протяжно, гей вовки. ...Село подобає ще на строшене село, хочай гонведи прозивають його собачою оселею і кольбами прицитькують так само людські плачі, як і собачі скомління. Вогонь світить, гей велика свічка та й показує, як гонведи талан з села виносять, як Гуцулію за горло тримають. Душі страчених бадіків утікають з церковної бані у темні бори, аби на село не дивитися⁸⁵.

Письменник також описував солдатську «людську повінь», що поглинає гірське село, яке робиться «цїсарським» і в якому хазайнують мадярські підрозділи. Загалом, його воєнні оповідання – простір контрастів і антиномій, між якими опиняються селяни і стають жертвами зудару: їх визнають зрадниками, переслідують та знищують⁸⁶. Зрештою, у Марка Черемшини тема війни стає підставою для модерністичної танатології. Гуцульські села у його прозі перетворюються на страшне поле битви, тотальну територію смерті і, врешті, стають кладовищем, серед якого блукають поодинокі живі люди:

лишилися шанці ззаду, гей покинені гроби довгі. Серед покаліченого села, серед перевалених лісів смерть собі палі вбила, своє поле відгородила, свою землю мерцями вкрила... А помежи вояками лежить обочами Гуцулія й текучими очима мухи годує⁸⁷ («Після бою»).

Дещо інакше зображав війну модерніст Михайло Яцків, який у передвоєнних «Жовнірських оповіданнях» (1905) критично зображав австрійську армію, але в 1914 р. був мобілізований, потрапив у полон та згодом повернувся додому⁸⁸. Твори Яцківа про війну 1914–1918 рр. (згруповані у збірку «Далекі шляхи») були спрямовані тепер не проти армійської реальності, а проти війни. Звідси – образ війни як деструктивної масової жорстокості й безумства і, водночас, модернізації⁸⁹. Так, герой новели «Жінка Сарданапала» (1915) постає перед дилемою, бо доходить висновку, що людство через війни йде до тотального самознищення:

Оця війна затягнулася в безконечну, світова ситуація заялозилася, як невипарений горнець ледачої газдині, й

РОМАН ГОЛИК

осточортіла, як смертельний гріх. Виглядає, якби людство не могло вже прокинутися з біснуватої дурійки, тільки насліпо йде до взаємної заглади⁹⁰.

Водночас персонаж стверджує, що війна змінює, модернізує суспільство, міняє гендерні ролі у ньому, сприяючи поширенню паціфізму:

Я, мій штаб, військо поневільно зжилися з тим духом язви, але попри те, коли поглянемо вглиб,... видимо зовсім інші речі... Ця війна дасть нам нові основи філософії, а з хвилию, коли жінка дійсно стане в рівнім праві з чоловіком, – всяка війна на будуче буде виключена⁹¹.

Однак у кінці розповіді персонаж-генерал гине від ворожого пострілу. Його смерть стає ніби підтвердженням негативної лінії людського розвитку. Зрештою, у новелах Яцківа війна несе загибель не тільки людям, але й тваринам. Наприклад, можна побачити образ старого оленя («Олень проклинає»), у якого під час боїв у лісі загинули усі нащадки і який у свій спосіб начебто звинувачує людей та їх агресію:

І був у тім голосі плач і крик розпуки, дикий біль, молитва о мести і проклин на людське кодро, що вдерлося у відвічну тишину пралісу, сколотило святий спокій і вбило молоде покоління⁹².

Війна у трактуванні Яцківа несе знищення також речам-предметам. Зокрема, письменник звертався до актуальної на той час теми – реквізиції церковних дзвонів, які розбивають, щоб переплавити на гармати («Гомін будучини»). Ці сюжети у дискурсі письменника зливалися у лейтмотив війни як «смертельної чорної хмари», «гігантської потвори необмежених форм», що захлинається людською кров'ю та залишає по собі мільйони спотворених трупів («Furia addornamenta...», 1917). Так виник страшний образ залишеного на полях боїв людського черепа, до якого герой одного з оповідань – солдат – звертається з риторичними запитаннями: «Чи така тверда була голова, що не словом, а кулею треба було

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

промовити до неї? Чи тепер вона вже дійсно переконана і знає, де правда?»⁹³. Водночас крізь похмуру картину «хмари-війни» персонаж Яцківа бачив доволі ідилічну картину мирного людства у післявоєнній дійсності, утопію:

Завмер гамір, зойк людства і горе залишеної напризволяще дітвори; згинув жах і ворожнеча, назавжди щезло зло, границі влади, ненависні окопи; всі народи дружною сімєю трудяться і живуть в новому світі⁹⁴.

Проте навіть у воєнні роки уяву Яцківа як одного з adeptів модернізму займала проблема художньої творчості. Її втілював містичний вічний поет («Сфінкс», 1916), із яким герой зустрічається ще в дитинстві, і який супроводжує його все життя. Таємничий персонаж переконує свого молодшого співрозмовника у тому, що суть мистецтва – трагічна, як сама дійсність. «Пекло життя страшніше, аніж пекло смерті – те, що ми в пробудженню бачимо крізь шкаралупину правди, – тяжче, ніж мука вічності»⁹⁵. «Вічний поет» Яцківа стверджував, що місія письменника складніша, аніж усіх інших митців і навіть вчених. До того ж, він переживає події разом зі своїми героями, що впливає на його буденне життя:

Учений орудує системою, маляр і різьбяр площиною, музик сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще чимось більше. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті всі творять хвили життя – ми духа епох⁹⁶.

Так письменник формував образ літератури як незвичайного, вічного мистецтва, сильнішого за війну.

Натомість питання воєнної психології у воєнних умовах стали центральними у популярних серед галичан текстах іншої модерністки, Ольги Кобилянської, яка пережила війну в Чернівцях. Серед них – відомий у німецькій та українській версіях «Лист засудженого на смерть вояка до своєї жінки» (1915), опублікований згодом у Львові. Наскрізно тут ставала тема страждання безневинного українського жовніра, якого чекав розстріл. У Кобилянської персонажем є солдат, якого засуджено до смерті лише тому,

РОМАН ГОЛИК

що в момент відступу австрійських військ в Італії він заснув і опинився сам в окопі на нейтральній території. Намагаючись осмислити потенційну смерть, вояк нарікав, що руських селян надто часто звинувачували за нібито зраду, й роздумував, як війна перетворює людину на несвідомий механізм, на знаряддя знищення:

Чоловік нічого не думає. Він дрижить, приглушений гуркотом гармат, деревіє від страшного реву... зойку виття, і не має нічого з собою до діла. Він хоче лишень гнати вперед ту силу, що сидить в залізі. ... Тут працює щось іншого замість нас. Тут працює залізо, і чоловік, що вдома був, є нічим, і багато соток і тисячі – все є нічим⁹⁷.

Цей образ мав зафіксувати, водночас, і трагізм війни, і динамізм модерністичної думки. Зрештою, у післявоєнному 1923 р., у тексті Кобилянської «Зійшов з розуму» смерть вояка набувала патріотично-трагічного виміру. Тут персонаж-жовнір марив воскресінням Ї/У(країни), натомість звичайний візник, який транспортував загиблих, сприймав цей порив за божевілля вмираючого⁹⁸.

Дещо інакше на події 1914–1918 рр. реагував ще один колишній модерніст – Лепкий. Тематика його поезії тепер мала два смислові центри. Один із них – прославлення вояків, зокрема воїнів УСС. З одного боку, Українські січові стрільці в його текстах вирушають на війну в контексті поетики героїзму і монументалізму, що відсилала до давньоруської традиції: «як стада птиць, як громада львів, як лавина», щоб виконати свій обов'язок: «А наша справа – кервава слава,/ Вмерти або побідити!»⁹⁹. Проте апофеоз УСС в Лепкого трагічний. Стрільці з його поезії – вояки, які гинуть, жертвуючи себе національній ідеї: («Напис на стрілецьких гробах»). Звідси популярний у міжвоєнний час образ загибелі стрільця на війні як щасливого сну про краще майбутнє: «Спіть, хлопці, спіть/ Про долю – волю любо сніть,/ Про долю-волю Вітчизни:/ чи можуть бути кращі сні?!»¹⁰⁰.

Частково ці образи ілюстрували гравюри іншої довоєнної модерністки – Олени Кульчицької (цикл гравюр «УСС. 1914–1915 рр.»), де також виділялися постаті «гуцулів-добровольців», «дітей-героїв», «орлиці в Карпатах», витримані частково в дусі ще сецесійної естетики¹⁰¹. Водночас мисткиня формувала й трагічні погляди

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«Страхить війни», де персоніфікована війна виглядала жінкою із закритими очима і закривавленим мечем, яка безжально знищує людей. Звідси також і образ «полеглого стрільця на полі бою», метафоричної стрілецької слави як червоної калини, яка виростає з крові, яка летиться з ран пораненого вояка; картини воєнних вигнанців – жінок із дітьми «під чужим небом» (1915) або ж заметеного снігом вояка з крісом/гвинтівкою, більші й менші поруч із придорожним дерев'яним хрестом-розп'яттям («На варті», 1915). Не радісно виглядали й акварелі Кульчицької «По війні» (1915): символом недавніх боїв тут теж був дерев'яний хрест, хоча з нього виростало дерево, а отже, життя («Життя перемагає смерть»).

Натомість війна в уяві Лепкого – тези якого, як колишнього молодомузівця, Кульчицька частково ілюструвала – поставала «Дев'ятим валом», за яким гряде «Апокаліпси звір». Її основні сюжети – смерть/кривда/руїна/нищення усього живого у різних іпостасях. Тож персоніфіковані «дні війни» у трактуванні Лепкого нагадували покалічені у боях, вимучені, спотворені людські тіла¹⁰². Не дивно, що основним настроєм воєнної поезії в нього став розпач і депресія («Останній лист Катрусі»). Осінній вірш Лепкого 1915 р. описував трагедію життя в тогочасній Галичині: несіяні поля, зруйновані й зубожілі села, покинуті голодні діти, розбиті сім'ї, повсюдні сліди нищення («міста і села вкрилися димами,/ на полі люди блудять між гробами/ й хрести вояцькі тичуть»), а також відгомін російських репресій («тії каравани, що на Сибір тягнули,/ У серцю біль, а на руках кайдани...»¹⁰³). Звідси численні алегорії руйнування: заіржавілий і покинений в полі плуг («Самотній плуг») – знак того, що його власник пішов на війну, а господарство цього власника повністю сплюндрували:

Волів побили, коней взяли в трен,
Лишився плуг у полі сам-оден.
Чекає, поки тут не зогние
Або гранат його не розіб'є¹⁰⁴.

Людський вимір війни в дискурсі письменника втілював трагічний образ вдови, яка втрачає на війні двох синів і божеволіє, та діда, який втрачає хату і залишається самотній у безлюдному селі («Одинокий»). Так поет хотів показати болючу суть воєнної реальності:

РОМАН ГОЛИК

Оповідання моє – лиш слова,
А дійсність, гляньте, – сива голова!
А дійсність – в серці рана незгійна.
Це все вона, це все вона – війна!¹⁰⁵ («Вдова»).

У поезії Б. Лепкого змальовано жахливе життя табірників-біженців. Цю тему теж пронизувала думка про людські страждання та смерть:

То не табор був, тільки шльоx і рев.
Летіли душі, як листки з дерев.
Як ми прийшли, був за табором яр,
Як відходили, то лишивсь цвинтар!¹⁰⁶.

Обмежений кільчастим дротом табір військовополонених у Лепкого – також простір голоду, знущань і епідемій. Війну поет описував як бенкет різних видів смерті, які зустрічаються між собою на полі битви. В уяві поета поля битви з ровами і окопами трансформуються в гігантського змія війни, що знищує світ:

Вариться пімста там, і лють, і злість.
Той змій хіба всю нашу землю зість.
І не оставить сліду з сіл і міст...¹⁰⁷.

Воєнне лихоліття Лепкий передавав, зокрема, через символічні образи дванадцяти старців, дванадцяти жінок, дванадцяти сиріт, дванадцяти вершників і дванадцяти борців. Усі вони відсилали до головного сюжету – теми війни як безумства, самознищення людей і народів:

Обгортає гнів,
як весною розбурхані води, –
Світ збожеволів.
Поріжуться, поріжуть народи!¹⁰⁸ («Ноктюрн»).

З іншого боку, поет, який розглядав свої тексти як вираз суспільних настроїв, намагався передати читачам також і оптимізм: віру в національне відродження («Народ спічне на мить – Й здивує

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

світ.»), що додає сил для життя у найважчих умовах («Злій судьбі наперекір/Жий і вір!»). Загалом, у військовій поезії Лепкого, як і в графіці Кульчицької, у літературній традиції кінця ХІХ ст. присутні модерністичні елементи початку ХХ ст.

Парадигму військового модернізму «Молодої Польщі» в Галичині репрезентував Леопольд Стафф (Leopold Staff), автор «Снів про могутність», який перебув майже усю світову війну (1915–1918) у Харкові. Там з'явилася збірка його поезій «*Tęcza łez i krwi*» («Веселка/Райдуга сліз і крові»), що мала антивоєнну спрямованість¹⁰⁹. Вона починалася картиною школи, перетвореної на лазарет («*Szkoła*»). Тут видно усі жахи війни, які вражали й обурювали поета¹¹⁰. З одного боку, Стафф ретроспективно змальовував напружену картину першої військової осені 1914 р., розючий контраст між спокійним пейзажем («*niebiosa stare, jak weki/ W skłonów turkusie/ W zenitu lazurze./ Ciche, łagodne słodkie, jak sen o Chrystusie*») і страшною суттю війни, якою він наповнюється. Так виникав масштабний образ війська, що рушає на бій, зливаючись із довколишньою природою (в уяві поета – наче колосисте поле), водночас заперечуючи її і передаючи їй власні «(слов'янські) риси»:

Zolnierze w pułkach niby ruchome zagony
Szli w dal kłosaми bagnetów zjeżeni.
Po ziemi dępcząc rodzanej,
W swych braci łonie
Szukać przymuszeni
Wolności swej Ojczyzny,
Obce niosąc broń...
Po własnym ciele krocząc glebą
A nad ofiarna ich drogą
Lśni nadwiślańskie
Nieszczęśliwe niebo,
Błękitne i marzące, jak oczy słowiańskie¹¹¹.

Саме таку осінь Стафф фіксував у культурній пам'яті («*Jesień pamiętna*»). У цій пам'яті залишалася також візія мілітаризованого міста в облозі. Воно «відхилило своє нове обличчя», змінило свій простір, перетворившись на заповнену військами казарму:

РОМАН ГОЛИК

Place, plantacje, ulice
Jawią piechote, konnice/
Sztandary, lance, bagnety
Działa, furgony chyże...
Gmachy zmienione w lazarety
Na nich Czerwone Krzyże¹¹².

Проте події в анонімному обложеному місті, за яким проглядається Львів 1914 р., врешті-решт, змінюються на гірше. Місто у візії Стаффа не просто здається, а «втрачає встид», і знаком його приниження стає метафорична мова – «чайка над тонучим кораблем» – білий стяг на міській ратуші. Його несподівано покидають оборонці й влада, натомість перебирають нові володарі¹¹³. Водночас у поезії «Wśród burzy» були виражені протилежні настрої – заклик до спротиву й мужності, волі, протиставленій воєнній бурі чи пожежі («kiędy w ogniu dziś stoją cztery swiata rogi»). Це – виклик соціальній стихії, характерний для поета, який «снів про могутність»:

Bijcie gromy! Trzaskajcie w nas gromy bliskawic!
Oto nasze obnażone piersi
Wyzywamy was lasem wyciągniętych prawic,
My, mąk jeno wybrańce i pierwsi,
Jedna nam dzisiaj modlitwa została:
Zwartych zębów, zaciśniętych pieści¹¹⁴.

На рецепції Першої світової війни у Стаффа позначилася класична освіта та образи античної міфології, які використовували модерністи зламу XIX і XX ст. Поет вбачав у подіях 1914–1918 рр. відображення подій та персонажів «Іліади» Гомера (Όμηρος) міфологічних трагедій Троянської війни: у вояках, які вирушають на війну, – гекторів, у майбутніх вдовах – андромахів, а у їхніх домах – Скайські ворота («Скайська брама»/«Skajska brama»). У такому контексті формувалося поетове бачення світового конфлікту як грандіозного «походу походів», глобальної «мандрівки народів». Проте й тут Стафф створив антитезу між картиною дисциплінованих, організованих, сильних і рішучих вояків, які йдуть на війну, та образом розбитих, покалічених, деморалізованих солдатів, які

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

з неї повертаються. Панегірик стає трагічним оплакуванням, бо здорові люди перетворюються на безпомічних привидів-інвалідів:

Oto rzesza widm wraca zbiedniona, wychudła.
Lecz nikt nie widzi ludzi, jeno szudła, szudła
Puste, powewające na wietrze rękawy
O, synowie zwycięstwa! O wybrańcy sławy!
Wy, coście nieśli bronie, sztandary i czyny
Niezdolni już do czynu, chwiejne, jako trzciny!¹¹⁵.

Проте саме цим безсилим воїнам поет закликає передусім скла-дати славу, як тим, хто повстав із мертвих («Pochód»). Рефреном Стаффової поезії був мотив братовбивства як основної трагедії, яку несе війна. У постатях воїнів, що падали долілиць, поет бачив символ того, що, вмираючи, ті просять у землі пробачення за вбивство своїх родичів («Legionu»). Водночас і природа – світ тварин та птахів – у Стаффа також реагує на війну – замовкає, покидає знищені боями гнізда. Залишаються тільки символи – двоголові орли на перекинутих прикордонних стовпах, що символізують новий переділ світу («Птаство під час війни»/«Ptastwo w czas wojny»). Письменник не шкодував фарб, щоб змалювати образ знищеного села, де панує смерть і звідки втікають мешканці, марячи втраченою Батьківщиною («Біженці»/«Wychodźcy»). Головні інквентиви Стаффа спрямовані проти узагальнених призвідців війни – королів, які, на думку поета, налаштовують одних людей проти інших. За цього основна зброя світової війни – кулі – в поетовій метафорі перетворюються на самостійні створіння («діти олова», «смертельні бджоли») і навіть на черенки книги, яку пишуть «сильні світу цього» на полях боїв («Діти олова»/«Dzieci ołowiu»). Проте поетова книга закінчувалася оптимістично¹¹⁶. Його збірку завершував вірш, де поет пророкував світле майбутнє своєї Батьківщини – Болісної Матері, наголошуючи, що їй вдасться подолати наслідки війни й воскреснути знов.

Інше спрямування мала поезія ще одного представника галицького польського модернізму Яна Каспровича, який у час війни, з одного боку, продовжував відносно спокійне життя у Львові. Його вірші 1914–1918 рр. виражають комфорт родинного життя. Такі настрої простежувалися у його збірці «Книга убогих» (1916). Проте наприкінці «Книги» поет все ж звернувся до теми польського жовніра,

який гине на війні у неприязельському війську. «Вороги» намагаються забрати все, що пов'язує вояка з рідним народом, посилаючи того на смерть за «чужу справу» – саме це вражало Каспровича, який, однак, вважав, що причина майбутньої поразки недругів – у їхній фальшивості («Miecz, jeśli fałszem hartowan/Lomliwy sie staje, kruchy») та бажав якнайшвидшого припинення світового кровопролиття. Зрештою, у первісно нейтральному дискурсі поетової збірки з'являється тема Батьківщини як найвищої (хоч і прихованої) цінності. Саме цей світлий образ у дискурсі Каспровича протистоїть похмурій картині війни (злочинної зарази/епідемії, кривавої ріки, темної хмари) і нівелює його. Тут домінував образ радісних переживань мандрівника в горах, який вважає дружніми собі усі стихії, включно зі смертю («Rozmłowała się ma dusza»), та відчуває «творчі подиви вічності» («twórcze podmuchy wieczności, co śmierć na życie przetwarza») й «творчу роботу Часу». Герой збирає «скарби Божого володарювання» («Skarby Bożego władztwa»), «вогні Божі» тощо. Здається, війна не затьмарює щасливого існування ліричного героя. На тлі воєнних подій і гір поет відчуває себе усе ж вільним та щасливим (його душа «сама собі монарх і священник»). У такому контексті Каспрович шукав власної спорідненості з «убогими цього світу», жертвуючи свою творчість людським злидням і стражданню. Водночас, навіть сперечаючись із Богом і говорячи про «святу війну на дні свого серця», ліричний герой Каспровича пропонує читачам не «залізо для воюючих», а «спокій і тишу для роздумів».

Складнішим на цьому тлі виглядав дискурс Івана Франка часів Великої війни. З одного боку, за способом письма він наближався до модерністичного, бо часом йшлося майже про сюрреалістичні сюжети в його творах. Частина Франкових «воєнних» текстів балансувала на межі натуралізму, бо надто загострено розповідала про жорстоку воєнну дійсність, зокрема загибель мирних людей від рук безжалюсних солдатів («Два столівники»). Інші тексти, натомість, відповідали поетиці міського романсу: наприклад, поезія «Під воєнний час» – розповідь про любовну трагедію на тлі зайнятого росіянами Львова. Навіть природа під час війни здавалася Франкові аномальною, чорною, гнітючою, його також часом переслідували образи людських жертв. З іншого боку, письменник вбачав у війні також нову техніку та модернізовану реальність, зокрема техніку, яка його дивувала. Це здивування передавалося мовою

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

нераз досить своєрідних асоціацій: аероплани/літаки – «велетенські жуки», гармати і гаубиці та кулемети/карабіни машиніві «торхтять, мов біб залізний». Чи не найбільше його дивували автомобілі та мотоцикли російської армії – «самоходи» різних типів та кольорів, які він описував з певним гумором:

Ось блискучі джигуни,
Бистролетні, невловимі
Наче з золота вони,
Гонять духи їх незримі.
Жовтий ось, мов яєшня,
Зелененький, мов салата
Мерехтить у світі, мов комаха та крилата (...)
Осьде ровер-самохід –
Лиш сиди й не руш ногами;
Ось пузатий магазин,
Мов котел із пирогами.
Але в нім не пироги –
Кулі, бомби та шрапнелі
Гей, готуйтесь, вороги, до кривавої постелі!
...Пасажирів у них мало,
Всі в масках та окулярах, –
Де кому потрібно стало,
Гонять, мов на сонних марах¹¹⁷.

Проте не треба забувати, частина творів, справді як у сні, фіксувала підсвідомі візії письменника, зумовлені не лише (чи не стільки) реальністю, але й його хворобою. Тому невідомо, чи надто натуралістичні або сюрреалістичні візії не були плодом зболеної, а не модернізованої уяви. Так чи так, але Франко не пережив Великої війни і хронологічно залишився саме у воєнному часі.

Натомість у творах молодого тоді українського учасника війни Осипа Турянського (який дебютував кількома оповіданнями ще у 1908 р.) протистояння 1914–1988 рр. набувало рис психологічного та фізичного Апокаліпсису. Це не дивно: сам автор і його персонаж пережив увесь жах етапування австрійських вояків через гори, албанським «шляхом смерті» у сербському полоні. Повільна психічна й фізична смерть «живих трупів людей» серед «трупа

природи» – такий лейтмотив його «повісті з безодні» «Поза межами болю». Його герої перебувають, водночас, і в наративному тексті, і у тексті «зміненого стану свідомості» на межі нервового виснаження, між свідомістю й несвідомістю, у стані, близькому до божевілля. Перейшовши поріг болю, страждання, вони поступово позбуваються людського вигляду та звичних емоцій. Окрім того, утікачів постійно переслідує марево війни: «гарматні кулі розривають землю і людей. Кругом нас пекло, божевілля, смерть. Кожна людина вмирає тисячу разів в одній секунді»¹¹⁸. Водночас у цьому пеклі, «в опарах людської крові, в димі світового пожару», вояки шукають Бога і роздумують на долями людей¹¹⁹. Експресіоністичний, часто рваний текст, у якому монолог переплітався з діалогами, був текстом прото-екзистенціалістським, твором про трагізм людського існування в долині болю – буквальної і образної.

Виданий незадовго після закінчення війни, твір Турянського відразу отримав високу оцінку за свою літературну вартість. Критики акцентували на його парадоксальності: у ньому вбачали один із найсильніших протестів проти війни, у якому війна як картина бойових дій була винесена за межі розповіді. Деякі тогочасні літературознавці ставили «Поза межами болю» вище за популярний тоді «Вогонь» Анрі Барбюса (Henri Barbusse) та аналогічні тексти:

В (...) концепції Турянського світова війна являється (...) страшною, потворною подією (...), але в його творі одною зі смертельних ран, страшним епізодом у темряві буття, в яку вкинули людство небо, природа, а передовсім власна вина людей¹²⁰.

– наголошував захоплений твором Роберт Плен (Robert Plöhn). Тому, зазначав німецький критик, хоча читання воєнної літератури вже встигло набриднути, книги українського письменника актуальні навіть поза її контекстом. Дійсно, у випадку Турянського йшлося про загострений психологічний експресіонізм, принципи людського існування й співіснування загалом, а не про воєнну документалістику.

Водночас наступні міжвоєнні твори Турянського впроваджували до тексту сюжети й персонажі казок чи байок («Дума пралісу»), переплітаючи її з соціальною реальністю, як у романі «Син

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

землі», частина персонажів і опозицій якого (головний герой і мавка/граф'янка) чимось нагадували «Лісову пісню» Лесі Українки. І хоча в їхнім сюжеті й була закладена тема та ідея конфлікту, проте це були вже відносно мирні твори відносно мирної епохи.

МІЖВОЄННЯ: МОДЕРНІЗАЦІЯ І ТРАДИЦІЯ 1920–1930 РОКІВ

Перша світова війна справді «відкрила двері» до модернізації культури й літератури світу, Європи та самої Галичини. Проблемою було те, що ця модернізація певний час гальмувалася: спочатку Українсько-польською війною за Львів і Галичину у 1918–1919 рр., потім загальним збіднінням краю внаслідок цього конфлікту і Великої війни 1914–1918 рр. Загалом, нову модернізацію годі було зупинити, особливо у 30-х роках ХХ ст., і це позначилось на повсякденності міжвоєнтя. Так, ставало все більше автомобілів, а також автобусів, телефонів і телефонних станцій, кінотеатрів, у яких демонструвалося щораз більше кінофільмів¹²¹. Це означало зміну самого візуального коду. Звісно, вже у фотографії та в німому кінематографі до Першої світової війни було застосовано монтажі і колажі.

Після жорстоких вуличних боїв Львів спочатку не надто модернізувався, однак у 20–30 роках ХХ ст. розбудовувався спочатку у стилі модерну, а потім і функціоналізму. Львівський модерн 20-х років ХХ ст. позначився, наприклад, на розбудові нинішніх вулиць Саксаганського, де модернізувалися риси барокової архітектури, чи в обрисах колишнього палацу Бельських, який репрезентував академічний модерн. У другій половині 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. на хвилі пропаганди дешевого та функціонального житла почали з'являтися цілі квартали житлових блоків будинків, у яких домінувала простота форм, економічність і раціональність планування – майже без жодних зовнішніх декорацій. Будинки цього типу виникли на вул. Стрийській, Левицького тощо. Мода на прості й масивні форми проникла й в архітектуру львівських вілл та котеджів, які поступово сформували т. зв. «Новий Львів», а також район Погулянки. Виразним прикладом функціоналізму 20–30 років ХХ ст. став, зокрема, масивний колишній Будинок міських електромереж та теж колишній «червоний» Будинок профспілки працівників комунального господарства м. Львів (1936) на Підзамчі. Подібні тенденції розходилися й іншими містами краю, аж до невеликих міст на кшталт Жовкви. Водночас стильові новації 20–30 років ХХ ст.

не завжди викликали захоплення. Навпаки, частина львівської інтелігенції вбачала у модернізації забудови загрозу дегуманізації, знищення давньої культурної спадщини. Наприклад, у 20-х роках ХХ ст. спалахнула суперечка довкола перших львівських «хмарочосів». Такими на тлі австрійської забудови ХІХ–ХХ ст. виглядали вищі від інших т. зв. будинки Йони Шпрехера (Joine Sprecher). Зокрема, збудована у стилі американського конструктивізму восьмиповерхова споруда на вул. Академічній, на думку тогочасних жителів, псувала весь вигляд цієї вулиці. Однак згодом ця будівля також стала звичним елементом львівського міського пейзажу. Зрештою, артдеко, модерн та функціоналізм проникли також і в образотворче мистецтво, у живопис і скульптуру, але також і в орнамент, дизайн (зокрема книжковий) та в ужиткові предмети й рекламу, зокрема у плакати, які оточували містян на вулицях міст. Плавні лінії та звивисті орнаменти, діонісійські сюжети сакральної весни, смуток і радість сецесії тепер замінилися різкими, динамічними, часто скупими, але водночас такими, що відповідали (хоч у різний спосіб) новому стилю і його динамізмові.

Можна виділити кілька чинників розвитку західноукраїнського модернізму. Частина з них були внутрішніми і пов'язаними з еволюцією галицького модерну перед Першою світовою війною. Інша частина мала зовнішнє походження: західноєвропейське, з одного боку, та східноєвропейське і, зокрема, центральноукраїнське – з іншого. Ще інша частина факторів була змішаною. Так, Святослав Гординський (і не тільки він) стверджував, що на нього і на ідеї митців Львова мав вплив Олекса Новаківський – уродженець Подільської губернії, який, проте, навчався і певний час жив у Кракові (певним чином, сприйнявши імпульси тогочасної польської культури), а перед самою світовою війною, у 1913 р., переїхав до Львова. Із того часу його малярство, зокрема експресіоністичні львівські пейзажі (наприклад, зображення собору Святого Юра), портрети, помітно впливали на художню культуру й уяву Львова¹²². Водночас ця постать привертала увагу й культурних діячів тогочасної Радянської України¹²³. Так само значними для західноукраїнської культури міжвоєнного часу стали кубістичні, конструктивістичні й абстракціоністичні ідеї «скульптомалярства» і «архипентури» іншого уродженця Центральної України, згодом парижанина, берлінця та американця Олександра Архипенка. Його

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«Жінка з дитиною», «Танцівниці/Танечниці», «Танок», «Сальомея», «Чоловічий торс», «Поцілунок», «Кулачні бійці» інспірували і захоплювали несподіваним абстрактним лаконізмом¹²⁴. Також Святослав Гординський згадував відомий альбом Анатолія/Анатолія Петрицького «Театральні строї», з ескізами театральних строїв у стилі конструктивізму. Їхні яскраві барви, поєднання прямих і округлих ліній, несподівані дизайнерські рішення удинамічновали не лише сцену/театр і драматургію¹²⁵.

Ці культурні імпульси впливали на уяву західноукраїнських творців так само, як театральна сцена новаторського харківського театру, еспериментального «Березоля» під керівництвом колишнього галичанина, уродженця Самбора Леся (Олександра-Зенона) Курбаса. Постановки незвичних декораціями та режисурою вистав на кшталт «Народного Малахія» чи «Маклени Граси» Миколи Куліша, Курбасова інсценізація класичних «Гайдамаків» Тараса Шевченка з декораціями Анатолія Петрицького показували можливості нової, конструктивічної експресії в театрі. Вони ж формували і образ модернізованого театру як бурі, революції, «весняного оновлення», перевороту знакових систем і значень («Я вибираю Березиль»), і увиразнювали образ самого Курбаса у його героїчній («революціонер українського театру») і трагічній (розстріляний у Сандармосі у 1937 р.) іпостасі¹²⁶. Соціальна революція більшовиків, що витіснила національну революцію в Україні, ліквідувала УНР та спричинила виникнення УСРР/УРСР, серед літераторів та митців викликала змішані почуття. З одного боку, її не розуміли й боялися, особливо після короткочасного досвіду Галицької Радянської Соціалістичної Республіки. Але масштабні індустріальні проекти Радянської України разом із політикою коренізації/українізації викликали ентузіазм, особливо серед молодшого покоління галицьких письменників та митців. Врешті, саме в УРСР почали системно видавати (хоч із ідеологізованими коментарями та корективами) багатотомні видання українських класиків (зокрема й модерністичні тексти Лесі Українки), а також українські переклади закордонних авторів і очевидну українську (хай і радянську) літературу 1920–1930 рр.

Загалом, міжвоєнний західноукраїнський модернізм опинився на межі двох впливів – східного та західного. Так, художні й теоретичні тексти українських радянських авангардистів почали впливати й

на авангард Львова і Галичини. Харківська чи харківсько-київська література 1920–1930 рр. взагалі стали орієнтирами для частини авторів Західної України. Елементи модернізації і, водночас, традиції привносили в літературу різні автори тогочасної України: ранній Павло Тичина з поетикою «Сонячних кларнетів» й естетикою енгармонійного; Євген Плужник із його меланхолійністю, «Галілеєм» і, водночас, поетичним реалізмом віршів про громадянську війну в Україні. Модернізаційні тенденції відображали також і неокласицизм Миколи Зерова, раннього Максима Рильського, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари (як певна деконструкція чи переосмислення класики й античних сюжетів), неосимволізм колишнього буковинця Дмитра Загула, полтавця Миколи Філянського, уродженця Берестейщини Дмитра Фальківського і дещо відособлений дискурс Володимира Свідзинського, синтетичний «пролетарський неореалізм» Валер'яна Поліщука, так само, як «революційна» за тематикою «Червона зима» колишнього петлюрівця Володимира Сосюри, прозовий урбанізм «Міста» Валер'яна Підмогильного і романтизм Юрія Яновського з його епічними і трагічними «Чотирма шаблями».

Своє місце у формуванні й модернізації літератури Радянської України зайняли й тексти Майка (Михайла) Йогансена з його «Революцією», «Прологом до комуні», з одного боку, та «Кроковим колесом» і «Подорожжю ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» – з іншого. Проте увагу галицьких авторів привертала передовсім найбільш провокативні українські радянські авангардисти: від футуристів і панфутуристів Михайля (Михайла) Семенка, Гео/Георгія/Юрія Шкурупія до не таких відомих тоді в Галичині Олекси Влизька, Олекси Снісаря/Слісаренка, Костя Буревія/Едварда Стріхи і частково Ніка/Миколи Бажана¹²⁷. Звісно, найвідомішим і екстремальним серед них був Семенко з його «Аріями трьох П'єро», «Тов. Сонцем», «Безрозними садами», майже бароковою грою з власним іменем («Семенко/енко/ко»), провокативним використанням назви Шевченкової збірки («Кобзар») для зібрання власних текстів; використанням авторських неологізмів («П'єро мертвопетлює»), візуалізацією віршів у «поезомалярстві»; своєрідним реверсивним використанням арсеналу «буржуазної літератури» і самої теми Європи («Європа і ми») для конструювання нової (теоретично антибуржуазної) літератури¹²⁸.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Сама атмосфера творення українського радянського/соціалістичного авангарду – змішана й синкретична. У ній як, наприклад, у школі теж колишнього галичанина, уродженця Терехівщини монументаліста Михайла Бойчука¹²⁹, несподівано об'єднувалися поствізантійська релігійна традиція з елементами авангарду, який ставав радянським. Однак створена учнями Бойчука (бойчукістами) неотрадиція була близька й для галицьких середовищ (бо в дечому перегукувалася з творчістю «візантиста» й неоімпресіоніста, уродженця Наддніпрянщини Петра Холодного¹³⁰). Певною проблемою для галичан була часткова зближеність російського та українського авангардизму. Представники російського авангарду, очолюваного (етнічно пов'язаним із Україною) Володимиром Маяковським (Владимир Маяковский) і уродженцем Харківщини, поетом й художником Давидом Бурлюком (Давид Бурлюк) або ж словесним експериментатором Велимиром Хлебніковим (Велимир Хлебников) – на частину з них були орієнтовані українські радянські модерністи – для галицьких середовищ були не такими відомими, як для харківських.

Частково знаною була творчість київсько-вітебського авангардиста українсько-польського походження Казимира Малевича (Kazimierz Malewicz). Звісно, його «Людина, яка біжить», «Купальниці», а особливо «Чорний квадрат», «Чотири квадрати» та «Супрематизм» мали вже світову славу й демонстрували загальну спрямованість нових мистецьких напрямків: побачити іншу, нову реальність, нові площини, приховані за фігурами традиційного мистецтва. Натомість радянський авангард, про що свідчила книга Малевича «Від Сезанна до супрематизму. Критичний нарис» (1920), мислився також різновидом революційної урбанізації та модернізації, «розпилення» традицій соціально-революційного оновлення, «нової економічної культури знаків» і нової чи радикально оновленої віри (як в іншій роботі Малевича – «Бог не скинутий. Мистецтво, церква, фабрика», 1922). Дійсно авангардизм, що приходив зі Сходу, офіційно ніс нову релігію чи ідеологію – утопію комунізму у ленінському/сталінському трактуванні марксизму. З іншого боку, модерністи були часто або специфічними й умовними марксистами, або «не чистими» леніністами, або націонал-комуністами, які вбачали своє завдання в коренізації/українізації літературного й культурного простору. У кожному разі, вони

були нонконформістами, людьми, які вступали в дискусії не лише між собою, але й з партійним каноном¹³¹.

Цей період модернізації став періодом формування модерної, як здавалося творцям, пролетарської культури, літератури та критики. У багатьох випадках (наприклад, у текстах критиків Володимира Коряка (Волька Блюмштейна), Андрія Річицького, Агапія Шамрая, Олександра Дорошкевича) проглядалося те, що згодом радянська влада назвала «вulgарним марксизмом», із використання Марксового «базису» й «надбудови». Це, фактично, було відображенням «пролетарської» чи народно-пролетарської парадигми в радянському марксизмі міжвоєнного часу. Те ж стосувалося й історії мови, літератури та мистецтва, до якого в СРСР намагалися запровадити також «нового/яфетичного вчення» Миколи Марра (Бозколовъ дъбо, Николай Марр) про лінгвальну стадіальність мислення, начебто складеного з першоелементів («сал», «бер», «йон», «рош»). Проте в УРСР ця теорія була радше навчальною, віртуальною і не надто практикувалася. Однак лише згодом погляди ВКП(б) на досить радикальні уявлення про суспільство і літературу, мислення, культуру змінилися, і їх повністю заступив радянський канон. Цим каноном став сталінський літературний квазімодернізм – соцреалізм, що візуально відповідав сталінському вченню про мову і нації та сталінському ампірові/сталінській архітектурі в естетиці. Він також став новою традицією.

Натомість у вир дискусій між марксистами, модерністами, прихильниками різних тлумачень Леніна й Сталіна, зрештою, потрапили й представники Західної України, зокрема ті, хто, як волинянин-авангардист Мечислав Гаско, належали до групи «Західна Україна». Окремі з них потрапляли сюди у міжвоєнний час з-за Збруча, як представник традиції, хоча й модернізатор галицької педагогіки Антон Крушельницький із його прозою («Змагання», «Дужий помах крил»), а також його син Іван Крушельницький. Перекладач творів символіста/декадента Гуго фон Гофманстала, автор розповідей про австрійського письменника («З розмов з Гофмансталаем»), біограф творця української модерної графіки Георгія Нарбута («Георгій Нарбут. Мистецько-історичний нарис») Іван Крушельницький теж був модерністом, у поезії якого поступово еволюціонував Гофмансталів символізм, елементи декадентського суму з використанням класичних античних образів і з прагненням

до легкості вірша¹³². Іван та Антон Крушельницькі були заінспіровані, навіть зачаровані Червоним Ренесансом чи модернізацією УРСР/УРСР та її літератури. Насамперед їх приваблював національний комунізм та атмосфера вільнодумства, бунту, на якому ще трималася ранньорадянська українська культура, передовсім модерністична література. Проте ці процеси були швидкоплинними та ілюзорними, і Крушельницькі потрапили в ту ж пастку, в яку, врешті, попали й українські радянські модерністи (О. Влизько, Михайль Семенко, Лесь Курбас та інші): їх репресували і знищили. Репресій не unikли й ті, хто підтримував традицію чи класику (як розстріляний у 1937 р. М. Зеров, знищений Є. Плужник, чи як М. Філянський). У такий спосіб прихильники і традиції, і авангарду стали постатями того, що з легкої руки Юрія Лавріненка стало називатися «Розстріляним Відродженням», який, разом із голодом 1932–1933 рр. змусив задуматися багатьох adeptів радянської модернізації. З іншого боку, здобутки української радянської культури міжвоєнного періоду (зокрема й нерепресованих її представників), наприклад, новаторська «Земля» Олександра Довженка (1930), постійно викликали зацікавленість, повагу і навіть певну заздрість західноукраїнських митців: у їхніх умовах масштабні мистецькі і літературні проекти були не надто можливими.

Водночас у самій Західній Україні ставлення до радянського і загалом соціалістичного модернізму 1920–1930 рр. було неоднаковим. Навіть в українському прокомуністичному середовищі реакції були різними. З одного боку, існувала лінія Степана Тудора (Степана Олексюка)¹³³. Вже наприкінці 1930 – на початку 1940-х років він почав писати «День отця Сойки», у якому можна було спостерігати фіксацію того самого обривистого «потoku свідомості чи пам'яті»), що й у творах Джеймса Джойса (James Joyce): «Думки в мозку» отця Сойки відображають його день – так само, як думки Блума і Стівена Дедалуса відображають їхні дні. Однак сам зміст твору Степана Тудора був антирелігійним, полемічним, пасквільним, що зближувало його з соціалістичним модернізмом і соцреалізмом. З іншого боку, Ярослав Галан як автор «Дон Кіхота із Еттенгайму»¹³⁴ згодом різко заперечував своєму фактичному однодумцеві Іванові Крушельницькому, який бачив у творі модерністичні впливи. У принципі Ярослав Галан (як і Кузьма Пелехатий) намагався вписати свої думки в соціалістичний реалізм. У цьому частково проглядалася

традиція галицьких русофілів, з якої вийшли Галан та Пелехатий. Вона була доволі консервативною: лише один Маріян-Константин Глушкевич (1877–1935) хотів вписати свої тексти в парадигму російської модерністської лірики початку ХХ ст. Решта ж москвофілів прагнули модернізувати традиції русофільського лідера Івана Наумовича (1826–1891). З іншого боку, редакція прокомуністичних «Вікон», із якою співпрацювали Ярослав Галан і Степан Тудор, запрошувала до співпраці «всіх, хто серцем кучерявий», закликала до суспільного та інтелектуального оновлення, публікуючи частково тексти Майка Йогансена, переклади з Артора Рембо тощо. У цьому аспекті тексти С. Тудора (наприклад, «Молошне божевілля», 1930) справді були близькими і до письма Джеймса Джойса, і до візуальних експериментів футуристів, хоч решта текстів поступово набирали рис «комуністичного монументалізму».

Однак треба сказати, що східний (радянський і російський) авангард мав вплив на традицію й модерн не лише української, але й польської спільноти міжвоєнного Львова та Галичини і Другої Речі Посполитої загалом. Ці пошуки відображалися і в пошуках варшавської групи і часопису «Скамандер» («Skamander: Miesięcznik poetycki у 1920–1928, 1935–1939»), орієнтованих на творчість Леопольда Стаффа, але особливо довкола львівських «Сигналів» (1933–1939), довкола яких збиралися молоді й відносно молоді автори, захоплені ідеями лівизни й модернізації суспільства: Кароль Курилюк (Karol Kuryluk), який після Другої світової війни став послом соціалістичної Польщі в Австрії, історик літератури й дослідник історії польської літературної богеми Стефан Кавин (Stefan Kawun), теоретик кіно Болеслав Левицький (Bolesław Lewicki)¹³⁵, поет і перекладач Тадеуш Голендер (Tadeusz Hollender), згодом, у 1943 р. розстріляний у варшавському гетто. Довкола нього зустрілися прихильники модернізації Львова і його літератури (від пізнішого відомого фільмовця Ервіна Аксера (Erwin Axer), визначного поета Чеслава Мілоша (Czesław Miłosz), їдишо-польської письменниці-модерністки Дебори Фогель (Debora Vogel) та дроґобицького прозаїка й графіка Бруно Шульца (Bruno Schulz), критика й автора незвичного спогаду-фантазмагорії про Львів Юзефа Віттліна (Józef Wittlin), деколи навіть українських авторів (Михайла Рудницького) аж до тих, кого вважали провідними авторами сучасної європейської літератури й культури та наукової думки: поета

Поля Валері (Paul Valéry), есеїста, згодом політика Андре Мальро (André Malraux), автора антивоєнного «Вогню», письменника-комуніста Анрі Барбюса, зрештою, математика-неопозитивіста, філософа й літератора Бертрана Рассела (Bertrand Russell)).

Автори цього місячника дійсно намагалися сигналізувати читачам про напрями сучасного мистецтва і сприймати сигнали модернізації (наприклад, вивчаючи вплив нових медій на мистецтво: психологію глядачів кінострічок чи слухачів радіостанцій). Тому довкола «Сигналів» збиралися ті, хто прагнув модернізації із Сходу та Заходу. Серед тих галичан/львів'ян, які сприймали модерністичні ідеї лівого спрямування, які йшли з СРСР, і правого, які надходили з Заходу, зокрема, були представники змішаних українсько-польських середовищ, які утворили т. зв. Краківську групу: уродженка Старого Самбора, польська скульпторка й художниця-абстракціоністка українського походження Марія Ярема/Яремянка (Maria Jarema/Jaremianka), її майбутній чоловік, уродженець Тернополя, знаний прозаїк Корнель (первісно – Ілля) Філіпович (Kornel Filipowicz), який теж походив із українсько-польської родини, та українця Леопольда Левицького. Ця група митців якраз активно сприймала ліві ідеї модернізації, радикалізувала свої погляди, підсилюючи їх концепціями західної культури, закликаючи до боротьби «робітничого класу» з «експлуататорами» (особливо на хвилі страйків 1936 р.).

Серед них домінувала орієнтація на тих авторів і митців, які вважалися прогресивними: «Ми були загипнотизовані поетикою Шагала, драматичністю Пікассо, порядком Леже, політичною обережністю Гроша, характером і формою сучасного театру Піскатора», – згадував згодом Йона Штерн (Jonasz Stern) і зауважував вплив теоретичних праць Василя Кандинського (Василий Кандинский) та, з іншого боку, Лайоша Кашшака (Lajos Kassák) і його «Книги нових художників» на світогляд «краків'ян»¹³⁶. Як наслідок, з'явилися первісні скульптури «Помона», «Материнство» (1934), «Композиції», «Акт», «Фігури» Яреми, ідеї яких згодом, уже після Другої світової війни, трансформувалися у дивовижну абстракціоністичну топографію (хворого) тіла у «пізньої Яремянки». З іншого боку, тут зародилася характерна манера графіки Леопольда Левицького, зокрема його урбаністичні мотиви («Місто») – галицьке містечко, передмістя, вулиці, пов'язані, зокрема, зі Львовом та Краковом;

формування образу міської людини, зокрема й «робітничого класу», її побуту («За станком», 1930, «Швачка», «Ремісник», «Агітатор на фабриці», 1931); міського натовпу («Мітинг», 1932) – поруч із традиційними ілюстраціями до традиційних народних («Закарпатські казки» Андрія Калини) та літературних («Пригоди тигра» Вацлава Серошевського (Wacław Sieroszewski)) текстів¹³⁷. Із західних витоків, передовсім зі школи кубізму Фернана Леже (Fernand Léger), черпали члени групи «Артес», із якою співпрацював Леопольд Левицький і яка поєднувала українців, поляків та євреїв (Романа Сельського, Маргіт Райх-Сельську, Романа Турина, Людвіка Лілле (Ludwik Lille) тощо). Сюрреалізм, метафоризм, певний схематизм школи Леже були поєднані тут із традиційною манерою художнього письма у зображенні, наприклад, морських чи карпатських пейзажів, чи в натюрмортах Сельського і частково Райх-Сельської¹³⁸. З іншого боку, новий український модернізм у його галицькому варіанті вплинув на формування художника-мандрівника Якова Гніздовського, дизайн і післявоєнні графічні роботи якого («Гуска», «Зебра», «Вівця», «Тюльпани», «Кіт», «Барани», «Бук») стали впізнаваними не лише на українському, а й на світовому рівні¹³⁹.

Загалом, саме із Заходу в міжвоєнну Галичину надходило більше мистецьких і культурних сигналів чи імпульсів до модернізації у сфері слів, ідей, зображень. Одні з них були географічно ближчими, інші – дальшими. Серед перших можна згадати модернізацію філологічної та мистецтвознавчої думки в структуралізмі/функціоналізмі Празького лінгвістичного кола, що втілювався і в естетичних ідеях Яна Мукашовського (Jan Mukařovský) та частково Петра Богатирьова (Пётр Богатырёв)¹⁴⁰, а в Західну Україну потрапив через праці мовознавців і літературознавців Василя Сімовича та Агенора Артимоновича. Водночас Артимонович був тим, хто сам модернізував думку «пражан», стверджуючи фундаментальні різниці між книжною й писемною мовою й мовленням. Імпульсом до модернізації наукової думки стали й твори представників Віденського філософського кола Моріца Шліка (Moritz Schlick), Отто Нейрата (Otto Neurath), Рудольфа Карнапа (Rudolf Carnap), філософів-віденців загалом, зокрема Людвіга Вітгенштайна (Ludwig Wittgenstein) з його «Логіко-філософським трактатом», що стверджував відповідність між атомарними реченнями й фактами світу, а також авторитетного представника англійської аналітичної філософії Бертрана

Рассела. З іншого боку, модернізація мислення проявилася й у впливах феноменології – концепції Франца Brentano (Franz Brentano) та Едмунда Гуссерля (Edmund Husserl).

Ці осередки впливали й кореспондували з новаторською Львівсько-Варшавською школою (Казимир Твардовський (Kazimierz Twardowski), Тадеуш Котрабінський (Tadeusz Kotarbiński), Казімеж Айдукевич (Kazimierz Ajdukiewicz), Ян Лукасевич (Jan Łukasiewicz), Альфред Тарський (Alfred Tarski), яка розвивала ідеї логіки та досліджувала процеси мислення. Окрім того, у Львові працювали філософи, які модернізували думку, полемізуючи з цією школою на шляхах власне феноменології та онтології, наприклад Роман Інгарден (Roman Ingarden). Звісно, до останніх були близькі й українці, як психолог Степан Бaley чи навіть Степан Тудор. Інші, як Богдан-Ігор Антонич, слухали чи могли слухати лекції Романа Інгардена, які розвивали та інтепретували письменницьку уяву. Модернізацією думки була також Львівська математична школа Стефана Банаха (Stefan Banach), Гільбертового учня Гуго Штейнгауза (Hugo Steinhaus), Станіслава Уляма (Stanisław Ulam), Леона Хвістека (Leon Chwistek). Так, Хвістек був водночас і математиком, і теоретиком мистецтва; критиком та художником-авангардистом. Він захоплювався як модерними творами, так і «нововідкритою» для нього українською іконою, яку тоді експонував Національний музей у Львові. (Можливо тому, що колористика і канонічний схематизм поствізантійських ікон нагадував йому модерні візуальні експерименти).

З іншого боку, парадокс Банаха-Тарського (тривимірна куля рівноскладена двом своїм копіям, тобто з уламків однієї кулі теоретично можна скласти аж дві інших), або ж окремі завдання львівської «Шкотської книги», теж мали щось від модернізму й авангардизму. Певною мірою, близьким до цього кола був український математик Мирон Зарицький, однак українські теоретики у середовищах галицьких не були основними чи дуже впливовими. Водночас логічна, математична та філософська думка (зокрема Людвіга Вітгенштайна) перетиналася з новими елементами архітектури веймарського Баугауза (Bauhaus), зразки яких з'явилися і на львівських вулицях Львова, зокрема у приватній забудові вілл¹⁴¹. Натомість період після Першої світової війни на Заході дійсно дав поштовх до інтелектуального бунту, що виявився у мистецтві чи антимистецтві дадаїзму¹⁴² Трістана Тцара (Tristan Tzara)/Самуеля Розенштока (Samuel

Rosenstock) і «Маніфесті сюрреалізму» Андре Бретона (André Breton)¹⁴³ та його думках про зв'язок нового напрямку з соціальною революцією, і картинах бунтівних, хоч різних за політичними симпатіями, художників; наприклад, бельгійця Рене Магрітта (René Magritte) з його «Віроломством образів», іспанця і прихильника франкізму та фалангізму Сальвадора Далі (Salvador Dalí) з його «Постійністю пам'яті» чи, навпаки, антифранкіста Пабло Пікассо (Pablo Picasso) з його кубізмом та «Гернікою».

У такому контексті відбувалася революція слова чи словесна революція, що претендувала на роль звільнення від звичних рамок мислення¹⁴⁴. Зрештою, важливий вплив на літературу 1920–1930 рр. мали художні тексти ще одного іспанця – Федеріко Гарсія Лорки (Federico Garcia Lorca), у творчості якого («Балада про морську воду», «Місячні пісні», «Затони», «Газели») модернізм маскувався під фольклор або ж під поетичну традицію і з яким згодом стали порівнювати Богдана-Ігоря Антонича. У прозі викликав інтерес саме «потік мислення» – у формі «квазіаристократичного» й імперсіоністичного Марселя Пруста (Marcel Proust) з його «Пошуками втраченого часу» і в творах експресійного, дещо герметичного, ерудційного Джеймса Джойса з його «Уліссом», «Портретом художника замолоду», «Дублінцями», «Джакомо Джойсом» і «Тризною за Фіннеганом». Обидва привертали увагу і викликали захоплення, хоч обидва, певною мірою, були по-своєму скандальними. Водночас Марсель Пруст «встиг прийти» в Галичину у перекладах також провокативного Тадеуша Желенського (Боя) (Tadeusz Kamil Marcin Żeleński, Tadeusz Boy-Żeleński), – прихильника модерністичної богеми і краківського кафе «Zielone balonika» («Зеленої кульки»).

Твори Джеймса Джойса знали радше уривками, але це модерністичне читання приваблювало і відлякувало водночас, наприклад Дарію Віконську. Вона детально описала феноменологію свого знайомства з книгою. Рекламні проспекти репрезентували Джойсову книгу страхітливою, її обсяг (735 сторінок великого формату) збентежив галицьку читачку. Проте у складному, насиченому інтелектуальними алюзіями, тексті вона зуміла додати легкість стилю, артистичну структуру, що дарує насолоду. Тож, попри строкатість Джойсового «потіку мислення», львів'янка не лише прочитала роман, а й намагалася розшифрувати його для ширшої публіки. Ключовим для Дарії Віконської став образ читання як нав'язування

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«рецептивного, інтелектуально-покiрного контакту» з «духовною суттю» твору. Мандрiвку лабіринтами «Улісса» з його Дедалами та Блумами читачка (а водночас письменниця) підсумовувала доволі незвичним концептом «спустошеної душі» на тлі незрозуміло-сучасного контексту, позбавленого «тепла людського»:

При перечитанні цілого твору маємо враження, якби інтелект викупався в кришталево-прозорій воді, а серце по-рожне, спустошиле, якби окрадене з чогось найдорожчого... з любови¹⁴⁵.

Попри такий емоційний присуд, авторка радила читати Джеймса Джойса як «вірного красі й власній країні» письменника, словесний талант якого аналогічний пластичному феномену українського скульптора Олександра Архипенка¹⁴⁶. Цікаво, що в цьому ряду згадуються тексти класика ірландської літератури ХІХ ст. Оскара Уайльда (Oscar Wilde) – передовсім через ексцентричний спiсб життя письменника та судовий процес над ним. На думку Дарії Віконської:

«Intention», «Саломе» і казки Вайльда, мабуть, ще довго говоритимуть про геніальність ірландського поета і навіть коли б з часом пішли в забуття, «De Profundis», однак, житиме далі, черпаючи все нове життя з вічного джерела красі й терпіння, з якого народилися»¹⁴⁷.

Натомість поет і художник Святослав Гординський описував міжвоєнне двадцятиліття як час дуже обережної, повільної модернізації. Він твердив, наприклад, що певний час у галицькій українській літературі

...давався відчувати брак безпосереднього зв'язку з літературами чужими, особливо німецькою, французькою й англійською, – те, що доходило, йшло через польські переклади. У Львові знав я тільки чотири наші особи, які більш-менш регулярно читали в Кафе де ля Пе паризькі «Нувей літерер»¹⁴⁸.

Для Гординського, як і для частини його сучасників, лектура часопису «Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques:

hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie», який виходив від 1922 р. за редакцією Моріса Мартена дю Гар (Maurice Martin du Gard) – брата відомого романіста, автора «Сім'ї Тібо» та «Жана Баруа» Роже Мартена дю Гар (Roger Martin du Gard) – був тоді найпрестижнішим «лакмусовим папірцем літературної новизни». Однак його впливи спочатку були, на думку Гординського, досить слабкими: «Спроби модернізації були ще дуже несміливі, а вірші таких авторів, як Я. Цурковського, радше відстрашували від неї»¹⁴⁹. Сам Гординський, згадуючи життя в Парижі, у Латинському кварталі, описував себе (цілком слушно), власне, молодим богемним митцем-модернізатором, прихильним до тієї ж таки школи Леже. Проте і його мистецька, і суто літературна творчість були радше синтезом модернізму й традиції. З одного боку, графіка раннього Гординського, використана, зокрема, і в оформленні книг, відповідала динамічному духові епохи, із застосуванням абстрактних фігур та літер, схематичних зображень людського тіла, характерного для функціоналізму поєднання кольорів. Проте його портрети і автопортрети були містком між модернізмом/реалізмом та традицією, а в самому модерні цей автор, як він сам згадував потім, прагнув поєднати нове і народне, модернізувати традицію та традиціоналізувати чи ународнити модерн, бо «почав поволі усвідомлювати собі, що нові форми можна дуже добре поєднувати з мотивами українського народного мистецтва»¹⁵⁰. Таке гасло було доволі популярним у той час, і творчість Гординського продовжувала цей напрям. Те саме можна було побачити чи відчитати в його поезії, яка апелювала, водночас, і до візуального живописного, і до словесного/літературного кодів. У ній поет апелював до рецесії світу крізь досвід модерністичного образотворчого мистецтва і його творців:

Як кінчається заходом день,
 На кольори змінюються речі;
 І тоді тільки я і Гоген,
 А над нами палає вечір...
 Він кохає кольори. Я теж.
 Всі, ідо злиті в яскраві каданси:
 Кобальт, ультрамарин, зелений веронез,
 Кров цинобри, карміни, оранжі¹⁵¹.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

З іншого боку, зразками для Гординського були модерністи XIX ст., наприклад Шарль Бодлер, а сам тон і стиль його поезій часто нав'язували не так до динамізму, рвучкості, як до плавності ліній та меланхолії настрою. Можна б сказати, що часами за ритмом думки і вірша Святослав Гординський у чомусь ставав подібним до свого зазбручанського сучасника Євгена Плужника, в дискурсі якого також проглядалися зацікавлення мистецтвом і його історією (зокрема, книгою Річарда Мутера (Richard Muther) про історію живопису XIX ст.). Водночас у Гординського була помітною більша «рухливість» ліній і слів, зануреність водночас у західноєвропейський і (природньо) західноукраїнський контексти, зокрема політичний. Це стосувалося, наприклад, мотиву нового Листопаду/Листопадового зриву 1918 р. та певних інвектив у польський бік у поезіях Гординського, що робили його мистецький модернізм не чисто мистецьким, а заангажованим. Те ж стосувалося його вірша про іншого модерніста, Олексу Влизька, у якому було чітко видно антирадянську і антисталінську риторичку, яку можна б навіть назвати антимаяковською:

Не в очі, а в голову ззаду відстукали кулі,

В коридорах вже крок конвоїрів замовк...

Знаю, солодко вам, прокураторе Ульріх,

Затягатись тепер моссельпромським димком¹⁵²

(«Вірш про Влизька»).

Натомість «Сновидів» (1938) за своїм послідовно застосованим віршовим розміром та мемуарною формою був своєрідним новаторським потоком споминів, але, з іншого боку, спогадом і відтворенням атмосфери традиційної, сільської, Галичини – відірваної не лише від Парижа, але й від Львова. Проте ця галицька модерністичність у Гординського була іншою, а модернізм Парижа у дискурсі поета й художника був прямо протиставлений міфологічній традиції українських Карпат:

Шлях навпрямки у ліс, де що дерево – кипарис,

При віжках старий гуцул маячіє чугайстром

І таким нереальним здається далекий Париж,

Вежа Ейфеля, Лювр і горґони готичних майстрів!¹⁵³

(«Санною», Ворохта, 1932).

РОМАН ГОЛИК

Звідси й образ незмінно «традиційного» поетового серця, що прикуте не до столиці світової літератури, а до «відтязого від цивілізації» галицького краю:

Вже не зміню його. Воно,
Все непокірне й вічно хиже,
Не обласкавиться вином
Ніяких зоряних Парижів.
Воно снується, молоде,
По дєбрах галицького ліса,
Де вставши з-за дерев бредє
Полями філософський місяць...¹⁵⁴ (З «Листів з Парижа»).

Проте і в ньому залишалось місце для постатей модерністів, зокрема Богдана-Ігоря Антонича, який у 1938 р. став «свіжим спомином»:

Колись носив Антонич по кишєнях,
Монєти зір, мов гудзики хлопчак,
І кожну мить солодкого надхнення
Скуповував за них він по ночах;
Космічних сфер безмовне незбагнення,
Бєзмежности недовідомий жах,
Передавав поєт той кучєрявий –
(Хоч у житті, по-правді, він лєсявів)¹⁵⁵ («Сновидів»).

Водночас постать самого Гординського у його галицькій та єміграційній іпостасях залишилась двоплановою¹⁵⁶: з одного боку, це образ сміливого модерніста слова й образу, з іншого – образ позбавленого слуху митця, віддаленого від світу звуків, мова якого стала з часом дещо невиразною.

Натомість сам Антонич був досить незвичним львівським і, водночас, карпатським модерністом. З одного боку, він поставав урбаністом – співцем міста з кладовищами мертвих авт, динамікою спорту і спортивного тіла, яке видніло з плакатів та реклами. Та з іншого – його модернізм тематично був рустикальним. Але рустикальність ця, навіть підкрєслєно традиційна, була модернізована. І справді, в модерністичній поєтиці Антонича образ села

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

доволі багатозначний. З одного боку, це язичницька «пуща», простір дохристиянської культури й традиційної цивілізації, але водночас свята земля християнства, країна Благовіщення. Окрім того, село з Антоничевої «Елегії про співучі двері» – територія неіндустріалізованої традиції, сумна неродюча земля вівса і ялівцю, постійної бідності (відвічна лемківська нужда), наповнена символами злиднів (голодне зілля – лобода); латка, причеплена до гір – «на схилі гір, неначе лата, пришите до лісів село» в «Елегії про співучі двері». Нібито на протилежному боці в оповіді Антонича розміщене місто, яке, втім, стає джерелом модернізації села й природи. Тому й світ міських речей у поетовому тлумаченні переплітається зі світом природних феноменів та сільської реальності. Електрична лампа нагадує рослину – «вгорі зелена яма світла/ ядро – гвоздика електрична» («Гвоздика»); програвач стає схожим на сад («і механічний сад мелодій, де в чорних дисках спить музика/ металу в'язень – людський голос/ засуджений в кружок порожній») («Тюльпани»); радіоприймач формує натюрморт із рослинами («коробка радієва й квіття, кризь чорну скриньку йде музика») («Подвійний концерт»); телефон нагадує слимака («Слимак з ебену, темна мушля і вухо ночі – лійка чорна») («Фіялки»); фіялки й телефонна трубка..., мегафони асоціюються з квітами – «лиш труби мегафонів сяють, як тюльпани чорні» («Дно тиші») тощо.

У текстах Антонича урбанізований навіть мурашник:

Предивні, зачаровані міста
з рудного порохна й рябої мерви.
І пасма вулиць сплетені, мов нерви,
І клуня в сірих теремах містка¹⁵⁷ («Мурашник»).

І, навпаки, – модернізоване місто в Антонича подібне на муравлисько і, водночас, на традиційну селянську скриню: «як віко скриню, ніч прикрила муравлисько міста» («Концерт з меркурія»). Автор прагнув модернізувати й урбанізувати не лише образ природи, але й картину історичного процесу. Звідси – провокаційний анахронізм: «в Тускулум ... Гораций ... слухає ... радіоконцерту». Водночас творіння урбаністичної модернізованої цивілізації нагадують птахів і тварин. Ці творіння викликають в Антонича не лише цікавість, але й страх, як наприклад, літак:

РОМАН ГОЛИК

Залізний круче, перестань, не кряч,
не вий! Ох боже, як тріщить, тріщить.

Колеса в хмарах – наче ноги в стремю.
І вихилюся поза край над мряч,
аж серце випаде із рук на землю¹⁵⁸ («Подорож літаком»).

З іншого боку, звичайні функціональні елементи модерної міської культури в Антонича персоніфікуються, метафоризуються, оточуються містицизмом, іноді доволі своєрідним: наприклад, «газ» – точніше, «блакитний янгол газу» – у поетовому дискурсі стає інструментом самогубства, а міська квартира – сценою смерті («похилений над ними янгол газу/ вінчає їх вогнем блакитним, наче миртом») («Балада про блакитну смерть»).

У цьому ж ряду танатологічний образ того ж таки модерного міста: кладовище мертвих авт, нагромадження металевих тіл («колись копатимуть на цвинтарях міст наших кості металеві»), які має упокоїти персонфікований мегаполіс, сонет із каміння, цегли й скла («Тіні над містом»): «Метрополю,/ долонями червоних мурів упокій крилаті душі авт» («Мертві авта»). Проте творіння модерної цивілізації, місто – це таки природа, великий змучений організм: «Від спеки місто важко дише/ Й чоло його шорстке й червоне/ Під віялом нічної тиші/ Поволі стигне і холоне» («Літній вечір»). Психіка людини-міщанина – також частина технологізованого, модернізованого, механізованого цілого: «Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі і душі» («Біжать алеї звуків, саджених у гами»); «і душі мов лілеї, кидає в екстазу,/ аж спляться, немов останні краплі спирту» («Балада про блакитну смерть»). Почуття й відчуття людей у місті також модернізовані: «Кружляють... сни дентисток/ над вирвами нудних мелодій бормащини» («Ротації»). І, навпаки, продукти модернізації, техніки обростають природністю, людською тілесністю і душевністю: «З розкритих проводів букетом синя пара/ із мідних, спухлих жил блакитина кров струмує,.../ Палає струм блакитний, мов душа в натхненні» («Балада про блакитну смерть»).

Тому модерністичні/функціоналістичні споруди нагадують Антоничу гігантські тіла: «і жовті груди велетенських стадіонів/ зітхають глухо над бурхливою юрбою» («Ротації»). З іншого боку, міська ніч – простір природи водночас, модернізації/індустріальної

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

цивілізації: «ніч, мов каштан, цвітуча, зоряна,/ ніч бензиною п'яна» («Тіні над містом»). Зрештою, картина модерного міста Антонича отримує космічний вимір. З одного боку, «машин завмерлі авта сплять, мов кусні зір розбитих» («Мертві авта»), «на голови міщан злітають зорі, наче листя»; з іншого – «в радіостанції натхнення спікер накладає/ на ночі грамофон холодний місяця кружок» (невипадкова й назва тексту, з якого взято ці рядки, – «Концерт з Меркурія»).

Антоничеве модерністичне місто – в основному, таки Львів, однак, певною мірою, уявний і модернізований:

Червоні куби мурів, кола жовтих площ, квадрати скверів (...)
На брилі брила, коло в колі, вікна понад вікна й двері
стає на мідних сходах сонце, мов статуя золота ¹⁵⁹
(«Монументальний краєвид»).

Зрештою, поруч із такою картиною у поетовій уяві з'являється ще й образ далекого і щасливого традиційного європейського міста на зразок Веймара: «місто спокійне, далеко, як вічність»; «місто – на скрипці акорд гармонійний», «місто – готицько-романська співзвучність» («Веймар»). Водночас бачимо підкреслено гіперболізовану, незвичну для галичанина картину гігантського метрополіса, фрагменти якого, однак, також набирають вигляду природних, традиційних живих тіл: «стопверхові кам'яниці сплять, немов потомлені звірята» («Сурми останнього дня»). Модерність міста хоче «приручити» саму природу, і вона мусить пристосовуватися до цієї модерності:

ніч ...сідає на рогах вулиць (...)
плутаючись у сіт дротів
по цинках блях
з даху на дах
котиться
і коле свої груди о колючки громозводів (...)
місяць розп'ятий на антенах і рудий лоб обмотав
шматками міді (...)
на хрузлярі в чорних окулярах
безшелесно їде гріх¹⁶⁰ («Ніч в місті»).

Проте елементи модернізації/індустріалізації в одних контекстах Антонича зображені із захопленням, юнацьким ентузіазмом, а в інших, навпаки, виглядають знаками занепаду, а не прогресу: «бур'ян дахів, співуче зілля, мідний куц – антени» («Концерт з Меркурія»). Звідси апокаліптичний кінець міської/модернізованої цивілізації в поетичних пророцтвах Антонича. Модерність міста приховує під собою глибоку традицію. Саме тому поламані рештки машин у «Ротаціях» поета нагадують останки реліктових тварин, ящурів («Мертві авта»). Під містом-монстром у поетичній картині світу Антонича прихована напівказкова глибинна реальність природи: вуголь, троянди, кити, дельфіни і тритони, папороті, грифи, затоплені комети й дзвони тощо («Сурми останнього дня»). Відповідно, модернізоване місто також стає «пущою з каменю, яку повинен змести новий потоп», тільки на відміну від природного Апокаліпсису з його сурмами, тлом антоничевого урбаністичного/індустріального/модернізованого Апокаліпсису стають сучасні технічні винаходи (валторни і мегафони). «Місто котиться в провалля під лопіт крил і мегафонів» («Кінець світу»).

Натомість сама постать чи силвета Антонича в культурній пам'яті галичан доволі мозаїчна. Сам поет репрезентував себе образно й метафорично: як «горду рослину», «мудрого лиса», «сумне й кучеряве звіря», навіть як «мале листя» («Зелена Євангелія»); як «закоханого у життя поганина», «дітвача з сонцем у кишені», верховинця – «звеличника життя», «співця весняного похмілля» тощо («Три перстені»); як доброго християнина/розкаяного грішника, що сповідається перед Богом і людьми та очікує «доброї смерті», коли його вкладуть як «скрипку до футляра» («Велика гармонія»). За поетового життя довкола нього сформувався своєрідний культ оригінального модерніста – співця гір і Лемковини. Несподівана смерть поета у молодому віці на піку слави зробила його пізніше, однак, напівзабутою постаттю, яку почали повертати у культурну пам'ять далеко пізніше, і різними шляхами (одним – на еміграції, іншим – в УРСР).

Наприкінці 60-х років ХХ ст. у Канаді, Західній Україні, Східній Словаччині почав зароджуватися новий міф Антонича, що акцентував на оригінальності забутого поета і утопії міжвоєнної Галичини, у якій він жив. Ті ж моменти стали головним і у третьому відродженні культу Антонича наприкінці 80-х – на початку 90-х років

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

XX ст.: культу, який зі змінним успіхом то посилюється, то послаблюється. Звідси контраверсійний образ Богдана-Ігоря Антонича у «Дванадцяти обручах» Юрія Андруховича, що сформував провокаційно-скандальний образ його смерті (як самогубства) і фантазмагоричного «воскресіння» у сучасних умовах. Частина галичан сприймала таку специфічну модернізацію Антоничевого образу як наругу над улюбленим символом. Але, фактично, Андруховичева версія життя поета – це також форма культу Антонича.

З іншого боку, поезія Богдана-Ігоря Антонича як інтелектуала і свідомого модерніста з її акцентом на примітивності світу та міфологією Лемківщини в чомусь перегукувалася з творчістю примітивіста/примітивного реаліста і напівусвідомленого художника Епіфанія Дровняка/Никифора з Криниці¹⁶¹, якого для української громади відкрив, зокрема, львівський модерніст Роман Турин. Незвичне місто Никифора – в одних випадках урбаністичний Вавилон, із фантастичною архітектурою, височенними храмами (церквами, костелами, синагогами і різноманітними пам'ятниками («Сон про славу»)), в інших – модернізоване село з дерев'яними храмами і «йорданськими візіями». Це місто урбаністичне і традиційне, місто з сільськими рисами, місто природне і антиприродне водночас. Це модерність, подана крізь призму глибинної традиції, – «прогрес» очима «відсталості». Сама ж постать Епіфанія Дровняка, що став відомим у Польщі як Никифор Криницький, трактована по-різному – як вираз «наївного реалізму» або ж як різновид «зміненого стану свідомості» (на зразок польського художника-самоука Едмунда Монсіеля/Мундзя (Edmund Monsiel)). Однак у наївному реалізмі і часто міфологізмі народних митців із Центрально-Східної (Катерина Білокур, Марія Приймаченко, Поліна Райко) та Західної України (Параска Плитка-Горицвіт), так само як і в творах Никифора Криницького, можна побачити й елементи модернізації народної традиції, імпульси якої дало XX ст.

Ще одним модерністом, якого відзначав Святослав Гординський поруч із Богданом-Ігорем Антоничем, був Ярослав Цурковський. У його поетичних експериментах 1920–1930 рр. простежувалися і містицизм чи квазімістицизм («Смолоскипи»), і меланхолійна філософічність («Моменти й вічність»), а також заклики до бунту, революції разом із прагненням до технологізації:

РОМАН ГОЛИК

Чуєш, гогочуть червоні танки?
Чуєш, горить чорнозем?
Що, мов та битва
Смалить війною
Очі неволі мечем¹⁶² («Потужне дужання»).

Звідси також образ «збентеженого літака» з його «концером»¹⁶³. Цікаво, що як і в частині львівських видань (наприклад, «Дажбог»), а також у поезії Антонича, у Цурковського модернізм мержував із іменами язичницьких богів, тобто (уявленої) традиції, що існувала поруч із козацьким міфом. Однак вона часто трактована негативно – як відсталість, показовість, боязнь перед бунтом: «Зайшовся реготом-прокольоном Дажбог», «Бренить козаччиною муха традиції,/ Що світ спуска до ями.../ В країні Перуна, на жорнах прапорів/ Змололи сміливість – пісні, що інваліди» («Невспокійні ночі»); «червоні танки днів прийдешніх в іржі пліснули – Грай, століття!/ Пани в кошах везли черешні/ рабства. На чорноземі – віття» («Потужне дужання»). Загалом же розуміння модерну у Цурковського було протиставленням старих і нових технологій, а в чомусь і самого мистецтва новій техніці: «бричка бабуні Музи/ Зломила дишель із старости й ліни –/ поре простір збентежений літак,/ верстають путь цепеліни» («Збентежений літак»). Мотиви та концепції модернізму в Цурковського змінювалися, як і його журнальні проекти, і подобалися не всім. Це вилилося в полеміку з Рудницьким, який розглядав модернізацію та авангард хоч в дечому й подібно, але інакше¹⁶⁴.

Де факто, Цурковський був прихильником ліво-ліберальної літературної модернізації. У 1939 р. письменник став одним із авторів, заангажованих у радянську модернізацію (чи псевдомодернізацію) літератури через часопис «Література й мистецтво». Однак упродовж і після Другої світової війни постать його асоціювалася вже не з літературним модернізмом, а з психологією, психофізіологією, охороною праці в спорті, з відповідними супровідними технологіями, зокрема контролографом, який фіксував психофізичні та психологічні показники людського організму.

Модернізація літературного процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття асоціювалася також із «Дванадцяткою» – літературною групою, яку згодом назвали «наймолодшою богемою»

1920–1930 рр.¹⁶⁵. Вона нібито заповнювала нішу, яку на початку ХХ ст. займала «Молода муза». Проте тексти представників обох середовищ, звісно, помітно відрізнялися. З іншого боку, навіть дискурс представників «Дванадцятки» був дуже різним. Наприклад, Богдан Нижанківський сконцентрувався на міфі/міті «людини з-під темної зірки», представників кримінальних чи напівкримінальних урбаністичних середовищ галицького (чи спеціально львівського) міського дна. Звідси – персонажі з характерними прізвиськами (Цьвік, Сосон, Гібель, Макольондра, Лисий Суфран, Кацяба, Червоний Ясько), із драматичним «вуличним» способом життя і мислення та кримінальним арго на устах. Для української літератури це теж було модернізацією, хоча й відносною, бо вже існували давніші урбаністичні герої Івана Франка, включно з Панталахою.

Проте це співпадало з духом епохи, бо поруч, на Львівському радіо, була створена польська «Весела Львівська хвиля» із відомими персонажами Щепцьом і Тонцьом, творцем яких був Віктор Будзинський (Wiktor Budzyński), а реалізаторами/виконавцями – Казимир Вайда (Kazimierz Wajda) і Генрик Фогельфангер (Henryk Vogelfänger), які мали репрезентувати цивілізованих батярів вулиці Городецької та Личакова і розмовляли модифікованим арго («балаком»). Проте образ, який творили вони, був розрахований на сміхову рецепцію, а не на драму життя. Натомість частина критиків, і навіть товариші Нижанківського, також із гумором сприймали його персонажів, вважаючи їх дещо перебільшеними. З іншого боку, зовсім інші способи зображення модерного міфу Львова як спогаду чи потоку свідомості розвинув Зенон Тарнавський. Це була модернізована традиція, в якій, з одного боку, з'являлися нові для українського дискурсу урбаністичні пейзажі та персонажі (Місько, Ясько, Стефко поруч із Казіком Бадлигою у «Вітрі над Янівською»), а з іншого – все зливалося у простір спомину про Львів, що було рідкісним для західноукраїнської літератури міжвоєнного часу («Дорога на Високий замок»).

Інші представники цього середовища, наприклад Іван Чернава (псевдонім Еміля Кицили), намагався відтворити духа тієї самої епохи, яку Хосе Отрега-і-Гассет (José Ortega y Gasset) назвав «Бунтом мас»: з одного боку, зацікавлення фантастикою і машинізацією культури, а з іншого – культом сили, м'язів:

Чейже кожній, що вводить фантастичну машину в акцію повісті, старається описати її до дрібничок, аби вона робила вражіння чогось можливого. Я не стараюся. Машина – це річ видумки, випадку, а я розумію знаменито, що на випадку майбутнього не опирається. Складайте прикмети моєї машини на символ сили, єдиної істини, що ненарушено пройшла крізь минулі віки, й ненарушено пройде крізь всі віки грядучі. Вводжу машину, аби поняття сили ще плястичніше зображувалось. Сила (добрий п'ястук) це найбільший апостол правди й науки. Мудрець, що голосить святість прав, негайно скаже щось противне, якщо почує на горлі руки атлета¹⁶⁶.

Так він намагався створити «фільм майбутнього», деконструючи міф доброго Сходу (СРСР, Росії) і формуючи його альтернативну історію, що було певною модернізацією для західноукраїнської літератури.

Модерністичні тенденції простежувалися в творчості ще одного митця з цього середовища – Володимира Ласовського. Його творчість, в оцінці сучасника Івана Іванця, межувала з сюрреалізмом, кубізмом, конструктивізмом:

Формалізм, себто мистецький інтелектуалізм, характеризує у великій мірі творчість Ласовського, який у своїй суті є експресіоністом і по своїй мистецькій вдачі має багато спільного з нордійською експресіоністичною творчістю. Пригадується глибина норвежця Мунха та готизм німця Бекмана¹⁶⁷.

Зрештою, саме Ласовський оформлював окремі збірки іншого львівського модерніста, поета Антонича. Оформлюючи Антоничеву «Книгу Лева» (1936) для бібліотеки «Дзвонів», Гординський подав на її обкладинці («обгортці») відносно традиційне символічне зображення, хоч і в стилі книжкового дизайну 1920–1930 рр.: лев, дерево, листок, сувій паперу, ім'я автора і назву книги. Натомість Ласовський спроектував «Три перстені» Антонича радше в стилі абстракціонізму, хоч між фігур і ліній були умовні кола, які можна було прочитати як три перстені, і загадкові фігури та лінії, що, все ж, передавали ритм і настрої Антоничевої поезії. Окрім того, Ласовський створив портрет письменника і ще наприкінці 1930 р. заклав

традицію амбівалентного трактування його постаті, написавши спомини про «Два обличчя Антонича», які далеко згодом дали поживу для постмодерної уяви Андруховича в його «Дванадцяти перстнях».

Ще одним представником «Дванадцятки» став неординарний і неоднозначний Василь Ткачук з Іллінців, який обрав шлях наслідування свого попередника-модерніста початку ХХ ст. Василя Стефаника. Зі Стефаником його поєднувало ім'я, селянське походження, покутський регіон (Снятинщина), бажання писати діалектом, а також прихильність до «лівих» ідеологічних поглядів. Те, що збірки Ткачука з'явилися в останні роки життя та безпосередньо по смерті Стефаника (1935–1940), робило його начебто ідейним спадкоємцем знаменитого новеліста. Друзі з львівського богемного середовища молодого автора жартували, ніби той хоче стати кращим від «цего з Русова»¹⁶⁸. Художнє письмо Ткачука стало в чомусь дзеркальним відображення Стефаникового. Його селянин був майже стефаниківським «грішником», «шкільником», «бунтівником», «злодієм», «родимим», «колядником». Ткачуківського «хлопа» теж переслідували шандарі/жандарми/«чорні колядники», дилеми гріха й кари («Грішник», «Гріх», «Богнівавибиси»), передсмертні сумніви й рішення («Свіча потахла»). І тут, як у Стефаника, знаковим був образ матері («Мати», «Не плач, мамо») та землі як матері («Мати земля»). Ткачукова поетика також часто ґрунтувалася на пейзажних топосах (гори, чорні хліби, ріка), підкорялася селянському ритмові життя («Зелені свята», «Повінь», «Літо», «Жниво», «Буря»). Селяни Ткачука ставали селянами пізнього Стефаника: були бідними й важко працювали, протиставляли себе панам і лихварям; піддані репресіям, болісно переживали поразку визвольних змагань та прагнули їх увіковічнити («Сині чічки»); хоч емігрували «в світи», але були вже суспільно й політично активними. Проте Ткачукові метафори та образи були хоч і модернішими («місяць, як парубок до фотографії»), але менш драматичними (злодій вирішує не красти, селяни спільно лаштують старосвітську дорогу, миряться, разом відстоюють громадське майно), аніж у Стефаника. Вони ставали відголоском і розвитком Стефаникових мотивів у новий час і в новому поколінні.

Прикметно, що частина модерністів міжвоєнного часу вагалася між ліберальним, певною мірою космополітичним, й націоналістичним, чи національно-патріотичним модернізмом. Це протистояння

РОМАН ГОЛИК

в галицькому/західноукраїнському літературному дискурсі мало як внутрішні витоки, так і зовнішні імпульси.

Зокрема, йшлося про коло письменників, які зосередив довкола себе «Літературно-науковий вісник», що виходив у Львові упродовж першого міжвоєнного десятиліття (1922–1932), та «Вістник» (1933–1939), який з'являвся під окремою нумерацією аж до кінця 30-х років ХХ ст. Міжвоєнний «Літературно-науковий вісник» став плацдармом зустрічі представників східноукраїнської політичної еміграції в Польщі й Чехословаччині з українцями-галичанами. Певною мірою, на цей момент західноукраїнська література опинилася між старою модернізацією елегійних молодомузівців, які репрезентували мистецтво Прекрасної епохи/Belle Époque, і динамічних «пражан», які репрезентували новий, інший, неліберальний модернізм соціальної активності, експансії «ідеї й чину». Водночас Гординський спеціально зауважував умовність терміна «еміграційна література» стосовно тих письменників, які перебували у Празі і яких згодом назвали «Празькою школою», або ж загалом вихідців із Центру й Сходу України, так чи так пов'язаних зі Львовом:

В тих умовах на провідне місце висунулася поезія, яка отримала не зовсім влучну назву «еміграційної», з блискучими іменами Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Стефановича й О. Теліги, поетів, які хоч жили поза Львовом, друкувалися у Львові. Тісно зі Львовом були зв'язані й «емігранти» П. Ковжун і М. Бутович, які змодернізували українську книжкову графіку і створили її атракцію на закордонних виставках¹⁶⁹.

Дійсно, чимало прихильників національного напрямку концентрувалися довкола Львова. Тут головним прихильником радикальної модернізації став апологет «інтегрального націоналізму» Дмитро Донцов. Він та його автори відчували, що давня елітарна, напіваристократична картина соціуму поступово розпалася, і головним героєм (дійовим персонажем) культури тепер стала «людина-маса» Ортеги-і-Гассета, яким «донцовці» захоплювалися й твори якого перекладали. Ще з перших десятиліть ХХ ст. популярним у Європі залишався ніцшеанський образ надлюдина: людини, яка переступає межу звичайних можливостей та опиняється зверху соціуму, перевищуючи його за усіма параметрами. Творення сильної нової

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

людини й стало ідеалом модернізації, яку пропонував ЛНВ. Його ідеологи орієнтували читачів на ідеал із числа тих, які «тривали десяти, сотки або й тисячі років і немов у залізний панцир убрали душу одиниці, а слухняні маси вели до великих діл».

Модернізація «по-вісниківськи» ґрунтувалася на уявленні про вождя-провідника, якого безмовно слухає маса; на тезах про «міцні формули життя», сильну душу, «вбрану в залізний панцир»; дисципліновану, керовану вольовим зусиллям психіку. Серед прози, поезії та публіцистики «Вісника» поступово почали домінувати ті тексти, у центрі яких опинявся образ міцного, аскетичного, «зібраного в кулак» тіла, яке нагадає «камінь, випущений з Божої праці» Олега Ольжича. Модерний персонаж вісниківців – безстрашна людина, завжди готова до бою, протистояння, «пальці якої заціплені на рукоятці меча», мета якої – вічна боротьба. Для стилю нового «Вісника» була характерна безкомпромісність, максимальна лаконічність, афористичність і контраст суджень. Ідеологія видання почала відображати уявлення головного редактора та його сподвижників про те, що світ і література чітко поділені на «своє» й «чуже», «наше» й «не-наше», позитивне й негативне тощо.

Із багатьох текстів проглядалася концепція Донцова: протиставлення сильної і слабкої (слабохарактерної) людини, з одного боку; і двох дискурсів – наступального (прогресивного, модернізуючого), міцного й угодовського, занепадницького, сентиментального, «м'якого», а тому й регресивного – з іншого. За цим самим принципом у середовищі «вісниківців» розглядали історію загалом та українську зокрема. Звідси – концепція войовничого духу давнини, з акцентом на силу меча у княжу добу (це демонструвала, зокрема, особлива прихильність редакторів журналу до текстів Катрі Гриневичевої) й «аргументу шаблі» в козацькі часи. Це вело й авторів, і читачів до культу сили та меча, поряд із культом слова як ідеологічної зброї, що інколи трансформувалося у формулу «стилет і стилос». За цього стилет у риторичі «вісниківців» не випадково межував зі стилосом. Вони культивували й поширювали ідеальний образ фізично й духовно загартованого античного воїна, у «здоровому тілі» якого живе «здоровий дух». За цією мережею образів та уявлень виразно проглядалася опозиція ідеологій: соціалізму (комунізму) та лібералізму (тілесне й духовне руйнування чи відсуття) й інтегрального націоналізму і його різновидів (вияв сили духу).

РОМАН ГОЛИК

Однак тематика текстів, які часопис пропонував для читання, була різноаспектна. Одні репрезентували ранній модернізм – вірші Поля Верлена, Василя Пачовського чи Петра Карманського, сповнені меланхолії, спокою, розгубленості кінця XIX – початку XX ст.; інші – твори колишніх січових стрільців та представників т. зв. «празької квадриги» (Євгена Маланюка, Олени Шовгенів (Теліги), Олега Кандиби (Ольжича), Леоніда Мосендза), виявляючи модерністичні візії бою, дискурс боротьби, волюнтаризму, волі до перемоги, що відображало радикальні настрої суспільства й приваблювало молодь. Дійсно, знакові образи та поетичні ідіоматизми Маланюка з його «трагічними терезами стилету й стилоса», «вітрами історії», «землею й залізом», «Степовою Елладою» та норманськими мотивами «варязької весни» діяли на галицьких читачів. Так само їх приваблювали образи Олега Ольжича, серед яких можна було побачити «стрункого і спокійного тілом» піхотинця, який «ступає в холодних рядах»; історичних чи археологічних «галлів», «готів», Бога як Кари і Меча на Страшному суді, Ганнібала і, зрештою, українських підпільників («Городок 1932») та учасників визвольних змагань («Незаномому воякові»). Подібні образи теж у свій спосіб свідчили про трансформацію традиції і поєднання її з модерною естетикою¹⁷⁰.

Водночас «радикальний модернізм» Олега Ольжича втілювався також у тому, що він, як і Олена Теліга, від літератури перейшов до політики і став прихильником зародженого на Західній Україні націоналістичного руху. Зрештою, їхні постаті згодом стали асоціюватися не лише з літературою, але й з ОУН і з нацистською страатою в горнилі Другої світової війни. «Національний модернізм» на галицькому ґрунті відобразився і в творчості учасників групи «Листопад», зокрема Володимира Яніва/Янева з його «Листопадівими фрагментами», «Сонцем і ґратами». Тут наскрізними мотивами став образ Великого Листопаду/Листопадового зриву і концепти Волі, Слави, Родини, Хреста й Тризуба, Бою, Боротьби, Справи й Мрії про державність, а з іншого боку – переслідування підпільників та в'язнів львівських «Бригідок»¹⁷¹. Той самий напрям підтримував дискурс іншого листопадівця Богдана Кравціва, «Дорога», «Промені», «Сонети й строфи» якого несли концепти «гордого і шаленого серця», безнадію від поразок і, водночас, сподівання на новий Листопадний зрив:

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Ще мить – і руки в білій вогневиці
Порвуться битися об мури, грати
І різати скляним одривком жили.
Та спинить щось: Ще будуть блискавиці,
Ще серце в бою буде кров'ю грати
Щоб горді дні минулого ожили¹⁷².

Ту ж тенденцію продовжували й тексти Олеся Бабія, який прагнув продовжити «стрілецьку» традицію в міжвоєнній українській літературі.

Знаком зустрічі традиції і донцовського розуміння модернізації/модернізму на сторінках міжвоєнного «Вісника» було й те, що в ньому поряд вміщували матеріали про Тараса Шевченка і про знакового для середовища часопису й дуже популярного на початку ХХ ст. італійського письменника Габріеле д'Анунціо (Gabriele D'Annunzio), який репрезентував і декадентизм, і ніцшеанське захоплення надлюдиною; короткочасно керував Республікою Фіуме (Рієкою) та підтримував фашизм Беніто Муссоліні (Benito Mussolini) – можливо тому, що в ідеології цього руху було зроблено акцент на молодості, оновленні, модернізації та силі. Ті ж ідеали були, так чи так, близькі й для прихильників «національної модернізації» в західноукраїнському міжвоєнному дискурсі.

Натомість письменники й журналісти, які орієнтувалися на католицькі видання, наприклад «Дзвони» (сюди, зокрема, дописував й Антонич) зустрілися з викликами релігійної модернізації, яку представники різних напрямків у церкві розуміли по-різному. Одні розглядали модернізацію через поствізантійську традицію і оновлений східний обряд – цю концепцію підтримував львівський митрополит Андрей Шептицький¹⁷³. Для інших була важливою модернізація релігійної думки через неотомізм, яку намагався проводити тодішній ректор Богословської академії Йосиф Сліпий, який водночас підтримував ідеї Андрея Шептицького. Для третіх модернізація церкви означала її наближення до західної традиції, до чого закликав єпископ станіславівський Григорій Хомишин та частково єпископ Йосафат Коциловський.

Натомість продовжувалася модернізація феміністична, де теж панувало різноголосся. Одні авторки обстоювали традицію, інші – нову емансипаційну лінію, ще інші прагнули синтезу того й того¹⁷⁴.

Прикладом стала «Нова хата» – львівський жіночий часопис, що обстоював модель «модернізації на ґрунті традиції». Невипадково один із текстів часопису за 1928 р. у формі листа називався «Переворот». Він був присвячений саме модернізації жіночого побуту та стилю життя. Тут активна міська дівчина повідомляла своїй (очевидно, менш активній і сучасній) сільській подрузі, що мусить зробити «революцію» в її житті. Вона вимагала від доньки священника займатися зимовим спортом і відкинути застигли етикетні норми консервативного середовища, у якому народилася. Натомість пропонувала романтичний образ сильної жінки, звичної до динамічного, технологізованого і дещо авантюрного способу життя. Водночас на сторінках журналу була помітна амбівалентність у ставленні до нового, модернізованого образу жінки, яка переймає на себе чоловічий стиль поведінки, носить чоловічий одяг. Так, відома мандрівниця Софія Яблонська в одному з нарисів на сторінках «Нової хати» подавала себе як «дівчура» – волоцюгу в штанях та на коні. Натомість її співбесідниця Клодіна, займаючись спортом, все ж переконувала Яблонську відповідати іншим ідеалам: «Жадній жінці не лицює надто мужеська вдача. І жадній жінці мужеська вдача не придасться так, як її жіночність»¹⁷⁵. Отже, феміністичний модернізм Яблонської не поривав з традицією та її уявленнями, що засвідчили згодом спомини мандрівниці й письменниці про батька, сільського священника («Книга про батька»).

Однак загалом жінок «Нової хати» цікавила й відносно стрімка технологічна модернізація світу: дописувачки журналу захоплювалися подвигами авіаторів, мандрівників-полярників, першими «протокосмічними» експериментами кінця 20-х років ХХ ст. та їх майбутніми перспективами (міжпланетна комунікація, космічна енергія, невідомі світи). Однак редакція журналу прагнула зберегти баланс між традицією й оновленням. З одного боку, ініціаторки появи «Нової хати» ставили вимогу радикальної модернізації іміджу жінки, з іншого – прагнули зберегти її традиційний образ. Сучасна жінка, наголошували вони, має стежити й встигати за віяннями європейської моди, але водночас (навіть в одязі) демонструвати свою національну приналежність. «Моднярки» (дизайнерки одягу) з цього середовища пропонували читачкам моделі вбрання, де українські національні елементи були інкрустовані в одяг європейського крою. З іншого боку, представниці галицького жіночого

руху вбачали резервуар народних традицій саме в галицькому селі. Тому авторки «Нової хати» уже з перших номерів рекомендували читачкам умебльовувати міські житла дуже просто, за зразком сільських хат. На сторінках журналу все частіше стали з'являтися фотографії сільських жінок у контексті традиційного побуту. Проте одночасно авторки «Нової хати» агітували за сучасну раціоналізацію помешкань, «усуваючи давні звички й пересуди», і вважали побут галицьких сільських жінок непрактичним, несучасним. Вони закликали нести модерну міську цивілізацію в село, що мало змінити застарілу, на думку феміністок, матеріальну культуру і уклад життя сільських жінок Галичини.

Модернізації жіночого життя мала слугувати і модернізація жіночого читання. Для цього на сторінках журналу з'являлися і художні твори Катрі Гриневичевої, зокрема її повість з історії княжої доби «Шоломи в сонці», і мемуари Софії Русової про середовище української інтелігенції зламу XIX і XX ст., і враження Софії Яблонської з подорожей екзотичними країнами, зокрема Китаєм, і медичні трактати Софії Парфанович, присвячені, зокрема, жіночій гігієні. Більшість цих текстів пропагували феміністичні ідеали, як, наприклад, популярні серед читачок «Метелики на шпильках» Ірини Вільде (Дарини Макогон-Полотнюк). Для багатьох читачок «Нової хати» такі твори і дії їхніх персонажів давали ґрунт для власних рефлексій над дуже модерними, як для консервативного середовища, питаннями. «Та й Дарка з “Метеликів” каже нам призадуматися над цим, але відповіді не дає», – стурбовано зазначала одна з дописувачок, дискутуючи «дражливе питання» – як розказувати дітям про їхнє народження.

Водночас жінкам пропонували й іншу – «не зовсім жіночу» літературу: від ісландських саг Гуннара Гуннарсона (Gunnar Gunnarsson) до «Чорних ангелів» Франсуа Моріака (François Mauriac) і «Демона» Герхарта Йоганна Гауптмана, яка у модерних умовах вже не могла бути прерогативою лише модерних чоловіків. Як протиположності до модернізованій українській жінці, представниці «Нової хати» наводили приклади активних німкеней, італійок, француженок, а також формували образи видатних українок (Олімпії Левицької, Іванни Витковицької, Ольги Кобилянської, Софії Русової, Анни Павлик) та не-українок (як, наприклад, італійка, лауреатка Нобелівської премії 1926 р. із літератури Грація Делледа (Grazia Deledda)), які прагнули

оновлення, осучаснення українського жіноцтва XIX – першої половини XX ст. або були прикладами успішної кар'єри.

У переліку авторок, яких рекомендувала «Нова хата», можна відзначити кілька прізвищ. Доцільно виокремити дві постаті, які репрезентували дві тенденції жіночої літератури, два бачення її модернізації. З одного боку, галичанка, уродженка підльвівських Винник Катря Банах-Гриневиц (Гриневичева), яка спочатку стала відомою завдяки «Непоборним» (1926), що за тематикою, стилем і способом експресії перегукувалися і з воєнними творами Василя Стефаника та Марка Черемшини, і з «Поza межами болю» Осипа Турянського. Катря Гриневичева, яка почала літературний шлях ще на початку XX ст., була близька саме до тогочасних модерністів (включно з Миколою Вороним). Однак для читачок «Нової хати» міжвоєнного часу вона була творчиною традиційної історичної романістики про події з княжих часів («Шестикрилець» та «Шоломи в сонці»), яку на хвилі коренізації визнали навіть в Радянській Україні. Проте тут вступив в силу конфлікт між старим і новим розумінням модерності й модернізації. Як скаржилися згодом близькі письменниці, один з головних апологетів модернізації галицької літератури Михайло Рудницький, навпаки, різко скритикував історичну романістику Катрі Гриневичевої, і сприяв визнанню її ситуативної конкурентки – Ірини Вільде (Дарини Макогон-Полотнюк). На той час це викликало опозицію літературних націоналістів та «прогресистів»¹⁷⁶.

Ірина Вільде виводилася з Буковини, і це, певною мірою, дистанціювало її від консервативнішої Галичини, де вона пробувала інкорпорувати власні модернізаційні візії жіноцтва і шляхів його емансипації через часто легкий динамічний і в дечому провокативний стиль своїх творів («Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Химерне серце», «Повнолітні діти») та їхніх героїв. Цю провокаційність підтверджував і її псевдонім Вільде, що мав вказувати на дикість, незалежність, неприрученість. Подальша історія після Другої світової війни ще більше розділила ці постаті. У 1947 р. Катря Гриневичева, яка ще в 1940 р. встигла вибратися з радянської зони окупації, померла як емігрантка. Натомість Дарина Макогон-Полотнюк, попри перипетії війни (заангажованість чоловіка Дмитра Макогона в націоналістичний рух), змогла адаптуватися до радянського літературного життя, зокрема і завдяки антиконсервативності своїх довоєнних текстів, і завдяки критичності нових, передусім

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

«Сестер Річинських». Зрештою, завдяки своєму іміджеві «нанашки» або ж майже мами для письменників-п'ятдесятників та шістдесятників Ірина Вільде стала покровителькою нової літературної модернізації в радянську епоху.

Іншу парадигму жіночого модернізму репрезентували тревелоги української мандрівниці Софії Яблонської-Уден, витримані в стилі «поетики вражінь» про інші, часто немодернізовані і неєвропеїзовані країни, народи, людей, водночас побудовані на принципах засвоєння цієї іншості, відкритості до зовнішнього світу як претексту української модернізації¹⁷⁷. Звідси також фотографічність чи кінематорграфічність письма її «Далеких обрїїв», «Чару Марока», «З країни рижу й опію», «Листів з Китаю». Ці твори показували нові для галичанок світи у модерністичній перспективі – як «фільм». Це було характерним для епохи, в якій фільм по-новому структурував життя, дійсність. Ентузіасти кіномистецтва, наприклад Ярослав Бохенський, пророкували цьому виду мистецтва особливі перспективи:

перед фільмою, як поезією сучасности та будуччини тисячі можливостей... Своєю чарівною мовою промовляє вона зі срібного екрану до глибин нашої душі. Море, граюче каскадою красок о заході сонця, непроглядні, нанизані золотим прядивом сонця піски пустині, казкові настрої білих, російських ночей, то знов могутня симфонія праці великого, сучасного міста. Фільма це поезія... Її шляхи в Будучності є сьогодні ще для нас повиті серпанком великої Тайни¹⁷⁸.

У фільмі з його поетикою, що давала можливість монтажу, використання кольору, світла й тіні, ракурсу, жести й слова, мистецтво кадру та сцени, частково виявлялися модернізаційні трансформації міжвоєнного літературного дискурсу різних національних спільнот Галичини.

Прикладом згаданої модернізації може слугувати єврейська їдишо- і польськомовна література краю, що також була розділена між Традицією і Модернізацією, яку різні автори сприймали неоднаково. Скажімо, уродженець Бучача Шмуель Агнон (Shmuel Agnon) був, на думку одного з дослідників, «революційним традиціоналістом»¹⁷⁹: з одного боку, світським автором, а з іншого – людиною

юдаїму, зокрема дослідником та прихильником хасидизму Бешта, Баала Шем Това (בוטש לש לעב לארשין)), тексти якого збирав та інтерпретував. Майбутній лауреат Нобелівської премії, наприклад, негативно ставився до модернізаційного досвіду євреїв Палестини у міжвоєнний час, хоча сам, фактично, модернізував традицію. Інший підхід фіксувала творчість польськомовного та частково ідишомовного дрогобичанина Бруно Шульца (Bruno Schulz). Формування Шульца як письменника – наслідок модернізації читання та письма галицьких євреїв. Традиційна і консервативна галахічна освіта акцентувала на коментуванні святих текстів Тори, Мішни і Талмуду.

Прихильники світського шляху, як Шульц, вважали, що євреї мають інтегруватися у модерне польське суспільство і європейську та американську літератури. Тому він орієнтувався на модерні й модні тексти світової («Процес» Франца Кафки, «Музика ночі» Олдоса Гакслі (Aldous Huxley), «Дзвони Базеля» Луї Арагона (Louis Aragon), «Праматір» Франсуа Моріака, «Щоденник сільського священника» Жоржа Бернаноса (Georges Bernanos), праці Зигмунда Фрейда) і польської («Фердидурке» Вітольда Гомбровича (Witold Gombrowicz), «Адам Гривалд» Тадеуша Брези (Tadeusz Breza), тексти Юзефа Вітліна (Józef Wittlin), Юліуша Каден-Бандровського (Juliusz Kaden-Bandrowski)) літератур¹⁸⁰. Наприклад, «Федридурке» Вітольда Гомбровича вразила Бруно Шульца, він також із цікавістю сприймав символістичні чи символічно-екзистенціальні тексти Райнера Марії Рільке (Rainer Maria Rilke) або ж «Минуле Якова» Томаса Манна (Thomas Mann). Останній текст Шульц характеризував як «чудову річ, на якій можна продемонструвати перемену нашого поняття дійсності та новий погляд на суть життя»¹⁸¹.

Натомість ідеальний шлях творчості, наголошував Шульц, був, фактично, модерністичним переосмисленням релігійних (Тора, Талмуд та Зогар (Книга Блиску)) та світських книг (текстів), на зразок звичайного календаря з рекламою рідини для відрощування волосся:

Називаю її просто Книгою (...), бо жодне слово, жодна алюзія не може заяснити, запахнути, сплинати тим тремтінням перестрахи, передчуттям тієї речі без назви... Зрештою, справжній читач, на якого розрахована та повість, й так зрозуміє, коли подивлюся йому глибоко в очі і на самому дні заясніє тим блиском¹⁸².

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Ці тексти в уяві Шульца зливалися в єдиний Автентик, читання якого (а водночас й інших книжок, зокрема й власних творів Шульца), мало стати глибоким внутрішнім переживанням-просвітленням. Звідси – метафора книги – небесного тіла:

Бо звичайно книжки – як метеори. Кожна з них має одну хвилину, такий момент, коли з криком вилітає, як фенікс, палаючи усіма сторінками. Задля тієї однієї хвилини, задля того одного моменту любимо їх пізніше, хоч уже тоді вони є лише попелом. І з гіркою резигнацією мандруємо деколи ... через усі ті вистиглі сторінки, пересуваючи з дерев'яним брязкотом, як вервицю-рожанець, мертві їх формули¹⁸³.

Загалом, приклад Шульцового письма й читання відображав інтелектуальні смаки полонізованого єврея, який модернізував свій дискурс і водночас залишався у колі власної культурної традиції, лише підсиленою оригінальною творчою уявою письменника. Звідси і образ метафоричного сонячника, хворого слоновістю, і перевтілення самого Дрогобича на незвичне місто з Вулицею Крокодилів, і картина перевтілення людини на птаха, і трансформовані образи Б'янки та Франца Йосифа, і, звісно, манекени, що вплітаються у фантазмагорію Шульцового дискурсу. Дещо інакшу мовну стратегію обрала народжена у Бурштині львів'янка Дебора Фогель (Debora Vogel), тексти якої видавалися їдишем («Манекени», «Денні фігури»)¹⁸⁴ та польською (написана їдишем книга-монтаж «Акації цвітуть» з'явилася в авторському перекладі польською у 1936 р.). Вона також репрезентувала «польсько-єврейську» літературну лінію, і її письмо в чомусь було споріднене з письмом Шульца, хоча б концептом манекенів, але також іншими образами й концептами¹⁸⁵.

Модерністичні проекти міжвоєнної Східної Галичини помітно різнилися. Однак між естетичними смаками польських, українських та єврейських авторів було й немало «точок дотику». Інтелектуали з усіх середовищ цікавилися літературними феноменами європейської та світової лектури, які інтригували міжвоєнні покоління. Однак 1939 р. змінив всі ці тенденції: галицький модернізм безпосередньо зіштовхнувся з соціалістичним реалізмом і з нацизмом, для якого частина модерністичних авторів була небажаною, а сам модернізм став «дегенеративним мистецтвом».

РОМАН ГОЛИК

У такий спосіб майже остаточно, хоч не повністю, завершився ще один етап західноукраїнської літературної й культурної модернізації. Загалом, і модернізм кінця XIX – перших десятиліть XX ст., впливи якого обмежила Перша світова війна, і модернізм 1920–1930 рр. показували, наскільки відносними є концепти традиції, модернізації, модернізму в літературі й культурі загалом, наскільки винайденими є ці концепти, наскільки тісно пов'язані вони одне з одним і наскільки різко їх протиставляють. Проте саме в цей час можна було говорити про існування «галицького модернізму і традиції» та про модернізацію культури й літератури Галичини у її класичному й «посткласичному» варіантах. Хоч це звучить трохи парадоксально, але наступні періоди західноукраїнської літературної модернізації були й, водночас, не були продовженням естетичних й культурних традицій, які перервала Друга світова війна.

НОВИЙ ЗЛАМ: ГАЛИЦЬКИЙ МОДЕРНІЗМ І ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА

Вересень 1939 р. став не лише часом нової великої війни, початком якої був напад нацистської Німеччини на Польщу, але й (несподівано для модерністів і традиціоналістів) привів у Західну Україну нову, радянську владу, з новою, іншою культурою та літературою, новим розумінням прогресу й традиції. Це розуміння вже не було революційним, авангардистським, як у середині 20 – на початку 30-х рр. XX ст.: у лавах нової української радянської літератури та літературної критики вже не було ані яскравих модерністів у поезії (Михайля Семенка, Гео Шкурупія/Георгія Даниловича), драмі й театрі (Миколи Куліша, Леся Курбаса), ані «революційних марксистів» у критиці (наприклад, Володимира Коряка/Волька Блюмштейна), ані прихильників модернізованої традиції (неокласиків, наприклад Миколи Зерова чи адептів неонародництва Сергія Єфремова, або Михайла Бойчука, Василя Седяра чи Івана Падалки). На рівні Радянської України та цілого СРСР, умовно кажучи, «соціалістичний авангардизм», що в 1920-х роках здавався аналогом революційної комуністичної «бурі й натиску», був замінений соціалістичним реалізмом, який тепер став канонічним поруч із «вченням Маркса й Енгельса, Леніна та Сталіна» в ідеології, марризмом у філології та лисенківщиною і мічурінщиною/неоламаркізмом у біології. Зразковими темами літератури й мистецтва

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

були тепер «революційна боротьба і громадянська війна», колективізація й «боротьба з куркулями – ворогами соціалістичного ладу» та «попами», індустріалізація й повсякденне життя «робітничого класу і селянства» тощо.

Звісно, загальносоюзна «радянська література» не була однорідною, бо до неї, як зразкові, належали й епопеї «Тихий Дон» (офіційного, хоч сумнівного) авторства Михайла Шолохова (Михаил Шолохов), і «Ходіння по муках» (графа чи не графа) Олексія Толстого (Алексей Толстой), а класиком радянської літератури й засновником соцреалізму вважався колишній ніцшеанець Олексій Пешков/Максим Горький (Алексей Пешков/Максим Горький). На українському рівні наприкінці 1930-х років зразковими стали вважати поетичні тексти зломленого радянською владою колишнього модерніста Павла Тичини, які у 1930-ті роки перетворилися на набори політичних лозунгів («Партія веде», «Чуття єдиної родини»); а також «Червону зиму» Володимира Сосюри, романи Андрія Головка «Мати» й «Бур'ян» з його «образом сільського комуніста»; «Загибель ескадри» чи «Платон Кречет» Олександра Корнійчука, який формував ідеалізований «образ радянського інтелігента», чи його ж «Богдан Хмельницький», що репрезентував радянську візію українсько-російських та українсько-польських відносин. Рання радянська література й культура, яка існувала в УРСР/УСРР у 20 – на початку 30-х років ХХ ст., і та, яка стала «ранньорадянською» для Західної України у 1939–1941 рр., були двома різними культурами. Навіть Олександр Довженко приходив до Галичини й Волині не з новаторською «Землею», а з «Аероградом» (1935), який просував ідеологему прекрасного майбутнього соціалістичного міста; із «Шорсом» (1939), який творив міф радянського воєначальника періоду громадянської війни, і найголовніше – із «Визволенням» – фільмом, який конструював картину «Золотого Вересня» 1939 р. Радянська влада подавала приєднання Львова й Галичини до СРСР і УРСР як соціалістичне оновлення й модернізацію «відсталі посткапіталістичної території».

Для загалу західноукраїнських письменників (за винятком тих, які, як Антон Шмигельський, формували в Радянській Україні групу «Західна Україна») соціалістичний реалізм був чимось новим, але не модерним у європейському розумінні того слова. Це нове, радше, відлякувало, а не приваблювало. Звісно, частина колишніх

модерністів (як, наприклад, Ярослав Цурковський, який став редактором журналу Спілки письменників України у Львові «Література й мистецтво», чи Михайло Рудницький, який там друкувався, або Ірина Вільде, яка тепер виступала як Дарина Дроб'язко) прийняли чи змушені були прийняти нову реальність. Це стосувалося й традиціоналістів чи відносних традиціоналістів, які теж із більшим чи меншим бажанням влилися в радянське літературне життя. У літературному середовищі працювала, наприклад, журналістка й письменниця Марія Струтинська/Віра Марська, яка, втім, у воєнний час написала антикомуністичний текст «Буря над Львовом» (Краків, 1944) та емігрувала на Захід.

Це стосувалося не лише українців Галичини, які спочатку вбачали в радянській країні українізацію й реальну модернізацію (і лише згодом позбулися цих ілюзій), але й поляків та євреїв, частина з яких зустріли радянську владу нейтрально або неприязно, але мусіли з нею змиритися. Частина польських та єврейських письменників (як Тадеуш Бой-Желенський (Tadeusz Boy-Żeleński) чи Леон Пастернак (Leon Pasternak), Юліан Пшибось (Julian Przybós) із різних причин підтримували радянську владу, хоча й вагалися (як Остап Ортвін, Оскар Каценелленбоген (Ostap Ortwin, Oskar Katzenellenbogen). Тож частину з них згодом зараховували до т. зв. радянських «колаборантів» чи «бронзувальників»/«бронзівників» – тих, хто добровільно прийняв методи радянського соціалістичного реалізму і відповідну ідеологічну мову, вписуючи власні твердження у новий політичний канон¹⁸⁶. Парадоксально, але таке окреслення походило від назви збірки Боя-Желенського, який ще на початку 1939 р. закликав якраз не «бронзувати» літературу, як це робили традиціоналісти стосовно польських класиків, а, радше, модернізувати свій підхід до красного письменства. Тепер Бой-Желенський, колишній бунтар і богеміст, почав сам імплементувати радянський «бронзувальний» код. Інша частина письменників із польського та єврейського середовища, зокрема яскраві міжвоєнні модерністи, намагалися бути нейтральними і просто пристосовуватися до обставин, не переходячи межі й не стаючи радянськими митцями. Так, Бруно Шульц дистанціювався і від власного модерністичного письма, і від своєї незвичної модерністичної графіки, що могла слугувати ілюстрацією до психоаналітичних теорій («Ідолопоклонна книга»). Він вбачав у радянському житті хаос, втікав у читання довоєнної

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

літератури та змушений був малювати відносно традиційні сюжети, наприклад, з історії української літератури («Іван Франко та Уляна Кравченко»). Те ж саме відчувала, очевидно, й Дебора Фогель, яка могла реалізувати себе як педагог, а не як письменниця.

Однак радянська модернізація Західної України, зокрема Львова, залишилася лише проектом. У 1940–1941 рр. місто планували реконструювати, змінити архітектурно за прикладом індустріалізованого й перебудованого Харкова й Києва, а головне – Москви, заповнити новими монументальними спорудами¹⁸⁷. Зрештою, це теж було даниною модернізму, адже в розбудові і переплануванні радянської столиці у 1920–1930 рр. брав участь також і автор системи Модулора та «інтернаціонального стилю» Ле Корбюзьє (Le Corbusier), Шарль-Едуар Жаннере-Грі (Charles-Edouard Jeanneret-Gris). Але німецько-радянська війна 1941 р. перекреслила всі ці плани.

Як наслідок, модернізм тих письменників, хто колись підтримував КПЗУ (Комуністичну партію Західної України), не був реалізованим. Наприклад, автор міжвоєнного «Молошого божевілья» Степан Тудор так і не оприлюднив і не закінчив свого роману-памфлету «День отця Сойки». Твір залишився в рукописі, його автор загинув разом із Олександром Гаврилюком під час німецького бомбардування Львова влітку 1941 р. Текст, заповнений модерністичним потоком свідомості, був опублікований аж згодом, і його використовували як зразок антикатолицької пропаганди, а не як новий літературний феномен.

Німецька окупація Галичини 1941–1944 рр. також не сприяла розвитку модерністичного письма і літератури – радше навпаки. Нацисти вважали модернізм різновидом «дегенеративного мистецтва» (Entartete Kunst), пов'язуючи його з єврейськими авторами, яких почали переслідувати. Лідер націонал-соціалістів Адольф Гітлер (Adolf Hitler) як колишній (хоч і невдалий) художник ще 1937 р. у Мюнхені на відкритті «Великої виставки німецького мистецтва» звинуватив кубістів, дадаїстів, футуристів у тому, що вони репрезентують «збочений», «вивернутий навпаки» погляд на світ, і їхній світогляд далекий від «природного світобачення німецького народу». До категорії дегенеративних були віднесені твори Оскара Кокошки (Oskar Kokoschka), Макса Ернста (Max Ernst), Василя Кандинського (Василий Кандинский), Марка Шагала (Марк Шагал/Marc Chagall/Moishe Shagal), Еля Лисицького (Лазарь Лисицкий), як і Олександра

Архипенка. Такий підхід наклався на критику й знищення книг про Баугауз, текстів декадентів, експресіоністів, футуристів: Георга Гейма (Georg Heym), Генріха Манна (Heinrich Mann) і його брата, автора філософських романів Томаса Манна, Артура Шніцлера (Arthur Schnitzler), його приятеля Гуго фон Гофманстала, Бертольда Брехта. Частина цих текстів та мистецьких творів була популярна серед західноукраїнських інтелігентів, але тепер вони мусіли про них забути.

З іншого боку, архітектура, техніка, кінематографія гітлерівської Німеччини, як і сталінського СРСР, теж вважалися модерними, хоч і не модерністичними, навіть прогресивними, принаймні оригінальними. Прикладом стали документальні фільми Лені Ріфеншталь (Helene Riefenstahl) «Тріумф волі» («Triumph des Willens») (1934) та «Олімпія» («Olympia») (1936), що поєднували в чомусь революційну на той час візуальну поетику зі звичайною пропагандою націонал-соціалізму¹⁸⁸. У міжвоєнній Галичині такі кінокартини формували сприятливий образ Німеччини. Реальність виявилася іншою. Для окупованих «східних територій Рейху» модернізована німецька культура мала бути «надкультурою», якою нацистські «надлюди» мали створювати свій колонізаційний простір серед «людей нижчих рас», або й «недолюдей». Культурну спадщину Львова й Галичини німці вважали також і «своєю», хоч і видозміненою (австрійською) культурною спадщиною. Тому вони прагнули на свій лад модернізувати, а фактично – повністю змінити Львів, зробивши його новим німецьким «Лембергом», містом націонал-соціалізму на зразок Берліна зі значною перебудовою центральної частини міста, яка видавалася німецьким проектантам непрактичною та несучасною¹⁸⁹.

Однак місто й регіон не модернізувалися, а, радше, трансформувалися в гірший бік. У вогні Голокосту зникли єврейський Львів і Галичина, а з ними і частина модерністів. У 1942 р. у Дрогобичі посеред вулиці під час антиєврейської акції нацисти вбили Шульца, того ж року в львівському гетто під час масового знищення євреїв загинула разом із сім'єю Фогель. Українські та польські письменники й художники-модерністи в цьому контексті мали певну свободу дій та уподобань, хоча тут багато залежало від долі кожного. Так, з одного боку, західноукраїнські письменники та видавці могли публікувати власні твори й частково тексти колишніх радянських письменників-модерністів, які стали жертвами сталінського терору, або ж були ним морально пригнічені. Це стало актуальним ще й

тому, що частину книжок, які мали надрукувати за радянської влади ще до літа 1941 р., випустило в світ краківсько-львівське «Українське видавництво» вже за нацистської окупації. Проте воно вибирало тексти тих модерністів і «традиційників», хто так чи так постраждав від радянського режиму, і тих, тексти яких були доступними. Тому було опубліковано, наприклад, «Патетичну сонату» Миколи Куліша (Краків, 1943), «Третю революцію» Валеріана Підмогильного (Краків, 1942), а з іншого – твори неокласиків, наприклад Миколи Зерова («Камена» з передмовою Святослава Гординського, Львів–Краків, 1943). З'явилися й книжки інших письменників із Радянської України, які прагнули поєднати модернізм із традицією («Вертеп» Аркадія Любченка, Краків, 1943).

Водночас видавництво публікувало й тексти західноукраїнських модерністів, наприклад, прозу Марка Черемшини («Вибрані твори», Краків, 1940) або вірші, переклади та перекази Святослава Гординського («Вибрані поезії», Краків, 1944), а також письменників-емігрантів із «Празької школи», зокрема Маланюка («Вибрані поезії 1923–1943», Краків, 1943). Письменницька доля та заангажованість під час воєнних суспільних трансформацій були дуже різними, і це позначилося на сприйманні їхніх постатей. Наприклад, «імператор залізних строф», «суворої» поетики і ритміки Євген Маланюк відвідував окупований Львів і описував його активне літературне життя. Він вийшов із воєнного «буревію» відносно щасливо. Натомість інші «пражани», як Олена Теліга чи Олег Ольжич, загинули від рук нацистів як представники націоналістичного руху. Іншого емігранта з Центральної України, Любченка, який синтезував традиційне письмо з елементами модерністичного і залишив досить відвертий щоденник про своє перебування в Галичині, з одного боку, зображали відомим українським письменником, «поетом юності і сили», «гравцем на полі тоталітаризму»¹⁹⁰, а з іншого – таврували як гітлерівського колаборанта та антисеміта. Натомість бунтівному видавцю авангардних львівських журналів Цурковському згодом закидали те, що під час нацистської окупації він став керівником Співки українських письменників та очолив Інститут психотехнічних досліджень у Львові. Водночас Гординський концентрував довкола себе митців та працював в «Українському видавництві»; а отже, теж по-своєму адаптувався до нових умов, але дистанціювався від влади. З іншого боку, наприклад, поводження ще одного колишнього

«молодомузівця», Рудницького, у контексті нацистської окупації було іншим: з активного літератора і університетського професора, завідувача кафедри в радянізованому Львівському університеті 1939–1941 рр. він став вчителем у селі Залуква і через своє змішане («напів'єврейське»/неарійське) походження змушений був переховуватися. Воєнний період став також часом «відходу» частини західноукраїнських модерністів старшого покоління, зокрема Богдана Лепкого та Василя Пачовського. Загалом, 1941–1944 рр. для галицького модернізму стали часом певних надій і творчості, з одного боку, а також страху й загибелі – з іншого.

РАДЯНСЬКЕ ПІСЛЯВОЄННЯ: (НЕ)СОЦІАЛІСТИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ VS СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

Повернення в Західну Україну радянської влади у 1944 р. для місцевих літераторів-модерністів і традиціоналістів теж було не простою дилемою. Частина з них не сприймала нової влади й покинула Україну (наприклад, Святослав Гординський); частина, навпаки, – відмовилися від еміграції (наприклад, Петро Карманський). А 1939 р. відокремив колишнього модерніста Михайла Рудницького, який залишився у радянському Львові, від його сестри, письменниці і феміністки, модернізаторки жіночого руху Мілени Рудницької, яка опинилася на Заході.

Долі модерну й традиції в радянській Західній Україні 1944–1991 рр. були різними на різних етапах її повоєнної (повторної) радянзації/советизації. Так, перші повоєнні роки, зокрема час сталінського режиму, стали часом критики модернізму в його західних формах, поширених у довоєнній Галичині. Цієї критики зазнав Михайло Рудницький та міжвоєнна модерністка і феміністка Дарина Макогон/Дроб'язко й значна кількість інших письменників. Критика модерністів і традиціоналістів засвідчувала, яка велика віддаль відокремлювала їх від представників радянської літератури та літературознавства:

З цього погляду, характерна робота видавництва з письменницею Іриною Вільде. Вихована на легких, бульварних жанрах західної літератури, ця, безперечно, талановита письменниця, поки що не в силі дати скільки-небудь значного радянського твору. Інтереси її героїв обмежуються вузьким колом особистого життя, а їх громадянські інтереси здебільшого

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

концентруються лише навколо вузьконаціональних питань, які, до речі кажучи, часто розв'язуються з чисто буржуазних позицій. Допомогти Ірині Вільде вийти із «зачарованого кола» міщанства, наблизити її до радянського життя, пояснити їй незрозуміле й показати невідоме, аби зберегти цю письменницю для радянської літератури – таке завдання поставило наше видавництво¹⁹¹.

– з гордістю зазначала редакторка видавництва «Вільна Україна» в інформації обкому КП(б)У в липні 1948 р. Водночас вона різко критикувала, як ворожу, поему «Літак» Ярослава Цурковського (разом, до речі, з монографією Івана Крип'якевича «Богдан Хмельницький»). На додаток функціонерка видавництва напала й на колишнього «молодомузівця» Петра Карманського і його твір «Кочовики», теж називаючи його націоналістичним та звинувачуючи письменника в славленні Адольфа Гітлера під час німецької окупації¹⁹². Загалом, у дискурсі повоєнного сталінізму й «ждановщини» і колишні представники декадентизму, і міжвоєнні авангардисти й модерністи ставали майже ворогами радянської літератури. Їх, як і традиціоналістів та навіть окремих представників соціалістичного реалізму, намагалися дисциплінувати¹⁹³. Значною мірою таке дисциплінування було ефективним, бо модернізм став асоціюватися з буржуазною, нерадянською культурою, і захоплення ним намагалися уникати, боячись звинувачення в антирадянщині. Зрештою, у повоєнні роки частину письменників радянська влада причислювала до активних і прогресивних авторів (Ірина Вільде, Михайло Рудницький, Денис Лукіянович), інших, зокрема колишніх модерністів (як Петра Карманського), вважала активними, але ігнорувала через протирадянську діяльність, ще інші (як Михайло Яцків) здавалися радянським функціонерам неактивними або такими, які не до кінця розуміють новий літературний процес¹⁹⁴.

Із відносним пом'якшенням режиму, у 1950–1960-х рр. та 1970–1980 рр. риторика щодо модернізму й традиціоналізму в радянському дискурсі змінювалася: від критики до певної прихильності й навпаки, залежно від зміни поколінь та політики керівної партії КПРС і її філії КПУ. Загальнорадянською й західноукраїнською проблемою залишалася ідеологічна спрямованість радянського

модернізму й традиціоналізму, зокрема його національне обличчя. Ранньорадянський авангардизм Володимира Маяковського (Владимир Маяковский), імажинізм Сергія Єсеніна (Сергей Есенин) стали частиною шкільної програми з російської літератури, яку викладали й в українських школах. Такі тексти рекламували з ідеологічних міркувань. Вірші Маяковського пропагували радянські ідеологеми й формували образ радянських вождів та діячів («Володимир Ілліч Ленін», «Розмова з товаришем Леніним», «Товаришеві Нетте – пароплавові й людині»). Вірші Єсеніна були запроваджені в шкільну програму і як твори радянського «попутника», і як тексти, що оспівували ідилічну «Русь» – Росію. Саме її мова, культура та література були моделюючими для СРСР. Натомість ранньорадянський український модернізм після війни сприймався двозначно. В українських закордонних осередках (журнали «Дукля», видання УСКТ у Польщі) забутих і репресованих українських радянських модерністів згадували й публікували ще в 1960–1970 рр. Натомість в УРСР цих авторів почали реабілітовувати повною мірою аж у другій половині 1980-х років. Саме тоді почали републікувати тексти, наприклад Михайля Семенка (1985). Натомість багато тих, хто був модерністом у 20–30-ті роки ХХ ст. у повоєнній Україні, радше, уникали свого модерністичного минулого; як, наприклад, Микола Бажан – образу футуриста Ніка Бажана, який був у минулому (хоча й добивався реабілітації своїх колег по перу).

Натомість і в країнах т. зв. «соціалістичного блоку», і в тогочасній Західній Європі, що репрезентувала, за радянським лексиконом, «капіталістичний», «буржуазний» світ і його культуру, література модернізувалася. Звісно, поява нових напрямків 1930–1960 рр., наприклад екзистенціалізму Жана-Поля Сартра (Jean-Paul Sartre) з його «Нудотою» й «Муром» чи Альбера Камю (Albert Camus) з його «Чужим» і «Чумою» та «Бунтівною людиною», з часом не сподобалися радянській владі, зокрема через ідеологічні розходження з цими, початково прокомуністично налаштованими, письменниками. Їхні тексти частково публікувалися в Радянському Союзі, але дуже обмеженими накладками, і радше – у пізній радянській період або й впритул до розпаду СРСР. Радянська філологія також поступово модернізувалася через переклади й публікування книжок функціоналістів та структуралістів: від ближчих радянській російській парадигмі праць Романа Якобсона (Роман Якобсон) та

Миколи Трубецького (Николай Трубецкой) й до дальших від неї робіт Клода Леві-Стросса (Claude Lévi-Strauss), Клода Бремона (Claude Bremond), Альгірдаса Греймаса (Algirdas Greimas). Із СРСР на Захід через Юлію Крістеву (Юлия Кръстева, Julia Kristeva) були експортовані схожі ідеї Юрія Лотмана (Юрий Лотман), Володимира Проппа (Владимир Пропп), і це теж нібито вестернізувало й модернізувало радянську гуманітаристику. Це частково стосувалося й кінороманів одного з лідерів «нової хвилі» французького кіно Алена Роб-Грійє (Alain Robbe-Grillet), творчості авторів нового французького роману Наталі Саррот (Nathalie Sarraute) та Мішеля Бютора (Michel Butor). З іншого боку, тексти творів постструктуралізму (наприклад, Ролана Барта (Roland Barthes) чи Умберто Еко (Umberto Eco)), як і праці Жан-Франсуа Ліотара (Jean-François Lyotard) або Жака Дерріди (Jacques Derrida) у СРСР публікувалися дуже обмежено й стали більше відомими аж з кінця 80 – початку 90-х років ХХ ст. Це ж стосувалося і оригінальних літературознавчих праць, і маніфестів модерністичних груп (наприклад, збірка перекладів «Називати речі своїми іменами», яка вийшла у 1986 р. і включала тексти не лише марксистів Анрі Барбюсса (Henri Barbusse) і колишнього дадаїста і сюрреаліста Луї Арагона (Louis Aragon, Louis-Marie Andrieux), але також і самого батька сюрреалізму Андре Бретона; італійського футуриста Філіппо Марінетті (Filippo Marinetti), Умберто Еко, Ролана Барта, Жана-Поля Сартра, Сальвадора Далі тощо). Ранішим винятком знайомства із теоріями модернізму й постмодернізму в пізньорадянському СРСР слугували призначені лише для наукових бібліотек радянські переклади на кшталт «Слів і речей» (1977) Мішеля Фуко (Michel Foucault). Цих авторів в УРСР читали, однак дуже мало й обережно. Для західноукраїнських читачів вони тривалий час залишалися знаками знаків, тінями тіней, «симулякрами симулякрів» і потрапляли за посередництва російської мови та культури, що, певним чином, і наближувало, і відчужувало від західної модернізації.

За той час у сусідній польській літературі з'явилися поетичні тексти Віслави Шимборської (Maria Wisława Anna Szymborska), поезія, проза і театр Тадеуша Ружеви́ча (Tadeusz Różewicz), Тадеуша Кантора (Tadeusz Kantor) із його театром «Circot 2», еміграційних авторів Славоміра Мроже́ка (Sławomir Mrożek) та Чеслава Мілоша (Czesław Miłosz); поезія безпосередньо пов'язаного зі

Львовом Збігнева Герберта (Zbigniew Herbert) з його «паном Когіто» та незвична фантастика колишнього львів'янина Станіслава Лема (Stanisław Lem): від «Щоденників Йона Тихого» до «Соляриса». Доповнена фільмами Кшиштофа Кесльовського (Krzysztof Kieślowski), Кшиштофа Зануссі (Krzysztof Zanussi), Анджея Вайди (Andrzej Wajda), творами польських художників-авангардистів (наприклад, т. зв. «Другої краківської групи»), польська модерністична парадигма вагалася між традицією й новаторством, лояльністю до ПНР і соцреалізму та протестом проти обох. Відносно територіально й культурно близька, доступна частині інтелігентів мовно, вона впливала на естетику також і західноукраїнських митців.

Водночас у період хрущовської відлиги з'явилися нові модерністи у СРСР, яких назвали радянськими «шістдесятниками». Ідеологічно, естетично, культурно вони були дуже різними. Передовсім це стосувалося загальнорадянських літературних «шістдесятників», таких як Андрій Вознесенський (Андрей Вознесенский) з його епатажною поезією й поведінкою, Євген Євтушенко (Евгений Евтушенко), Белла Ахмадуліна (Белла Ахмадулина, Bella Əхət qızı Əхмədullina), які поєднували традицію й модернізм, «протестний» Олександр Солженицин (Александр Солженицын) із темою ГУЛАГУ, брати-фантасти Аркадій та Борис Стругацькі (Аркадий и Борис Стругацкие) або т. зв. «барди»/поети-співці на зразок Булата Окуджави (Булат Окуджава) чи Володимира Висоцького (Владимир Висоцкий). Їхня діяльність, частково тематика їхніх творів здавалися естетичним та ідеологічним «повстанням» проти соціалістичного реалізму, що модернізує літературу й культуру. Але «оновлення літератури» у цій парадигмі не було синонімом західного модернізму, а лише творенням окремої ніші в радянській літературі, у якій основним мірилом залишався соціалістичний реалізм. Натомість література СРСР 1960–1970-х років була, як і сама радянська держава, не «світовою республікою літератури»¹⁹⁵ (хоча на перших етапах хотіла такою бути та поширювала свої книжкові впливи на соціалістичні республіки і країни третього світу). Вона була реальною й символічною «імперією національного (та ідеологічного й політичного) вирівнювання»¹⁹⁶; і особливо після смерті Сталіна – строкастою імперією різноманітних тенденцій, які постійно прагнув контролювати і контролював центр, тобто Москва.

Це особливо стосувалося «літератур народів СРСР», національних

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

радянських літератур 1960 – початку 1970 рр., передусім українського літературного шістдесятництва з його явним чи прихованим політичним і естетичним бунтом¹⁹⁷. Справді, модернізація літератури й мистецтва мала різні зовнішні імпульси та різну мотивацію серед письменників. Окремі її імпульси надходили з інших тогочасних радянських літератур та культур, інші – з-поза СРСР. Наприклад, для українського письменства й культури одним зі збудників стала модерністична кіноінтерпретація модерністичного тексту Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1962) у версії вірменського дисидента Сергія Параджанова (Саркіса Параджаняна, Մարգարիտ Շիրազյանի Փարսաճանյանի), автора також іншого модерністичного кінотвору, званого під назвою «Колір граната» або «Саят-Нова» (1968). «Тіні...» були важливими для українських письменників загалом і для літераторів Західної України зокрема, оскільки йшлося про Карпати й Гуцульщину. У фільмі Параджанова, теж вихідця з гористої країни, західноукраїнська територія поставала незвичним, дивовижним краєм незвичних людей, так само, як і його Вірменія. Для українців ця кінокартина була, навпаки, способом меморіалізації їхньої культури, поетизації історичної пам'яті, засобом (з допомогою «тіней предків») підтримування не лише субетнічної ідентичності горян, але й національної ідентичності. Зрештою, з ініціативи Івана Дзюби, Василя Стуса і В'ячеслава Чорновола сама демонстрація цього фільму стала знаком протесту проти арештів української інтелігенції, а отже, бунтом: для одних – проти імперії як такої, для інших – проти партномеклатури чи партапарату. Так частина українських письменників і митців обрала або закрили божественність, або відкриту опозиційність. Натомість інша частина літераторів намагалася, покликаючись на загальносоюзні авторитети, показати свій модернізм не альтернативою соцреалізму, а його доповненням.

Проте українська література 1960–1970-х років, а далі й 1970–1980-х років була літературою настільки ж новаторською, наскільки й традиційною. З одного боку, на зламі 1960–1970 рр. у ній з'явилася українська «химерна проза»/психологічна проза Валерія Шевчука з його пізнішими «Трьома листками за вікном» чи «Лебедина зграя» Василя Земляка (Вацлава Вацика, Václav Vacek). Згодом цей текст втілювався у фільм «Вавилон ХХ», що через постать уродженця Буковини Івана Миколайчука (1979)¹⁹⁸, як і «Тіні забутих

предків» Сергія Параджанова, асоціювався із українським кіномодернізмом 1960-х років, а також із модернізмом початку ХХ ст. Ця «хімерна» проза викликала дискусії: вона не була соцреалістичною за формою, хоча, наприклад, описувала події громадянської війни і змальовувала позитивний образ соціалістичної комуні, як «Лебедина зграя» Василя Земляка. Однак ця та схожа течія (зокрема, латиноамериканський «магічний реалізм»), хоч і здавалися представникам соціалістичного реалізму дещо підозрілими за формою, все ж не сприймалися глибинно суперечними із панівною ідеологією.

Проте вагання все ж були: підозри в ідеологічній аномальності викликали як модерністи, так і традиціоналісти. Тому, наприклад, популярну серед західноукраїнських читачів поезію представника «традиціоналістів» Василя Симоненка з його «Тишею й громом», «Земним тяжінням», «Лебедями материнства», «Царем Плаксієм і Лоскотонном» представники опозиційної літератури цінували як тексти представника національно-патріотичного дискурсу. Між модернізмом та традиціоналізмом вміщували також доробок Миколи Вінграновського, який не зараховував себе до шістдесятництва, але якого асоціювали з «поезією атомного віку» («Атомні прелюди»), відносно традиціоналістичною прозою («Первінка», «Сіроманець»), а також із новаторським кінематографом Олександра Довженка та Юлії Солнцевої (Юлія Солцева) («Повість полум'яних літ») та власними кінострічками. Радянський модернізм 60–80-х років ХХ ст. у літературі та в образотворчому мистецтві досить часто поставав естетикою нової, «космічної» доби, епохи технічного прогресу і викликів «мирного і воєнного атому». Первісно відголоски цих тематичних тенденцій можна було почути й у поезії теж популярній серед галичан Ліни Костенко, яка згодом стала автором епічних поетичних полотен, класичних, традиційних образів і сюжетів («Маруся Чурай», «Сад нетанучих скульптур», «Берестечко»). З іншого боку, у поезії Івана Драча («Поема про соняшник») письменники намагалися поєднати традиційне з модерним. Інколи соцреалістичні тексти в творчих біографіях авторів сусідили з творами, що містили елементи модерного інтелектуалізму. Наприклад, у випадку Павла Загребельного «виробничі романи» та антибандерівський «Шепіт», з одного боку, та історико-психологічні твори «Диво», «Я, Богдан», «Роксолана», які викликали згодом значне зацікавлення саме на Західній Україні, – з іншого. Одним із рушіїв

шістдесятницьких дискусій, зокрема й у Галичині, став також кількокапелановий «Собор» – роман автора соцреалістичних «Прапорносців» Олеся Гончара.

Модернізація літератури та культури на самій Західній Україні 1960–1970-х років також була доволі різношерстою. Її культуру та письменство репрезентували як передвоєнні діячі (окремі з них були модерністами початку чи першої половини ХХ ст.), яких влада прагнула радянізувати, і автори, які з'явилися в культурі й літературі уже в радянський час. Так, тут далі працювали майстри авангарду 1930-х років, наприклад, Роман Сельський і Маргіт Райх-Сельська, які далі, хоч дещо інакше, ніж раніше, модернізували образ Карпат, а також Леопольд Левицький. Він активно розвивав урбаністичну тематику, водночас вписуючи свої модерністичні експерименти у парадигми соціальної історії Західної України, її селянської культури. Модернізм Левицького радянські художні критики пояснювали його «лівими» поглядами, близькими до комуністичної ідеї, і саме тому (частково) підтримували. Водночас у цьому виявлялася й повага до самої модерністичної техніки митця та до його чисто людських рис¹⁹⁹. Соціальну тематику, поруч із національною, виділяли також у творчості модерністки періоду сецесії Олени Кульчицької, якій довелося, певною мірою, продовжувати «соціальну» лінію уже в радянський час. Водночас мисткиня була znana також із давніших, ще сецесійних підходів до зображення дійсності й книжкового дизайну, які виявилися, наприклад, в оформленні «Лиса Микити» Івана Франка (видання 1962 р.). Поруч працювали й інші митці – Карло Звіринський, Зеновій Флінта, Олег Мінько, Володимир Патик, модернізм яких було помітно і в живописі, і в графіці (Софія Караффи-Корбут, Богдан Сорока), в абстрактних і неабстрактних, напівтрадиційних формах львівської скульптури (Теодозія Бриж), кераміки та художнього скла (Петро Маркович, Зеновій Флінта, Петро Лінинський, Андрій Бокотей). Старші й молодші митці заклали основу неофіційного та напівофіційного мистецтва Львова й краю, що розвивалося поруч із відносно «традиційним» мистецьким дискурсом (як, наприклад, картини Григорія Смольського)²⁰⁰.

Зрештою, й у світовому мистецтві популярними залишалися незвичні Сальвадор Далі (Salvador Dalí), Рене Магрітт (René Magritte), Жуан Міро (Joan Miró). У СРСР їх тривалий час

сторонилися з ідеологічних причин (Далі був близьким до франкізму і фалангізму), надавали перевагу соціалістичним чи «лівим» модерністам, але ігнорувати інших теж не могли. Те саме стосувалося й музики, де, наприклад, колишні модерністи початку ХХ ст. зустрічалися з новими, молодими модерністами, але не у всьому сприймаючи їхню творчість. Наприклад, творець монументального «Кавказу» і колишній модерніст Станіслав Людкевич заявив авторові українського твісту «Не топчть конвалій», «Карпатської рапсодії» і пізнішого «Мойсея» Мирославу Скорику: «Ви пишете по-вар'ятськи, але талановито»²⁰¹. Те ж саме стосувалося й письменницьких середовищ, де колишні «молодомузівці» (Михайло Яцків, Михайло Рудницький) і міжвоєнні модерністи (Ірина Вільде чи Ярослав Цурковський) зустрілися з письменниками, які виступили в літературі уже в повоєнний час, і тепер були їхніми наставниками.

Представники радянської західноукраїнської літератури були і традиціоналістами, модерністами, і тими, хто намагався синтезувати модернізм та традицію. Зрештою, розуміння модерну й традиції і серед шістдесятників, і серед їхніх наступників було рухомими й залежало від літературного та соціального контексту. Так, творчість Романа Іванчука загалом була спрямована до традиційної історичної романістики першої половини ХХ ст., однак цей жанр письменник теж поступово удосконалював і оновлював, модернізував. Проза Романа Федоріва, натомість, розвивалася від ранніх спроб, наприклад, зовнішньомодерного (за «телеграфним», журналістським стилем письма), проте ідеологічно заангажованого «Капелана жовтого лева». Це, певним чином, споріднювало його твір із пізнішим «Білим птахом з чорною ознакою» Юрія Ілленка, у якому новаторство сюжету сусідило з рамками соціалістичного канону, і який, своєю чергою, перегукувався з «Попелом та діамантом» Анджея Вайди. Проте згодом романістика Федоріва стала розвиватися в руслі міфологічного роману («Жбан вина») і рухатися до фантасмагорії («Єрусалим на горах»). У поетичному дискурсі, навіть у межах офіційної радянської Спілки письменників, також простежувався рух як у бік модернізації, так і традиціоналізму. Це було помітно і у віршах, наприклад, Дмитра Павличка з його сонетарієм і прагненням до класичної поетики, і у творчості Романа Лубківського, і в поезії Ростислава Братуня радянського часу, де соцреалістичні мотиви («До Леніна іду», «Балада про

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

комсомольський значок», «Ярославу Галану», «Світанок Олександра Марченка») перепліталися з «химерною» («Зачарований трамвай») урбаністичною модернізацією і драматизацією поетичного дискурсу («Нью-Йоркські медитації»)²⁰².

Всередині шістдесятництва розвивалася також і модерністична література дисидентів. Частину тих, хто створив опозиційну літературу й культуру 1960–1970-х років сформували прихильники «класичного» чи близького до нього літературного й культурного дискурсу: як Василь Стус, Іван Світличний – у літературних творах, або ж В'ячеслав Чорновіл, Михайло Горинь, Іван Дзюба, Валентин Мороз, Євген Сверстюк, Іван Гель – у публіцистичних виступах. За ними стояли інші, хоч нечисленні, представники опозиційної літератури, які теж часто дотримувалися традиційної поетики (колишній в'язень сталінських таборів Іван Гнатюк написав «Паговіння», «Калину» і вже в пострадянському часі «Хресну дорогу»). Натомість інші письменники цього кола обирали орієнтацію на західноєвропейський і американський модерністичний дискурс. Одні з них (як причетні до самвидавної «Скрині» Грицько (Григорій) Чубай чи Олег Лишега²⁰³) пішли шляхом богемного андеграунду. Частково ту «андеграундність» відобразило Чубаєве «Пятикнижжя» із алюзіями до біблійних текстів («Плач Єремії»²⁰⁴) та ритуалів. Її містили картини «вертепізації»/перевертання/траверстії/перекрашування світу у «Вертепі», у «Відшукуванні причетного», в образі Воскреслого Христа серед радянської дійсності, у концепті слова і тиші, мовчання та промовляння в «Говорити, мовчати і говорити знову». Обидва автори і апелювали до традиції, і закликали до оновлення, навіть бунту поколінь. Інша справа, що тексти Чубая стали повністю доступними для читачів вже в пострадянську добу, а образ самого автора став, радше, прикладом трагічного ламання таланту в атмосфері СРСР та УРСР. Водночас уродженець Рівненщини Чубай виражав, умовно кажучи, одночасно львівську і «галицько-волинську» парадигми андеграундної /богемної модерної української літератури.

Натомість знайомий Грицька Чубая, уродженець Ходорова Ігор Калинець, з одного боку, вписувався у загальноукраїнську парадигму, зокрема, на думку Тараса Пастуха, в середовище, вибудоване довкола київської поетичної школи з її своєрідною поетикою, а з іншого – був прихильником традицій західноєвропейських та продовжувачем лінії галицьких модерністів²⁰⁵. Сам поет згодом згадував,

що вихід його книги був порушенням принципів радянського книговидавництва (про першу збірку поета не було оголошено у планах видавництва) та усталеної композиції радянських збірок. У ній не було соцреалістичних «передмов» (віршів про Леніна чи КППС), а було відсилання до традицій міжвоєнної галицької літератури та культури, а також концепти, що апелювали до традицій, як у текстах «Вогонь Купала» і «Відчинення вертепу»²⁰⁶. Зрештою, самі обставини, боротьба ідеологій та опозиційність до влади зробили його не лише представником андеграундної культури, а й людиною антикомуністичних поглядів. Зі слів самого Калинця, його модернізм формувала концепція, яку він називав «націоналізмом»²⁰⁷. Так чи так, поезію Калинця сформувала модерністична форма і апеляція до української мови, культури та літератури у змісті. Про це свідчили назви Калинцевих збірок, які апелювали і до християнства, і до українського язичництва. У цьому контексті його творчість також асоціювалася з народною архаїкою та патріотизмом («Вогонь Купала», «Відчинення вертепу», «Світогляд Святовита», частково – «Дзвениславні купави»), а також, прямо чи опосередковано, з раннім західноукраїнським модернізмом, зокрема поетикою «Молодої Музи» («Ладі і Марені»).

Інша частина назв збірок Калинця відсилала до української середньовічної та ранньоновітньої історії, княжих та козацьких часів («Віно для княжни», «Міф про козака Мамая», «Карпат, або Посельська книжка»). Ще інша група поетових книг назвами вказувала на парадоксальні антиномії модерністичного мислення («Коронування опудала», «Спогад про світ», «Підсумовуючи мовчання», «Верлібровий вирок», «Тринадцять алогій»). Поділена згодом на «пробуджену» і «невольничу музу», творчість Калинця у своїй «модерністично-алогічній» чи поетико-ігровій формі підпорядковувалася чіткій естетичній системі. Автор послідовно класифікував сюжети й образи, відокремлював та, водночас, поєднував різні системи римунання з «білим віршем», постійно відсилаючи до українських історичних, культурних, мовних реалій, текстів та підтекстів²⁰⁸. Це засвідчила збірка, опублікована вже наприкінці існування СРСР, «Тринадцять алогій» (1991), яка ознайомлювала читачів «материкової» України з доробком Ігоря Калинця і яку ілюстрував представник уже постмодерного покоління художників Юрій Кох²⁰⁹.

Кажучи образно, те, що було мозаїкою/«смальтами» перших

збірок Калинця, в його пізніших збірках ставало елементом упорядкованої системи – майже такою своєрідною таблицею слів і понять, про яку говорив Фуко (хоч, звісно, дискурс львівського поета не був постмодерністичним і тим більше фукольдіанським). Більшість із них демонстрували українську ідею та її складові, побачені, значною мірою, з перспективи галицького читача-інтелектуала. Так, «алогійна» частина збірки, яку пропонували читачам спочатку, ґрунтувалася на різдвяних концептах і символах або ж на матеріальних денотатах/речах, предметах, до яких відсилали ці концепти. Її «алогійність» – у використанні, з одного боку, алітерацій, а з іншого – тавтологій; нанизування і розгортання однокорінних слів, інколи неологізмів, оксиморонів, своєрідних метафор. Сполучені в одному поетичному рядку, в одній синтагмі, вони часом творили нібито нелогічні чи не зовсім зрозумілі, однак мотивовані «внутрішньою формою» або ж фольклорним чи етнографічним контекстом слів, «ігрові» образи мовлення й мислення: «калиною сопілка каганцює, а на покутті Покуть їсть кутю», «була собі трійця-пані», «і дух солом'яний Дідух», «щедрує ластівку вікно», «віншувальники на стовпчику/ хаті небо прихилюють» тощо. В інших текстах вживалися оксиморони для творення контрастних, водночас можливих і неможливих словесно-логічних конструкцій («Орати метеликами»).

Цю збірку формували віршові цикли, властиво «мінізбірки», побудовані на чіткій асоціативній основі, наприклад «Зільник». Зібрані тут поезії відповідали символічній мові квітів (первоцвіт, сон-зілля, фіялка, барвінок) в оригінальному поетовому прочитанні. Підставою поетичного мислення Калинця ставала й образна астрономія/астрологія («Знаки Зодіаку»), хронологія («Місяцеслов»), українська писемна культура («Мій азбуковник»). Зокрема, давньоруські графіті з Софії Київської («не видех тебе», «попаше Козьма поросся», «дай козу мою») були інкрустовані в поетичний текст, стаючи його семантико-тематичними центрами. Ще в інших текстах (попри пізніший конфлікт із концепцією Григорія Грабовича про Тараса Шевченка-міфотворця) поет поставав оповідачем міфів і міфотворцем водночас у канві «козацького міфу» («Міф про козака Мамає»), козацтва як українського лицарства («Лицарія»). В окремих текстах поезія Калинця слугувала вербалізованим коментарем/інскрипцією до уявних, стилізованих чи реальних ранньомодерних

написів, теж прямо чи опосередковано пов'язаних із Козаччиною («Віршовії надписи» – «під кобзою», «на картіші», «під пляшкою»). У центрі Калинцевого поетичного Всесвіту – образ України, соборної й водночас етнографічно та історично розмаїтої, складеної з багатьох «Україн»: Закарпаття, Покуття, Поділля, Волинь, Галичина. Кожна з цих «Україн» через мотто відсилала до певного тексту української й не тільки української літератур («Битва» Ольги Кобилянської, «Вість про Велетів» Станіслава Вінценза (Stanisław Vincenz), «Русалка Дністрова», «Почаївський кант»), або ж символічного образу («закарпатські троянди»).

Водночас одним зі знакових місць/топосів Калинцевого універсуму залишався Львів. Він ставав уособленням естетичної свідомості та історичної пам'яті – простором, де на тлі ренесансних кам'яниць (дому Корнякта, Італійського подвір'я) переплітаються видатні постаті минулого, знакові місця, архітектурні пам'ятки міста та їхні деталі. Кожен із цих елементів наділений власним поетичним атрибутом: «Рожева Пелюстка» Варвара Лянгішівна, Петро Барбон «з італійським сонцем в очах», «міфічний Стефан Дропан», «квадрат паприціанського Ринку» і «гетто Руської вулиці», Чорна Кам'яниця, «непогамовані стіни Успення» і «аркоджний стояк П'ятницького іконостасу». Один із центрів Львова – собор св. Юра. У Калинця він набуває рис Центру Світу, осередку «Незгасного Поривання», покликаним врятувати місто, Галичину та Україну загалом:

Тоді ж
 камінною міццю налетіть
 на Святоюрській Бароковій Скелі
 Кінь і Верхівець.
 У язик зла
 впевнено вцілить твердий спис –
 рука нашої землі,
 вознесена над падоллям сліз.
 Звідси, з тріумфальної висоти,
 манливі обрії розбігатимуться,
 як кола на плесі²¹⁰ («Італійське подвір'я. Поривання», 1977).

У Калинцевому трактуванні саме життя стає подорожжю давнім Львовом, і саме так наповнюється змістом: «Живемо,/ щоб

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

крізь металеву браму/ у перламутровому русті увійти» («Дім Корнякта. Італійське подвір'я»). Тому публічний простір Львова в уяві письменника позначений вічністю і протистоїть минущості смертної людини:

..на фризах
закам'янілих кам'яниць
Крилаті Леви,
заблукалі венеціанські леви.
А на керамічній стіні кав'ярні
йтимуть і йтимуть
Молоді Львів'янки
під чорними парасольками
Урівень із співучими вежами...
безіменні і вічно гарні²¹¹ («Вероніка. Сльоза», 1977).

Водночас такий «естетизований» і поетичний Львів ставав не просто нейтральною альтернативою соцреалістичному містові. У Калинця місто – територія протистояння дисидентства й тоталітаризму, алегорія тогочасної України й ширше – крихкої дійсності, у якій жили тодішні інтелектуали: «під наше місто/ закладено вибухівку.../ Важко передбачити/ вінець експлозії/ Тільки напевно відомо/ Що наше місто заміновано» («Цими днями», 1971).

Мистецький модернізм підрадянського часу намагався змінити образ Західної України і її міської культури. Невипадково ліногравюра Богдана Сороки подавала панораму Львівського середмістя («Середмістя Львова», 1981) як скупчення притулених одна до одної будівель, архітектурних пам'яток, між якими втискаються контури дерев. На ліногравюрі Левицького (1960-х років) місто, пронизане динамізмом, робило враження нерозчленованої маси, складеної із геометричних фігур. Тут людина губиться серед інших людей, які спішають тротуаром або ж чекають на транспорт. Натомість на проїжджій смузі її силует розчиняється серед контурів техніки, автомобілів, автобусів та модерних будівель.

Водночас у публічному дискурсі далі формувався образ радянської Західної України та Львова як модернізованого регіону і міста. Інша справа, що розуміння урбаністичної модерності й модернізму теж мінялося. Гордістю радянських містобудівників вважали,

наприклад, будівлі Львівського аеропорту, що відображав тенденції першої половини 50-х років ХХ ст. як в еkleктичному екстер'єрі, так і у типово соцреалістичному інтер'єрі. Водночас Львів мав також і свій соціалістичний промисловий модернізм: збудований на Погулянці у 1984 р. масивний корпус тогочасного Палацу піонерів та школярів і незвично спланована площа довкола нього; будівля так званого «нового ЦУМу»/універмагу «Львів» чи первісно прикрашений портретами вождів будинок поліграфічного видавництва «Вільна Україна» на тогочасній – і теж модерній – вулиці Артема. Частковою ілюстрацією стали й будівлі в нових мікрорайонах 1970–1980 рр. (Сихові, Скнилові, Сигнівці); наприклад, конструктивістично забудована вулиця зі знаковою назвою Наукова або мікрорайон «Сріблястий» (збудований, як наголошували, зі сріблястої «чеської» цегли, що мало надати будинкам престижного відтінку). Цей житловий масив був супутником великого радянського виробничого комплексу – заводу ЛОРТА ім. В. Леніна, а характерний за формою вікон заводський Палац культури став зразком радянського модернізму.

Натомість поза межами СРСР і УРСР прояви нового українського модернізму, зокрема в поезії, можна було побачити і в літературних середовищах тодішньої східної Європи, наприклад, в українській поезії Польщі: від патріарха української поезії в ПНР Остапа Лапського до Тадея Карабовича²¹². Водночас у Західній Європі та США почав розвиватися інший, нерадянський, український модернізм, пов'язаний із еміграційною Галичиною/Західною Україною. Прикладом була, зокрема, Нью-Йоркська група, яку згодом досліджував, власне, Карабович²¹³. Поети цього осередку, наприклад Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак та Богдан Бойчук, з одного боку, транспонували західну, американську і європейську модерну та постмодерну традицію на український ґрунт, а з іншого – переносили елементи західноукраїнського модернізму як своєї «іншої традиції» у модернізований англomовний простір мегаполісів США. Кожен із письменників цього кола обрав свій шлях. Юрій Тарнавський розгортав урбаністичну поетику, з одного боку, довкола переосмислених концептів традиційної поезії (зорі й місяць із «Міського ноктюрну»; самотність, банальність любові, ідентичність автора як «не-поета» і «не-філософа», слова якого «грубі, як поліна», але який мусить творити). З іншого боку, поезія Тарнавського

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

базувалася на енігматичній, афористично-герметичній поезії з питаннями-загадками, у яких частково є, а частково немає відповіді. У чомусь вона нагадувала японські хокку й хайку з їх паралелізмом чи логіку дзен. Однак це можна трактувати і як західний, американсько-український аналог афоризмів дзен: «Хто ти?/ Я хочу бути щасливим!/ Нащо ти живеш?/ Каміння теж лежить на дорозі» («Афоризми») ²¹⁴. Інколи ці афоризми Тарнавського розгорталися в ширшу, однак теж нерозгадану до кінця загадку:

На мої тридцять восьми уродини
Один чоловік подарував мені
Брилу фіолетового скла
Я бачив його вперше
« Чоловіче» – я спитав –
«Навіщо Ви мені її даєте?»
Він не відповів нічого
Тільки усміхнувся ніяково
І здвигнув плечима («Брила скла») ²¹⁵.

Водночас за поезією Тарнавського стояв також досвід вченого, який написав дисертацію із семантики знання – генеративної та дескриптивної семантики й синтаксису, проблем класичної й неklasичної логіки тощо ²¹⁶. Загалом, поетичний дискурс Тарнавського був уже частково українсько-англійським, паралельно двомовним, натомість науковий дискурс вченого як спеціаліста зі семантики – англійським. Проте дитинство Тарнавського, перед тим, як він із батьками емігрував у Західну Європу та США, пройшло в Галичині, на етнографічній Бойківщині, Надсянні й Лемківщині, в Турці й Сяноку.

Натомість поезія уродженця Тернопілля Бойчука та народженого в Калуші Рубчака репрезентувала іншу стилістику й риторіку. Тут переосмлювалися класичні образи й сюжети, інколи і не урбаністичні, як у збірці Бойчука «Час болю» ²¹⁷, де трансформувалася й модернізувався образ галицького селянина, і водночас текст селянської молитви «Отче наш», рядки з якої були інкрустовані у вірш, що робило його монументальнішим: «Ішов ріллею/ Срібна голова/ звисала між плечима./ Обличчя: борознами зрите і борозни в ногах./ *Да святиться*» («Селянин»). У цій літературній пам'яті

про селянина з Галичини (ймовірно, не американського фермера чи «фармера») можна було бачити алюзії до модерністичної прози Василя Стефаника з його «карбуванням» селянської тематики, яку тепер вже сприймали як традицію. З іншого боку, поезія Бойчука з цієї збірки також була поезією контрасту між традицією і модерним життям («Вірність»), однак тяжіла до класичних, вічних тем, зокрема початку й кінця життя («і взнала: спочатку був біль, а не слово... І кінець буде біль», «Родження») чи есхатології Апокаліпсису («Кінецьсвітне»). Загалом, Бойчукова поетика болю була не ігровою, бо мала сягати суті людського буття й небуття, його відображення у людських поняттях, почуттях і відчуттях: «Чорні краплі, як цілунки смерти, *кап і кап*, глухо, монотонно... Закрий обличчя болем, *кап і кап*, кусочків не збирай, пропало... *кап і...* І відійди» («Відійди»).

Водночас Богдан Бойчук із Богданом Рубчаком як упорядники антології модерної поезії репрезентували її як сформовану в «традиційних» координатах «материкової» української поезії (Богдан-Ігор Антонич, Роман Купчинський, Святослав Гординський, Юрій Липа, Максим Рильський), але водночас і як спрямовану «поза традиції» в умовах еміграції. У ці рамки потрапляла, наприклад, творчість поетів Нью-Йоркської групи і близьких до них поетів: Віри Вовк, Бабая-Богдана Нижанківського, Лідії Палій, Наталії Ливицької-Холодної, Василя Барки²¹⁸. Це демонструвало різні обличчя модернізму і/або різні модернізми української діаспори і не-діаспори. І справді, навіть модернізм самої Нью-Йоркської групи був неоднорідним: від незвичної й дискусійної творчості української та англійської Патриції Килини (Patricia Nell Warren) до текстів поета, вченого й публіциста Марка Царинника або ж творів Богдана Рубчака. Поетика Рубчака наближалася, радше, до модернізму Антонича з його міфологізацією природи, тіла, людини, її емоцій, з використанням образів та сюжетів також античної класики (наприклад, «Крило Ікарове», «Особиста Клію», «Лук Філоктета»), образів слов'янської міфології. Вони споріднювали поетику Рубчака не лише з Антоничевою, але й молодомузівською («Марену топити»). Звідси й сама поетова картина світу: «Пісні кують небесні ковали/ Співають ними сине тіло світу:/ На м'язі серця блискавки поміту/ Карбують нам залізні королі» («Коваль»). Саме в такому вигляді цей дискурс дійшов до України уже в пострадянський

час²¹⁹. Крім того, інший дискурс Рубчака – літературознавця й есеїста також був пов'язаний із Україною загалом і з Галичиною зокрема, передовсім із символізмом «молодомузівців», дослідженням творчості Антонича і його «ідеї землі», але водночас і студіями самої Нью-Йоркської групи²²⁰. Отож, поруч із українською радянською літературою та її модернізаційним дискурсом існував потужний дискурс нерадянського модернізму.

Тим часом сама радянська «цивілізація» пройшла різні етапи: від сталінського терору до хрущовської трансформації/відлиги, на ґрунті якої зародилося шістдесятництво й дисидентство, брежнєвського «застою», консервації й сповілення модернізаційних/трансформаційних рухів, ліквідації опозиційної думки та пригнічення андеграундних форм мистецтва й літератури (символами цього часу в Україні став перший секретар ЦК КПУ Володимир Щербицький, а для Західної України – перші секретарі Львівського обкому КПУ Василь Куцевол і Віктор Добрик, а також пізніший секретар ЦК КПУ Валентин Маланчук із його «маланчуківщиною»). Однак горбачовська «перебудова», що пропонувала відносно радикальне оновлення СРСР і цілого світу («нове мислення»), так само як Чорнобильська катастрофа на початку перебудови запустили, починаючи з 1985 р., процеси соціальної та літературної модернізації країни²²¹. На Західній Україні цей рух почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну «вестернізацію» і, водночас, націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф. Із цим асоціювалися частково проголошені ще дисидентами та шістдесятниками вимоги свободи творчості, віросповідання/конфесії (легалізація Української Католицької Церкви, відновлення Української Автокефальної Православної Церкви) та загалом наполягання на правах і можливостях вільного вибору людини. З'явилися також вимоги щодо впровадження спочатку елементів ринкової економіки (хоча більшість населення та політичні еліти не мали чіткого уявлення, що це таке), а згодом і декомунізації. На цій хвилі в культурному просторі злилися різні ідеологічні та естетичні течії: від відродженого греко-католицизму і православ'я до неоязичництва/рідновірства та крішнаїзму, від соціалізму й лібералізму до радикального інтегрального націоналізму. Так само змінювалися уявлення про ідентичність України,

її політичні та культурні орієнтири: тут можна було говорити про симбіоз і боротьбу різних поглядів, що вплинули на літературний і культурний дискурс²². Зокрема, його формували шістдесятники й дисиденти, серед яких були й письменники, які стали політиками: Ірина Калинець, Дмитро Павличко, Роман Лубківський, Роман Іваничук, Іван Драч (на певному етапі також Ростислав Братунь) тощо. У політичний дискурс було вплетено також дискурс Калинця, який після радянського ув'язнення вийшов на волю. Тепер письменник хоч і відійшов від модерністичного періоду творчості, однак далі акцентував на україноцентризмі та європейськості своєї поезії попереднього часу.

СУЧАСНІСТЬ: ВІД МОДЕРНІЗМУ ДО МЕТАМОДЕРНУ?

У політичному, культурному і літературному аспектах 1991 р. став межовим. Після проголошення української незалежності в одному літературному просторі опинилися традиціоналісти і модерністи, доля яких теж була дуже різною: подружжя Калинців, Ростислав Братунь, Ніна Бічужа, Микола Ільницький, Марія Людкевич, Володимир Лучук, Оксана Сенатович, Левко Різник, Богдан Стельмах, Марія Хоросницька, Роман Федорів. Тепер їхні тексти і постації стали формувати новий літературний канон Західної України²³. На літературній арені утвердилися й ті, хто намагався поєднати традицію і модерн, як, наприклад, філолог Андрій Содомора, есеї якого («Жива античність», «Наодинці зі словом», «Під чужою тінню») розвивали «вічні» теми й сюжети античної літератури в новому асоціативному тлумаченні.

Але одними з лідерів модернізації культурного процесу 1990 – початку 2000-х років стали представники молодшого покоління митців та письменників Західної України, передовсім із львівського та івано-франківського середовищ. Одними з найпомітніших літературних угруповань цього часу стали, наприклад, Бу-Ба-Бу та ЛУГОСАД. Авторі-учасники кожного з них репрезентували постмодерний підхід до літератури й мистецтва. Перше (Бу-Ба-Бу) об'єднувало різних, хоч і в чомусь подібних авторів (Віктор Неборак, Юрій Андрухович, Олександр Ірванець) і було пов'язане також і з ЛУГОСАДОМ, який також об'єднував доволі різнопланових письменників (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський). Вже саме видання збірника творів «бубабістів» було значною мірою

даниною гри та провокативному експерименту. Про це говорив вже сам титул їхньої книжки, що повністю порушував загальноприйняті правила дискурсу представлення «Бу-Ба-Бу: Тимчасово виконуючі обов'язки Магістрів Гри в особах Патріарха Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича (нар. 13.03.1960), Підскарбія Бу-Ба-Бу Олександра Ірванця (нар. 24.01.1961), Прокуратора Бу-Ба-Бу Віктора Неборака (нар. 09.05.1961), зібрані з нагоди сторіччя (34+33+33) їхніх уродин, яке виповнилося 9 травня 1994 року від Різдва Христового» (Львів, 1995). Мапа концептів і концепцій цієї групи була дуже різною: від «Повернення у Леополіс», перечитування Енеїди Івана Котляревського, а також метатеорії «бубабістів» («Введення у Бу-Ба-Бу») львів'янина Віктора Неборака до поезії та романів львів'янина, ривенчанина та киянина Олександра Ірванця.

Водночас центром групи, а на певний час символом українського постмодернізму, став мешканець Івано-Франківська (Станіславова) Юрій Андрухович. Постмодерною була поезія Андруховича, хоч галицький/західноукраїнський постмодернізм асоціюється, переважно, з його прозою. Вона, з одного боку, пронизана пострадянськими концептами, зокрема мотивом «прощання з СРСР», формування антиупотії чи антимифу Росії як імперії, ментального і реального відокремлення від неї України («Московіада»). З іншого боку, у ній йшлося про деконструкцію уявлень про Україну та її літературний канон. Звідси «Лексикон інтимних міст», «Дезорієнтація на місцевості» і, наприклад, «Дванадцять обручів». Останній твір викликав дискусію через частково реальні, а частково породжені грою літературної уяви образи західноукраїнських та європейських інтелегентів нового покоління (Артур Пепа, Ярчик Волшебник, Рома Воронич, Карл-Йозеф Цумбруннер), і через відсилання водночас до української міфології, західноєвропейського, антоничівського та «молодомузівського» лексикону: дві «дві ночі» Ліля й Марлена – як відгомін міфологічних Лади й Марени, і водночас, можливо, Марлени Дітріх (Marie Magdalene «Marlene» Dietrich); Илько Илькович Варцабич – як втілення демонічного начала гір, теж знаного з карпатської міфології).

Найбільше збурила частину галицьких інтелектуалів виведена в романі постать Богдана-Ігоря Антонича, творчість якого Юрій Андрухович досліджував, але в статусі літературознавця, вивчаючи, власне, творчість поета в модерністичному контексті²²⁴.

Замаскований під старіючого професора Доктора, Антонич Андруховича, врешті-решт, знищує всі стереотипи академічності, запрошуючи «в корчмі на місяці горілку пити» і навчаючи юну Коломею Воронич відчувати всю повноту життя та розкриваючи його суть. Сконструйований на підставі недомовок про два обличчя Богдана-Ігоря Антонича (спогади Ярослава Курдидика, Володимира Ласовського), накладених на цитати самого поета, цей образ став провокацією до дискусій між старими модерністами (Ігор Калинець) й новими, постмодерними авторами (Юрій Андрухович). Водночас для постмодерністів така ігрова деканонізація здавалася, навпаки, формою прославлення Антонича як попередника галицького постмодерну. Саме тому Андрухович і намагався зробити героя свого роману божественним противником «міщанського Львова чи міщанської Галичини», який кидає виклик усталеним формам життя. Так ідентифікували себе й самі постмодерністи чи нові письменники, які навіть назвами своїх літературних угруповань деконструювали попередню літературну традицію й кидали виклик усталеним нормам: «Нова дегенерація» (Степан Процюк, Іван Ципердюк, Іван Андрусак), що сприймалася не лише алюзією до трансформованої нової генерації/нового покоління, а й відголоском авангардної «Нової генерації» – проекту футуристів «Розстріляного Відродження».

Західноукраїнські письменники і митці, які наголошували на своїй божественності та «андеграундності» й були завсідниками культурних львівських кав'ярень/мистецьких центрів на зразок «Дзиги» та «Під синьою фляшкою», читали, обговорювали і коментували постмодерних авторів: від елітарного й інтелектуального Умберто Еко з його семіотичними й історико-естетичними працями, «Імнем Троянди», «Островом напередодні» і «Маятником Фуко», до представника масового постмодерну Паоло Коельо (Paulo Coelho) з його «Алхіміком». Дійсно, у 1990–2000 рр. в українську літературу нарешті почали надходити повні переклади авторів, забутих чи викинутих із культурної пам'яті в СРСР: від Марселя Пруста (з його «Пошуками втраченого часу») до Джеймса Джойса (з його «Уліссом»). Цих авторів почали активно перекладати. Наприклад, «Маятник Фуко» Еко, «Портрет художника в молодості» Джойса, «Алхімік» Коельо були перекладені й видані у Львові²²⁵. Ці тексти стало модно наслідувати, зокрема через інтелектуалізм й техніку «потому свідомості».

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

Водночас галицькі письменники й митці формували власну постмодерну лектуру, зокрема й прозу²²⁶. Одним із її смислових центрів ставав образ нового культурного героя – українського інтелектуала, який модернізує чи творить новий Львів, Галичину й всю Україну²²⁷. Тому навіть часто різка критика міфу Галичини з уст Андруховича була також проявом симпатії до регіону та України загалом. З іншого боку, постмодерні львівські митці творили новий візуальний міф Галичини й Львова, деконструюючи давні символи й знаки. Так постали картини «Leopolis», «1097», «Галицька хустка», «Львів. Збруч. Кордон», «Святий Лука малює Львів», «Золота Галичина» чи «Галичина і Україна» Володимира (Влодка) Костирка, а також «Історія королівства Галичини від праісторії до року 1264» (уявним автором якого став вигаданий персонаж Станіслав–Роланд Перфецький), а ще – стилізовані під середньовічну й ранньомодерну історію портрети львів'ян/галичан. Вони подавали альтернативну історію краю. Так само в постмодерному ключі художник формував і образ людського тіла («Жінка і обладунки перед дзеркалом», «Рожевий череп», «Рука майстра», «Леонардо – Анатом»). Подібну лінію проводив у своїй творчості також Євген Равський, частина проєктів якого була спільною з проєктами Володимира Костирка. Інший варіант художнього постмодернізму зарепрезентували роботи Юрія (Юрка) Коха. Вони в техніці монтажу чи колажу відтворювали загальний образ львівської богемі («Богемна ідилія»), або ж формували фантазмагоричні, пронизані анахронізмами, метафорами й символами писемної культури картини напівуявного міста – Львова і не Львова одночасно («Павич і Трамвай», «Площа», «Падіння Ікара», «Сон Європи», «Антикваріат», «Під балконом», «Книжниця – Атлас»). Ту ж мову використовували і дещо провокативні плакати Коха до «Вивиху» і «Євро-2012». Культура галицького мистецького постмодерну стала культурою епатажу, перформенсів, геппенінгів/трансформацій та інсталяцій Володимира (Влодка) Кауфмана («Листи до Землян, або Восьма Печать», «Дзеркальний короп», «Їжа»). Їх почали сприймати як форму самопізнання²²⁸.

Зрештою, постмодерний рух у Західній Україні почався з масштабного перформенсу – фестивалю «Вивих» 1990–1992 рр. у Львові. Він виніс на поверхню карнавальну альтернативну культуру і «нетрадиційне мистецтво». Епатаж, іронія й сатира, гротеск і протест

проти стандартів «традиційної культури» проступали тут навіть у семіотиці – назвах гуртів, які брали участь у фестивалі. Всі вони були, значною мірою, оказіональними, авторськими і незвичними та контрастували з українською радянською номенклатурою публічних назв або ж пародіювали її: «Бу-Ба-Бу», ЛУГОСАД, «Слоїки», «Сидіння разом», «Святий сон», «Табула Раса», «Спати»/«Скрябін», «Клуб шанувальників чаю», «Колгосп імені Шерлока Холмса», «Неборак-рок-бенд», «Ку-ку», «Рутенія», «Брати блюзу», «Гицелі», «Мертвий півень». Музичні жанри й напрямки частини цих гуртів (буфф-панк, рок) були модерними для пострадянської музики Галичини так само, як, наприклад, готичний фольк-індастріал групи «Кому вниз» з Центральної України, у творчості якої бачили західноукраїнські праві ідеологічні впливи (пісня «Птаха на ймення Nachtigall», що апелювала до історії галицьких військових формацій періоду Другої світової війни). Ліберальний музичний та літературний постмодернізм втілювався у назві пісень групи «Мертвий півень», що відображали пострадянську дійсність («Брат, пиво кончилось», «А ми собі добре йшли») або формували посттрадицію («Б'ютіфул Карпати»). Зрештою, одним із лідерів гурту став тодішній студент української філології Львівського університету Михайло (Місько) Барбара. Пісню «Мертвого півня» на слова Наталі Білоцерківець «Ми померем не в Парижі» з альбому «Ето» стали навіть вважати маніфестом постмодерного/пострадянського покоління, сповненого великої надії і, водночас, песимізму щодо європейських перспектив України і її літератури. Вірш Наталки Білоцерківець був побудований як антитеза до рядка перуанця Сесара Вальєхо (César Vallejo) «Я помру в Парижі в четвер увечері», який таки помер саме в Парижі, і виражав певний смуток (не)європейців за (не)досяжною Європою:

Надто гірко ми плакали і ображали природу,
 Надто сильно любили коханців соромлячи тим,
 Надто вірші писали поетів зневаживши зроду.
 Нам вони не дозволять померти в Парижі і воду
 Під мостом Мірабо окільцюють конвоєм густим²²⁹.

Інші модерністичні тексти, зокрема поезію Грицька Чубая, його «Вертеп», почав пропагувати інший гурт – «Плач Єремії». Водночас у колективній пам'яті відбувалося пригадування давніх, забутих,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

ще радянських форм альтернативної культури, наприклад, львівських гіпсі та рок-гуртів (Алік Олісевич, Юрій Перетятко, «Республіка святого Саду» та «Супер-Вуйки» Ілька Семенова-Лемка й Дмитра Кузовкіна). Все це робило західноукраїнську постмодерну культуру й літературу театральною сценою для великої гри й перформенсу. Одним із символів цього прагнення до трансформування, метаморфізму існуючих понять та реалій, суспільства і публічного простору став на короткий час «вивихнутий» будинок на площі Міцкевича у Львові початку 1990-х років. Ця будівля XIX ст. через пожежу рекламного щита посутньо обгоріла, і її відбудувати з різних причин не стали. Натомість митці-учасники фестивалю «Вивих» перетворили будинок у своєрідну архітектурну книгу. Дім розписали цитатами, що засвідчували прихід в українську літературу постмодерної людини з її вічним сумнівом, скептицизмом, меланхолією та песимістичною іронією, парадоксальністю і грою з традицією: «Якось так все воно у глибокій дірі», «Багатство, мудрість, влада, сила – все проходить», «Сунуться марища та й журяться», «Смішний сей світ», «Гоніть з Руси мраки тьмаві», «Ми є тому, що нас не має бути», «Лу-Го-Сад». Однак цей будинок, який одні вважали цікавинкою, а інші – візуальним непорозумінням, у 1998 р. демонтували. Своєрідна монументальна інсталяція, що нагадувала про «Вивих» у публічному просторі, зникла.

До публіки були звернені й постановки та перформенси нових галицьких львівських театрів 1990–2000-х років, наприклад, театру імені Леся Курбаса, (початково – Львівського молодіжного театру), що виник ще на хвилі горбачовської перебудови у 1988 р. (афіші до вистав якого малював, зокрема, і Юрій Кох). Цей театр, з одного боку, хоч й символічно, продовжив експерименти харківського «Березоля» Леся Курбаса (вернувши його, у такий спосіб, в Галичину), а з іншого боку – був зорієнтований на модерний театр (такий, наприклад, який пропагував Єжи Гротовський (Jerzy Grotowski)) і відповідно трансформовав класичні сюжети («Захара Беркута» та «Перехресні стежки» Івана Франка, «Лісову пісню» Лесі Українки, «Короля Ліра» Вільяма Шекспіра (William Shakespeare), «Сад нетанучих скульптур» Ліни Костенко) або ж звертався до театру абсурду («Чекаючи на Годо»). Це, як і виникнення львівського духовного театру «Воскресіння» Ярослава Федоришина у 1990 р., зрештою, дало поштовх до модернізації інших львівських театрів, зокрема в

руслі постдраматичної театральності.

Західноукраїнська журналістика початку незалежності теж починалася з літературознавчих та літературних інспірацій, зокрема представників української філології, як Олександр Кривенко чи Володимир Павлів. Це засвідчили часописи «Поступ» і «Пост-Поступ», що балансували між інформаційною точністю нової професійної журналістики, іронічно-скептичною аналітикою і постмодерною літературною грою. Це підтверджувала Енциклопедія нашого українознавства Кривенка та Павліва, що була постмодерною («стьобною») альтернативою до цілком традиційної еміграційної Енциклопедії українознавства за редакцією Володимира Кубійовича. Загалом, західноукраїнський постмодерн багато в чому був зорієнтований на альтернативну історію, формування інших, можливих світів. Звідси популярність «Дефіляди в Москві» Василя Кожелянка, поява «іншої» історії Галичини Володимира Костирка, антиутопічного «нібито-роману» Олександра Ірванця «Рівне/Ровно (стіна)»²³⁰ або навіть «Житіє гаремное» Юрія Винничука – альтернативна історія Роксоляни у формі її нібито-щоденників. Для «традиційних модерністів» ХХ ст. такі експерименти були вже викликом історичній пам'яті, а саме письмо, дискурс Винничука, зокрема його тематичний спектр, здавався або скандальним («Діви ночі», «Житіє гаремное») або розрахованою на масового читача спробою формувати власний міф Львова чи Галичини (популярні оповіді про Львів і навіть «Танго смерті»). За цього очевидно, що частина Винничукових текстів була розрахована саме на певне провокування громадської думки й гру з нею, а частина – на продукування нового типу науково-популярної літератури, якої бракувало читацькій спільноті.

Постмодерне західноукраїнське літературно-мистецьке середовище кінця ХХ – початку ХХІ ст. не було і не є монолітним. Так, наприклад, львівські літературні кола перехрещуються, з одного боку, зі «станіславівським феноменом». Твори Юрія Іздрика (його поезія і проза, наприклад, роман «Воццек & воццекургія»), есеїстика й художні тексти Тараса Прохаська («Лексикон таємних знань», «Радіо Fm-Галичина», «НепрОсті», есеїстика та переклади його брата Юрія Прохаська побачили світ не лише у Івано-Франківську, але й у Львові; так само, як твори Юрія Андруховича і його дочки Софії Андрухович («Фелікс Австрія» й «Амадока»). На львівських

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

сайтах і у видавництвах з'являються також есеї та частина романів («Пафос», «Імператор повені») містика й літературного теоретика Володимира Ешкілева. Однак його теоретична думка («Плерома». «Повернення деміургів», «Мала українська енциклопедія актуальної літератури») спрямована більше на виокремлення «станіславівського феномену» серед інших постмодерних течій нинішньої Галичини й всієї України.

Різними є долі сучасних модерних угруповань, письменників та митців – постмодерністів і тих, хто опинився на перехресті модерності й традиційності, поєднуючи і роз'єднуючи їх водночас. Значна частина літературних та мистецьких гуртів, які вийшли на західноукраїнську сцену в 1990–2000-х роках (від ЛУГОСАДУ до таких, як, наприклад, ММЮННА ТУГА (абревіатура за іменами авторок – Мар'яни Савки, Маріанни Кіяновської, Юлії Міщенко, Наталки Сняданко, Наталії Томків, Анни Середи)), припинили своє існування, а їхні автори розпочали окремі літературні чи мистецькі кар'єри. Долі постмодерних авторів різних поколінь були дуже різними. Так, наприклад, львів'янин Назар Гончар, який був одним із втілень богемності, карнавальності, поетичного експерименту й майже барокової гри в слова (паліндроми) у 1990–2000-х роках, трагічно загинув в Ужгороді (свідком чого став ужгородський модерніст, автор «Карбиду» Андрій Любка). Так само трагічно, але у Львові, обірвалося життя одного з промоторів модернізації української літератури, «предтечі постмодернізму», поета-вісімдесятника Ігоря Римарука, автора книжок «Діва Обида» і «Сльози Богородиці».

Західноукраїнський постмодернізм чи модернізм кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. гетерогенний і в поколіннєвому плані, і в плані ідентифікації та самоідентифікації авторів із модернізмом чи постмодернізмом. З одного боку, наприклад, «патріархами» постмодернізму стали ті, хто прийшов у літературу у 80-ті роки ХХ ст., передовсім Андрухович. Згодом молодшим літературним поколінням здавалося покоління часу «Архе» Любка Дереша, однак і воно (умовно кажучи, покоління Софії Андрухович) тепер вже не наймолодше. Відносно об'єднане у 1990-х роках на тлі загального протиставлення посткомунізму, з одного боку, і модернізму та постмодернізму – з іншого, літературне середовище, у якому перехрещувалися представники різних поглядів, течій і напрямків²³¹, поступово диференціювалося. Частково це зумовлено позалітературними причинами, часто

індивідуальними, суб'єктивними, як, наприклад, відокремлення після 2014 р. через ідеологічні розходження популярного в 1990 – 2000-х роках Романа Скиби, якого вважали новатором дитячої поезії, чи поетки Наталії Пасічник – із рештою західноукраїнських сучасних письменників. З іншого боку, давні модерністи (як Ігор Калинець) не погоджувалися з постмодерністами як носіями постправди, хоча ті й ті апелювали до спільних коренів (як-от поезія Богдана-Ігоря Антонича чи навіть «калинцювання» – вивчення поезії Ігоря Калинця як зразка).

Частина письменників і митців, хоча модернізували й модернізують українську літературу, естетистику чи мистецтво, проте не вписують власну творчість у канони постмодернізму чи модернізму. Так, Галина Пагутяк із її «Заходом сонця в Урожі», «Урізькою готикою», «Паном у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Слугою з Добромиля» поєднує готичну фантастику з есеїстичним реалізмом, формуючи щось на зразок магічного реалізму. Саме звідси образ рідного письменниці Урожа як реального села на Дрогобиччині і, водночас, як надприродного місця, з таємничими залишками панського маєтку, церквою, де вночі потай від живих нібито відбувається «мертвецька служба», а до мешканців восени приходять їхні родичі з потойбіччя; де з'являється інфернальний «пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», а на дорогах зустрічаються дивні, надважкі гуси; села, давні майстри якого були здатними до чаклунства, а у верболозах коло річки жили чи й живуть упирі/«опирі». Дивна реальність у прозі Галини Пагутяк переплетена зі світом уяви так само, як і у традиціоналістичному, але водночас модерністичному живописі її старшого сучасника, уродженця Тернопілля Івана Марчука. Його картини («Джерела життя», «Відлетіли далеко птахи», «Диспут мудреців», «Затихлі струни», «Втрачені квіти»)²³² можна вважати певним сплетінням сюрреалізму і традиції, реалій та візуальних метафор, що існують у просторі та гіперпросторі водночас. Тут людські тіла й речі матеріального світу проходять низку метаморфоз, вдягаються у дивовижні маски, або ж самі постають зі сплетіння різних форм довколишньої дійсності. Водночас ряд молодших західноукраїнських прозаїків вагаються між неореалізмом і містиккою (як рівенчанка Алла Рогашко з її «Провидцем» чи скалатчанка й львів'янка Оксана Сайко із збіркою «До сивих гір» або «Забутою мелодією»), і теж не вписуються у

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

парадигми модерну чи постмодерну. Зрештою, багато авторів творять популярну літературу, звернену до масового читача, що не є модерною чи постмодерною або є нею лише відносно.

Частина західноукраїнських письменників, з одного боку, були чи є авторами модерністичних або постмодерністичних художніх текстів, з іншого – творцями метатекстів, а інколи і надбудованих над ними метатеорій, літературними критиками чи філологами-літературознавцями, які аналізують/аналізували художні твори з дистанції читацьких смаків чи теоретико-літературних концепцій. Досить поглянути лише на львівське середовище письменників та вчених. Наприклад, Тимофій Гаврилів відомий і як автор поетичних та прозаїчних творів (від «Арабесок пам'яті» й «Конспекту екскурсії» до «Щоденника Одиссея» і «Ацетону»), і як дослідник модерної австрійської та української літератур («Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі», «Шкіц філософії сум'яття. Австрійська література у ХІХ і ХХ сторіччях»); Іван Лучук – як письменник-модерніст, один із засновників ЛУГОСАДУ (поетичні «Паліндормони», «Сонетії» та прозаїчна «Уліссея – роман в новелах», драматична «Ласкаво просимо на Кульпарків: Трагікомедія-антисуржик із елементами репу») і як дослідник-поезієзнавець («Історія світової поезії», «Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики»); Олена Галета – як поетка («Переступ і поступ») й дослідниця історії новітнього українського літературознавства, антологізму та літературної антропології в модерній та постмодерній українській літературі («Юрій Меженко – літературознавець», «Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття», «Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі»); Ірина Старовойт – як поетка («Вже не прозорі», «Гронінгенський рукопис») і дослідниця українського постмодернізму та «роботи пам'яті» в літературі та культурі («Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ сторіччя», «Пам'ять і модернізм: подвійна експозиція»); Галина Крук – як поетка (від «Мандрів у пошуках дому» до «Дорослої», численних віршів поза збірками) й дослідниця української ранньомодерної літератури («Українське низове бароко: поетика стилю і жанру»); Назар Федорак – як поет («Брудершафт із собою», «Сад божественних комах», «Скляний очерет») і літературознавець – медієвіст та

ранньомодерник («Поетика Галицько-Волинського літопису», «Вінець і вирій українського бароко. Сім наблизень до Григорія Сквороди», «Богородиця в давньоруській літописній історії: метафізика імені та присутності»), Дарія Сироїд – як поетка й дослідниця середньовічної релігійної літератури («Житіє Теодосія Печерського преподобного Нестора і жанрова традиція»); Остап Сливинський – як письменник (від «Жертвоприношення великої риби» до «Зимового короля») і дослідник модерної літератури («Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст.))» тощо.

Серед тих, хто так чи так підштовхував західноукраїнський постмодернізм, є, наприклад, один із ініціаторів часопису «І», культуролог, політолог, перекладач Тарас Возняк. Він свого часу об'єднав західноукраїнських інтелектуалів довкола проблем модерної культури й літератури загалом та Львова й Галичини зокрема. До роздумів про модернізацію літературної думки частково спонукали й праці таких неординарних авторів, як етнолог Роман Кісь з Інституту народознавства НАН України, який виступив як поет («Написи на румовищах: Поезії», «Побіч рудого метелика») та як автор своєї рідної теорії культурної антропології та смислотворення («Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до теорії культурного релятивізму)», «Свобода і рух смислів»).

Упродовж 1990–2000-х років модернізувалося й частково стало постмодерним також й саме літературознавство. Значною мірою до цього спонукали київські чи киево-галицькі авторки – дослідниці українського модерністичного дискурсу, які намагалися змінити погляди на українську літературу крізь призму фемінізму й гендерних студій, психоісторії, психосемантики (Соломія Павличко, Ніла Зборовська, Тамара Гундорова, Віра Агеєва), а також закордонні дослідники-україністи, які закликали переосмислити «канон та іконостас» української літератури та літературознавства (Марко Павлишин), деконструювати міфологеми і, навпаки, осмислити літературну творчість як міфотворення (Григорій Грабович) чи побачити поліморфність української культури (Джованна Броджі (Giovanna Brogi)) тощо. Ці імпульси співпали з переосмисленням/модернізацією доробку представників давніших поколінь вчених (наприклад, Віктора Петрова/Домонтовича/Бера як «українського Фуко» і майже постмодерного автора з багатьма ідентичностями й

підтекстами). Звідси монографія Мар'яни Гірняк «Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича». Водночас концепти модернізму, постмодернізму й міфологізму в душі Клода Леві-Строса (Claude Lévi-Strauss) і Ролана Барта (Roland Barthes) викликали спротив прихильників традиціоналізму та інтегрально-національного дискурсу (Петро Іванишин, частково Тарас Салига), які, втім, також працювали над проблемами українського модернізму, проте його витлумачували по-іншому. Цей конфлікт одні називали «протистоянням поколінь», інші – «культурною війною», однак він демонстрував також зміну парадигм літературознавства, її трансформацію і модернізацію, а також її труднощі й проблеми, пов'язані з такою зміною.

Архітектурне урбаністичне середовище, у якому розвивався модернізм і постмодернізм, також демонструвало боротьбу і співіснування дорадянського й радянського модернізму, традиціоналізму та поп-постмодерну. Це відобразилося в появі нових споруд Львова: від пам'ятників до будинків та цілих кварталів, і в сприйманні та ставленні до цих та давніших будівель. Так, після довгих дискусій кінця 80-х років ХХ ст. у самому центрі міста, на проспекті Свободи, було споруджено масивний пам'ятник Тарасу Шевченку з символічною багатофігурною композицією – т. зв. «Хвилею» українського національного відродження, розміщеною поруч. Вона символізувала традицію. Натомість малий пам'ятник Леопольду фон Захер-Мазоху (Leopold Ritter Sacher-Masoch) біля однієї з кав'ярень апелював, радше, до образу австрійського полікультурного, «веселого», модерного та толерантного міста ХІХ ст. Ностальгічний міф сецесійного, модерністичного «щасливого австрійського Львова» дістав частково своє підтвердження в інтер'єрі кнайпи «Під синьою фляшкою». Однак ставлення до австрійської сецесії, польського та радянського модернізму, як і сприймання постмодернізму в архітектурному середовищі Львова та Галичини, було дуже неоднорідним. Так, сприймання сецесії початку ХХ ст. у Львові кінця ХХ – поч. ХХІ ст. балансує між захопленням та нівелюванням, і це спричинило руйнування частин будинків або й цілих споруд.

«Вивихнутий будинок», який на короткий час став символом постмодернізму в центрі міста, так само, як і низка сецесійних, а також функціоналістичних приватних вілл на його периферії стали жертвами зміни естетичних пріоритетів. Натомість їх замінили

або візуальні реконструкції, або ж будинки зовсім іншої архітектури. Те ж стосується й польського міжвоєнного функціоналізму (наприклад, недобудований на рівні цоколя модерністичний костел став радянським і пострадянським палацом спорту «Трудові резерви» або ж інший недобудований функціоналістичний костел Ісуса-Короля в Козельниках став модерним офісним будинком), і радянського соціалістичного модернізму, частину зразків якого (львівський кінотеатр «Жовтень»/«Галичина») вже знищено або ж вони чекають на реконструкцію (комплекс видавництва «Вільна Україна») чи перебувають у досить занедбаному стані (т. зв. «новий ЦУМ»/Універмаг «Львів»).

Водночас стіни давніших і новіших міських будинків нерідко перетворюються у тексти модерних молодіжних субкультур («графіті»), із них зникають радянські мозаїки – як через декомунізацію, так і через смаки нових власників. Серед критично налаштованих інтелектуалів це, щоправда, призводить до думки не про модернізування, а про спролетаризування міста. З іншого боку, пізньорадянські корпуси Львівської політехніки функціонують далі, як і оригінальна будівля Львівського автовокзалу; колишній магазин «Океан» як приклад соцмодернізму з мозаїкою «Риби» трансформовано в нову будівлю; будівля, призначена початково для Львівського обкому комуністичної партії, стала Державною фіскальною службою; функціоналістичний Палац культури ЛОРТА поволі перетворюється у постмодерний молодіжний Urban camp. Загалом, архітектурний модернізм і постмодернізм кінця ХХ – початку ХХІ ст. показав еkleктизм підходів до того, що можна назвати постмодерним стилем. Про це свідчить будівля «Укрсоцбанку» на львівській площі Адама Міцкевича. Зведена замість вже згаданого «вивихнутого будинку», вона, за задумом авторів, мала б стати пам'яткою постмодерної львівської архітектури, так само як нова будівля поруч, а також зведений у стилі кінця 1990-х років будинок неподалік – на вул. Валовій. Проте ці будівлі й на сьогодні є причиною дискусії.

Архітектура нових львівських/галицьких споруд дуже неоднорідна: від сакральних форм церкви Різдва Пресвятої Богородиці на львівському Сихові до модерного аеропорту та стадіону «Арена Львів», зведених до Євро-2012, постмодерністичних споруд на вул. Шота Руставелі, площі Євгена Петрушевича і до масової квартальної житлової забудови у «спальних районах» міста, споруджених

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

будівельними фірмами на початку 2020-х років. Вони теж викликають суперечки. Однак їх, схоже, чекає та ж доля, що й модерних на свій час кам'яниць Йони Шпрехера першої половини ХХ ст.: на місце несприйняття у суспільній свідомості колись приходять примирення й звикання до нової реальності. Модернізація архітектурного Львова й Галичини кінця ХХ – поч. ХХІ ст. виявилася неоднозначною: нові споруди, які почали виростати у центрі міста і мали б слугувати прикладом сучасної архітектури, стали запереченням давньої архітектурної традиції. Для прихильників традиційного мистецтва й архітектури ці забудови часто не мають жодного стилю, позбавлені оригінальності, надміру уніфіковані, навіть дегуманізовані. З іншого боку, нові споруди (поки що) слугують для львів'ян оптимістичними знаками, бо є їхніми актуальними й потенційними життєвими просторами.

Приклади з львівською архітектурою в чомусь схожі з процесами літературної модернізації і, навпаки, «традиціоналізації», шляхи якої на західноукраїнському ґрунті теж були звивистими. Літературна й мистецька модернізація пройшла складний шлях від раннього модернізму через міжвоєнний авангард і модернізм діаспорної літератури та мистецтва, з одного боку, та радянський соцреалізм і прихований у ньому соціалістичний модернізм – з іншого, до постмодернізму і його метамодерного продовження. Всі ці форми модернізму впродовж кінця ХІХ – початку ХХІ ст. пройшли ту ж історію, що й сама Західна Україна/Галичина, зокрема суспільні злами, спричинені двома світовими війнами, остання з яких призвела до значних розламів у розвитку регіональної традиції і модернізму (чи, як не парадоксально, модерністичної традиції, або «традиції модернізму»). Зараз важко сказати, чим є метамодернізм, про який тепер говорять філологи та культурологи, тим більше український метамодернізм: сплавом неореалізму/неопозитивізму і постмодерну чи постпостмодерну чи якоюсь новою, ближче не знаюю, якістю. Ще важче прогнозувати, що буде після метамодернізму: метаметамодерн як його продовження чи заперечення модернізму й спадщини ХХ ст. взагалі. Це теж залежить від політичної та культурної історії, яка чекає на регіон у майбутньому.

Однак історія західноукраїнського модернізму ХХ – перших десятиріч ХХІ ст. показує, що він, хоч був дуже різним у різний час, але містив у собі ті константи, які зближували різноманітні

покоління модерністів. Окрім того, хоч модернізм був протиставлений традиції, проте існував у її контексті і традиціоналізувався в міру того, як сама традиція модернізувалася. Ця модернізація значною мірою перемогла навіть радянську ідеологію, що оновлювалася разом зі зміною режиму і, попри «залізну завісу», реагувала на зміни світової культурної та літературної атмосфери. У цьому ж плані слід розглядати протистояння старих і нових поколінь у літературі. На перший погляд, красне письменство здавалося ареною дискусій модерністів і традиціоналістів, проте часто виявлялося, що насправді модерністи старшого покоління, вважаючи себе представниками традиції, сперечалися зі своїми однодумцями – молодшими модерністами чи постмодерністами, яких не завжди розуміли. Насправді модернізм і постмодерн вже давно не є чимось Іншим або Чужим сучасній культурі, а її природною частиною, так само, як і традиція. Тому й постмодерністична гра з традицією чи її гостра критика не означали відкидання попередньої літературної/мистецької спадщини, а, радше, її переосмислення. Оцінювання традиції як естетично «гіршої» чи застарілої, порівняно з «прогресивною» й «досконалішою» модерністичною парадигмою, часто було лише поверхневим і тимчасовим проявом бунту проти усталених норм. Насправді кожна з парадигм мала й має переваги й недоліки, власні міфи й стереотипи, і частина модерністів після бунтівного періоду ставали «традиційниками».

Це стосувалося й взаємозв'язків між західно- й центральноукраїнським варіантами модернізму. Ці варіанти чи модернізми мали дещо різні зовнішні імпульси. Західноукраїнський модернізм певний час здавався (і був) географічно ближчим до центрально-східноєвропейського зразка (німецького/австрійського, польського, чеського), тоді як центральноукраїнський здавався (і був) географічно ближчим до російського, а згодом до російсько-радянського. Однак обидва насправді ґрунтувалися на західноєвропейські культурні зразки, передані через східноєвропейське посередництво, до того ж, у радянський час український літературний і культурний простір значною мірою уніфікувався. Водночас навіть по різні боки Збруча за різних політичних режимів і в різних державах (царська Росія, міжвоєнна Польща, СРСР/УРСР) обидва модернізми були різновидами української (літературної) ідеї. Навіть у період радянської Західної України в літературі та культурі не зникав концепт українського модернізму, хоч його

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

ідеологічно протиставляли діаспорному/еміграційному модернізмові та вписували в межі соціалістичної модернізації. У пострадянській час західний та центрально-східний варіанти українського модерну й постмодерну, попри різниці (наприклад, міф Галичини), були вже частиною одного цілого, народженого ще в часи СРСР/УРСР і трансформованого під довоєнним та діаспорним впливом. Наразі долю модерної й постмодерної української літератури й культури в її стильових, регіональних, методологічних варіантах важко спрогнозувати. Епідемія COVID-19 та російсько-українська війна 2022 р. показали, що такі передбачення робити важко. У випадку з пандемією ковіду глибинні зміни в культурі й житті людей, які заповідалися з початком коронавірусу, не стали такими радикальними, як здавалися, не змогли ґрунтовно трансформувати світ. Те ж стосується початку війни. Невідомо, як вплинуть воєнні події й травми в суспільній свідомості на модернізацію чи, навпаки, традиціоналізацію суспільства й літератури, наскільки глибинні й тривалі трансформації чекають суспільство. Однак певні зміни вже є, інші, раніше чи пізніше, настануть. А, отже, слід чекати на нову традицію й новий модернізм, якими б вони не були і як би не називалися.

¹ Див, напр.: Т. Гундорова, *Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму*, Київ 2009; А. Korniejenko, *Український модернізм: próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*, Kraków 1998; М. Ільницький, *Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття*, Львів 1999, кн. 1; М. Ільницький, *Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття*, Львів 2003, кн. 2.

² J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.

³ R. Tomicki, *Tradycja i jej znaczenie w kulturze chłopskiej*, *Etnografia Polska*, 1973, t. 17, nr 2, s. 41–58.

⁴ D. Harrison, *The Sociology of Modernization and Development*, London; New York 1990.

⁵ E. Traverso, *Revolution: An Intellectual History*, London; New York 2021; E. Traverso, *Revolucion: Una Historia Intelectual*, Mexico 2021, p. 25.

⁶ T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed., Chicago 1970 (Т. Кун, *Структура наукових революцій*, пер з англ. О. Васильєва), Київ 2001.

- ⁷ L. Dupré, *Passage to Modernity, An essay on the Hermeneutics of Nature and Culture*, New Haven CT, Yale University Press 1993.
- ⁸ *The Invention of Tradition*, ed. by E. Hobsbaum and T. Ranger, Cambridge 1988 (Винайдення традиції, за ред. Е. Гобсбаума і Т. Рейнджера, пер. з англ. М. Климчука, Київ 2005).
- ⁹ R. Nisbet, *History of the Idea of Progress*, New York 1980.
- ¹⁰ *Modernism*, ed. by A. Eysteinson, V. Liska. Amsterdam; Philadelphia 2007, vol. 1–2.
- ¹¹ A. F. Frank, *Oil Empire: Visions of Prosperity in Austrian Galicia*. Cambridge 2005; О. Пасіцька, «Львівський Манчестер» і «Галицька Каліфорнія»: соціально-економічна діяльність українців Галичини (20–30-ті роки ХХ ст.): монографія, Львів 2019.
- ¹² Пор.: Е. Р. Thompson, *The Making of the English Working Class*, London 1963; А. Zayarnyuk, *Framing the Ukrainian Peasantry in Habsburg Galicia, 1846–1914*, Edmonton; Toronto 2013.
- ¹³ Цит за: І. Франко, *Що таке поступ?* Нью-Йорк 1917, с. 60.
- ¹⁴ І. Денисюк, В. Корнійчук, Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя». [Додаток]: Супрун. Щоденник. *Записки товариства імені Шевченка*. Львів, 1990, т. 221, с. 265–282.
- ¹⁵ І. Франко, Із секретів поетичної творчості, *Літературно-науковий вістник*, 1899, т. 6, ч. II, с. 20.
- ¹⁶ М. Легкий, *Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці: монографія*, Львів 2021, с. 404.
- ¹⁷ Пор.: Т. Пастух, Печать недужого духу в повісті Івана Франка «Великий шум», *Українське літературознавство*, 2001, вип. 64, с. 26–32; М. Легкий, «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму, *Українське літературознавство*, 2003, вип. 66, с. 78–93; В. Дуркалевич, «Великий шум» Івана Франка: реконструкція зразкового читача, *Волинь – Житомирщина*, 2006, вип. 15, с. 74–81.
- ¹⁸ Я. Грицак, *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)*, Київ 2006.
- ¹⁹ Я. Грицак, «... Дух, що тіло рве до бою...»: Спроба політичного портрета Івана Франка, Львів 1990; Т. Гундорова, *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*, Київ 2006; Р. Голик, «Геніальний дух»: Образ Івана Франка в літературі та культурі Галичини ХІХ – початку ХХІ століття, *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 2011, вип. 55, с. 195–208.
- ²⁰ Див.: В. Гнатюк, *Нарис української міфології*, Львів 2000.
- ²¹ W. Gostomski, *Historia literatury powszechnej*, Warszawa 1898, s. 600–601.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ²² Див.: К. Е. Шорске, *Віденський Fin-de-siecle: політика і культура*, пер. з англ. О. Коцюмбас, Львів 2003; A. Janik and S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973.
- ²³ A. Janik and S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973, s. 601.
- ²⁴ *Encyklopedia. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy*, 2 wyd., Lwów 1907, t. 2: M–Ž, s. 123.
- ²⁵ J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996; Ž. Komar, J. Bohdanova, *Secesja we Lwowie / Secession in Lviv*, Kraków 2014.
- ²⁶ A. Zayarnyuk, *Lviv's Uncertain Destination: A City and Its Train Station from Franz Joseph I to Brezhnev*, Toronto 2020.
- ²⁷ І. Жук, *Львів Левинського: місто і будівничий*, Київ 2010.
- ²⁸ Ž. Komar, *Trzecie miast Galicji: Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 2008; М. Б. Закусов, О. З. Кравець, *Старий Стрий*, Стрий 2015.
- ²⁹ А. Матусяк, *В колі української сецесії. Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи»*, Львів 2016.
- ³⁰ A. Mucha, *Historical Paintings of the Slavic Nations. Biographical introduction by Christian Brinton; notes on the paintings by Šárka Hrbková*, New York 1921.
- ³¹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- ³² A. Gałeczki, Z. Bytkowski, P. Chmielowski, *Charakterystyki literackie. Żeromski – Przybyszewski – Wyspiański*, Lwów; Warszawa 1902, s. 100.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ Див. напр.: О. Авдикович, *Моя популярність та інші оповідання*, Львів 1905.
- ³⁵ Г. фон Гофмансталь, *Смерть Тіціана*, пер. О. Луцького, Львів 1918.
- ³⁶ G. Deleze, *Bergsonism*, tr. ву: Н. Tomlinson, В. Habberiam, New York 1991, p. 51.
- ³⁷ М. Вороний, *Твори*, Київ 1989.
- ³⁸ М. Вороний, *Театр і драма. Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури*, Київ 1913, 166 с.
- ³⁹ Див.: *Молода Муза. Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст.*, упоряд. В. Лучука, Київ 1989; *Розсипані перли. Поети «Молодої музи»*, упоряд. М. Ільницького, Київ 1991.
- ⁴⁰ Там само, с. 426–427.
- ⁴¹ Б. Лепкий, *Писання: в 2 т.*, Київ; Ляйпціг 1922, т. 1, с. 387.
- ⁴² О. Луцький, *Коли сонце світить, Привезено зілля з трох гір на весілля.*, б/мв, [1907], с. 6.

- ⁴³ П. Карманський, *Українська Богема*, Львів 1936; В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий та ін. *Чорна Індія «Молодої Музи»: новели дев'я-тьох*, передм. М. Рудницького. Львів 1937, 182, [2] с.
- ⁴⁴ *Молода Муза. Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст.*, упоряд. В. Лучука, Київ 1989, с. 275.
- ⁴⁵ А. Матусяк, *Химерний Яцків: модерністський дискурс у прозі Михайла Яцківа*. Вроцлав; Львів 2010; Є. Нахлік, *Екзистенціал долі у версії Михайла Яцківа. До 60-річчя пам'яті письменника-модерніста (5 листопада 1873 р. – 9 грудня 1961 р.)*. Доступ 11.05.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/109230>; О. Мельник, *Модерністський феномен Михайла Яцківа: канон та інтерпретація*, Київ 2011; М. Ільницький, *Формули осягання Яцківа*, Львів 2021, 168 с.
- ⁴⁶ С. Єфремов, *Літературно-критичні статті*, упоряд., передм. і прим. Е. С. Соловей, Київ 1993, с. 55.
- ⁴⁷ М. Євшан, *Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті*, Київ 1910, с. 13–20.
- ⁴⁸ Пор: *Українські жінки в горнілі модернізації*, під заг. ред. О. Кісь, Харків 2017.
- ⁴⁹ Пор.: О. Кісь, *Жінка в традиційній українській культурі (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)*, Львів 2008.
- ⁵⁰ М. Богачевська, *Білим по білому: Жінки у громадському житті України 1884–1939*, Київ 1995.
- ⁵¹ Пор.: Т. Гундорова, *Femina melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*, Київ 2002.
- ⁵² А. Швець, *Жінка з хистом Аріадни. Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах: монографія*, Львів 2018, с. 503–515.
- ⁵³ Літературний шлях якої почався на сторінках галицької преси, де публікували її тексти і яку, певною мірою, ідентифікували з її персонажами. Пор. також: Т. Гундорова, *Леся Українка. Книги Сивілли*, Харків 2023.
- ⁵⁴ Н. Мориквас, *Меланхолія Степана Чарнецького: есеї*, Львів 2005.
- ⁵⁵ С. Чарнецький, *Нарис історії українського театру в Галичині*, Львів 1934; С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*, наук. ред. Р. Пилипчук, упоряд.: Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів 2014.
- ⁵⁶ П. Ляшкевич, *Петро Карманський. Нарис життя і творчості*, відп. ред. Г. Чопик, Львів 1998; О. Стасюк, *Життєвий шлях Петра Карманського (громадсько-політичний аспект), Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2009, вип. 18,

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- с. 535–543; Л. Г. Голомб, *Петро Карманський. Життя і творчість: монографія*, Ужгород 2010, 246 с.
- 57 Цит. за: *Розсипані перли. Поети «Молодої музи»*, упоряд: М. Ільницький, Київ 1991, с. 599.
- 58 Ю. Словацкі, *Батько зачумлених*, пер. С. Твердохліб, Київ 1918.
- 59 С. Когут, *Михайло Рудницький (1889–1975): біобібліографічний покажчик*, Львів 2020.
- 60 В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий та ін. *Чорна Індія «Молодої Музи»: новели дев'ятох*, передм. М. Рудницького, Львів 1937, с. IX.
- 61 М. Рудницький, *Письменники зблизька*, Львів 1964, кн. 3, с. 76.
- 62 Там само, с. 121.
- 63 П. Карманський, *Українська Богема (сторінки вчорашнього)*, Львів 1936, с. 78.
- 64 М. Рудницький, *Між ідеєю і формою*, Львів 1932; М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового*, Львів 1936.
- 65 Там само, с. 385.
- 66 М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового*, с. 46, 60.
- 67 Там само, с. 82.
- 68 Там само, с. 390.
- 69 Д. Ільницький, «Між ідеєю і формою» чи «між змістом і формою»: діалог Михайла Рудницького і Богдана Ігоря Антонича, *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, 2011, вип. 26, с. 50–55.
- 70 Пор.: І. І. Чедолума, *Інтелектуальна біографія Михайла Рудницького (1889–1975)*, дис. ... д-ра філос. спец.: 032 «Історія та археологія», Львів 2022.
- 71 Пор.: С. Н. Когут, *Європоцентризм у ліберальній критиці Михайла Рудницького*, дис. ... канд. філол. наук: спец.: 10.01.01 «Українська література», Київ 2021.
- 72 Детальніше див.: Р. Й. Голик, М. С. Надрага, Селянин, інтелігент: «новела життя» Василя Стефаника, *Українська біографістика = Biographistica Ucrainica: зб. наук. праць*, Київ 2021, вип. 22, с. 116–137.
- 73 Цит. за: Е. Wiśniewska, *Wasył Stefanyk w obliczu Młodej Polski*, Wrocław 1986, s. 32.
- 74 В. Стефаник, *Твори* (з дереворитами В. Касіяна і М. Бутовича), Львів 1933, с. 85.
- 75 Роки світової війни співпали з його сімейною трагедією та особистими негараздами: смертю дружини, несподіваним арештом 1915 р., виїздом до Відня тощо.

- ⁷⁶ «Як попа з попадею скували та повезли в гори, як професора взели вноі бог встє куда а віта повісили серед села і поклали жовніря, щоб хто не поховав, то я відрікся землі (...) Цар православний, а ми православні, та й зрада. Це раз; а другий раз – москаль іде і сонце налягає. І Хина, і Сибір, та дикий нарід з цілого світа; старих ріжуть, молоді жінки гвартують та цицки відрубують, а малі діти ведуть у колю та розкидають по пустих землях у далекім царстві... Та вікна в селі посліпли, а дзвони занімили. Кара божа спустилася на нас з гріхи цілого світу» (В. Стефанік, *Вибране*, Ужгород 1979, с. 165).
- ⁷⁷ «Тікало все, що жило. ... Діти несли ще менші діти, мати несли за ними добуток, одні одних стручували в провали (), коні розбивали людей і самих себе. За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати. Всі скакали в ріку, що несла на собі багряну заграву і подобала на мстивий меч, який простягся вздовж землі. Дороги дудніли й скрипіли. Їх мова була страшна ...» (Там само, с. 169).
- ⁷⁸ «Гармати виважують землю з її предковічної постелі», хати «підлітають вгору, як горючі пивки», «закопані в землю» люди «кам'яніють», «червона ріка» збиває «шум з крові» та несе мерців. Зрештою, поле, замість врожаю, «родить» хрести тощо (Там само, с. 169).
- ⁷⁹ Вони не знають, як поводитися у такій ситуації, і лише «дивляться на войну, яка вона файна», бачать у ній небезпечну, проте буденну подію, таку ж, як смерть людей поруч. При цьому дитяча рецепція війни у Стефаніка – безпощадна та безпосередня. Хлопчик при мертвій матері водночас цілком спокійно усвідомлює, що та куля може вбити ще і його та сестру, але розмовляючи з сестрою, описує війну як ефектну загрозливу гру. «А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуряють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граються ними, о, яких багато!. Аді, гармата, гу, гу, гу, але вона в люди не стріляє, лиш у церкви, або в хати, або в школу... о знов, пускає світло, але біле, біле, як рантух, зараз на нас зверне, аді, які ми білі, а вже кулі знов свищут... Знов пускає рантух, який же біленький, як сніг...» (Там само, с. 174).
- ⁸⁰ Так, у «Пістунці» малі сільські опікуни й опікунки вже наперед оплакують немовля – нешлюбну дитину гуцулки й «гусаря московського», яку чоловік селянки наказує задушити. Натомість у «Воєнній шкоді» письменник звертався до проблеми компенсації, яку мали виплачувати галицьким селянам уже представники польської влади у 1920-х роках. Селянин – персонаж новели охоче описує, як його грабували представники усіх армій, що проходили краєм, й детально перелічує свої втрати. «Та пара коний, та віз ще на початку війни австрияки взяли, коні з возом тисячу корон. Москалі взяли

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- корову і телицю. За обоє рахую вісімсот корон... Ще мадяри заробували два пацюки, що варті триста корон. (...)» (Там само, с. 182).
- ⁸¹ М. Черемшина, *Новели. Посвяти Василеві Стефануку. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи*, Київ 1987, с. 91.
- ⁸² Там само, с. 99.
- ⁸³ Там само. Для гуцулів ці новини означають кінець самого села (Там само, с. 101).
- ⁸⁴ Селян зганяють копати шанці, причому вони просять залишити церкву на австрійсько-угорському, а не російському боці фронту, керучись практичною логікою: мовляв, росіяни не стріляють у церкви, мадяри ж – навпаки. Така пропозиція виявляється фатальною: угорські жовніри розстрілюють селян-прохачів. Зрештою, Марко Черемшина порушував тему колабораціонізму серед селян: селяни через місцевого єврея – орендаря доносять солдатам одні на одних, звинувачуючи у співпраці з росіянами. «Хтось пустив гать на село, бо жовнірня напливає в село, гей вода в долину. Всі толоки повні, вулиці набиті, ґруні вгинаються, хати ходором ходять....() Гей пацьорки, зсилюють вояки газдівських коників, доють корови і вівці, ріжуть воли й телиці, варять собі мяса та розвалюють мідяними кітлами горни над гуцульськими печами» (Там само, с. 113).
- ⁸⁵ Там само, с. 123. Пор.: Т. Гаврилів, «Воськове діло Гуцулію вбити, а наше діло єї поховати». Галичина і Перша світова війна: від Івана Франка до Йозефа Рота та Кристофа Рансмайра, *Письменство Галичини в міжкультурній взаємодії: кол. моногр.*, за ред. Т. Гаврилів, Львів 2015, с. 174–212.
- ⁸⁶ Як у новелі «Зрадник», де селянина та його сім'ю вбивають тільки за те, що його чорну корову на вигоні сприймають за знак для ворога.
- ⁸⁷ М. Черемшина, *Новели. Посвяти Василеві Стефануку. Ранні твори*, с. 132.
- ⁸⁸ Війська Яцків не любив. Армія у нього асоціюється з «зициркою», що калічить людей («Дитяча забава»). Вона доводить персонажів з чутливою психікою до божевілля («Христос у гарнізоні») чи самогубства («Душі кланяються»), а сама воєнна служба видається солдатам та їхнім родинам, гіршою за смерть розлукою («У милосердної богині з кам'яним серцем»).
- ⁸⁹ М. Яцків, *Новели*, Львів 1985, с. 154.
- ⁹⁰ Там само, с. 155.
- ⁹¹ «Хто знає, чи в разі комічної катастрофи людство своєю скаженою смертю не довершить найбільшої трагедії, про яку не мріяли навіть біблійні пророки в своїх фантазіях Страшного суду» (Там само, с. 155).

РОМАН ГОЛИК

- ⁹² Там само, с. 107.
- ⁹³ Там само, с. 177.
- ⁹⁴ «Завмер гамір, зойк людства і горе залишеної напризволяще дітвори; згинув жах і ворожнеча, назавжди щезло зло, (...) ненависні окопи; всі народи дружною сім'єю трудяться і живуть в новому світі» (Там само).
- ⁹⁵ Там само, с. 159.
- ⁹⁶ Там само, с. 162.
- ⁹⁷ О. Кобилянська, *Твори*: у 2 т., Київ 1983, т. 2, с. 481.
- ⁹⁸ Водночас цей твір Кобилянської містив ще й містико-алегоричний мотив: на полі смертельного бою між росіянами та австріяками вночі з 10 на 11 червня 1915 р. з'являється невидимий Христос, щоб рятувати людей від загибелі. «Він творив чудеса. Там ослоняв грудьми бідного сина вдовиці між градом куль, там відхилив на мить обличчя одинака й куля прошибла лиш шапку, там відпер ... кулю,.. там кинувся хрестом на землю, прикриваючи собою тіло батька з-поміж дітей і з-під копит кінських...» (Там само, с. 497). Так земна війна у баченні письменниці набувала небесного виміру.
- ⁹⁹ Б. Лепкий, *Твори*: у 2 т., Київ 1991, т. 1, с. 222.
- ¹⁰⁰ Б. Лепкий. *Тим, що полягли*. 1914–1915. Відень 1916, с. 5.
- ¹⁰¹ Л. Кость, Ідеї Січового Стрілецтва у творчості Олени Кульчицької, *УСС у боях і міжчасі. Мистецька спадщина*, упоряд.: І. Завалій, О. Кіс-Федорук та ін., Львів; Київ 2007, с. 172–175.
- ¹⁰² Б. Лепкий, *Твори*: у 2 т, т. 1, с. 228.
- ¹⁰³ Там само, с. 235.
- ¹⁰⁴ Там само, с. 248.
- ¹⁰⁵ Там само, с. 250.
- ¹⁰⁶ Там само, с. 267.
- ¹⁰⁷ Там само, с. 253.
- ¹⁰⁸ Там само, с. 239.
- ¹⁰⁹ L. Staff, *Tęcza łez i krwi*, 2 wyd., Warszawa 1921.
- ¹¹⁰ Л. Стафф безпощадно таврував «людину війни» і категорично відмовлявся славити Війну як абсолютне Зло, Молоха й Тирана та уподібнюючи до епідемій: «O Wojno, najpodlejsze zło // zrobione w bezrozumie./ Dępcace, jak brutalny gniot,/ Po ludzkich istot tłumie./ Podobnaś rodnym siostróm swym:/ Trądowie, ospie, dżumie!» (Ibidem, s. 15–16). Йй він протиставляв ідеї Любові, Милосердя, Свободи й толерантності, які, переконував Стафф, повинні запанувати в новій школі, коли та перестане бути осередком Червоного Хреста. Водночас поет не вірив, що повоєнна дійсність буде впоювати дітям

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

такі, а не протилежні цінності: він лише надіявся, що окремі діти усе ж відкинуть мілітаристську риторику.

- ¹¹¹ L. Staff, *Tęcza łez i krwi*, s. 24.
- ¹¹² Ibidem, s. 41.
- ¹¹³ Ibidem, s. 47–49.
- ¹¹⁴ Ibidem, s. 55.
- ¹¹⁵ Ibidem, s. 67.
- ¹¹⁶ Зрештою, сам перебіг війни Л. Стафф бачив як метафоричне нагинання і піднесення тих самих колосків: «Przeleca góra Huny i Mongoły,/A my jak kłosy pod wiatru powianiem/Ugięci nisko, podniosiem się czoły/I prości wstaniem!» (Ibidem, s. 187).
- ¹¹⁷ І. Франко, *З Великої війни, Додаткові томи до Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 2008, т. 52, с. 214.
- ¹¹⁸ О. Турянський, *Поза межами болю. Картина з безодні*, Відень; Чикаго 1921, с. 68.
- ¹¹⁹ Там само, с. 70.
- ¹²⁰ Р. Плен, *Естетично-критичні замітки до твору Осипа Турянського «Поза межами болю», О. Турянський, Поза межами болю. Картина з безодні*, Відень; Чикаго 1921, с. XV.
- ¹²¹ Б. Гершевська, *З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр.*, пер. з пол., Львів 2004, 98 с.; І. Котлобулатова, *Історія кіно у Львові 1896–1939 рр.* Львів 2014, 96 с.
- ¹²² В. Залозецький, *Олекса Новаківський*, Львів: Українське Товариство Прихильників Мистецтва, б.д. [1934]; В. Овсійчук, *Олекса Новаківський*. Львів 1998; Л. Волошин, *Автопортрети Олекси Новаківського*, Львів 2004.
- ¹²³ В. Хмурий, *Новаківський*, Харків 1931.
- ¹²⁴ Alexander Archipenko. *Олександр Архипенко*, вст. ст. Г. Гільдебрандта, Берлін 1923; *Архипенко в західноукраїнському мистецькому дискурсі*, упоряд. В. Табор, Львів 2019.
- ¹²⁵ В. Хмурий, *Анатоль Петрицький. Театральні строї*, Харків 1929, 88 с.
- ¹²⁶ *Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи*, упоряд. О. Зінкевич, Балтимор; Торонто 1989; *Життя і творчість Леся Курбаса*, упоряд., наук. ред. Б. Козак, Львів; Київ; Харків 2012.
- ¹²⁷ Див.: *Українська авангардна поезія 1910–1930 рр.*, уклад.: О. Коцарев, Ю. Стахівська, Київ 2014; Г. Шкурупій, *Барабан. Вітрина друга*, Київ 1923, 63 с.
- ¹²⁸ М. Семенко, *Повна збірка творів*, Харків 1929, т. 1: Арії трьох П'єро, кн. 1–4; М. Семенко, *Повна збірка творів*, Харків 1930, т. 2: В садах

РОМАН ГОЛИК

- безрозних, кн. 1–5; М. Семенко, *Повна збірка творів*, Харків 1931, т. 3: Тов. Сонце, кн. 1–5; М. Семенко, *Поезії*, Київ 1985; М. Семенко, *Вибрані твори*, упоряд., передм. А. Біла, Київ 2010.
- ¹²⁹ Михайло Бойчук та його школа монументального малярства. Альбом, кер. проекту А. Мельник; авт. тексту і каталогу: Л. Ковальська, Н. Присталенко, Хмельницький 2010; С. Білокінь, *Бойчук і його школа*, Київ 2017.
- ¹³⁰ М. Голубець, *Холодний*, Львів 1926, 25 с.
- ¹³¹ О. Ільницький, *Український футуризм (1914–1930)*, пер. з англ. Р. Тхорук, Львів 2003; М. Шкандрій, *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*, пер. з англ. Т. Цимбала, Київ 2015.
- ¹³² І. Крушельницький, *Поезії*, Київ 1993.
- ¹³³ С. Тудор, *Твори*: в 2 т., Київ 1962, т. 1.
- ¹³⁴ Я. Галан, Дон Кіхот із Егтенгайму: драма на 3 дії, *Вікна* 1928, ч. 4, с. 16–21.
- ¹³⁵ E. Danowska, «Sygnały» 1933–1939 – lwowskie czasopismo o ogólnopolskim zasięgu, *Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy*, 2017, t. 9, Nr 20, s. 193–204.
- ¹³⁶ Цит. за: В. Пкосз, *Maria Jarema. 1908–1958*, Warszawa 1998, s. 35.
- ¹³⁷ Див. також: Р. Яців, *Львівська графіка 1945–1990: традиції і новаторство*, Київ 1992.
- ¹³⁸ P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie artystów plastyków ARTES: 1929–1935*, Wrocław 1975.
- ¹³⁹ Я. Гніздовський, *Малюнки. Графіка. Кераміка. Статми*. Нью-Йорк: Пролог 1967; Tahir Abe M., Jr. *Jacques Hnizdovsky. Woodcuts and Etchings*, Gretna: Pelican Publishing Company 1987.
- ¹⁴⁰ А. Попови́ч, *Štrukturalizmus v slovenskej vede, 1931–1949. Dějiny, texty, bibliografia*, Martin: Matica slovenská 1970.
- ¹⁴¹ *Lwów: miasto, architektura, modernism*, red.: B. Cherkes, A. Szczerski, Wrocław 2016; *Lwów nowoczesny = Lviv and modernity*, red.: J. Purchla i Ł. Galusek, Kraków 2017.
- ¹⁴² Н. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, introduced and annotated by M. White, London: Thames & Hudson 2016.
- ¹⁴³ М. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1964.
- ¹⁴⁴ *Revolutions of the Word: Intellectual Contexts for the Study of Modern Literature*, ed. by P. Waugh, New York 1997.
- ¹⁴⁵ Д. Віконська, *Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя*, Львів 2013, с. 26.
- ¹⁴⁶ Там само, с. 35, 45–47.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ¹⁴⁷ Д. Віконська, *Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія: есеї*, упоряд. Н. Поліщук, Львів 2015, с. 56.
- ¹⁴⁸ Мистецтво непевних часів: інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським, *Терем*, Детройт 1990, ч. 10, с. 5.
- ¹⁴⁹ Там само.
- ¹⁵⁰ Там само.
- ¹⁵¹ С. Гординський, *Поезії. Вірші оригінальні і перекладні*, Джерсі-Сіті; Мюнхен: Сучасність 1989.
- ¹⁵² Там само, с. 35.
- ¹⁵³ Там само, с. 16.
- ¹⁵⁴ Там само, с. 21.
- ¹⁵⁵ Там само, с. 61.
- ¹⁵⁶ С. Гординський, *На переломі епох: літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи*, упоряд. Р. Лубківський, Львів 2004, 504 с.; Л. Волошин, *Рання графіка Святослава Гординського: 1920–1930 роки*, Львів 2007, 187 с.; Н. Мочернюк, Діалогічна парадигма поетичної творчості С. Гординського, *Питання літературознавства*, Чернівці 2009, вип. 77, с. 97–102; Святослав Гординський про мистецтво, упоряд. Х. Береговська, Львів 2015, 1022 с. Х. Береговська, *Святослав Гординський. Творчість за півстоліття*, Львів 2019, 208 с. Б. Горинь, *Святослав Гординський на тлі доби: есе-коллаж*: у 2 кн. Київ 2017, кн. 1, 424 с.
- ¹⁵⁷ Б.-І. Антонич. *Поезії*. Київ 1989, с. 72.
- ¹⁵⁸ Там само, с. 70.
- ¹⁵⁹ Там само, с. 160.
- ¹⁶⁰ Там само, с. 346.
- ¹⁶¹ А. Wapach, *Pamiętka z Krynicy*, Kraków 1959. В. Лесич, *Никифор з Криниці = Nikifor of Krynica: монографічний нарис*, Мюнхен 1971.
- ¹⁶² Цит. за: *Українська авангардна поезія (1910–1930 роки): антологія*, упоряд.: О. Коцарев та Ю. Стахівська. Київ 2014, с. 645.
- ¹⁶³ М. Ільницький, «Збентежений» талант: (штрихи до портрета Ярослава Цурковського), *Слово і час*, 2016, № 4, с. 3–15.
- ¹⁶⁴ Л. Сирота, Авангардні журнали Я. Цурковського у контексті західноукраїнської літературної полеміки 1920-х рр., *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*, 2009, вип. 168, с. 35–49.
- ¹⁶⁵ «Дванадцятка». *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: антологія урбаністичної прози*, упоряд., наук. ред. та прим. В. Габор, Львів 2006.
- ¹⁶⁶ І. Чернява, *На Сході – ми! Фільм прийдешнього*, Львів 1932; Пор. також: І. Чернява, *Люди з чорним піднебінням*, Львів 1935.

- ¹⁶⁷ І. Іванець, Володимир Ласовський маляр суворих візій, *Володимир Ласовський*, ред. М. Ласовська-Крук, Торонто 1980, с. 20.
- ¹⁶⁸ «Дванадцятка». *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: антологія урбаністичної прози*, Львів, с. 250–251.
- ¹⁶⁹ Мистецтво непевних часів: інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським, *Терем*, Детройт 1990, ч. 10, с. 5.
- ¹⁷⁰ Наприклад див.: Є. Маланюк, *Поезії*, Львів 1992.
- ¹⁷¹ В. Янів, *Поезія. Листопадкові фрагменти. Сонце й ґрати*, Львів 2009.
- ¹⁷² Б. Кравців, *Зібрані твори*, Нью-Йорк 1978, т. 1, с. 65.
- ¹⁷³ Пор.: Л. Гентош, *Ватикан і виклики модерності: Східноєвропейська політика папи Бенедикта XV та українсько-польський конфлікт у Галичині (1914–1923)*, Львів 2006.
- ¹⁷⁴ Р. Голик, Між емансипацією й народною традицією: жінка, стереотипи та повсякденне життя на сторінках львівської періодики 20–30 рр. ХХ ст., *Народознавчі зошити*, 2014, № 1(115), с. 29–37.
- ¹⁷⁵ С. Яблонська. Ніколи не запізно. *Нова хата*, 1936, ч. 19, с. 8.
- ¹⁷⁶ Р. Гриневич, *Катря Гриневичева*, Торонто 1968, с. 58–59.
- ¹⁷⁷ Т. Гаврилів, Ідентичнісні імплікації: «З країни рижу та опію» Софії Яблонської-Уден, *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2018, вип. 31, с. 251–266; Т. Гаврилів, Територія само(в)пізнання: «Чар Марока» Софії Яблонської-Уден, *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2019, вип. 32, с. 331–340; О. Haleta, Instead of a Novel. Sophia Yablonska's Travelogues in the History of Modern Ukrainian Literature, *Aspasia*, 2020, vol. 14, issue 1, p. 78–103.
- ¹⁷⁸ Я. Бохенський, *Срібні тіни (про фільмове мистецтво)*, Львів 1929, 116 с.
- ¹⁷⁹ G. Shaked, *Shmuel Yosef Agnon: A Revolutionary Traditionalist*, New York 1989.
- ¹⁸⁰ Є. Фіцовський, *Регіони великої єреси та околиці. Бруно Шульц і його міфологія*, пер. з пол. А. Павлишин, Київ 2010, с. 491–492.
- ¹⁸¹ Там само.
- ¹⁸² B. Szulz, *Sklepy synatonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 2006, s. 81.
- ¹⁸³ Ibidem, s. 88.
- ¹⁸⁴ Д. Фогель, *Фігури днів. Манекени*, пер. з ідишу Ю. Прохаська, Київ 2015, 176 с.; K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
- ¹⁸⁵ J. Jarzębski, *Wobec Awangardy: Bruno Schulz i Debora Vogel*, *Teksty Drugie*, 2013, Nr 6(144), s. 274–283. Доступ 22.06.2023. URL: http://rcin.org.pl/Content/62315/WA248_79342_P-I-2524_jarzenski-wobec_o.pdf

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ¹⁸⁶ J. Trznadel, *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*, Komorów 1998; О. Гнатюк, *Відвага і страх*, Київ 2015.
- ¹⁸⁷ *Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст.*, Львів 2008, с. 579–580.
- ¹⁸⁸ R. M. Barsam, *Filmguide to Triumph of the Will*, Bloomington 1975.
- ¹⁸⁹ *Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст.*, с. 500–583.
- ¹⁹⁰ Л. Пізнюк, Аркадій Любченко як гравець на полі тоталітаризму (проблема інтерпретації «Щоденника» А. Любченка), *Magisterium. Літературознавчі студії*, 2007, вип. 29, с. 65–69.
- ¹⁹¹ Нечаєва, Звіт про роботу Львівського обласного видавництва «Вільна Україна» за перше півріччя 1948 року, *Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали*, упоряд.: Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів, Київ 1995, т. 1, с. 567.
- ¹⁹² Там само, с. 568–569.
- ¹⁹³ Ю. Кисла, Сталінські спектаклі віри, або як дисциплінували українських письменників у повоєнні роки, *Україна Модерна*, 2019. 27 листопада. Доступ 20.06.2023. URL: <http://uamoderna.com/md/kysla-stalinist-performances?fbclid=IwAR0Ez7vGgEuaICNB-PDbylNh4xy4-68en0fwGHncywraUctEXkmm9qkAw0gI>
- ¹⁹⁴ Барладян, Довідка Львівського обкому КП(б)У про письменників Львівської організації Спілки радянських письменників, які перебували під німецькою окупацією, *Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали.*, упоряд.: Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів, Київ 1995, т. 1, с. 354–356.
- ¹⁹⁵ Тобто не була всесвітньою у тому плані, в якому її бачили західні літературознавці та критики, напр.: P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris 1999.
- ¹⁹⁶ М. Тері, *Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки)*, пер. з англ. С. Вакуленко, Київ 2013.
- ¹⁹⁷ Р. Мокрик, *Бунт проти імперії: українські шістдесятники*, Київ 2023.
- ¹⁹⁸ О. Пуніна, «Лебедина зграя» Василя Земляка та «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука: романний гротеск і його модифікація в кіноінтерпретації, *Слово і Час*, 2013, № 4, с. 94–101.
- ¹⁹⁹ Г. Островский, *Леопольд Левицкий*, Москва 1978.
- ²⁰⁰ Б. Мисюга, *Львівське неофіційне мистецтво 1950–1980-х рр. Дослідження*, Київ 2020. Доступ 5.06.2023. URL: <http://archive-uu.com/storage/files/uulviv-last.pdf>
- ²⁰¹ *Людкевич зі спогадів Мирослава Скорика*. Доступ 5.06.2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=60N2wUniorY>

- ²⁰² Р. Братунь, *Грані віку*, Київ 1976, с. 5–44, 35–112, 254–273.
- ²⁰³ Дет.: Т. Пастух, *Мости Олега Лишеги*, Львів 2019; *Полум'я відігріє пам'ять. Спогади про Олега Лишегу*, упоряд. Т. Пастух, Львів 2019.
- ²⁰⁴ Г. Чубай, *Плач Єремії*, Львів 1999; Г. Чубай, *П'ятикнижжя*, Львів 2013.
- ²⁰⁵ Т. Пастух, *Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років)*, Львів 2010, с. 364; Пор.: М. Ільницький, *Ключем метафори відімкнені вуста...: поезія Ігоря Калинця*, Париж; Львів 2001.
- ²⁰⁶ Р. Тищенко-Ламанський, «Треба було просто бути принциповим українцем» – Ігор Калинець про життя і війну. Доступ 7.09.2023. URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/treba_prosto_buty_pryntsyповym_ukraintsem_igor_kalynets_130827.html
- ²⁰⁷ О. Левантович, Ігор Калинець: «Ми не були дисидентами, ми були націоналістами». Доступ 7.09.2023. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/igor-kalynets-mi-ne-buli-disidentami-mi-buli-natsionalistami/>
- ²⁰⁸ І. Калинець, *Зібрання творів: у 2 т.*, Київ 2004, т. 1: Пробуджена муза, т. 2: Невольнича муза.
- ²⁰⁹ М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, пер. з англ. І. Андрущенко, Львів 2014.
- ²¹⁰ І. Калинець, *Зібрання творів: у 2 т.*, Київ 2004, т. 2. с. 487.
- ²¹¹ Ibidem, с. 463–464.
- ²¹² Т. Карабович, *Вибрані поезії*, Білосток 2001.
- ²¹³ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія*, Київ 2017.
- ²¹⁴ Ю. О. Тарнавський, *Життя в місті*, Нью-Йорк 1956, с. 3.
- ²¹⁵ Ю. Тарнавський, *Ось, як я видужую*, Нью-Йорк 1978, с. 17.
- ²¹⁶ Ю. Тарнавський, *Знаннева семантика. Теорія семантики, базована на знанні*, пер. з англ.: Ю. Тарнавський, Т. Гуменюк, Київ 2016. 292 с.
- ²¹⁷ Б. Бойчук, *Час болю. Поезії*, Нью-Йорк 1957.
- ²¹⁸ Пор.: *Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході*, упоряд.: Б. Бойчук, Б. Рубчак, Нью-Йорк 1969, т. 1–2; *Поza традиції. Антологія української модерної поезії в діаспорі*, упоряд. Б. Бойчук, Київ; Едмонтон; Оттава 1993.
- ²¹⁹ Б. Рубчак, *Крило Ікарове*, Київ 1991.
- ²²⁰ Б. Рубчак, *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї*, упоряд. В. Габор. Львів 2012.
- ²²¹ Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн = The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism*, Київ 2005.

ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ...

- ²²² О. Гнатюк, *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*, Київ 2005.
- ²²³ Наприклад див.: *Літературна Львівщина. Хрестоматія для вивчення літератури рідного краю*. Львів 2004.
- ²²⁴ Ю. Андрухович, *Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму*: автореф. дис. ...канд. філол. наук: спец: 10.01.01 / Прикарпатський університет імені В. Стефаника, Івано-Франківськ 1996.
- ²²⁵ П. Коельо. *Алхімік*, пер з італ. В. Морозов, Львів 2000; У. Еко, *Маятник Фуко*, пер. з італ. М. Прокопович, Львів 2002; М. Д. Джойс, *Портрет митця замолоду*, пер. з англ. М. Прокопович, Львів 2005;
- ²²⁶ Детальніше див.: Р. Харчук, *Сучасна українська проза. Постмодерний період*, Київ 2008.
- ²²⁷ М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, пер. з англ. І. Андрущенко. Львів 2014.
- ²²⁸ Р. Халілов, *Миття підлоги вишиванкою та інші способи пояснити щось про себе. Владко Кауфман та його перформанси*. Доступ 3.08.2023. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2023/06/4/7401608/>
- ²²⁹ Як наслідок, вірш і пісня стали цитатою, яку наводили чисельні пісенники та збірки віршів різної тематики, напр.: *Улюблені вірші про кохання. Чоловічий примірник*, уклад. Б. Щавурський, Тернопіль 2007, с. 4–5.
- ²³⁰ О. Ірванець, *Рівне/Ровно (стіна). Нібито роман*, Львів 2002.
- ²³¹ Н. Мориквас, *За нас – у Львові. Міфи і міти: повість-есеї*; упоряд. І. Мельник, Львів 2001.
- ²³² *Генотип вольності. Іван Марчук. Каталог*, упоряд. Т. Стрипко, Київ 2016.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Досліджуючи українську літературу ХІХ ст. у контексті тенденцій європейського письменства, Михайло Рудницький метафорично порівнював її зі степовими шляхами й сільськими дорогами «осторонь великого залізничного руху»¹. Ситуація почала змінюватися наприкінці сторіччя. Це було зумовлено появою плеяди літераторів-інтелектуалів, які, виховані на ідеалах новочасного мистецтва, бачачи нові форми становлення життя, вже не могли триматися відособлено. Вони не відкидали традицій старшого покоління, однак відчували необхідність узгодження власної творчості з вимогами часу, а відтак поступово переосмислювали її філософію відповідно до запитів суспільства, яке переживало кризу світогляду. Для представників цієї генерації fin de siècle в європейській культурі – період реформування дійсності й оновлення традиційних засобів його відображення – став певною точкою відліку на шляху до формування національного варіанту модернізму.

З-поміж «нової плеяди українських митців» вирізнялася Леся Українка – вона йшла в авангарді й подекуди випереджала час. Де-факто ХХ ст. для неї як письменниці розпочалося не 1 січня 1901 р. (календарні межі в історії мистецтва – цілком умовна річ), а за кілька років до того – на етапі перших спроб відійти в тексті від усталених традицій попередників і вдатися до елементів, притаманних європейським зразкам. Не випадково Дмитро Чижевський, аналізуючи її творчість, писав: «Леся Українка закінчує історію українського реалізму в надзвичайно цінній формі, яка фактично виводить літературу далеко за межі реалізму, а українську літературу робить – вперше – літературою світовою»². Не останню роль у цьому відіграла і її проза, про яку йтиметься у розвідці.

Дебютна прозова публікація Лесі Українки «Така єї доля»³, що побачила світ у січні 1889 р.⁴ на сторінках львівського ілюстрованого

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

літературно-наукового журналу «Зоря», потрапила під пильне око літературознавців не відразу. Спочатку критики не надали їй належної оцінки. Можливо, тому, що, на перший погляд, письменниця зобразила типову для того часу картину життя в селі. Омелян Огоновський 1892 р. вбачав у тексті лише манеру оповіді Марка Вовчка⁵, а через понад 30 років Борис Якубський назвав твір звичайним оповіданням у народницькому дусі в стилі Бориса Грінченка⁶. Ймовірно, дослідники зважали на юний вік авторки і її дебют у белетристиці, бо й справді довго упереджено ставилися до твору, розглядаючи його винятково як учнівську пробу пера. Без сумніву, на той час (та й згодом) Ларису Косач більше знали як лірика і цінували насамперед її поетичний талант. Наприклад, Іван Франко, до думки якого дослухалися в літературних колах Галичини та за її межами, 1898 р. у статті «Леся Українка»⁷, аналізуючи творчий доробок мисткині, стверджував, що кожен твір, що виходить з-під її пера, – справжня перлина, проте щодо опублікованої нею белетристики принагідно зауважував:

Ми навмисно лишили на боці її прозові проби «Така її доля», «Біда навчить», «Жаль» і її переклади з Гейне і Віктора Гюґо. Не в новелях її сила, а переклади, хоч деякі й дуже вдатні, не додадуть свіжих листків до її лаврового вінка. Її талант – ліричний, але не вузько суб'єктивний; їй удаються й епічні, і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами її могутньої лірики. Чиста епіка і чиста драма не входять, як нам здається, у обсяг її таланту⁸.

Саме це висловлювання, ймовірно, не один десяток років було визначальним для дослідників прози письменниці, услід Іванові Франку белетристику Лесі Українки (особливо її перші тексти) сприймали як менш знакову або ж другорядну.

На початку 50-х років ХХ ст., під час підготовки до друку зібрання творів Лесі Українки в 5-ти томах⁹, проблемою зацікавився Олег Бабишкін – упорядник прозової спадщини письменниці. У підсумковій статті-огляді 1954 р.¹⁰ науковець лише згадав дебютний образок «Така єї доля», не вдаючись до детального аналізу тексту. Попри те, що на догоду пропаганді він тенденційно наголосив на темі соціальної несправедливості, дослідник усе ж відзначив психологічне

наповнення твору. Психологізм і ліризм як характерні особливості белетристики письменниці, зокрема й образка «Така єї доля», згодом стали предметом вивчення Лелі Кулінської¹¹, розвідку якої 1983 р. ґрунтовно доповнила Тетяна Третяченко¹², дослідивши творчу й текстологічну історію кожного з прозових творів Лесі Українки, їхню проблематику й художню своєрідність. У монографії науковиця цілком справедливо не погодилася щодо ідейного змісту образка з попередниками, які вбачали в ньому лише «данину традиційній белетристичній манері – не більше»¹³. Вона довела, що в тексті (нехай іще досить приглушено) прозвучав мотив нескореності долі, заперечення пасивної покірності їй¹⁴. І хоча, на думку дослідниці, у дебютних прозових творах молода авторка ще «збивається на старі художні форми, уже не раз використані Марком Вовчком, І. Нечуєм-Левицьким, І. Франком, Б. Грінченком, Оленою Пчілкою та багатьма іншими прозаїками 80-х років»¹⁵, навіть її перший твір «надиханий характерною для неї пристрастю до полеміки»¹⁶.

Із виникненням у сучасному літературознавстві нових підходів до аналізу текстів дослідники художньої прози письменниці змогли прочитати її дебютний твір під іншим кутом. Марія Моклиця в дослідженні «Леся Українка: деконструкція прочитань» зауважує: «Образок з життя “Така єї доля” сьогодні сприймається як тонко нюансована психологічна проза, витоком якої є процес самоусвідомлення»¹⁷. Не варто також недооцінювати гендерний аспект. Саме жінка, а вона зображена у творі відразу в кількох суспільних ролях, стає героїнею модерної доби. Розглядаючи прозу письменниці більш комплексно, у контексті всієї її творчості й у тісному зв'язку з епохою, коли українська література потроху брала в Європи уроки модернізму, нескладно довести, що дебютний образок мисткині має право зайняти гідне місце серед текстів Лесі Українки на жіночу тематику¹⁸. І хоча сучасні дослідники вписують у модерний контекст лише окремі її прозові твори, вже в першому ж із них авторка порушує одну з найактуальніших проблем доби Модерну – жіночий вибір.

Виникає низка запитань. Чому Леся Українка-лірик (на момент публікації образка її поетичні твори вже побачили світ на сторінках «Зорі» та в альманасі «Перший вінок») взялася за новий для себе жанр прози і порушила в ньому саме жіночу тему? Що спонукало ще зовсім юну авторку поставити під сумнів приписи

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

патріархальних законів українського села? І чи тільки села? Відповідь на ці запитання, як на мене, варто шукати насамперед у передумовах написання твору.

Автограф із датою завершення роботи над текстом не зберігся, однак є всі підстави стверджувати, що «образок з життя» написано значно раніше, ніж його опубліковано. Олена Пчілка 27 грудня 1888 р. (8 січня 1889 р.¹⁹) у листі до редактора «Зорі» Олександра Борковського поміж видавничих і правописних справ принагідно згадала і про рукопис першого прозового твору доньки: «А потім, коли там прийде черга, поміщайте другий зшиточок Лесі Українки – “Така її доля” і вірш “Завітання”»²⁰. Таким чином, ще не знаючи, що на сторінках часопису вже з'явився анонс майбутніх публікацій Лариси Косач наступного року²¹, серед яких й образок²², її матір клопоталася щодо публікації тексту, надісланого до Львова раніше. Визначити час написання будь-якого художнього твору важливо: це допомагає науковцям з'ясувати його джерела, щоб краще зрозуміти авторський задум. У випадку з образком Лесі Українки з цією ж метою важливо встановити причини, які спонукали поетесу дебютувати в прозі та ще й із новою для неї тематикою.

Ймовірно, своїм корінням джерела твору сягають подій осені 1887 р., коли у Львові стараннями Наталії Кобринської й Олени Пчілки за сприяння Івана Франка вийшов у світ альманах «Перший вінок», куди ввійшли лише тексти (статті, проза й поезія) жінок про жінок. Це фактично ознаменувало початок нового етапу в історії української літератури. На думку Соломії Павличко,

Олена Пчілка й Наталя Кобринська заклали основи іншої традиції, в якій не було ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий голос. Завдяки цим авторкам у 80-х роках в українській літературі прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним феміністична ідея²³.

У родині Косачів, яка частково фінансувала видання, важливість справи добре усвідомлювали. Сестра Лесі Українки Ольга згадувала: «Пам'ятаю, що вихід друком “Першого вінка” був великою “подією” у нас. З великою цікавістю його чекали і з великою втіхою читали, як вийшов»²⁴. Участь у такому знаковому для українського

жіноцтва проєкті була для юної Косач унікальною нагодою ще раз заявити про себе як про поетесу. В альманасі опублікували відразу кілька її ліричних творів, щоправда, написаних значно раніше, у 1884-1885 рр., – «Русалка», «Любка», «На зеленому горбочку...», «Поле» («Літо краснее минуло...»). На час підготовки до друку «Першого вінка» поетичний доробок Лесі Українки був незначний і ще відверто учнівський, що розуміла й авторка, і її мати як упорядниці²⁵. Тому саме видання як факт справило на 16-літню дівчину, певно, набагато більше враження, ніж її власні твори, опубліковані в ньому. Не випадково ж юна авторка, лікуючись кліматом за межами Волині, згодом не раз у листах просила рідних надіслати їй примірник «Першого вінка» для нових знайомих серед жіноцтва. Це свідчить про незаперечний інтерес Лесі Українки до зібрання, а також бажання популяризувати його окремі ідеї серед інтелігенток.

Книга вийшла восени 1887 р., коли мисткиня проживала в Колодяжному на Волині. Читаючи твори коляжанок, вона паралельно спостерігала за реаліями села: мала неабияку можливість зануритись у світ жіночих проблем, адже в Косачів було чимало знайомих серед місцевих мешканок, а старші діти навіть товаришували з деякими із них. В епістолярії письменниці можна знайти чимало відомостей про сватання, шлюб або подружнє життя колишніх служниць родини. Леся Українка завжди щиро переймалася їхнім майбутнім і намагалася за потреби допомагати. До розмов про долю жінки і її вибір, очевидно, долучалися і приятельки Лариси Косач, які тоді гостювали в Колодяжному, – Маня Биковська (зима 1887-1888 рр.) й Олександра Судовщикова (літо 1888 р.). Подруги мали, відповідно, 17 та 21 рік, і гендерна тематика для них була досить актуальною, особливо на тлі «Першого вінка», виданого незадовго перед тим. Саме тоді, мабуть, і виникла ідея висвітлити жіноче питання як важливу суспільну проблему. Реалізувати її письменниця змогла того ж року, ймовірно, узявши за основу якийсь окремий випадок із життя в селі.

Задум авторки був значно ширший, ніж міг би ввібрати в себе невеликий ліричний твір, тому, можливо, Леся Українка й зважилася на експеримент у прозі. Мисткиня відразу в підзаголовку визначила жанр як «образок з життя». Власне, він не був новим в українській літературі. «Галицькі образки» (1885) І. Франка якнайкраще пропагували його. Зокрема, жанр був популярним у «Зорі»,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

де впродовж 1887 р. «образки з життя» друкували Григорій Цеглинський, Петро Залозний (псевдонім Петрусь З.), Олександр Кониський (псевдонім Красюченко) та ін., а у «Першому вінку» до нього вдалися Наталія Кобринська («Пані Шумінська», «Пан судія»), Софія Окуневська («Пісок! Пісок!») й Анна Павлик («Зарібниця»). Окрім того, ймовірно, на вибір авторки вплинула й белетристика Івана Тургенева (Іван Тургенев), під впливом ескізів і новел якого, до речі, почав писати «образки» й Іван Франко²⁶. Не випадково в червні 1888 р. у листі до Михайла Драгоманова Леся Українка так окреслила свої читацькі вподобання того часу:

Щодо перекладів Тургенева, про які Ви мені писали, то я б дуже хотіла мати який-небудь з їх, найлучче коли б «Записки Охотника»; я маю тепер усі твори Тург[енева] (мама недавно подарувала мені); читаю знов усе, дещо уперше читаю, дещо вдруге. Ліля²⁷ наша теж гризе його, і я тому рада, бо вона багато глупости читає, а Тург[енев], може, її одіб'є від того²⁸.

Тому вибір дебютантки щодо жанру видається цілком природним. Образок, запозичений у живописі, уже тоді свідчив про поступове переформатування малої прози, яка завдяки могутній силі лаконізму однією з перших опинилась біля витоків модернізму. І певні кроки у цьому напрямку в українській літературі, на думку Івана Денисюка, було зроблено ще Марком Вовчком у «Народних оповіданнях»²⁹. Етюд, ескіз (шкіц), акварель, образок коротко, начебто штрихами, тільки окреслювали проблему, проте автор, навмисне створюючи ілюзію незавершеності тексту, вже змушував читача замислитися над тим, що залишив «поза кадром». Твір візуально начебто нагадував айсберг: зверху можна було побачити лише незначну частину того, що насправді заховано на глибині. Цілком у стилі Лесі Українки, яка завжди намагалася спонукати читача до роздумів, не нав'язуючи йому власну думку. У часи усталеної, традиційної манери вона ще не так упевнено, але вже шукала ту стежину, яка згодом вивела її на дорогу «неоромантизму». Новий для письменниці жанр дав їй можливість якнайкраще реалізувати першочерговий задум і наблизитися до модернізму. У прозі вона, щоразу експериментуючи з формою та змістом, ще не раз буде вдаватися до образка.

Лесі Українці, згідно з її епістолярними свідченнями, нелегко давалися назви («се для мене страх трудна річ»³⁰), адже мисткиня завжди покладала на них чимало сподівань. Так, наприклад, за допомогою заголовка «Така єї доля» вона змогла надіслати читачеві відразу кілька важливих для розуміння твору імпульсів. Насамперед він помітить пряму цитату з «Катерини» Тараса Шевченка, яку, як слушно зауважила Марія Моклиця, авторка вміло обіграла в тексті³¹. Письменниця розгорнула давно знайомий фольклорний сюжет, але трактувала його по-своєму – в антиромантичному дусі, про що відверто зізналася вже в підзаголовку. «Це показовий момент, адже це час панування романтизму і в світосприйнятті, і в поетичній творчості»³². На думку Моклиці, він «видає непримирливий характер та доскіпливий розум авторки, те, що підмиває устої юнацького романтизму»³³. Задекларувавши в назві тему жіночої долі, Леся Українка відразу ж інтригує тогочасного читача. У невеликому за розміром тексті, побудованому за принципом драматичної сценки (що також показово і з погляду новаторства, і в контексті подальшої творчості мисткині), чоловіків згадано лише принагідно, натомість уся увага авторки прикута до іншої половини людства. На авансцені дві приятельки – Пріська Чугаїха та її кума Мотря, поза лаштунками – донька останньої, яку силоміць видали заміж за нелюба, п'яницю й домашнього тирана. Згідно з романтичним каноном і фольклорними традиціями, саме дівчина повинна була б стати головною героїнею (в основі сюжету – передісторія її шлюбу та подальше нещасливе подружнє життя), проте Лесю Українку насамперед цікавить Мотря. Прозаїк прагне розкрити психологію вчинку жінки, яка власноруч занастила свою доньку, тому авторка жодним словом не описує зовнішності матері й «поза кадром» залишає інтер'єр її оселі (розмова відбувається в хаті Пріськи) – акцентує увагу на іншому. Леся Українка розповідає про події вустами Мотрі. Щоразу влітаючи в текст нові подробиці, які допомагають читачеві краще зрозуміти і головну героїню, і творчий задум, авторка сповна використовує свій вроджений талант психолога. Щодо останнього Марія Моклиця писала:

Її розуміння людей надзвичайне. Здається, вона мусила простудіювати найсучаснішу психологічну літературу – наскільки професійно і на рівні тогочасної науки вона аналізує

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

психіку. Але слідів такого студіювання в її відомій лектурі не помітно, нема їх і в творчості. Хоча якісь імена іноді трапляються, нема виразних оцінок, нема слідів захоплення (або просто читання) популярним на рубежі століть Зігмундом Фройдом. Вочевидь її здатність до психоаналізу інтуїтивна, але протягом життя вона розвивалась за рахунок потужного інтелекту і звички уважно спостерігати за людьми і всебічно аналізувати мотиваційну (приховану, як правило) сторону їхніх вчинків³⁴.

Лариса Косач, якій на час написання твору виповнилося лише 17 років, вже тонко відчувала психоемоційний стан людини: «Мотря похилила журливо голову і ще пильнійше взялась до роботи»; «Мотря пильно пряде; тільки часом одведе руку від мички, щоб хустку поправити, а може, й сльозу втерти потайну». Істинні мотиви поведінки матері авторка розкривала здебільшого через діалог. Із цією метою вона відшліфувала кожне висловлювання Мотрі, мовна партія якої в тексті найбільша. Очевидно, письменниця поклала великі сподівання на сповідальні репліки героїні – Леся Українка робила перші кроки в напрямку психологічної драми. «Хіба ж я винна? Я ж думала, як лучче; що ж, коли єї доля така!» – основні наративи розповіді жінки, яка й досі не відчуває провини за те, що занастила свою доньку. Показово, що колись і вона потерпала від нелюба та свекрухи у нав'язаному батьками шлюбі, проте як мати не змогла зробити для себе жодних висновків. Мотря вражає подробицями щодо власного подружнього життя:

Таж от я: пішла замуж; ні я свого чоловіка перед весілем не бачила, ні він мене; батьки заручили і повінчали; та й що ж? Чи мені зле було, чи що? Хвалити Бога, ми з старим жили не гірш, як люде живуть. Не без того, щоб часом не посварив, не раз було і попов'є; а все ж я за ним лиха не зазнала, не то що тепер, що хіба хто не хоче, той не обидить! Ото тільки покійна свекруха було не раз допече до живого, та й то: я було змовчу, все корюся, то она й подобрішає³⁵.

Але її понуре одкровення завершується приголомшливо для читача, особливо сучасного: «Ще коли б моїй дочці така доля, як мені

була!». Видається, що це одна з ключових фраз для розуміння як проблематики твору загалом, так і психології вчинку головної героїні зокрема. У ті часи модель, коли батьки позбавляли доньку права на вільний вибір і примушували її взяти шлюб із чоловіком, якому з певних причин (іноді матеріальних) самі надавали перевагу, була традиційною. Жінки не мали і не знали альтернативного сценарію влаштування свого життя, тому вважали його прийнятним навіть тоді, коли щодо них вчиняли домашнє насилля. Найстрашніше, що до нього вдавалися й найрідніші люди. Однією з перших цю проблему в українській літературі порушила саме Леся Українка. І Мотря, і її донька спочатку зазнали свавілля з боку батьків, а згодом фізично страждали від побиття чоловіком і терпіли моральне знуцання від свекрухи. Письменниця не випадково композиційно зіставила сімейне життя матері та доньки, це відбувалося із покоління у покоління. І в такому контексті Мотря теж сприймається як жертва.

Леся Українка познайомила читача з дочкою Мотрі тільки заочно (упродовж твору дівчина залишається «поза сценою»). Побудувавши текст переважно на діалозі, авторка вміло ухилилася від опису зовнішності наймолодшої героїні, обмежившись найсуттєвішою деталлю – щодо віку («ледве шістнадцять минуло»). Натомість показала психологічний стан доньки Мотрі до шлюбу з нелюбом («Дочка, звісно, не хотіла, цілий тиждень від заручин до весілля все було плаче та просить: “Матіночко рідна, не топіть ви моєї голівоньки!”») і після одруження з ним («Приходить ото она до мене, така змарніла, аж я злякалася, глянувши на неї. “А то ж що тобі, моя дитино?” – кажу я та аж заплакала. “Вже, – каже она, – мамо, хоч ви мене бийте, хоч ви мене проганяйте, не піду я від вас до тих недовірків; краще в ополонку, як до них!”»). Описуючи розпачливий стан героїні, Леся Українка цілеспрямовано вдається до постійних епітетів й емоційно забарвленої лексики, які навертають читача до усної народної творчості відповідної тематики («моя сива зозуленька», «моя голубонька», «моя безталанная»). Щоб посилювати емоційний вплив, письменниця урізноманітнює виклад інкрустацією уривків пісень про нещасливу в шлюбі з нелюбом жінку і її зв'язок із матір'ю:

Чи ти мене, моя мати, в барвінку купала,
Що ти мені, моя мати, долі не вгадала?..³⁶

* * *

Дала мене мати далеко від себе,
 Наказала не бувати аж сім літ до себе.
 А я, молодая, того не стерпіла,
 Сивенькою зозулею у рік прилетіла...³⁷

Вплітаючи народнопісенні елементи, авторка прагне відмовитися від їхнього механічного перенесення в текст твору: пісня не тільки відображає настрій жінок, а й слугує своєрідним емоційним поштовхом до продовження діалогу, який нелегко дається матері: «Ох, прилітала й моя сива зозуленька до мене. Як допекли їй там оті прокляті, не витримала моя голубонька: втікла до своєї матінки!». На фольклорному фоні ескіз портрета дівчини яскравий. Попри це, авторка залишила її без конкретного імені. Цей прийом у белетристиці Леся Українка практикувала й надалі (наприклад, головну героїню без імені зображено також в оповіданні «Пізно», а в діалозі «Розмова» діють персонажі «він» (поет) і «вона» (актриса)). В образку «Така єї доля» письменниця у такий спосіб акцентувала на типовості ситуації, а також змусила читача повернутися до міркувань щодо назви твору: про чий же талан ідеться у ньому – конкретної чи узагальненої жінки – і що ж є дійсно визначальним у формуванні її долі?

Шукаючи відповіді на ці питання, не варто залишати поза увагою і куми Мотрі – третьої героїні твору. У першому абзаці Леся Українка коротко описує дім жінки, у якому відбувається розмова давніх приятельок («Невелика хата у Пріськи Чугаїхи, але зате порядна, біла, не гірш, як у людей»), й окремими штрихами змальовує її уклад життя. Лінії ескізу портрета героїні чіткі й виразні, особливо якщо поглянути на нього крізь призму шлюбно-сімейних стосунків, про які ідеться в образку. На перший погляд, Чугаїха, на відміну від своєї куми і її доньки, не має причин нарікати на долю: все у неї «не гірш, як у людей», однак авторка кількома реченнями вмить руйнує ілюзію ідилії:

*Сама вона живе в ній із своїм старим: ні діток не має она, ні родини; от хіба тільки сусідка або кума забіжить часом на попрядки чи так у свято прийде одвідати; а то Пріська все сама та сама*³⁸ (курсив мій – П. В.).

Леся Українка окреслює будні й свята Чугаїхи словом «сама». Авторка співчутливо додає, що єдиною розвагою в житті Пріськи є попрядки – робота, яка в очах суспільства виправдовувала сходи шлюбних жінок у будні. Згідно з нормами гендерного етикету в Україні, єдиною сферою їхніх інтересів могло бути родинне коло, що значно обмежувало волю й вибір жінки. Очевидно, такий устрій гнітив розумну і щиру від природи Пріську, вузькі межі патріархального жіночого побуту видавалися їй тісними. Не випадково саме в її уста Леся Українка вкладає символічний протест, незгоду з тим, що відвернути нещастя або зарадити йому було неможливо, – відповідь «Може!» на твердження Мотрі «Така вже єї доля!».

Отже, у дебютному прозовому творі Лесі Українки традиційний фольклорний сюжет про знедолену дівчину (часто сироту, як у «Катерині» Тараса Шевченка) набув іншого, нового звучання. У невеликому тексті авторка подала відразу три ескізи портретів жінок. Леся Українка штрихами (то більш, то менш чіткими) описує їхні негаразди. На думку авторки, ті не мають нічого спільного з долею, про яку Мотря з Пріською згадують у розмові 8 (!) разів. І вже, тим більше, причини не соціальні чи класові, як зазначали дослідники радянської доби, – письменниця деактивізує цей аспект. Слушно вбачає їх у патріархальному устрої тогочасної України³⁹, в умовах якого жіноча доля могла розвиватися єдиноможливим шляхом, Моклиця. Незважаючи на юний вік, Леся Українка вже тоді, як доречно зауважила дослідниця, добре відчувала на собі увесь тиск його приписів. Наприклад, панна з інтелігентної родини не могла без супроводу вирушити не тільки в подорож, але й на концерт або в театр, а отримати документ для жінки на виїзд за кордон, навіть для лікування, міг лише її батько (для незаміжніх) або чоловік (для одружених). Не менш суворими були правила і в селі. Дівчину/жінку також вважали чийось додатком, не випадково ж в Україні її здавна ідентифікували за прізвищем батька чи чоловіка (у творі «Така єї доля» Пріську називають Чугаїха). Згідно з неписаними патріархальними законами, в тогочасному суспільстві жінку не сприймали як окрему особистість і практично позбавляли права на вільний вибір, а коли її життя не складалося, у всьому звинувачували ту ж таки «долю». Чимало подібних випадків авторка на власні очі бачила і в Колодяжному, і в Гадячі.

Не кращою була ситуація і в дворянських сім'ях. У мисткині це викликало незгоду та спротив, а отже, мотивувало. Прикладом для

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

наслідування були країни, де жінки здобули право навчатися, щоб самостійно заробляти собі на життя й брати відповідальність за нього у свої руки. Про заклади вищої освіти для дівчат мріяли і в родині Лесі Українки: згодом усі її сестри отримали такі дипломи. Звісно, феміністичні погляди з Європи поступово проникали в Україну і насамперед відображались в окремих художніх творах, зокрема й в опублікованих у «Першому вінку». Образком «Така єї доля» письменниця долучилася до цього, вживаючи сучасну назву, флешмобу, кинувши ще тихий, але вже свідомий виклик світові, де процвітала гендерна нерівність. Вона змалювала узагальнений образ жінки, її становище (аж ніяк не долю!) в умовах патріархального суспільства, стереотипи якого все більше суперечили новим реаліям життя.

Хоча надалі в белетристиці Леся Українка експериментувала з часом і простором, формою, художніми засобами, самим способом зображення художньої дійсності, її перші прозові твори здебільшого були тісно пов'язані з темами, традиційними для української літератури того часу. До цієї когорти можна віднести образочки «Святий Вечер!», надруковані у Львові того ж 1889 р.⁴⁰

Історія написання цього циклу, ймовірно, пов'язана з подіями дворічної давнини (1887-1889), хоча різдвяна тематика для Косачів завжди була особливою: вони щиро дотримувалися українських традицій і щороку багато уваги приділяли відзначенню християнського свята народження Христа. За спогадами Ізидори Косач-Борисової, у ці дні, коли збиралася вся родина і з'їжджалися гості, у хаті колядували, розважались біля ялинки, жартували, пригощалися традиційними стравами, за ініціативи та жвавої участі її сестер Лесі й Ольги розігрували «живі картини» за мотивами творів українських і європейських письменників⁴¹ (з-поміж них, ймовірно, бути й сцени з Миколи Гоголя, «Вечори на хуторі біля Диканьки» якого Михайло та Лариса Косачі переклали ще в юному віці⁴²), а ще багато читали. Позаяк Олена Пчілка вважала себе однією з найприхильніших шанувальниць «Зорі»⁴³, львівський журнал був дуже популярним. Зважаючи на це, «Різдвяні образки» Цеглинського, які було надруковано у двотижневику на початку 1887 р.⁴⁴ (як видання для родини, він нерідко публікував тематичні твори до великих релігійних свят), не могли не привернути уваги Косачів. Ймовірно, цикл новелок редактора «Зорі» надихнув на написання образків відразу кількох авторів – Лесю Українку («Святий Вечер!») і Михайла Обачного («Різдво

під Хрестом полудневім»⁴⁵). Посприятити цьому могла і зароджена в той час традиція проводити літературні конкурси, які згодом відбувалися як у «Плеяді» (1888–1893), так і вдома в Олені Пчілки чи Старицьких. Учасники будували сюжети, пов'язані з названим предметом. До речі, завдяки таким турнірам з'явилися «жіночі» психологічні студії Лесі Українки «Чашка» та «Жаль» й новела «Мить» («Мгновение»). Ймовірно, задум циклу образочків «Святий Вечер!» у мисткині також виник під час «хатнього» конкурсу. На жаль, листів родини того періоду (1888–1889) збереглося не так багато і жодних епістолярних свідчень щодо історії написання тексту знайти не вдалося, проте гіпотезу щодо цього частково підтверджують рядки з листа Олені Пчілки від 30 жовтня (11 листопада) 1889 р. Розповідаючи синові Михайлу, який тоді навчався в київській гімназії, про майбутню співпрацю з «Зорею», вона повідомляла:

Ще думаю послать, бо вже пора, ті три малюнки «Святого вечора» Лесі, що вона писала торік. Добре було б, якби Ти написав свою картину (одну доволі) про святий вечір у моряка на морі, що Ти був надумав собі – разом би було⁴⁶.

У листі йдеться не тільки про три з чотирьох образків циклу Лесі Українки, але й про творчий задум адресата. Гімназист мав нагоду озвучити його в колі сім'ї під час зимових свят 1888–1889 рр.⁴⁷, коли приїжджав у Колодяжне на вакації. Тоді ж міг бути проведений літературний конкурс, пов'язаний зі словом «Різдво», до ідеї якого Косачів, можливо, й підштовхнуло родинне читання «Різдвяних образків» Григорія Цеглинського: чітко прослідковується їхній вплив на тексти обох юних прозаїків, хоча, попри це, твори Лесі Українки й Михайла Обачного близькі між собою хіба тематично.

«Різдво під Хрестом полудневім» – це «настроєвий образок»⁴⁸, у якому автор із особливим ліризмом писав про найдорожче – «спомини дитинства, відчуття невіддільності від далекої рідної Волині та її пісні, побожне сприйняття Святого вечора, коли “вродився Спаситель миру”»⁴⁹. Герой Михайла Обачного – молодий хлопець, який у ніч перед Різдом, перебуваючи за штурвалом корабля в Індійському океані, згадує домівку й щиро сумує за рідною Україною, – нагадує воїна з новелки Григорія Цеглинського «На варті» («Різдвяні образки»). У замальовках обох авторів переважає

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

лірично-поетичний струмінь і дух романтизму, якого немає в образах Лесі Українки, яка, без сумніву, була ознайомлена з циклом редактора «Зорі». Не дарма Олена Пчілка, яка спочатку планувала опублікувати твори дітей під одним заголовком, ознайомившись із текстом сина, відмовилася від цієї ідеї: і за розміром, і жанрово, і стилістично вони були різні. Порівнюючи різдвяні «картини» Михайла і Лариси Косачів, Тетяна Третяченко писала: «Михайло Косач, також прозаїк-початківець, копіює зразки, що мав перед очима, насамперед проникнуті сентиментальними тенденціями прозові твори 80-х років його матері...»⁵⁰. І додала: «Подібні мотиви уже були пережиті Лесею Українкою і не торкнулись її перших прозових творів. Принаймні ці твори не дають підстави говорити про вплив на молоду письменницю “хуторної філософії”»⁵¹.

Для реалізації творчого задуму Леся Українка знову вдалася до образка. Хоча у 80-х роках ХІХ ст. він ще часто механічно націплявся до типових сюжетних конструкцій, усе ж поступово विकристалізовувався в окремий жанр «як просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту»⁵². Письменниця, залишивши позаду побутовий «образок з життя», взялася за прозовий твір-настрій. У коротких замальовках вона, услід за Цеглинським, зобразила Святвечір і сприйняття його різними людьми щодо віку й соціального стану, але зробила це в зовсім іншій стильовій манері. Перед читачем розгортаються чотири картини:

Сім'я сидить за столом, вечеряє, – вже й кутя, й узвар на столі. В хаті так ясно, світло горить якось надзвичайно весело і разом урочисто⁵³.

Пишно убрана кімната; видно, що багаті люде живуть, – а задля свят прибрано той покій ще пишнійше. На столі білий, як сніг обрус, добірні страви й напитки. І тут ясно, і тут урочисто, та веселість не така щира...⁵⁴.

Біле, біле поле. Ледве видніє шлях, що в'ється й зникає у нічному морозному тумані. Швидко біжать легкі саночки, як тільки можна швидко, – але якою тихою здається та їзда молоденькому вандрівникові! То їде малий школярь додому з далекої школи⁵⁵.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

Малесенька тісна кімнатка. Коло стола, при невеличкій лампочці, сидить молода дівчина; вона схилилась над шитєм, над пишною білою шовковою сукнею. Пильна робота! Голка жваво поблискує в швидких руках⁵⁶.

У кожному з образочків після такого короткого опису місця події та знайомства з героями Леся Українка фіксує ключові вузли, а потім завершує невелику розповідь останнім штрихом – словами, які винесено в заголовок і які об'єднують усі замальовки за часом. Надвечір'я Різдва Христового – особливе свято для українців, яке вони традиційно відзначають у колі родини, однак персонажі образків настроєво по-різному його празникують: хто спокійно-урочисто, хто в безнадії-сподіванні, хто в передчутті радості, хто в зажурі. Відтворюючи ці почуття людини, мисткиня передає внутрішній стан героїв за допомогою найпростіших засобів – лексики. В образку I, наприклад, де зображено щасливу родину, переважають слова «ясно», «весело», «урочисто», «спокійно», «сміх», «гомін», «радість»; а настрої школяра, який поспішає на вечерю додому (частина III), описано за допомогою повторюваних лексем «швидко», «мороз», «вогники». Леся Українка ще не береться за відтворення складних людських почуттів, проте щодалі відходить від побутописання і пробує позбутися тієї натуралістичної чіткості картини, яка була притаманна прозаїкам того часу, зокрема й Григорію Цеглинському. У фокусі її уваги – емоційні переживання особистості не стільки в момент радості, скільки в кризовій ситуації. Тому, на мою думку, ключовими фігурами є юнак (частина II) і дівчина-швачка (IV), які з різних причин втратили душевний спокій – хлопець через хворобу і можливу смерть, дівчина через самотність та матеріальну скруту. Цикл побудовано за принципом контрастності – на фоні картин I і III чіткіше окреслюються постаті з образків II та IV. Для увиразнення змісту Леся Українка упорядкувала тексти за полярною настроєвою гамою, наче зображуючи смуги життя людини: світлі тони (I і III) чергуються з темними (II та IV). У межах ключових картин письменниця змальовує емоційні перепади настрою героїв – «психологічну гаму почуттів від радості до смутку, від суму до надії і знову радості»⁵⁷, вживаючи для цього антонімічну лексику (наприклад, у II частині лексеми «журливий», «журба», «чорний» чергує зі словами «усміх» («усміхаються», «усмішка») та

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

«весело») або ж вплітаючи образ-символ («світло» у замальовці IV). Авторка вдається й до усталених епітетів і порівнянь, розмовних фразеологізмів, запозичених із усної народної творчості зменшено-пестливих слів («вродливе обличчя бліде, як воскове», «мороз таки добре діймає», «мигтять веселенько, мов очка дитячі», «малесенька тісна кімнатка» та ін.). Таке поєднання традиційних і новаторських елементів у дебютних прозових текстах письменниці засвідчує, що їхня авторка перебувала в інтенсивному пошуку. Вихована на кращих зразках української літератури, зорієнтована на певні моделі Європи, вона експериментувала в белетристиці й подекуди знаходила оригінальні рішення: народжувалися ідеї для її майбутніх драм і мотиви для ліричних творів. Для прикладу, Третьяченко простежила зв'язок передріздвяних образочків письменниці з її програмовою поезією «Contra spem spero!» (1890):

В «Святому вечорі!» зроблено першу спробу виразити той «безнадійно-надійний» настрій, якому буде пізніше знайдена назва «contra spem spero». Однією строфою цього вірша можна передати емоційний зміст образочків «Святого вечора!»:

Ні, я хочу крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Жити хочу! Геть думи сумні!⁵⁸.

І все-таки ключовою у творі є остання картина. Щодо цього слушно зауважив Денисюк:

Молода Леся Українка пише свої «образочки» «Святий вечір!» у вигляді чотирьох невеличких фрагментів, нічим нібито не зв'язаних, тільки датою «святого вечора». Але останній заключний акорд, – сльози убогої швачки, що думає: «У людей святий вечір!.. А у неї?», – ставить усі розрізнені кадри у стрункий логічний ряд. Одразу відчувається упорядковуюча влада монтажу – прийом контрасту⁵⁹.

Ймовірно, що саме останній «фрагмент» Леся Українка додала для контрасту насамкінець (у листі Олени Пчілки до Михайла Косача йшлося лише про три готових до друку картини). Письменниця

зобразила дівчину, яка самостійно заробляє собі на життя шиттям. У Святвечір вона також вимушена працювати, проте не це гнітить її найбільше. Згадуючи недавнє минуле, зіставляючи його з гіркою реальністю сьогодення, ледве стримує емоції. Героїня закінчує роботу і, втомлена й засмучена, підходить до вікна. Крізь холодну шибку бачить світло в помешканнях навпроти – там збираються родини, засвічують різдвяне деревце, вечеряють. Це контрастує з її маленькою тісною кімнаткою, де разом із нею живуть хіба самотність і щемливі спогади. Згадуючи, вона має можливість порівняти, а от читач може хіба здогадуватися про минуле дівчини. Леся Українка не дає готової відповіді на питання, чому плаче дівчина, однак її сльози точно спричинені не стільки матеріальною скрутою, скільки душевними стражданнями.

«Святий Вечер!» – твір-настрій. Досліднику насамперед цікаво, як авторка розкриває душевний стан героїв, які потрапили в різні життєві обставини, однак текст привертає увагу і з іншої причини: окремі описані в ньому ситуації вихоплені з реального світу самої мисткині. Хоча надалі вона буде майстерно уникати автобіографічних деталей, у її прозових творах вони трапляються. Так, наприклад, думки і почуття хворого юнака (замальовка II) дуже близькі Ларисі Косач: вона страждала від недуги, зазнаючи сильного фізичного болю, проте завжди сподівалася на краще. Образ школяра (картина III) дещо нагадує Михася з «Різдвяних образків» Цеглинського (у новелі «При Цезарі» хлопчик, побачивши в сусідній світлиці, як господар уніс дідуха і його сім'я зібралася біля столу, покинув книги і швидко вирушив у дорогу, щоб встигнути повечеряти з родиною), але, ймовірно, авторка описувала настрій героя, згадуючи свого брата Михайла. Він навчався в Києві й приїжджав у Колодяжне хіба на канікули чи у великі свята, зокрема був і на Різдво 1888 р. До речі, в образку школяр їде додому на санях, таку зимову розвагу дуже любили Косачі, особливо Леся Українка.

Автобіографічні деталі знаходимо також в образку «Весняні співи», основою якого є спогади мисткині про реальні події. У травні 1889 р. Леся Українка проходила курс лікування у відомої на той час народної цілительки Параски Богун і майже місяць прожила на хуторі Косівщина Сумського повіту Харківської губернії. У листі до Антоніни Макарової вона описала умови, у яких перебували пацієнти, зокрема й вона:

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

живуть хворі на хуторах, у сільських хатах, без великих вигод, се правда, але все ж при догляді. Я платила хазяйці своїй рубля в день (за хату і все содержание, т. е. їду, ванни і пр.), але, здається, можна й дешевше. Лічить вона тільки літом, починаючи з мая [...] Одно, за що можу ручатись, що ся баба не мошенниця, вона не вірить ні в які шептання, виливання і т. и., а лічення її дуже схоже до лічення грязевими ваннами в Криму, тільки що там ванни гріються на сонці, а в неї піч служить сонцем. Скука у неї дьявольська, але чого чоловік не витерпить, як знає, що се треба!⁶⁰.

Леся Українка, маючи на хуторі обмаль книг для читання, чимало спостерігала за людьми, які її оточували. За спогадами сестри Ольги, вона «розказувала про різних бабиних пацієнтів і пацієток не конче симпатичних і цікавих, що з'їхалися все чомусь більше з Московщини»⁶¹. На цьому фоні, мабуть, набагато колоритнішим і приємнішим об'єктом для спостереження письменниці були мешканці Косівщини. Мисткиня задивлялася на візерунки вишиванок і вслухалась у говірку, проте найбільше цікавилася народними піснями регіону та, сумуючи за Волиню, зіставляла їхні мотиви з колодяженськими⁶². Згодом, у листопаді того ж року (рукопис датовано 1 грудня 1889 р.), удруге за рік повернувшись з Одеси додому, Леся Українка художньо опрацювала здобутий матеріал і використала його у творі-спогаді.

«Весняні співи» було надруковано в журналі «Зоря» на початку 1892 р.⁶³. Вкотре трансформуючи образок, письменниця продовжувала експериментувати в прозі. У підзаголовку вона зацентрувала увагу читача на жанрових особливостях твору – зазначила, що перед ним «спогад». Щоправда, думки дослідників щодо жанрової приналежності «Весняних співів» не однотайні: науковці по-різному позиціонують цей твір – як оповідання (Борис Якубський, Петро Одарченко), етюд (Олег Бабишкін), образок (Тетяна Третяченко), новелу (Марія Моклиця). Услід за авторкою Леся Кулінська писала: «“Весняні співи” поетеса називає недаремно спогадом. Бо й справді цей твір не має ні стрункого сюжету, ні яскраво визначених характерів»⁶⁴. Не оминає увагою підзаголовок і Тетяна Третяченко: «Цим жанровим визначенням Леся Українка підкреслює намір передати настрій-роздум, який є головним ключем до

сприйняття всього, про що розповідається в творі, і завдяки якому це сприйняття буде глибшим і значимішим»⁶⁵.

Здавалося б, центральним образом має стати оповідачка, йтиметься про її емоції, настрої і почуття, проте письменниця, кілька разів змінивши фокус зображення, непомітно зосереджує увагу читача на картині, яку нараторка спостерігає. Твір розпочинається з інтродукції, яка максимально налаштовує на романтичний настрій:

Зіма була надворі, давно вже сніг покрив зелену руту, а мені в думці чогось весняні спогади стоять, весняні співи брешуть!.. Чого се так? – не знаю. Хто знає, чого йому часом веселого літнього ранку з очей сльоза покотиться або чого йому суворого зимового вечора весняний подих згадається? чого? Хто знає?..⁶⁶.

Обраний жанр дав можливість авторці вільно подорожувати в часі й просторі, обираючи з усього масиву спогадів лише ті, які допомагають струнко вибудовувати каркас твору. Із засніженої Волині оповідачка відразу потрапляє в травневі харківські степи, де розгортається справжня весняна ідилія:

Сонечко стоїть низько на заході й червонить своїм світлом гарячим спечений степ. Ось пройшла череда й на дорозі курява встала, – червона, мов дим пожару, здається вона проти західного сонця⁶⁷.

Авторка вербалізує картину за допомогою перцептивної лексики: *сонечко стоїть, пройшла череда, курява встала*. Створюючи зорові образи, мисткиня щедро підфарбовує їх у червону барву призахідного сонця. У тексті немає багатой кольорової гами, адже події здебільшого відбуваються в сутінках, проте це сповна компенсовано поліфонією звуків. Насамперед мисткиня використовує стильовий прийом алітерації. Повторюючи приголосний [g], що аж ніяк не асоціюється з тишею, вона допомагає читачеві відчувати ритм життя селян:

Хуторяне заметушилися: гукають, заганяють товар. Малі хлопці стовпились біля криниці, коней напувають. Гомін, гамір...⁶⁸.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Особливо виразними слухові образи стають, коли оповідачка, що насолоджується весняним вечором біля відчиненого вікна, не має можливості у присмерку чітко бачити те, що відбувається на вулиці, але вловлює всі звуки, які долинають звідти: *тихі голоси, слова брелять, глибокі зітхання, обізвався журливо, уривчасті слова, голосний гомін, течія розмови, задзвеніли голоски, самотні співу, розлягаються хору, дзвінке голосне щибетання* тощо. Однак картина життя селян навесні була б неповною без самих пісень, не випадково лексема «співу» винесена в заголовок твору. Мисткиня почергово вплітає у текст щибетання соловейка й хору молоді. Загалом, вона використала дев'ять українських народних пісень, зокрема й ті, що їх не раз чула на Волині. У них сконцентровано велику енергію людських почуттів і думок, зважаючи на це, авторка, яка часто й власні твори називала піснями (наприклад, «Пісня», «Невільничі пісні», «Пісні про волю» і, звичайно, «Лісова пісня»), відвела їм багатоманітні ролі. «Чільні категорії фольклорної естетики входили у прозовий текст письменниці індивідуально зарядженими, мистецьки актуалізованими, творчо переосмисленими»⁶⁹. «Пісня котилась-лилась», зауважувала оповідачка, навіть соловейки заслухувалися співом парубків і дівчат, затихаючи на деякий час. І хоча переважно її мотиви сумні (рекрутство, наймитство, бурлацтво, матеріальні нестатки), перемагає вічне – останній акорд ліричний:

Тільки якийсь парубок, ідучи вулицею, співав:

Ой не спиться, не лежитья, і сон мене не бере!..

Его пісня так виразно лунала серед нічної тиші і розходила по мовчазному степу. Хлопець іде і зникає у вечірній сутіні. От і не видно його. Тільки з-за греблі здалека лине его пісня:

Світи, світи, місяченьку, і ти, ясна зоря!

Та просвіти доріженьку аж до милої двора!..⁷⁰

Цей невеликий твір Лесі Українки дослідники розглядали в різних контекстах. Зокрема, Бабишкін писав: «“Весняні співу” – реалістичні зарисовки села»⁷¹, додаючи, що «спогад мав у собі мало від весняних настроїв»⁷². Натомість Якубський зауважив, що у творі «переплетені реальні та романтичні моменти»⁷³, «ніби змагаються між собою дві поетичні манери: реалістично-побутова та

романтично-психологічна, але та й та ще надто кволі і зв'язані міцно з старою манерою української художньої літератури, її народницьким етнографізмом»⁷⁴. Проте найбільш слушною, як на мене, є думка Моклиці, яка відносить «спогад» до ліричної прози:

У новелі «Весняні співи» – гарна замальовка сільського вечора, що перегукується з шевченківськими ідиліями, містить максимум поетичності, базованої на українському фольклорі. Але насолода від сприйняття неспішного і ніби гармонійного сільського життя – це не головне у переживаннях оповідачки. Над знайомою (вже добре олітературеною) картиною витає думка авторки, яка бачить перед собою не лише красу сільського вечора, а й феномен людини, людського серця, спроможного цю красу відчувати й творити попри прикрощі життя ⁷⁵.

Без сумніву, у ранній прозовій творчості Леся Українка бралася за традиційні для тогочасної літератури теми, однак переосмислювала їх і, чимало експериментуючи, зрештою зверталася до тих жанрово-стильових форм, які характерні для модернізму. Так, зокрема, у «Весняних співах» авторка тяжіє до імпресіонізму, який на той час уже активно входив у європейську культуру на різних рівнях.

До жанру образка Леся Українка ще раз повернулася в січні 1895 р., коли реалізовувала давній задум написати нарис про реалії сільських церковно-приходських закладів освіти і життя вчителів, які там викладають. Створена в подібній до «Весняних співів» спогадовій манері «Школа» під заголовком «Волинські образки» (мисткиня планувала опублікувати серію текстів) вийшла в журналі «Народ»⁷⁶. Готуючи твір до друку у виданні, що як суспільно-політичний орган радикальної партії більше орієнтувався на публіцистичні праці, Леся Українка з-поміж інших обрала жанр, у якому працювала й раніше. У листі до редактора часопису Михайла Павлика, мотивуючи свій напівбелетристичний стиль, вона писала:

Посилаю Вам обіцяну роботу, властиве, початок її. Коли Вам такі речі годяться, то я згодом ще надішлю два-три подібні нариси, що мають іти під тою ж назвою («Вол[инські] образки»), на сей раз буде одного. Се справжні образки з

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

натури, сливе дописі, тільки що мені не подобається форма кореспонденційна, то я собі їх писатиму в напів белетристичній формі, так мені самій цікавіше, а я впевнилась, що тільки те цікаво для читача, що було цікавим для пишучого. Правда ж? Певне, через те мої публіцистичні проби виходять погано, що мені їх не конче цікаво писати⁷⁷.

В основі образка – враження авторки від поїздки 1891 р. у село Піддубці Луцького повіту Волинської губернії, де на той час працювала вчителькою подруга її дитинства – Марія Биковська-Беляєва (Маня). Тоді ж і виник задум твору, хоча з часом ідея трансформувалась у площину допису, не позбавлену, однак, художніх деталей і символів (закурена географічна карта, велика калюжа як втілення вчительської мрії про Венецію, сулія від горілки як неодмінна річ у побуті сільського вчителя тощо). Створений на межі публіцистичного й художнього жанрів, текст істотно відрізняється від попередніх образків письменниці статичністю та нерозвиненістю конфлікту. Він насичений фактами, проте майже позбавлений сюжетної динаміки.

Шукаючи нових форм і засобів, Леся Українка щоразу вдавалась до експериментів, навіть у казках, які, за твердженням Тетяни Третяченко, мають набагато ширший зміст, ніж здається на перший погляд, й орієнтовані не тільки на дітей⁷⁸. Про написання першої з них («Чотири казки зеленого шуму») мисткиня згадує в листі до брата Михайла ще у вересні 1889 р., а вже через два місяці, у листопаді, додає:

я щось не можу збитись з белетристичного шляху, а не знаю, чи белетристичні праці будуть куди-небудь судні. Ще далеко раніш твого листу, ще в Кол[одяжному], я почала писати казку для дітей, зветься «Чотири казки зеленого шуму», казку сю я хотіла послати в Галичину в дитячий журнал; якщо вдасться мені добре ця проба, то писатиму більш, якщо ні, то, значить, – «кебети не маю!»...⁷⁹.

На жаль, дебютний твір Леся Українка не завершила, проте бажання спробувати сили в новому для себе жанрі не згасло: упродовж 1890–1891 рр. вона опублікувала три тексти – «Метелик» (1889), «Біда навчить» (1890) і «Лелія» (1890). Письменниця любила

казки і, за її власними словами, могла «їх видумувати міліони»⁸⁰. Добре ознайоmlена з фольклорними зразками, мисткиня мала змогу черпати натхнення та ідеї й з інших джерел: на той час літературна казка як жанр здебільшого вже склалася й була досить популярною в українській та європейській літературах. Ймовірно, Лесі Українці імпонувала можливість по-новому зобразити реальність, використовуючи для цього весь потенціал алегорій, як-от, наприклад, у ліричній мініатюрі «Метелик».

Обидва герої казки – Метелик (згідно з традиційною народною символікою, втілює безсмертя або воскресіння душі) і Лилик (уособлення темряви, тиші, спокою, мовчання, апатії, безмовності душі, вдоволення бездіяльністю) – живуть в одному помешканні – у темному льосі, однак, попри це, не однаково сприймають навколишній світ, бо мають різні «натури». Якщо кажан – завжди понурий, неговіркий і збайдужилий до всього – не має мрій і навіть не бачить снів, то нічний метелик – його повна протилежність: він за будь-яку ціну прагне простору, світла, хоче пізнати життя поза звичним для нього середовищем. І справа не стільки у віці (Метелик молодий і менш досвідчений), скільки в життєвих пріоритетах кожного, які авторка найкраще показала на прикладі їхнього ставлення до світла:

Лилик сидів тихо в своєму кутику, ні за чим він не жалкував, та нічого й не бажав, хіба тільки кутка ще темнішого, щоб міг сидіти там спокійно і ніколи того прикрого, розливого світла не бачити. Правда, тут у льоху тее світло не дуже докучало, – а все-таки часами дехто надходив зо свічкою, навіть часом і над бочкою нахилився, набираючи капусту, – і се було дуже прикро лиликові; коли б сила, він би тее світло крилами згасив навіки.

Метелик на своїм недовгім віку ще не бачив світла, душею тільки чув він, що десь-то єсть сторона краща, ясніша, ніж его рідний льох, бо часом з малого віконця, що було в льоху, падав блідесенькій промінь, та не міг метелик і розібрати, що то оно таке тее світло і яке оно повинно бути⁸¹.

Образ світла, який письменниця вже використовувала у прозі («Святий Вечер!»), у казці набуває нового змістового наповнення.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Незалежно від джерела (Боже чи людське) – сонце (Метелик іноді бачив його «блідесенькій промінь» у віконці), свічка (вона вказує дорогу в незвіданий світ), лампа (її полум'я притягує, персонаж захоплюється ним, але в ньому і згорає) – воно є символом мрії та світлої віри. Дорога до нього нелегка, сповнена творчого неспокою. Однак коли Метелик зважився на ризикований крок і вирушив-таки за пламенем свічки, у нього з'явилися сили, яких він начебто й не мав у своїх «бідних крильцятах». До світла його кликав духовний пошук, нестримний порив до високого (не випадково у творі вжито архаїчні опозиції низ/верх – льох/інший світ), прагнення пізнати щось інше, краще, і, зрештою, небажання стати «лиликом» – обивателем. На жаль, платою за жадане світло стала смерть. Авторка подає її як усвідомлений вибір Метелика, який наперекір долі не залишився скніти в льосі, а попрямував до чогось світлого.

Леся Українка в житті однозначно симпатизувала людям, які мали «натуру» Метелика, про що свідчить як добірка лексики його портретного опису (зменшено-пестливі й емоційно забарвлені слова), так і філософія казки, її мораль: «А хіба ж розумніша була б его смерть, якби він навіки заснув у темнім льоху? Те світло спалило его, – але він рвався на простір! Він шукав світла!». Мисткиня веде діалог із читачем, полемізує з тими, хто «має здоровий глузд». Не нав'язуючи власної моделі сприйняття світу, подає своє бачення: попри все, треба шукати світла. В останніх реченнях – утвердження власної життєвої дороги Лесі Українки, яка була переконана, що краще смерть у вогні, ніж інертне животіння й вічний сон у темному льосі. Не випадково у листі до Павлика 12 (24) серпня 1891 р. вона писала: «А що вже мені такий стан річей обрид! по-моєму так: або жити, або вже вмірати, аби тільки не тремтіти та не скніти отак ціле життя»⁸². Закликала до цього й колег по перу, зокрема Осипа Маковея: «Всі ми тут стараємось об тім, щоб жити, а не скніти, але у нас се не дуже легке завдання, я знаю се не гірш, ніж хто інший. Але, проте, – жиймо!»⁸³. Суголосьні думки трапляються і в поетичній творчості мисткині того періоду, наприклад у вірші «Сон літньої ночі» (1892):

Собі я бажаю не сну, а життя, –
Хто зó сну прокинувсь, хай щастя забуде,
Йому вже до щастя нема воріття!⁸⁴.

Дослідники вбачали в алегоричних образах Метелика й Лилика протилежних за світоглядом людей, зображених авторкою на контрасті, характерному для романтичної літератури, проте в контексті доби видається, що Леся Українка мала на увазі ще й цілі покоління українців – стару й нову генерації. Віра Агеєва так охарактеризувала цей період:

Нове покоління хотіло непорівнянно ширших горизонтів, повноправного представлення своєї творчості перед «світовим ареопагом». Коли «батьки», пригнічені нестерпним зовнішнім тиском, загрозою самому існуванню нації, часто трималися оборонної, консервативної, домашньовжиткової позиції, то діти лишень музеефікацією дорогого минулого вже обмежуватися не хотіли⁸⁵.

Про нерозуміння «дітьми» «батьків», і навпаки, не раз читаємо і в листах Лесі Українки. Так, 6 (18) грудня 1890 р. вона писала дядькові М. Драгоманову: «... мене жаль бере, що у нас на Україні ніяк не скінчаться одвічні сії спори, та й як мають скінчитись, коли сперечники одно одного не розуміють»⁸⁶.

Примітно, що серед науковців немає одностайності щодо визначення жанру твору (алегоричне оповідання (Третяченко), новела (Агеєва), алегорична мініатюра (Моклиця)), проте всі погоджуються: він не є лише дитячим. Літературознавці, розглядаючи «Метелика» Лесі Українки в контексті європейської жанрової традиції, зіставляють його з казками Ганса Крістіана Андерсена (Hans Christian Andersen) (Наталія Балабуха, Тетяна Іртуганова, Тетяна Третяченко), адже у них автор також маскував за ірреальними образами філософські ідеї, які здебільшого були призначені не дітям, а їхнім батькам. Вочевидь, як влучно зазначила Майя Хмелюк, маємо «найдорослішу казку» письменниці⁸⁷. Загалом, серед дослідників прози мисткині твір завжди викликав цікаві думки, іноді й полемічні. Наприклад, Наталія Балабуха у розвідці про жанрові різновиди казок Лесі Українки зазначає:

«Метелик» існує в контексті романтичної традиції, але одночасно входить уже в дискурс модернізму. Перед нами чи не найперша модерністська (символістська) казка в українській

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

літературі. Неоромантичні та символістські елементи синтезуються у казці «Метелик». Неоромантичні риси: несприйняття дійсності, філософія двох світів, романтичні контрасти, зв'язок з фольклором, образ-символ промінчика світла, романтичний заклик (через риторичні вигуки) до пошуку світла, полеміка з читачем і загалом. Модерністські риси: характер образотворення, міфологізація і символізація образів; розуміння життя духу як вищої вартості, ідея жертвовності: за власною волею летить герой до світла, вибирає пошук іншого світу; ідея відповідальності за свій вибір перед долею (маєш крила – мусиш літати // лилик нехтує своїм призначенням); виклик смерті заради самоствердження⁸⁸.

Таким чином, авторка не випадково планувала надрукувати казку вдруге, цього разу в журналі «Зоря». Для Лесі Українки вона стала етапною в житті. Тетяна Третяченко слушно зауважує: «В цьому творі була закладена зернина отого поривання “ins Blau”, яке, розвинувшись і збагатившись, становило наріжний камінь її творчого методу»⁸⁹. На думку Моклиці, у тексті

вихлюпнута емоція, палка незгода з приписом суспільної моралі: не ризикуй даремно життям, прагнучи неможливого. Не треба летіти на вогонь, бо згоріш – каже побутова мудрість. Але душа відчуває у цьому самознищувальному польоті красу, потяг до ідеалу, втіленого світлом. Такі і подібні символи невдовзі стануть яскравими виразниками філософії символізму⁹⁰.

Попри очевидну дорослу цільову аудиторію, письменниця опублікувала текст «Метелика» в дитячому альманасі. На той час вона, відчуваючи недовіру до «Зорі» (редактор Петро Скобельський (кінець 1889-1890)), яка без будь-яких пояснень затримувала друк її літературних творів, почала співпрацювати з іншими періодичними виданнями Галичини. Тоді в поле її зору й потрапив новий львівський журнал для дітей «Дзвінок» (1890-1914). Саме в ньому в середині 1890 р. вийшла казка «Метелик»⁹¹, а наприкінці 1891 р. – «Біда навчить»⁹².

З-поміж усіх прозових творів Лесі Українка казку «Біда навчить» можна назвати «найдитячішою», якщо враховувати вік реципієнтів.

Очевидно, авторка була націлена на аудиторію «Дзвінка» і, крім того, власних сестер та брата. Ймовірно, текст було задумано або й написано літом 1890 р. (у першодруці вказано лише рік, автограф не зберігся). Мисткиня провела його в Колодяжному, де на час відсутності матері опікувалася молодшими дітьми Косачів – Оксаною, Ізидорою й Миколою. У літературі відомо чимало прикладів, коли подібні твори народжувалися з «хатніх» потреб, а згодом ставали улюбленими текстами української малечі (наприклад, розважально-дидактичні казки Франка). Щоправда, найчастіше це були обробки відомих народних казок, а у Лесі Українки маємо оригінальний сюжет. У його основі – прислів'я та приказки, які авторка, злегка модифікувавши й відшліфувавши, вплітає у репліки героїв казки. Письменниця не дає безпосередньої оцінки словам і вчинкам своїх персонажів, а вдається до прийому самохарактеристики. Як зазначали Іван Денисюк і Тамара Скрипка, «персонаж чи герой пташиного світу прорікає свою життєву мудрість в афоризмі відповідної йому тональності»⁹³. Наприклад, «Дурні бились, а розумні поживились!» (спритна й розумна Курка), «Як у мене свого клопоту нема, то чужого я й сама не хочу!» (легковажна Зозуля), «Не на те я мудра, щоб дурнів розуму навчати! Хто дурнем вродився, той дурнем і згине!» (мудра, але чванлива Сова), «А ти, голубчику, ліпше красти вчися, от як я, то тоді й розуму не треба. З великого розуму не тяжко й з глузду зсунутись...» (зłodійкувата Сорока), «Розум, молодче, по дорозі не валяється... Поки біди не знатимеш, то й розуму не матимеш» (мудрий Крук).

Усі повчання птахів звернені до головного персонажа – Горобчика. У творі показано його шлях пізнання життя. Юний читач має змогу спостерігати процес пошуку наставника, який навчив би птаха розуму. Після семи (!) невдалих спроб і низки випробувань герой таки знайшов його: як виявилось, найкращий учитель – саме життя. Воно з «дурненького» пташеняти («І був би він нічого собі горобчик, та тільки біда, що дурненький він був. Як вилупився з яйця, так з того часу нітрошки не порозумнів»⁹⁴) змогло виховати мудрого й господарного Горобця, життєвим афоризмом якого став вислів «Біда навчить».

Цікаво, що з-поміж усього птаства Леся Українка обрала своїм героєм саме горобця, адже той, хоча й згадувався в багатьох прислів'ях, казках і легендах, традиційно не тільки уособлював

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

спритність, але й втілював риси легковажної, ледачої, безтурботної й недоумкуватої людини. У народі він вважався проклятим Богом через ганебну поведінку під час розп'яття Христа. Письменниця також ставилася з обережністю до цього образу. Так, зокрема, у листі до Фелікса Волховського, перекладаючи його «Казку про несправедливого царя...», вона зазначала, що «горобець не дуже добру славу має в українській фантастиці»⁹⁵. І все ж таки, знаючи фольклорні та біблійні джерела, зробила усвідомлений вибір на користь цього птаха. Очевидно, щоб наголосити, що біда може навчити і найбільшого шибеника, яким Горобець був на початку казки. Проте уважний читач помітить й інші риси характеру головного персонажа, які допомогли йому досягти своєї мети – навчитися розуму: наполегливість, допитливість, комунікабельність, спостережливість, вміння розбиратися в людях/птахах.

У тексті не спостерігаємо якихось відхилень від норми жанрової конвенції, навпаки, твір має всі ознаки літературної казки (вигадані події, динамічність, послідовність сюжету, зосередженість дії на героєві, дидактична складова й мораль, магічне число сім). Окрім того, помічаємо традиційні художні засоби (втілення рис людей в образах пташок, повтори в мові та подіях), експресивні діалоги й конфлікти між персонажами, ідеалізацію головного героя в кінці твору. На думку Балабухи, авторка «продовжує і розвиває традицію української реалістичної дидактичної казки»⁹⁶. Щоправда, для прози Лесі Українки це скоріше виняток, ніж правило. Її дедалі більше вабитиме романтичний світ зі своїми незвичайними істотами – ельфами, русалками, лісовиками, мавками. Не дивно, що в казці «Лелія» (1890) з'являються саме такі персонажі.

Призупинивши співпрацю з «Зорею», письменниця відгукнулася на запрошення чернівецьких періодичних видань. Тоді на Буковині виходило кілька україномовних часописів, серед яких журнал «Ілюстрована бібліотека для молодіжі, міщан і селян», де 1891 р. було опубліковано «Лелію»⁹⁷. У підзаголовку авторка зазначила, що це казка для дітей, однак композиційно вона більше нагадує казку, обрамлену оповіданням. Леся Українка вміло поєднала в тексті реальне (головний герой Павлусь хворіє, біля його ліжка чергує мама, між ними відбувається розмова на початку і в кінці твору) з фантастичним (мандрівка хлопчика уявним світом, населеним ельфами). Мисткині вдалося здійснити задум за допомогою прийому

подорожі уві сні, очевидно, запозиченому з європейської літератури. Варто згадати хоча б різдвяні казки Чарльза Діккенса (Charles Dickens), книгу з якими письменниця отримала в подарунок від старшого брата на Різдво 1884 р. Пізніше вона пропонувала членам гуртка «Плеяда» перекласти їх українською мовою, про що писала М. Косачу в листі від 26–28 листопада (8–10 грудня) 1889 року⁹⁸. Мабуть, ішлося і про «Різдвяну пісню в прозі» (1843), де персонаж Діккенса Скрудж у сні здійснив фантастичну мандрівку в минуле й передбачуване майбутнє в супроводі Духів Різдва. Знесилений жаром, герой Лесі Українки також знайомиться з уявними персонажами, про яких колись чув від матері. Його провідником на шляху пізнання незвіданого стає цариця ельфів Лелія:

Дивиться на ту дівчинку, а вона така гарнесенька: очиці ясні, кучері довгі, сріблясті, сама в білій прозорій шаті, на голівці малесенька золота коронка, ще й крильцята має хороші та барвисті, як у метелика, так і міняться різними барвами, немов тая веселка. В рученятах у дівчинки довге стебло, квітка білої лелії, і пахне вона на всю хату⁹⁹.

Авторка, яка в попередніх прозових текстах небагато уваги приділяла зовнішності героїв і змальовувала її хіба штрихами, детально описує центральну героїню. І не випадково, адже твір насамперед був призначений дітям, яким важливо уявити казкового персонажа. Для дослідника ж велике значення мають її засоби портретотворення: зменшено-пестливі форми слів, епітети й порівняння, метафори, перцептивна лексика. Завдяки їм Лесі Українці вдалося контрастно зобразити фантастичний світ на фоні буденності. Важливу роль у цьому контексті відіграють і ритмізовані рядки фольклорного типу в репліках квітів, що додає романтичності, впливаючи на емоції читача:

Та де ж нам не бідкатись! Удень нас полять, руками займають, листе обривають, а часом і віку збавляють, гострим ножем стинають, несуть нас у велику хату, у панську палату, поставлять у воду, гублять нашу вроду. Ох, сестрице, скільки нас погинуло, любий світ покинуло!.. От було недавно свято, – кілька ж нас було потято!¹⁰⁰.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Наче відлунням розповіді білих лелій звучатимуть згодом слова Русалки Польової у «Лісовій пісні» (1911):

Уже ж мене пошарпано,
всі квітоньки загарбано,
всі квітоньки-зірниченьки
геть вирвано з пшениченьки!¹⁰¹.

Паралельно мисткиня вдається до експериментування з кольористикою, яка відображає внутрішній світ головного героя. На початку твору письменниця кілька разів акцентувала увагу на блакитній смужці місячного сяйва, що проглядається з вікна. З появою Лелії фон «теплішає» – з'являються рожева і сріблясто-рожева барви («Лелія усміхнулась, та так любо, аж в хаті ясніше стало і місячна смужка порожевіла», «він сам зробився квіткою, тільки не лелією, а рожевим маком», «квітки на ній дивно розцвілися і спалахнули світлом сріблясто-рожевим», «Лелія стояла перед ним рожева, мов хмарка на сході сонця»). Зрозуміти такий прийом юному читачеві допомагає сама авторка конструкцією «вже день займається і світло рожеве ранньої зорі бореться з блакитним світлом місяця»: емоційний та фізичний стан Павлуся покращується.

Використовуючи колірну лексику, очевидно, Леся Українка насамперед звертала увагу на її символічне значення, а тільки потім робила індивідуальні кольоропозначення. Так, зокрема, блакитний – це барва меланхолії, суму і скорботи, вразливості людської душі, мрії; вона символізує благородство, ніжність, вірність та легкий сум через усвідомлення скінченності прекрасного й неповторного в житті людини та недосяжності вічного. Натомість рожевий асоціюється з оптимізмом (звідти й фразеологізм «рожеві окуляри»), це легкість, романтизм, доброта і любов. Проте домінантним у казці є сакральний у всіх культурах світу білий колір (у тексті його згадано 14 разів – *біла сукня*, *біла лелія*, *біла квітка*, *білоголовий хлопчина* тощо). Здавня він символізує денне сонячне світло, наше земне життя в протиставленні до чорної ночі й підземного потойбіччя та використовується в значенні «чистий», «радісний», «невинний». Обравши цю барву як основну, Леся Українка врахувала і її символіку, і традиції європейської літератури, де образи ельфів були дуже поширеними. Нерідко

письменники змальовували їх у білих (прозорих) шатах, оселивши у квітах такого ж кольору, часто в найбільш запашних – леліях (не дарма їх називають «королівськими»). Так, наприклад, ельфів зобразив у комедії «Сон літньої ночі» (1594–1596) Вільям Шекспір (William Shakespeare) – один із улюблених драматургів Лесі Українки: щоб читати його твори в оригіналі, а згодом і перекладати українською, мисткиня вивчала англійську мову. Джерелом для неї стали також казки Андерсена, які в родині Косачів добре знали. За спогадами Олени Пчілки, його тексти в перекладі Михайла Старицького були великим вкладом до лектури її дітей¹⁰². Серед фантастичних творів данця українською мовою вирізнялася «Цалинка» (пох. від *цаль* – заст. *дюйм*), або «Дюймовочка» (1835), з якої юна мисткиня мала змогу чи не вперше дізнатися про фантастичний світ ельфів:

На землі, там таки, лежала одна колона розбита, а між кавалків її росли білі, розкішні квітки. От, на широкий листочок такої квітки й посадила ластівка нашу Цалинку.

Не знала тая на яку й ступити з радіщів, любуючи тими пишнотами, що навкруги її оточали. Але між тими дивами було ще більше: малесенькій хлопчик, з ціля заввишки, сидів у середині квітки; був він білий, пребілий, прозорий, як скло; носив на головці коронку з щірого золота, а по плечах крильця блискучі. Як угледіла ёго дівчина і не стямилась з дива!¹⁰³.

Леся Українка оселила ельфів у білих леліях, а їхній цариці навіть дала ім'я, суголосне з назвою цієї «королівської» квітки. І хоча, ймовірно, під час роботи над текстом вагомою для письменниці була автобіографічна деталь – її молодшу сестру Ольгу вдома ніжно називали Лілеєю, і в листах мисткиня завжди тільки так зверталася до неї (*любая Лілея, любая Лілеєнько, любя Лілічко*), – насамперед такий вибір пов'язаний із символікою квітки. Лелія уособлює чистоту, досконалість, незайманість – цінності природи, яку і зобразила Леся Українка в особі цариці. Порівняно з нею людина – дитя, а не її вінець, як вважали антропоцентристи. Авторка категорична в цьому питанні. Не випадково саме Лелія (природа) стала провідником хлопчика (людини) під час його подорожі уві сні. Наталя Балабуха слушно зауважила:

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Найчастіше цей прийом автори використовували, щоб допомогти героям, а з ними і читачам, опинитися у незвичайній країні, описати неймовірні пригоди. Леся Українка ж звертається до цього засобу, щоб познайомити Павлуся зі справжнім життям, розповісти правду про реальність, життєві контрасти, викликати у хлопчика співчуття до людського болю¹⁰⁴.

Очевидно, Леся Українка, як і Тарас Шевченко в поемі «Сон», використала цей композиційний прийом, щоб у короткому за обсягом тексті показати якнайбільше картин із реального життя, однак вона, значно випереджаючи час, акцентувала увагу на інших проблемах суспільства: «Вперше, мабуть, у творчості письменниці дійсність постає з точки зору природи (Лелії), тобто людське життя оцінене у системі інших (справжніх) координат»¹⁰⁵. Авторка розгортає 3 картини, у центрі кожної з яких – прекрасні квіти: спочатку Лелія з хлопчиком летять у панський садок, потім вирушають до вітрини крамниці зі штучними квітами і до майстерні, де їх виготовляють, а під кінець подорожі опиняються біля грядки сусідської дівчини Мар'яни. Композиційно це дає можливість контрастно показати взаємини людини і природи. Наприклад, у панському садку багато білих лелій, за ними добре доглядають, проте ельфи, що живуть у них, засмучені й стурбовані. Разом із Павлусем і царицею вони чувають монолог молодої панни:

Та мені тут все обридло: і сей садок, і сей дім, і квітки. Все у нас таке нецікаве, от хоч би й сі квітки. Хто ж видав, насадити таку силу тих лелій, та ще й білих! Якби хоч лелії які цікавіші – рожеві чи пасасті, а то!.. Вже білі лелії можна знайти у кожному міщанському та навіть і в хлопському садку. А пахнуть як! Аж в голові морочиться, жадної делікатности нема в тих квітках¹⁰⁶.

Панна не відчуває і не розуміє краси навколишнього світу. Натомість вона, мабуть, була б у захопленні від вітрини зі штучними квітами, яку Лелія показала хлопчикові згодом: «Хороші то були квіти! Яких тільки там не було, – всякі були, які лиш є на світі! Були навіть такі, яких нігде не буває... Рожі, лелії усяких барв, конвалії, фіялки та ще якісь дивні сріблясті й золотисті квіти, хто їх зна, як

і звуться». Попри свою зовнішню привабливість, на яку спочатку звернув увагу Павлусь («все такі розкішні та красні, аж сяють»), штучні квіти позбавлені чарівності природи, а тому «німі», – за словами Лелії, у них не оселяються ельфи. Крім того, у хлопчика після відвідин майстерні вони асоціюються хіба з нелегкою працею дівчат, які їх виготовляють, адже справжню красу не можна створити в подібних умовах: «якась кімната з голими стінами, брудними, серед хати довгій стіл, нічим не накритий, а на столі купа різних шматок, дротів, бавовни, ниток, стоять слоїки з клеєм, в них повстромлювані квачики, в мисочках розпроваджені фарби різні, позолота, і всего того так багато, всюди такий нелад!». До речі, цей епізод має виразний автобіографічний підтекст: Леся Українка завжди любила лише живі квіти, вирощені вдома або зібрані на природі, тепличні ж, наприклад, прирівнювала до людей у неволі, як-от у поезії того періоду «В магазині квіток» (1890)¹⁰⁷. Ймовірно, саме тому на фоні двох попередніх картин авторка вигідно вирізняє третю, де описала клумбу Мар'яни. Лише тут, у садку сусідки (справжня краса поряд!), хлопчик відчув радість:

Он і грядочка з квітками – така малесенька, а чого там тільки нема! – і чорнобривці, і тоя, і любисток, і рута, й канупер, і мнята кучерява, ще й повної рожі кущик невеличкий, та все те барвінком хрещатим обплетено. Посередині росте біла лелія. Видко, що господиня за лелію дбає, – обполола чистенько, ще й прутиками обтикала для захисту. А лелія ж то розцвілася, – напрочуд!¹⁰⁸

Авторка спонукає юного читача до думки, що людина щаслива тільки тоді, коли живе в гармонії з природою, бо є її частиною, а не вінцем/царем. Цей струмінь згодом буде відображений у «Лісовій пісні». Прикметно, що Леся Українка ще задовго до написання драми-феєрії замислювалася над проблемами, які незабаром стануть глобальними для всього людства.

Науковиця Балабуха слушно зазначила, що «Лелія» має чіткий відбиток двох дискурсів – *домінуючого романтичного (неоромантичного)*, про що свідчить «художня умовність, фольклорно-міфологічна фантастика, філософсько-естетична проблематика, ліричність, романтичні контрасти (краса живих квітів – справжня,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

творча/краса штучних квітів – мертва, німа) та символіка»¹⁰⁹, і *реалістичного* («детальне змалювання побуту (“образочки з життя”), традиційне в українській літературі того часу протиставлення села як позитиву місту як негативу (але уже відбувається ревізія цієї думки, в опозицію вводиться поняття Краси і Гармонії), соціальні контрасти (квіти живі: у панському саду/у Мар’яниному городі; квіти штучні: у крамниці/в майстерні; перед нами й “духовно несполучні світи”), дидактичні аспекти»)¹¹⁰. Таким чином, враховуючи традиції європейської й вітчизняної літератури і розвиваючи її досягнення, мисткиня постала «біля витоків української модерністської казки»¹¹¹. Леся Українка входила в період активного оновлення форми і змісту своєї художньої творчості, що насамперед відображено у її прозових текстах, зокрема на «жіночу» тематику («Чашка», «Враги», «Пізно», «Розмова», «Жаль», «Приязнь»).

Оповідання «Чашка» (орієнтовно датоване кінцем 80-х – початком 90-х років XIX ст.) належить до найкоротших прозових текстів Лесі Українки. У ньому мисткиня продемонструвала майстерне володіння прийомами створення деталей-символів і вміння реалізувати свій замисел через нескладний, але відкритий для читача сюжет. Попри це, оповідання, задумане під час одного з літературних конкурсів й уперше надруковане через понад пів століття після написання («Леся Українка. Неопубліковані твори» (1947))¹¹², сподіваного інтересу серед критиків не викликало. Дослідники відверто називали його сюжет простим (Кулінська¹¹³), а зображені події дрібними, побутовими й такими, що не становлять загального інтересу (Третяченко¹¹⁴). Можливо, так вважала й сама авторка, адже чистовий автограф тексту, який вона, очевидно, підготувала для друку, не надіслала до жодної з редакцій. Проте оповідання варте уваги передусім як прозовий твір, у якому Леся Українка вперше, хоч і фрагментарно, зобразила звичне життя містечкового панства, окресливши психологію його представників, зокрема головної героїні Надії, у момент особистісного вибору.

Сюжет твору двоплановий: події відбуваються в один і той самий день із різницею у рік. Панночка Надія 17 вересня святкує повноліття (21 рік). Мати бажає дівчині насамперед «якнайскоріше півного щастя». І хоча іменинниця ще не зовсім усвідомлює значення цих слів, очевидно, що найважливішим завданням родини віднині буде пошук гаранта цього «півного щастя» – чоловіка, який зможе забезпечити

фінансово стабільне життя дружини і їхніх майбутніх дітей. Леся Українка знала зсередини уклад дворянських родин, адже й сама не раз була свідком подібних розмов батьків дівчат на виданні. Окрім того, згодом хиткий матеріальний стан її нареченого Климента Квітки стане однією з вагомих причин неприйняття матір'ю письменниці їхнього союзу, який не передбачатиме того ж «пéвного щастя» – у розумінні суспільства стабільного шлюбу, забезпеченого фінансово.

Надія нетерпляче очікує свята й гостей. Особливо їй приємно згадувати «друга дитинства» Василька, вона з цікавістю розмірковує: «А що то він мені подарує? Адже ж повинен він що-небудь мені подарувати!». Щоб аргументувати вибір юнака, а також розповісти про його справжні почуття, Леся Українка вдається до композиційної зміни кута зображення й органічно вплітає у текст фрагмент роздумів хлопця під час пошуків подарунка. Врешті, іменинниця отримує два особливих презенти – гарненьку і водночас скромну чашку від панича Василька («Були на ній виписані гірлянди квіток, зо два метелики і золотистий напис: *Souvenir*» (подарунок на спогад)) та коштовну брошку від полковника Трубацького («Брошка була справді гарна, то була філігранна срібна галузка, немов лавровий вінок, над нею рубінова зоря з золотим промінєм, а посередині слово *Speranza!*» (надія)). Авторка детально описала обидва подарунки, адже весь сюжет побудований на основі цих деталей-символів: вони не тільки композиційно зв'язують частини твору, але й свідчать про почуття, нюанси настрою, соціальний статус героїв. Врешті, чашка розбивається, як і мрії закоханого юнака. І хоча дівчина щиро сумує з приводу втрати найдорожчого *для неї* подарунка, а черепки збирає та дбайливо ховає у свій туалетний столик, через рік вона без жалю викидає їх через вікно, як спогад, який воліє назавжди стерти (викинути) з пам'яті, і натомисть показово одягає на заручини брошку, подаровану їй нареченим Трубацьким роком раніше.

Тривіальний, на перший погляд, сюжет цікавий передусім деталями-символами (вони, «зведені до рівних прав з персонажами, покликані реалізувати концепцію твору»¹¹⁵) та підтекстом, мистецтвом якого Леся Українка добре володіла. Тетяна Третяченко зазначила:

Вирішальні події з життя героїв виносяться за межі твору, створюється підтекст і авторка примушує читача думати,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

разом з нею обмірковувати долю персонажів твору, а заодно й життєві угоди взагалі¹¹⁶.

Така ескізність притаманна духові перехідних епох загалом та модернізму зокрема. Читач, додумавши, дофантазувавши, має можливість розгорнути сюжет і фактично стати співавтором твору: відкритість тексту, властива модерну, – одна з визначальних рис прози Лесі Українки. Водночас у белетристиці мисткиня все більше уваги приділяла внутрішньому світу людини та його розвитку з урахуванням піднесень і падінь духу. У цей період помітно зростає її прагнення до вмотивованості поведінки персонажів. Чи не найпоказовішою в такому аспекті є робота письменниці над повістю «Жаль» (у підзаголовку *оповідання*¹¹⁷).

Історія написання та публікації «Жалю» – найбільшого із завершених прозових творів Лесі Українки – добре відслідковується за спогадами Ольги Косач-Кривинюк¹¹⁸ і листами авторки та її родини. В основі цієї повісті – започатковане експромтом під час одного з літературних конкурсів 1889 р. оповідання «Канапка»¹¹⁹. Готуючи його до друку в жіночому альманасі «Другий вінок», мисткиня істотно доопрацювала текст (1889–1890) і додала до трьох розділів ще одинадцять. Завершивши роботу, в січні 1891 р. Леся Українка вирушила до Відня і дорогою у Львові через Михайла Павлика передала рукопис Ользі Франко. На жаль, задум феміністичного видання не зреалізувався. Повість через понад три роки було опубліковано в журналі «Зоря»¹²⁰. Цікаво, що за цей час твір отримав кілька кардинально протилежних оцінок критиків. У листі до Маковея від 2 (14) вересня 1893 р. авторка писала:

Павлик радив мені знищити сю повість, бо вона, мовляв він, не придасть нічого до моєї слави, а ще, може, й пошкодить; Франко ж казав, що се найкраща моя річ і що гріх було б не пустити її в світ. От тут і слухай кого хоч!...¹²¹.

У липні 1891 р. (ймовірно, під враженням несхвального відгук Михайла Павлика) Леся Українка таки спробувала дещо змінити в тексті і навіть скомпонувала два вставні розділи до нього (VI–VII¹²²), проте, передаючи рукопис через Осипа Маковея до редакції «Зорі», врешті надала перевагу початковому варіанту.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

Можливо, на це рішення дещо вплинула думка Івана Франка, який вподобав твір і без змін, він навіть пропонував Олені Пчілці опублікувати його в «Літературно-науковій бібліотеці»¹²³. Однак основні причини були інші, про них авторка писала в листі до Осипа Маковея від 25 вересня (7 жовтня) 1893 р.:

Я думаю, що Ви повірите мені, коли скажу, що тепер – по трьох чи чотирьох роках – я інакше б написала свій «Жаль», але ж поправляти давно написану і скінчену річ дуже трудно, бо вже ніяк не можна погодити тодішньої течії думки з теперешньою. Через те я викидаю геть ті речі, які здаються мені ні до чого, а які ще до чого-небудь судні, ті друкую, поправивши хіба стиль і мову. Я признаю, що в «Жалю» багато є недотепного і «зеленого», але поправити не можу, раз через те, що не маю оповідання в руках, а друге через вище наведену причину. Мені дуже подобається вираз Віктора Гюго «*Corriger un oeuvre par un autre*»¹²⁴, отже, може, колись напишу щось кращого, ніж «Жаль», і тим його поправлю¹²⁵.

Зіставлення початкового варіанту і змін, які Леся Українка намагалася зробити в тексті вже через рік, дають змогу ширше прочинити двері до її художньої лабораторії й частково зрозуміти, у якому руслі протікав хід думок мисткині та яких трансформацій зазнавала її манера письма за цей короткий час.

Родина головної героїні повісті Софії Турковської (вона мешкає з батьками, сестрою і братом) живе надто скромно, тому єдиною надією гарненької дівчини на «пéвне щастя» (у розумінні містечкового панства) є вдале одруження. Героїні байдуже, якого віку чи вдачі буде її чоловік, головне – його соціальний статус і маєтки. Так, жодного разу не бачивши князя, лише його розкішну карету, Софія готується до прийому гостей, на який запрошено аристократа, зі сподіванням, що зможе привернути його увагу. Будь-яка згадка про нього як до, так і після знайомства в панночки зводиться до роздумів про титул і статки цього чоловіка:

Він досить приємний, той князь. По всьому видно, що аристократ: і манери, і вирази, і поведінє – все те в нього так тонко, аристократічно виходить. Тільки, що не дуже молодий,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

але які ті молоді, що я бачила: ні один з них не вміє так гречно розмови повести, так до ладу все сказати, як той князь... Щото як чоловік багатий: якось зовсім інший вигляд має, навіть рухи немов якісь вільнійші... от як у князя... Сьогодні мама спитала мене: чи хотіла б я бути багатою? Я думаю!..¹²⁶.

Саме про гламурне, висловлюючись сучасною мовою, життя після одруження найбільше мріє дівчина, сидючи на своїй *рожевій канапі*, яку придбали напередодні візиту важливого гостя: «О, се були крилаті мрії, тільки князь займав у їх невеличке місце...». Отримавши бажане, жінка насолоджується розкішшю, додатком до якої став чоловік (упродовж твору авторка не ідентифікує героя за прізвищем, лише іноді називає на ім'я (Борис), натомість щоразу вживає означник «князь», наче наголошуючи: у Софії та її оточення зацікавлення викликає не його особистість, а титул). Очевидно, тому молода вдова без особливого трагізму сприйняла смерть князя («Софія сиділа на канапці в чорній жалобній сукні. Вираз її обличчя не зовсім відповідав смутковому убранню, – на лиці скоріш дивуване видко було, аніж смуток»), однак впала у відчай, збанкрутувавши. Відтоді її постійним компаньйоном стає *жаль*, який вона всюди носить із собою, як той *несессер* баронеси, до якої потрапила після смерті чоловіка і втрати засобів існування. Спробувавши кращого життя, героїня не хоче скніти в сільському маєтку своїх батьків із символічною назвою Ведмежий Кут (придбаному, до речі, за фактично вкрадені у князя і власної доньки (!) гроші) або ж задовольнитися шлюбом із їхнім сусідом – поміщиком Шпачинським. Бажання втриматись у вищому світі приводить її в дім баронеси, що пропонує Софії місце компаньйонки. У новій для себе ролі – фактично служниці – жінка почувається іграшкою в руках господині, яка збиткується над нею, принижує її людську гідність, постійно вказуючи, де її реальне місце в житті, що особливо болісно для молоді княгині. Врешті, історія закінчується трагічно для обох: Софія вбиває баронесу. Символічно, що в голову аристократки полетіла бронзова статуетка Адоніса й Венери – група, яка прикрашала спочатку будуар самої княгині, а після розпродажу її речей за борги, як і рожева канапка, потрапила в дім баронеси, – нагадування про трагедію, якою закінчилися взаємини богині Венери зі смертним Адонісом та князя з Софією. До

речі, алюзію на міт про цих античних героїв письменниця також задіяла в драматичній поемі «Руфін і Прісцілла», зокрема його ілюструє фреска на стіні будинку головного героя.

Загалом, Леся Українка наповнила «Жаль» чималою кількістю промовистих художніх деталей, які допомагають читачеві якнайкраще осягнути глибинний авторський задум. Деякі з них є кодовими у тексті. Так, зокрема, 35 разів у творі згадується *рожева канапка*, з якої бере початок і повість, і описана в ній історія. Літературний конкурс, на якому було започатковано твір, за своєю специфікою вже передбачав наявність концептуального коду в текстах учасників. У повість «Жаль» Лесі Українки він закладений у слово «канапка». Авторка вміло добирає їй колір, передаючи початковий настрій своєї героїні: рожевий – уособлення мрій, оптимізму, флірту, молодості, легковажності. Саме до рожевої канапки певною мірою прикута увага читача впродовж твору: на ній героїня спочатку мріє, а згодом і ридає.

Вагомою деталлю-символом також є *несессер*, який постійно носить із собою Софія відтоді, як стала компаньйонкою баронеси, і на який авторка майстерно переводить фокус зображення із рожевої канапки:

Се був той самий несессер, що завдав Софії вже немало прикрости, тим вона його дуже ненавиділа; до того ще він мав-таки неестетичний вигляд: був замалий, через те в ньому ледве зміщались простирала і випиралися, ясно біліючи на темному, трохи злинялому оксамиті того несессера. Але баронесса любила його і не могла обійтись без нього, дарма що він немодного фасону і злинялої барви¹²⁷.

Таке ж безбарвне життя очікує Софію, на її думку, надалі, не дарма вона розглядала стару компаньйонку якоїсь княгині з Росії: жінка з виразом «тупої покірности» на обличчі тримала в руках подібний несессер, і вдова з жахом спостерігала за нею, усвідомлюючи, що це проекція її власного майбутнього:

То була особа немолода і якась «лихом пририта», так подумав би кожний, хто б глянув на неї. Вона ходила по залі з кутка в куток автоматичною, розбитою походою, похитувалась

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

наперед при кожному ступні, голова єї, схилена набік, теж похитувалася журливо, на лиці був розлитий глибокий, безнадійний смуток, тонкі губи стулені скорбно, очі з тремтячими віями спущені в землю. Часами вона зводила погляд затуманений, повний туги-нудьги, дивилась безтямно у просторінь, потім знов спускала погляд і все ходила, ходила... Вбрана вона була в чорній сукні Бог зна колишньої моди і в чорній старосвітській мантильці, все те убрання розпачливо обвисало на тій маленькій похилій постаті. Сухі, малі руки стиха шарпали край мантильки¹²⁸.

Софія прагне уникнути такої долі, але єдиним шляхом – чергового заміжжя. Випадково вдруге за день зустрівшись із паничем Станіславом, вона розглядає це як знак Божий і шанс усе повернути. Тим більше, що в концертній залі завдяки голосу й репертуару відомої співачки Зембріх до героїні знову повертаються приємні спомини з минулого:

Коли виходить на естраду співачка, сама Зембріх, і співа «Si tu m'aimais!». Софія зблідла. Се її вразило. Блискавкою свінули їй в думці спогади з минулого блискучого життя. От вона в батьківській хаті літає «метеличком»... «Si tu m'aimais!»... Ох, се ж вона колись його співала. Той спів причарував і князя, і його багатство, і всі розкоші... От вона в «рожевім кубелечку», весела, безжурна... Коли се було? Ох, давно, давно! Ні, торік ще...¹²⁹.

Однак Леся Українка, описуючи настрій жінки в «концертному» епізоді, цим не обмежується і вміло вибудовує іронічну паралель із відомою казкою Шарля Перро (Charles Perrault) «Попелюшка»: Софія відпросилася у баронеси на концерт (бал), зустріла там Станіслава (принца), не розкрила свого справжнього становища компаньйонки (пасербиці), а потім усе: музика, спів соловейка, приємні розмови – зникло опівночі («В нічній тиші виразно загуло з мійської башти: бов!.. се північ. Раптом зникли всі блискучі мрії. Софія провела рукою по чолі і подалась до своєї хати...»). Поряд із новим знайомим жінка сподівалася, що не все втрачено й ненависного несесера ще можна позбутися, проте баронеса своїм

рішенням повертатися в Росію зруйнувала її казку-мрію, яка розбилася об реалії життя компаньйонки.

Відтоді *жаль* ще швидше роз'їдає душу Софії зсередини, розгалужується і набирає щоразу нових емоційних відтінків, співзвучних її настрою, – «пекучий», «гіркий», «гострий», у поєднанні з заздрістю й образою він приводить героїню до злочину (Соломія Павличко назвала його проявом феміністичного радикалізму¹³⁰). Дослідники твору (Якубський, Кулінська, Третяченко, Моклиця та ін.), акцентуючи на його важливій ідейно-композиційній ролі, розглядали *жаль* як образ, «правдивий мотив» й емоційний ключ оповіді. Уже в заголовку йдеться не лише про почуття Софії, але й про ставлення мисткині до героїні, яка, попри очевидні здібності від природи й розвиненість натури, спрямувала своє життя в нікуди. І попри це, як писала Леся Українка в листі до Михайла Павлика від 10 (22) червня 1891 р., «автор не зовсім розчарувався в своїй нещасливій, хоч і дурній Софії»¹³¹.

Героїня завжди прагнула вивищитися над оточенням і рівнем життя, яке було в господі її небагатих батьків (пригадується авторська деталь – дівоча звичка панночки ходити «на високих корках», аби здаватися вищою, ніж вона є насправді), а позаяк патріархальне суспільство не передбачало іншої альтернативи, не дивно, що його представниця знала єдиний спосіб досягнути вищих щаблів соціальної ієрархії – через шлюб. Відповідаючи на закид Михайла Павлика, що ця тема далека для авторки, Леся Українка зізналася, що таких людей, як Софія, «знає чимало і бачить дуже зблизка»¹³². Тільки втративши маєтки, її героїня стала краще пізнавати вищий світ, визнання якого так прагнула колись. І щодалі, то чіткіше вона усвідомлювала, що, попри титул, не була його частиною і вже не стане. Поступово героїня позбувалася ілюзії щодо цього, та, що показово, остаточно прийняла це як факт під час вистави за участю французької драматичної акторки Сари Бернар (Sarah Bernhardt):

раптом з *derrière-loge* почувся страшний крик правдивої істеріки. То плакала Софія, але не гра геніальної артистки, не п'ятий акт роздираючої драми викликали ті ридання, ні! Софія не чула того нічого. В риданні тому вибухнула вся образа, весь *жаль*, що гнітив цілий день душу Софії. Софія ридала тяжко, невгамовно...¹³³

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Аналізуючи цей психологічний епізод, Моклиця зауважує:

Софії жаль себе, її ридання – це ридання клієнта на тому сеансі у психоаналітика, який нарешті відкрив йому правду про себе самого. Оплакування ілюзії про себе і своє життя. Роль психоаналітика зіграла талановита актриса і, вочевидь, літературний текст, покладений в основу її ролі¹³⁴.

Жінка могла тільки чути гру знаменитої актриси, але й цього було достатньо, щоб «в думці все зринали спогади, і сльози не раз туманили їй погляд». Тоді, за лаштунками ложі, з якої її практично виставила баронеса (паралель *ложа/вищий світ*), до Софії поступово приходить усвідомлення того, що її життя жалюгідне і вона сама зробила його таким, але не заради шматка хліба (тут у неї були й інші варіанти, якими вдова погордувала), а заради бажання належати до світу титулованих, але, як виявилось, таких нікчемних осіб, як її господиня чи княгиня Карабазі («Чисте безлюддя тут, дарма що людей тих вештається чимало!»). Не випадково Леся Українка епіграфом обрала слова з народної пісні «Косили ми сіно, настала негода...»:

Ой жалю, мій жалю, великий печалю,
Що ж я й наробила – сама ж я й не знаю¹³⁵.

На початку повісті героїня зробила вибір на користь розкішного життя легко, особливо не замислюючись, адже в її оточенні такий крок лише схвалювали. Складається враження, що вона більше розмірковувала над тим, яку сукню одягнути, – Леся Українка вміло наголосила на цьому: «Блакитна сукня дуже зграбненько пошита і, здається, їй до лиця, але кремova по свіжійшій моді зроблена, і Софії здається, що вона має в тій сукні “поетичніший” вигляд». Дівчина наче робила вибір життєвого шляху (комфортно й органічно чи модно й романтично), і хоча «поетична» сукня таки допомогла їй завоювати князя, нові життєві реалії незабаром виявилися для панночки кардинально протилежними тим, що вона собі уявляла на рожевій канапі.

Марія Моклиця щодо сюжету повісті «Жаль» цілком слушно зауважує:

На перший погляд це історія жінки мопассанівського типу. Сюжети про злети і падіння героїв і, окремо, героїнь, які пробиваються чи протискаються у вищий світ із нижчих прошарків суспільства, наповнюють літературу того часу. Це різні персонажі, як за глибиною психологізму, так і за авторським маркуванням [...], але завжди у полі зору письменника соціум, завжди саме він перебирає на себе викривальний пафос, об'єкт засудження – становий поділ суспільства. У Лесі Українки ніби те ж саме (вищий світ, до якого доскочила головна героїня завдяки одруженню зі старим графом, не викликає жодних симпатій), але і не зовсім те. Щось нагадує Марка Вовчка з її жорстокими свавільними панночками, щось – героїв Достоевського з їх божевільними пристрастями, ще щось – інших реалістів, але, поманивши впізнаваністю, одразу розгортається в протилежний бік, той самий життєвий шмат раптом висвітлюється зовсім інакше¹³⁶.

Леся Українка тільки принагідно розглядає соціально-класові відносини. Її більше цікавить головна героїня, але вже не як центр подій, а як носій певного внутрішнього світу – у фокусі зображення письменниці психологія персонажа, більш характерна для текстів модерністського типу. Ймовірно, саме поглиблення психологічної складової спонукало мисткиню змінити жанр (принаймні у листах вона називає «Жаль» повістю) й поекспериментувати з формою викладу. Авторка розпочинає оповідь від свого імені, проте в міру розгортання сюжету все частіше передає право «голосу» головній героїні, іноді вводячи в текст невластне пряму мову, іноді – внутрішній монолог. Як зауважила Вікторія Поліщук, «дистанція між наратором і персонажем то скорочується, то збільшується, тим самим ніби граючи з читачем, змушуючи його самостійно прийняти чи не прийняти поведінку і сам характер Софії»¹³⁷. Дослідники твору сприймали таку складну форму викладу неоднозначно, і тому по-різному оцінювали рівень майстерності письменниці. Наприклад, Тетяна Третяченко вважала, що Лесі Українці цього разу ще не вдалося відділити себе як оповідачку від героїні: подекуди Софія виявляє невмотивовану здібність тонкого психологічного відчуття¹³⁸. На думку науковиці, у додаткових розділах мисткиня мала намір поглибити саме психологічну переконливість

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

центральных персонажів. Зрештою, цілком логічним видається бажання авторки покращити ще не опублікований твір уже через рік після завершення роботи над ним, адже її майстерність лише вдосконалювалася. Щодня глибшали й знання емоційного світу жінки, і це попри те, що на час написання повісті Леся Українка добре розумілася на її психології.

Щоб детально, без будь-яких обмежень і таємниць, розкрити внутрішній світ головної героїні, авторка вдається до різних засобів та прийомів психологічного зображення: внутрішнього монологу, невласне прямої мови, листів до родини, пейзажних замальовок, художніх деталей тощо. Читач не тільки бачить Софію в усіляких життєвих ситуаціях, але й має змогу стежити за розвитком її характеру, заглиблюючись у світ емоцій і переживань жінки. До розуміння сутності її особистості його наближають і портретні характеристики героїні. Письменниця задіяла весь потенціал цього важливого композиційного елемента художнього тексту: вона описує зовнішність персонажа, водночас зображуючи динаміку його почуттів, емоцій і думок. Якщо в попередніх прозових творах (значно менших за обсягом) Леся Українка лаконічно – кількома реченнями або й одним влучним художньо-стильовим засобом – вимальовувала найбільш виразні деталі, то в повісті «Жаль» вона вже вдається до розлогішої репрезентації героїв (князя, баронеси, старої компаньйонки, панича Станіслава, княгині Карабазі), подаючи загальне уявлення про індивідуальність кожного й одночасно вкраплюючи елементи психологічного портрету самої Софії, якій авторка, звісно, приділяє найбільшу увагу. В експозиції та наприкінці твору за принципом контрасту мисткиня детальніше описує її, щоразу використовуючи для цього дзеркальне відображення героїні, щоб дати можливість читачеві краще зрозуміти її настрій, емоції, думки і ті поривання, які керують нею:

Вона граціозно схилиє своє кругленьке свіже личко, поетично-невинний усміх грає на рожевих устах, блакитні очиці трошки скося, трошки немов здивовано, наївно дивляться в свічадо. Так, так, сії кучерики над чолом бездоганні. Софія ще раз дивиться в свічадо, очиці блиснули огнем утіхи, і вона тихо відступала від зеркала, не змінюючи пози і виразу лиця¹³⁹.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

Уже через рік читач разом із Софією спостерігає разючі зміни, які відбулися у її зовнішності за цей період, – у недалекому минулому «чистий метеличок» і «пташечка» ледве впізнала себе у дзеркалі:

Коли тут зненацька кинулась їй в очі її власна постать, одбита в свічаді, що висіло проти неї на стіні. В свічаді одбивалися заплакані очі, розтріпане волосся, лютий, непритомний погляд і щоки, червоні від сліз та гніву¹⁴⁰.

Леся Українка на контрасті зображує дзеркало душі героїні – очі, її погляд: колись «блакитні очиці» тепер налилися люттю й гнівом. Упродовж твору авторка не випускала їх із поля зору. Погляд панночки *тріумфаторський* (коли князь захопився нею на вечорі), *радісний, гордий та втішний* (у день весілля), *безпорадний* (після смерті чоловіка) і, врешті, *лютий, палкий, непритомний, затуманений* (поряд із баронесою). Очі героїні завжди відображали її справжні почуття, не випадково сцену освідчення аристократа письменниця проілюструвала промовистою фразою: «Щасливий князь не зважився глянути в очі Софії і... добре зробив!».

Психологічне спрямування мають і пейзажні замальовки. Уперше розлогий опис з'являється у другій частині твору, коли героїня після смерті князя приїхала до батьків. За вікном садиби Турковських Софія спостерігає пейзаж у сутінках (!):

Вікно виходило в садок, садок був невеличкий, але в ньому було скільки старих дерев, що стояли, сумно схиливши віти під тяжким навісом снігу. За садком видко було чийось хатину стареньку, снігові намети підходили їй аж попід віконечка. Далі видко було вулицю і громадську криницю з журавлем високим. По той бік вулиці стояла церковця з зеленим дахом, навколо неї мріли крізь туман зимовий похилі хрести на сільському цвинтарі. На вулиці не було ніякого руху, тільки часом яка молодиця прийде по воду до криниці, тихо, риплячи, нахилиться журавель, потім знов випростається, і знов вулиця самотня. В близьких хатах ще не світилось, хоч надворі вже смеркало¹⁴¹.

На перший погляд, авторка змальовує звичайний сільський краєвид узимку, однак лексеми *сумно, тяжкий, туман, похилі, хрести*,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

цвинтар, тихо, самотня тонко відтворюють душевний стан і настрій героїні, яка опинилася з важкими думками наодинці у Ведмежому Куті (промовиста деталь: у безвиході, у глухому куті) і почувалася розгубленою та самотньою. Подібні картини природи, суголосні з емоціями й почуттями Софії, спостерігаємо і на водах, де молода вдова перебуває в ролі не стільки компаньйонки, скільки служниці баронеси:

Навколо скрізь був жовтий сипкий пісок і всі рослини були тонкі та хворі, немов їх якась гірка туга зсушила. З купельової будови насувались душні хмарища чорного диму і з ними доносився пах якихсь ліків та есенцій, пах, властивий усім будинкам для слабих¹⁴².

Примітно, що цю ж саму алею героїня бачить увечері зовсім іншою – під час концерту і прогулянки з паничем Станіславом у Софії зажеврела надія вирватися з темниці, в якій вона опинилася:

Ніч була надзвичайно ясна, тиха. Дерев, удень такі нещасні та хворі, тепер здавалися зграбні та стрункі, мов постаті русалок. Тонкі граціозні тіні тремтіли сіткою на блакітно-білій стежці. Вітер зітхав у кущах так полохливо, таємничо. Дерев шепотіли кохані речі темним верхів'ттям. Здалека лунало срібне, палке, тужливе щебетання соловейка¹⁴³.

Письменниця скрупульозно добирає лексеми, які несуть певне смислове й емоційне навантаження: *русалки, таємничо* (уособлення казки, іншого світу), *тремтіли, полохливо, темний, тужливий, тіні* (відчуття тривоги і смутку), *палкий, коханий, граціозний* (захоплення). Як прозаїк, вона вперше розкриває внутрішній світ персонажа через змалювання природного довкілля. Це був її дебют, проте відтоді пейзаж як засіб психологічної характеристики відіграватиме важливу роль у творах мисткині, а свого апогею досягне у драмах, зокрема у «Лісовій пісні». Як зазначила Л. Кулінська, надалі «пейзажі матимуть найтісніший зв'язок з людиною, з її душевним тонусом, “діятимуть” в художній відповідності зі способом розкриття характерів»¹⁴⁴.

У повісті авторка вкотре задекларувала прагнення до синтезу різних видів мистецтва. Леся Українка в прозових творах і раніше

використовувала як здобутки малярства (образок як жанр, кольорова гама текстів, ескізність портретів героїв), так і музичні мотиви (останні, зокрема, увійшли в тексти письменниці через народну пісню («Така єї доля», «Весняні співи»)), однак повість «Жаль» у контексті мистецького симбіозу можна вважати етапною для авторки.

У кінці XIX – на початку XX ст., у період психологізації літератури, у художні тексти письменників усе частіше почала проникати музика, адже вона, наче ключ, здатна тонко і хвилююче розкривати душу персонажа, що на той час опинилась у центрі уваги митців. Леся Українка однією з перших в українській белетристиці почала вплітати в прозові тексти музичні мотиви, насамперед для того, щоб через асоціації відтворювати настрій героя та показувати його зміну. У повісті «Жаль» авторка використала лише фрагмент народної пісні в епіграфі, натомість згадала інші твори музичного мистецтва. Зокрема, головна героїня зачаровує князя популярним французьким романсом «*Si tu m'aimais!*» («Якби ти мене кохав!»)¹⁴⁵, а згодом слухає його ж у виконанні польської співачки Марчелли Зембріх (Marcella Sembrich); російська княгиня з донькою виконують увертюру до «Норми» Вінченцо Белліні (Vincenzo Bellini); Софія з князем насолоджуються співом тенора в «Джіоконді» Амількаре Понкієллі (Amilcare Ponchielli), а з паничем Станіславом вдова слухає арію з опери Ріхарда Ваґнера (Richard Wagner) «Танґойзер і змагання юнаків у Вартбурзі». Зображуючи містечкове панство й аристократів, авторка презентувала популярну серед представників цих верств музику, однак добірка Лесі Українки свідчить про її добре знання репертуару оперного театру того часу, відчутно, що вона – підготовлений слухач. Так, наприклад, мисткиня професійно аналізує виконання музичного твору на фортепіано:

Вони грали увертюру з «Норми» в чотири руки; грали вправно, старанно, дотримували такту, але музика виходила так, немов хто стукав раз у раз молотком по каміню; надто камінна гра була у пані княгині, що грала басову партію¹⁴⁶.

Очевидно, Леся Українка описувала власні внутрішні хвилювання, передаючи емоції героїні від почутого на концерті романсу. Надалі мисткиня не раз використовуватиме музичні образи, які, взаємодіючи зі словом, завжди значно активізують творчу фантазію

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

читача. Через емоції авторка наближала його до розуміння свого задуму.

У прозі письменниці іноді фігуруватимуть й елементи театрального мистецтва, так, наприклад, у повісті «Жаль» згадано спектакль із участю Бернар. І хоча до її літературної творчості Леся Українка ставилася скептично («оповідання Сари Бернар само по собі не конечне цікаве, – таких багато єсть»¹⁴⁷), драматичний талант французької актриси не викликав у неї жодних сумнівів. Очевидно, тому авторка, викриваючи фальшивість представників вищого світу у ставленні до мистецтва, у «театральному» епізоді задіяла гру саме цієї актриси і з іронією описала штучну істеріку в ложі під час фіналу вистави: «На сцені кінчався п'ятий акт. По театру лунали істеричні крики. Княгиня Карабазі теж примусила себе до істеріки, кавалери заходились біля неї...»¹⁴⁸. Авторка детально характеризує «літературні» смаки знаті на прикладі баронеси. Їй, наприклад, не до вподоби журнал «Revue des deux mondes», з яким співпрацювали Віктор Гюґо (Victor Hugo), Жорж Санд (George Sand), Оноре де Бальзак (Honoré de Balzac), Генріх Гейне (Heinrich Heine):

Ах, там, певне, знов яка-небудь нудота! Ще, може, не дай Господи, який переклад з російського! От уже перекладів тих ніколи не читаю – досить тієї нудоти і вдома. Французи повинні бути французами, а вони напустили на себе якусь філософію. Навіть Золя такий роман написав, що я від нього й не сподівалась, – я не могла до кінця дочитати, такий нудний! І сюжети у них такі низькі, вище буржуазії не йдуть. Нічого в теперішніх романах нема: ні *esprit*, ні *grandeur*¹⁴⁹! Візьміть «Figaro». Політики не треба, – я її не розумію, та й не хочу розуміти! Такі якісь там слова: шовіністи, опортуністи, та хоч би й легітимісти... крайня права, крайня ліва...¹⁵⁰.

Баронеса цікавиться хіба хронікою балів і любовними романами, як-от «*Les aventures des trois parisiennes*» («Пригоди трьох молодих парижанок») Ернеста Доде (Ernest Daudet). Натякаючи на популярність такого читива у суспільстві, Леся Українка іронічно обіграє назву твору: Софія через неухважність принесла господині «*Les aventures des trois parisiens*» («Пригоди трьох молодих парижан»), яка також була в бібліотеці.

Леся Українка іноді вдається до гри слів як потужного виражального засобу. Так, наприклад, мисткиня зіставляє у рядках дві подібних за звучанням лексеми – софа/Sophie, вкладаючи в епізод надзвичайно важливий для розуміння повісті підтекст:

Справді, в сальоні щось немов не так було, як би повинно. Не видно там було пильної руки господині, не видно було різних *petits riens*, що додають такої зграбности кімнаті і так оживляють її. Була ще там одна річ, – спинившись на ній, погляд князя прибрав якийсь чудний вираз, – ся річ була рожева софка. «Нащо Sophie поставила її тут? Вона тут зовсім не до ладу. Правда, з нею зв'язані такі милі спогади... – князь усміхнувся, і погляд его на хвилину злагіднів, але ненадовго. – А все ж вона тут не на своєму місці. Ну, нехай би Sophie поставила її у себе в будуарі, чи що, – се инша річ, там вона, може б, і краси ддала... але тут!..» – і князь наважив усунути канапку з сальону¹⁵¹.

Примітно, що таке бажання виникло в князя відразу після зауваження баронеси щодо його молодой дружини: «Вона дуже мила особа... дуже мила... Тільки... вам слід зайнятись нею... Так, так, – слід зайнятись...».

Окрім того, авторка використала у тексті чимало промовистих деталей, які відіграють важливу роль для характеристики персонажів. Леся Кулінська зауважила: «Леся Українка не перевантажує твір предметним антуражем. Фіксується тільки найнеобхідніше, те, що проливає світло на характер героя, на його становище»¹⁵². Наприклад, надзвичайно красномовною в тексті є сцена з подружнього життя «молодят», яке мінімально описано в повісті:

Князь і княгиня вернулися з шлюбної подорожі. Софія відпочивала після втіх заграничних і поки що мало виходила з дому. От вона сьогодні лежить у розкішному *négligé* і недбало шиє якесь тендітне шиттячко. Князь сидить біля неї на фотелі з якоюсь не зовсім розрізаною книжкою в руках, але не читає...¹⁵³.

І хоча авторка не зосереджувала уваги на укладі життя подружжя, промовисті деталі – *Софія*: на рожевій канапі у розкішному

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

домашньому одязі шиє нікому непотрібне, але модне на той час саше / князь: на фотелі з нерозрізаною книгою в руках – без зайвих слів розповідають про те, яким він був увесь цей час, і паралельно готують читача до несподіваного повороту сюжету. Деталям побуту в прозових творах мисткині нерідко надається алегоричний сенс, усе частіше вони стають символічними.

Безперечно, повість «Жаль», у якій Леся Українка особливу увагу приділяє психології жінки з усіма тонкощами її душі, засвідчує поступовий перехід письменниці від класичної до модерної мистецької парадигми. Аналізуючи твір у контексті модернізму, Оксана Головій підсумовує:

Повість «Жаль» (1894) показова у плані відриву авторки від класичного реалізму. Згідно з традиціями XIX ст. письменниця кладе в основу твору соціально-психологічний конфлікт, лінійно розгортає події, подає статичні характеристики героїв, дбає про життєву достовірність і панорамність зображення, темпорально-локальну точність тощо. Водночас відчувається прагнення письменниці вийти за межі естетичної традиції минулого століття. Своєрідна боротьба між класичними й модерними тенденціями особливо яскраво проявляється в образі головної героїні – панни Софії Турковської. Власне Леся Українка показує внутрішній світ Софії, звертаючись до традиційних прийомів та експериментуючи з новітніми способами розкриття психології героїні¹⁵⁴.

Проблему психології людини, зокрема жінки, Леся Українка порушує і в оповіданні «Пізно» (1893). Його дорога до читача була дуже довгою. Написаний під час чергового літературного конкурсу твір тривалий час зберігався в архіві плеядівця Івана Стешенка. Очевидно, оповідання планували опублікувати в одному зі збірників «громадки», однак їм так і не судилося побачити світ («“Плеяда” наша майструє нібито й не одно видання, та всі вони ще або не докінчені, або не викінчені, а тут іще й презренного металла брак...»¹⁵⁵). Лише у 1928 р. завдяки історикові Олександрові Тулубу оповідання потрапило до друку (видання «Література. Збірник історично-філологічного відділу»¹⁵⁶) і відразу ж привернуло увагу критиків. Борис Якубський писав:

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

Нещодавно знайдений невеличкий розміром твір Лесі Українки – оповідання «Пізно» [-] зовсім відмінний від того всього, що перед тим написала письменниця в прозовій формі. Без перебільшення треба сказати, що цей твір поставив би Лесю Українку в той час, коли його було написано, на визначне місце по-між тодішніми українськими белетристами¹⁵⁷.

«Блискучий психологічний етюд»¹⁵⁸ Лесі Українки, що не втратив актуальності, відразу ж знайшов свого читача: авторка, вкотре випереджаючи час, звернулася до «жіночої» тематики в контексті психології шлюбу. У творі письменниця порушила проблеми, важливі як для доби порубіжжя, так і для наступних десятиліть, зробивши це в притаманній їй манері – подала інформацію для подальших роздумів без нав'язування власної думки. Твір має чітку психологічну спрямованість: внутрішній світ жінки мисткиня зобразила крізь призму її подружнього життя і, навпаки, шлюб – із урахуванням психології жінки. Надскладна тема, зважаючи на невеликий обсяг тексту, однак тим виразніше виявляється майстерність Лесі Українки як прозаїка.

Сюжет твору нескладний: до пізньої ночі дружина чекає вдома чоловіка (це її другий шлюб), а тим часом мимоволі згадує своє минуле. Саме у її спогадах, що несуть основне ідейно-змістове та смислове навантаження, розкриваються правдиві причини психоемоційного стану жінки. Авторка вміло передала його за допомогою портретної характеристики («погляд її дивиться в просторіння, на змарнілому обличчі смуток і покірне ждання, чорне убрання і гладко причесане волосся, чорне, з чималою сивизною, надають жінці чернечий вигляд»¹⁵⁹), яку підсилила порівнянням:

Коли б хто порівняв її тепер з тим великим портретом, що висить тут же в салоні на стіні, то навряд чи догадався б, що ота пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коральових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом і ся пов'яла, зжурена жінка – одна й та сама особа¹⁶⁰.

На контрасті, який домінує в тексті, Леся Українка змалювала й інших персонажів – чоловіків героїні. Розкриваючи першочергово психологію жінки та її шлюбів, авторка насамперед охарактеризувала

ставлення кожного з них до дружини, увівши для цього у твір коментарі обох щодо її зображення на згаданому портреті: «Здумайте собі, се моя жінка!», але то говорилося так, що кожний бачив, як безмірно вище стояв оригінал від портрета в думці того, хто вимовляв ті слова» (I); «Як би ви думали, чий се портрет?» – і, натішившись ваганням гостей, вимовляв: “Се моя жінка! ха-ха!”» (II). До речі, письменниця вкотре відмовилася від імен, використовуючи означники *перший* («бідний чоловік»: «C'est une bonne pâte!¹⁶¹ – от найбільша хвала, якої він вдостоювався від своєї блискучої дружини. Вона дозволяла йому любити себе і вважала се за велику ласку») і *другий* («О, сей уже не був bonne pâte! Врешті, жінка йому не давала ніякого призвища, вона не розуміла його натури...»).

Загалом, у тексті більше уваги зосереджено на другому шлюбі, адже саме тоді відбулися зміни зовнішності та внутрішнього світу жінки. Письменниця не випадково супроводжує цей процес її переодяганням (замість «бальової» сукні чорна): згодом деякі героїні Лесі Українки, скинувши звичний для них одяг на вимогу чоловіка або обставин, зазнаватимуть духовних метаморфоз, пов'язаних із втратою волі, – варто згадати Мавку («Лісова пісня»), Йоганну («Йоганна, жінка Хусова»), Оксану («Бояриня»). Подібне відбулося і в оповіданні «Пізно», хоча таке перевтілення очікувано не допомогло жінці повернути увагу чоловіка. Згодом вона таки усвідомила сутність і структуру цінностей щасливого шлюбу, щоправда, змінювати щось було вже пізно. З першим чоловіком героїня була «блискучою дружиною», обожнюваною і коханою, тишилася світським життям і не дуже переймалася почуттями половинки:

Вона тепер часто спогадує той погляд, з яким він стежив за нею, коли вона, бувало, летить в танці, сіяючи очима і діамантами. Тільки тепер вона розуміє тую старанно ховану тугу, що часом все ж таки пробивалась в тих глибоких очах¹⁶².

Після його смерті привабливою зовнішністю вона зуміла зачарувати і молодого доцента, проте ненадовго. Це був шлюб, у якому спрямованість життєвих шляхів подружжя від початку кардинально відрізнялася. Єдиною чеснотою героїні була її врода, ніщо інше її не цікавило, а коли з роками краса поступово почала марніти, жінка відчула байдужість, іронію, а згодом і зневагу чоловіка, що вже

став професором. Бажаючи повернути втрачене почуття, вона робить спроби змінитися. Спочатку зовні («Потроху вона перейняла чорне убрання і гладке чесання волосся від чоловікової сестри, молоді панночки, про яку, бувало, чоловік каже, що вона ідеал жінки, але ся зміна допомгла тільки тому, що пан перестав пізнавати свою жінку в тому великому портреті, що висів на стіні»¹⁶³), потім організовуючи «журфікси» для молоді («Але то вийшли справжні “журфікси” і довго служили темою для дотепів пана професора: “Се було в ті часи, коли моя пані була Аспазією”»¹⁶⁴), врешті, навіть читаючи замість любовних романів, за іронічною порадою чоловіка, працю Карла Маркса (Karl Marx)¹⁶⁵. Проте ці намагання лише загострили їхні і без того складні взаємини. Однією фразою з уст пані професорки авторка підсумовує: «Боже, як пізно...». Тільки ставши жертвою безжального егоїзму з боку чоловіка, героїня зрозуміла свої помилки в обох шлюбах, а коли спробувала виправити їх у другому, спромоглася лише втратити себе, своє «я», власну особистість. Мирослава Крупка наголошує:

Відмова жінки від себе, внутрішньої і зовнішньої сутності привела до ще більшої відчуженості між подружжям. Героїня хотіла стати такою, якою хотів її бачити чоловік, проте він остаточно втратив інтерес до дружини саме тому, що вона змінилася і стала іншою, ніж та, яку він полюбив. Героїня опиняється в ситуації глухого кута¹⁶⁶.

Примітно, що ідейно-художній зміст оповідання дослідники трактували по-різному. Ймовірно, задум Лесі Українки передбачав таку можливість. Усе залежить від читача та його життєвого досвіду. Головне – пам'ятати, що годинник на стіні постійно йде (ключова деталь, яка впродовж тексту нагадує проплинність часу), тому кожному варто замислитися над своїм теперішнім, аби в майбутньому не було пізно, як у випадку героїні. Розкриваючи основний зміст, авторка не дарма акцентує увагу на деталях, пов'язаних із часом, експериментує з ним, активізуючи навіть заголовок. Оповідь про втрачений час має глибоко філософський підтекст і спонукає читача до роздумів та відповідних висновків.

У художніх текстах Лесі Українки того періоду орієнтація на символічне зображення стає особливо виразною. Усе частіше авторка

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

надавала деталям алегоричного сенсу. І хоча тематика її творів ще здебільшого не виходила за межі традиційної, сам підхід до її розкриття істотно відрізнявся. У міру психологізації тексту вона все далі зміщувала оповідний вектор у бік внутрішнього сюжету, подекуди використовуючи для цього прийоми і засоби зображення, характерні для модернізму. Подібні тенденції, наприклад, спостерігаються в оповіданні «Одинак» (1894).

Цього разу авторка обрала не нову для українського письменства тему. Трагічну долю рекрута (його фізичне виснаження, хворобу чи смерть) зображували Тарас Шевченко, Юрій Федькович, Сидір Воробкевич та ін., проте Леся Українка, використовуючи реалістичну і навіть частково автобіографічну основу (протягом 1890-1891 рр. Косачі мешкали в одному приміщенні з «війським присутством» у Луцьку, тому не раз були свідками тяжких сцен, описаних у творі), запропонувала читачеві дещо інший спосіб викладу, зосереджуючи увагу не стільки на зовнішній описовості трагічних подій, скільки на переживаннях персонажів, їхніх почуттях та емоціях. Власне, у цьому контексті оповідання суголосьне з написаними на кілька років пізніше психологічними новелами Василя Стефаника «Стратився» і «Виводили з села» (1897). Прикметно, що автори розробляли тему незалежно один від одного, адже «Одинак» уперше було надруковано лише 1947 р.¹⁶⁷

Історія створення та публікації оповідання і донині залишається не до кінця з'ясованою науковцями. Зважаючи на епістолярні свідчення Лесі Українки, можна стверджувати, що вона завершила роботу над «Одинаком» на початку 1894 р. І хоча твір згодом кілька разів «примірявся» до друку, за життя мисткині він так і не вийшов у світ. Текст вважався втраченим, допоки серед паперів Маковея не виявили чистовий автограф I – початку VI розділів оповідання. Нині складно сказати, чи є цей текст повним, адже наявність в архіві авторки рукопису з планом VI-XII розділів¹⁶⁸ дає можливість припускати, як слушно зауважує Третяченко, що у сховку Маковея було знайдено лише першу частину тексту, надіслану йому для ознайомлення на випадок публікації всього твору в «Зорі»¹⁶⁹. Звісно, письменниця могла й по-іншому реалізувати свій авторський задум, змінивши першочерговий план й обмежившись відомими й опублікованими нині розділами «Одинака». У такому разі йдеться про відкритий сюжет, до якого вкотре

вдалася мисткиня. Принаймні на цей час науковці за композиційними та сюжетно-твірними складниками сприймають оповідання як цілість. У Повному академічному зібранні творів Лесі Українки у 14-ти томах його включено до корпусу текстів, над якими письменниця завершила роботу¹⁷⁰.

Недостатність інформації щодо творчої історії «Одинака» не дає можливості робити остаточні висновки щодо твору, проте вже навіть знайдені й опубліковані розділи свідчать про твердий намір мисткині переосмислити поширену серед письменників тему рекрутчини, зосередивши увагу не на подієвості, а на внутрішньому стані героя, зумовленому цими подіями.

Знайомство читача з головним персонажем – Корнієм Удовиним – відбувається в умовах рекрутського призову, який на той час був справжньою трагедією для родин сільських парубків. З перших рядків авторка намагається показати драму почуттів і переживань, проте не безпосередньо в душі героя, а через його матір – Іваниху. Традиційно солдатська служба тривала не один рік, на долю солдата росії, яка постійно вела несправедливі війни, лягав увесь тягар загарбницької політики імперії – молоді й дужі часто гинули на чужині або ж поверталися додому інвалідами. Батьки в будь-який спосіб намагалися врятувати своїх синів від такої долі. Леся Українка, як ніхто інший, знала цю систему зсередини, адже її батько, Петро Косач, багато років поспіль був у складі комісії, яка займалася рекрутським призовом у селах. Можливо, саме його історії з життя про підкупи й хабарі, несправедливе, а подекуди й протиправне жеребкування (у ньому брали участь навіть інваліди з дитинства: «Господи! Який з нього рекрут? рука йому зроду всохла, – каліка, та й годі»), лягли в основу твору. Авторка як оповідачка фіксує подібні порушення, проте її герої мало розуміються на законах і надто нерішучі, вони більше покладаються на жреб долі. Таким на початку твору зображено й Корнія.

Письменниця уникає розлогої портретної характеристики головного персонажа. Єдиний лаконічний опис його зовнішності («Та на лихо собі Корній вдався парубком гарним, – високий, дужий, у плечах широкий, – жадної догани») введено з метою підсилення важливої для розуміння психологічного стану матері фрази Іванихи «Ой, ліпше б я його калікою породила!», у якій сконцентровано весь біль жінки та її страждання від безсилля.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Погляд авторки більше прикутий до рис характеру юнака. Леся Українка виводить їх шляхом схрещення точок зору щодо основного героя різних людей (мати, вітчим, Варка, Семен) і через показ емоційного стану Корнія, йдучи від внутрішніх переживань до зв'язку з зовнішніми обставинами. Письменниця послідовно фіксує будь-які зміни в настрої персонажа, фокусуючи увагу на його погляді, міміці, жестах. Спочатку парубок «смутий та насуплений»; згодом, коли до хати зайшов вітчим, із яким у нього не найкращі взаємини, – «суворий, смутий та немов непривітний». Чим менше надії на уникнення долі рекрута, тим чорнішими стають його очі, все більше вони наливаються тугою. І навіть природа в повній гармонії з його стражданнями: «Надворі йшов дрібний осінній дощ. Темрява. Небо заволочене. На розі вулиці одинокий ліхтар одбивався в калюжі сумною жовтою плямою. Вітер бив дощем у лице. Вогко, мокро, сумно. Люде плакали, і небо плакало»¹⁷¹. Героєві все навколо видається темним, а подекуди брудним і бридким: чи то незнайоме подвір'я («Перед чималою брудною каменицею, на тісному та бридкому дворі, що видався наче смітисько, стояв великий гурт людей...»¹⁷²), чи звична окові вулиця («Надворі дощик перестав надвечор, вже темніло, і тумани залягали чималі на озері. Місячне проміння пробивалось крізь порвані хмари, що поблідли і тихо сунулись на схід, odkриваючи західний край неба. В повітрі було тихо. Остатнє листя падало з дерев сливе без шелесту»¹⁷³). Як листя, обривалися й останні надії героїв. Кульмінаційною стає сцена перед «присутством»:

Іваниха вже плакати втомилася, Стоїть, дивиться пильно на ті двері, звідки хлопці виходять. Ось один виходить – прийнятий, другий, жидок, – прийнятий, і ще, і знов. Корнія все нема. Аж ось він виходить. Блідий, брови зсунуті, очі дивляться гостро, безнадійно. Глянула мати, подивилася, руками сплеснула та й упала додолу як нежива, як підкошена, без слова, без гуку. Здійняв син її з долу, положив її голову собі на плече, дивиться на те бліде старе обличчя, скам'яніле від жалю. Так вони обоє нерухомі, що сказав би, постаті камінні, постаті жалю німого¹⁷⁴.

Висхідна градація до рівня *скам'янілості* допомагає читачеві пізнати найвищий ступінь горя героїв, які «плакали так, мов тільки

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

що в труну поклали». У наступних сценах авторка, вдаючись до невласне прямої мови і внутрішнього монологу, детально розкриває хід думок Корнія, оголюючи його душу і виводячи на передній план риси характеру персонажа:

Вийшов Корній з двору за ворота, став, прихилився до стовпа, дивиться абикуди, нічого не бачить, нічого не чує, ні на що не зважає. Думає сумні свої думи, що вже забраний він та завданий, що вже його воля парубоцька поламана. Думає він, як то мати тепера сама з немилими пасинками зостанеться, хто її, бідну, тепер поратує від напасного вітчима. Та ще він гадає про тую дівчину, що мав її взяти, та вже тепер те весілля в туман повилося, а за шість років хтозна-що трапитись може... Опанували його думки, як морок осінній, і просвітку нема...¹⁷⁵.

Але замість змиритися з неминучим, як робили інші, наприклад Семен, Корній утверджується як сильна особистість, здатна вистояти і не зламатися. Щоб акцентувати на його відмінності від товаришів по нещастю, Леся Українка вдається до контрасту:

Семен пив чарку за чаркою, Корній не відставав. Семенова голова клонилась, Корнієва ще вище здіймалась. Семенові очі туманом заходили, Корнієві ще гостріше блищали, тільки немов ще чорніші стали. Семен мляво похитував головою під лад пісні, Корній сам співав дужим голосом, зсунувши брови, та від часу до часу стукаючи кулаком по столі, коли хто з товаришів зачіпав його недотепним жартом¹⁷⁶.

Відбувається градація характеру Корнія у контексті духовного змужніння. Його наступний етап яскраво помітно у сцені прощання з матір'ю:

Корній стояв, опустивши руки, дивився на матір, що припала до нього, не плакав, нічого не наказував, мовчки стояв. Очі йому потемніли, і губи стиснуті були. Ні мови, ні сліз, нічого.
- Прощайте, мамо! – раптом сказав він хрипло, круто одвернувся, немов одірвався, і твердою ногою подався услід

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

за товаришами. Іваниха сплеснула руками і впала до землі зомліла, гостра туга її підкосила. Син не бачив того, він не оглядався позад себе...¹⁷⁷.

Таку метаморфозу Леся Українка мотивує «натурою» (авторка не раз устами матері наголошує на схожості його вдачі до батькової), вихованням й обставинами життя героя:

Правда, що Корній зріс на волі: відколи батько вмер, – Корній мав тоді сім літ, – не було над ним старшого, мати ж пестила свого одинака, і скоріш вона корилась йому, ніж він їй. Тільки за остатні чотири роки, як у хату прибув новий господар, Корнієві прийшлося не раз обставати за свою волю. Він свого не вступав, – не сварився, але й не корився, тільки що власна хата здавалась йому часто чужою...¹⁷⁸.

Леся Українка шукає нового героя – сильну й непересічну особистість, індивідуальність. Її персонаж істотно відрізняється від багатьох рекрутів, описаних в українській літературі раніше: безкомпромісний, прямолінійний, залишається гордим навіть в екстремальних умовах, для нього людська гідність і воля – найбільші цінності (варто згадати, з якою категоричністю він відкидає пропозицію матері звернутись по допомогу до пана і впасти йому в ноги, благаючи порятунку). Письменниця змальовує образ, нетиповий для українського села. За влучним висловленням, Головій, це втілення «архетипу українського лицаря-козака»¹⁷⁹. Складається враження, що авторка заздалегідь вмотивовує якийсь неординарний вчинок персонажа, «готує» його до нездійсненої у творі, але можливої в житті місії. Внутрішній світ Корнія Удовина близький Лесі Українці, її «натурі», хоча вона й змушена констатувати: її герой – «одинак», якого не розуміють ні рідні, ні однолітки. Загалом цей персонаж чи не вперше у прозі мисткині вписується у контекст її концепції «новоромантичного» героя.

Ймовірно, науковці через нез'ясованість питання щодо цілісності оповідання і не до кінця можуть збагнути задум Лесі Українки, проте навіть опублікований текст і план твору свідчать про нелегкий і напружений пошук мисткині у напрямку ідеалу духовно вільної людини, який тоді вже активно пропагували європейські

модерністи. Письменниця належить до покоління літераторів, які, не відмовляючись від традицій, постійно переосмислювали їх, шукали нові літературні форми і засоби художнього відображення дійсності, зверталися до нових тем і героїв. Згодом її пошуки увінчалися неабияким успіхом у драмі, проте часто вона, подібно до великої річки з дрібнішими потічками, жила апробованими у прозових текстах ідеями, темами, образами, засобами тощо. Багато з них з'являлось у період активного листовного й особистого спілкування Лесі Українки з Михайлом Драгомановим.

Серед прозових текстів, створених безпосередньо в Болгарії, де мисткиня перебувала впродовж червня 1894 – серпня 1895 рр., окрім уже згаданого образка «Школа», можна назвати «Притчу про чотири перстені»¹⁸⁰ та легенду «Щастя»¹⁸¹. Леся Українка написала їх, коли, читаючи книги Ернеста Ренана (Ernest Renan) та перекладаючи статті біблеїста Моріса Верна (Maurice Verne) («Біблія або книги Старого Завіта», «Євангеліє», «Історія і релігія жидів»), зацікавилася євангельськими темами. До вивчення праць із релігії та єврейської історії письменницю мотивував Драгоманов – спочатку в листах, а після її приїзду до Софії й особисто. Врешті, така наполегливість дядька не минула даремно: мисткиня не лише зробила й підготувала до друку кілька згаданих перекладів, але й під впливом опрацьованого матеріалу написала низку різножанрових творів («Вавилонський полон», «На полі крові», «На руїнах», «І ти колись боролась, мов Ізраїль...», «Ізраїль в Єгипті», «Пророк» тощо).

Художні тексти Лесі Українки болгарського періоду насамперед вписуються у контекст загальноєвропейської культури, їх створено з урахуванням її надбань. Так, наприклад, сучасні дослідники «Притчі про чотири перстені», аналізуючи її джерела, зазначають:

У творі Лесі Українки відчитується мандрівний сюжет: історія Мельхіседека про три перстені (три релігії: християнську, іудейську й іслам) з «Декамерона» (1353) Дж. Бокаччо, казка Натана про три каблучки як заклик до релігійної толерантності у п'єсі Г.-Е. Лессінга «Натан Мудрий» (1779), історія трьох скриньок (золотої, срібної й олов'яної) як прихованої мудрості у «Венеційському купцеві» (1600) В. Шекспіра¹⁸².

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Твір складається з двох частин – самої притчі, у якій Леся Українка, яка була добре обізнана з історією релігій, порушила актуальну проблему антагонізму людей різних конфесій, та її обрамлення – тексту оповідачки. Авторка чітко розмежувала ці композиційні елементи за мовним (нараторка веде оповідь українською мовою / проповідник – російською), гендерним (жінка/чоловік) і національним (українка/єврей) принципом. У короткому творі Леся Українка не подає жодних коментарів, натомість вустами проповідника закликає читачів до толерантного ставлення одне до одного в питаннях віросповідання, а як оповідачка спонукає їх самостійно обмірковувати мораль притчі та зробити відповідні висновки:

Після сього знялась жива розмова, сперечання, по-русь-ки, а ще більше по жидівськи; я єї, на жаль, не чула, як слід, бо прийшлось виходити з вагону. А розмова була палка¹⁸³.

У Болгарії Леся Українка так само почувалася двояко. Це був разом і щасливий період її життя, коли хвороба трохи відступила та збулася давня мрія відвідати Драгоманових у Софії, і час нелегких роздумів про швидкоплинність буття на фоні невиліковної хвороби рідної людини. Перебуваючи поряд із дядьком, кожна хвилина спілкування з яким її тишила, але могла бути й останньою в його житті, мисткиня, очевидно, не раз розмірковувала про таку філософську категорію, як щастя. У листі до А. Макарової від 11 (23) січня 1895 р. вона писала:

Скажу Вам, що, певне, на світі таки нема того, що люде щастям звать (се, впрочім, не дуже ново!). От як я тут, здається, й могла б щасливою быть, так не виходить. Як я подивлюся на дядькове здоров'я, то й думати про щастя не хочеться¹⁸⁴.

Ці міркування своїм корінням, ймовірно, сягають 1889 р., коли адресантка перекладала оповідання «Життя і філософські думки Пінгвіна», в епіграфі якого автор, французький письменник П'єр-Жуль Етцель (Pierre-Jules Hetzel), застерігав читача від пошуків щастя («Шукайте, але бійтесь!..»). Відтоді в листах, зокрема до Драгоманова і Павлика¹⁸⁵, мисткиня не раз висловлювала суголосні

тези, які згодом лягли в основу легенди «Щастя». Дотичним до читачьких і перекладацьких інтересів Лесі Українки болгарського періоду є і жанр, що дав можливість художньо переосмислити сюжети й мотиви, якими зацікавилася письменниця під впливом Ернеста Ренана та Моріса Верна.

У творі Леся Українка по-філософськи, з притаманною їй відкритістю сюжету, розмірковує про невловимість відчуття, заявленого в назві. Серед її героїв – звичайні люди (сіячі та пастухи) і релігійно-біблійні образи (Божа мрія, злий дух), тоді як саме щастя – центральна постать («Вона була блискуча, як рання зоря, і міняла свій вид щохвилини, як вогонь»¹⁸⁶). За Українчиною легендою, воно, таке омріяне й бажане всіма, гемонського походження – створене злим духом, щоб позбавити людей миру і спокою. Парадокс у тому, що символічна дорога до нього, всяяна терном і колючим зіллям, полита сльозами й кров'ю, завжди велелюдна. Кожен пошукач вмотивований по-своєму:

На одного воно глянуло коханими очима, іншому заблещало золотом, іншому засіяло світлом слави. Всіх зчарувало воно навіки, і чари його були отрута. Воно летючею зорею падало в серце, і серце починало горіти. Хто раз бачив його, той не забував його до смерті¹⁸⁷.

Легенда глибоко філософська за змістом. Леся Українка задовго до бельгійського письменника Моріса Метерлінка (Maurice Maeterlinck) («Синій птах», 1908) розмірковує над концептом «щастя» і робить невтішний висновок про його примарність. Марія Моклиця слушно зауважує: «Відкривається парадокс: людина щаслива доти, доки не спокуситься ідеєю щастя. У підтексті – власні палкі мрії про щастя, які супроводжуються гіркими прозріннями щодо його нездійсненності»¹⁸⁸.

Твір побудовано на композиційній антитезі образів (Божа мрія/злий дух) і ритмічних повторах, притаманних алегоріям і казкам (циклічність подій: тричі злий дух руйнував Божу мрію), однак звернення письменниці до проблеми філософського осмислення людського буття крізь призму біблійних мотивів засвідчує рух авторки в напрямку модерної прози. Тенденція до розширення тематики популярними тоді серед європейських читачів

питаннями особливо яскраво прослідковується у наступних белетристичних творах Лесі Українки.

У Європі на той час відбулося докорінне оновлення художньої свідомості, спричинене «комплексом філософських, епістемологічних, науково-технічних феноменів, які переорієнтували людство від логоцентричних моделей світу на екзистенційну перспективу “філософії життя”»¹⁸⁹. У центрі уваги літераторів тепер опинялися вже не типові, а унікальні, незвичні герої, з суперечливими характерами й долями. Таких персонажів письменники часто шукали серед художників, музикантів, акторів, іноді навіть зображували їх у стані психічного розладу, адже на той час питання мистецького божевілля, неврозу й істерії були особливо популярні через увагу до проблем наукової психології, зумовлену широковідомими працями «Нариси психології» (1896) Вільгельма Вундта (Wilhelm Wundt), «Геній та божевілля» (1864) Чезаре Ломброзо (Cesare Lombroso), «Виродження» (1892) Макса Нордау (Max Nordau)¹⁹⁰ тощо. Остання книга стала бестселером і в Російській імперії: упродовж 1894-1896 рр. її переклад кілька разів перевидавали у Києві, Харкові та Петербурзі. Саме тоді темою божевілля почала активно цікавитись і Леся Українка. Щоправда, причиною була не тільки звичайна допитливість або ж професійний інтерес. Багато років поспіль її подруга Галина Ковалевська (в одруженні Деген) страждала на сильні нервові розлади, через це жінка кілька разів намагалася покінчити життя самогубством і, зрештою, на початку 1897 р. наклала на себе руки.

Леся Українка як письменниця також не могла оминати увагою такої теми. Витяги, які вона зробила з підручника австрійського психіатра Ріхарда фон Крафта-Ебінга (Richard von Krafft-Ebing) (їхні автографи зберігаються в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України¹⁹¹), свідчать, наскільки скрупульозно мисткиня збирала матеріал і як ретельно готувалася до написання своїх «психіатричних» творів – драми «Блакитна троянда» (1896) і силуетів «Місто смутку» (1896). Проте, без сумніву, найважливішим джерелом для авторки стала її поїздка у м. Творки під Варшавою улітку 1896 р. У містечку діяв психіатричний санаторій «Warszawska Lecznica dla Obłąkanych», головним лікарем якого був Олександр Драгоманов, дядько письменниці. Упродовж кількох днів Леся Українка мала можливість спостерігати за пацієнтами, спілкуватися з ними, робити нотатки. Її мати, Олена Пчілка, згодом згадувала: попри те,

що забудування й атмосфера санаторію мало нагадували лікарню, скоріше якусь сільську околицю, враження від перебування там загалом були досить сумні¹⁹². Власне, авторка ретельно зафіксувала їх у невеликому творі «Місто смутку», який написала в Колодяжному відразу після завершення роботи над драмою «Блакїтна троянда».

Нарис цікавий дослідникам творчості Лесі Українки з багатьох причин. Назва й епіграф, тематика і проблематика, манера викладу, жанр, образи-персонажі – усе свідчить про модерний текст, який, з огляду на його композиційну й образно-стильову нетрадиційність, настільки вирізнявся на фоні написаної до того белетристики, що спонукав Олену Пчілку й Бориса Якубського помилково стверджувати, що це не цілісний текст, а лише санаторійні ескізи мисткині («Се не есть ніякий оповідальний твір, а просто побіжні замітки, нотатки. Можливо, Леся Українка думала, що ті нотатки здадуться їй колись для якогось її писання, яко “людські документи”, але ні в одному її творі не видно, щоб їй здалися оті знахідки»¹⁹³). Нині відомі епістолярні свідчення авторки про її роботу над текстом, а в чорновому автографі зазначено дату завершення (8.IX.1896)¹⁹⁴. Попри це, твір уперше потрапив до друку лише 1929 р.¹⁹⁵, після того як П. Одарченко знайшов його серед рукописів у Гадяцькому музеї ім. М. П. Драгоманова.

Задум мисткині неординарний. Оксана Забужко, аналізуючи драму «Блакїтна троянда», принагідно згадує «Місто смутку» як «нарис явно документальний, написаний “з натури”», і зараховує його до тих, якими Леся Українка «сповна заплатила данину модній “ібсенівській” проблематиці»¹⁹⁶. І все-таки, чому авторка продовжила розробку теми божевілля, висвітлюючи її в іншому жанрі й під іншим кутом? Очевидно, враження від перебування у Творках і від самих пацієнтів санаторію були надто сильні й довго не давали їй спокою. Як оповідачка, Леся Українка, зокрема, яскраво описує їх у творі:

Деякі образи сих безталанних не покидали мене там цілу ніч. Часто, погасивши електричне світло і лігши на широку софу в докторському кабінеті, що служив мені спальнею, я довго дивилась на смуги місячного світла на помості і на високих білих стінах, і в них мріялись мені фантастичні образи бреда, мені здавалось, що тут само повітря населено

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

галюцінаціями і що вони літають тут, як іскри невидимого багаття, як луна невидимих інструментів¹⁹⁷.

Побачене врзалось у пам'ять. Воно не вписувалось у концепцію «Блакитної троянди», для якої, власне, мисткиня і збирала матеріал, однак дало поштовх до народження нового твору – близького за тематикою, але з іншим ідейно-смісловим навантаженням. Для реалізації задуму Леся Українка знову вдалася до малярського способу зображення дійсності – до жанру силуетів, менш поширеного в літературі, проте досить промовистого з огляду на техніку виконання. Письменниця послідовно виводить ряд графічних замальовок – постаті жінок, що опинились у закладі для божевільних. Серед них дівчина з «нелюдською тугою» в чорних очах і з монотонно-жалібним голосом; жінка-дружина; молода поетеса з чудовими синіми очима і сміхом, схожим на плач; підстаркувата жінка з кокетливими жестами; божевільна композиторка з лицем, подібним до візантійської ікони; її величність королева у стоптаних черевиках і потертій сукні; геній християнства з сумним і здивованим голосом. Змальовуючи безіменні силуети за допомогою якоїсь виразної деталі, фрази, фрагмента промови чи діалогу, мисткиня, наче художник, готує ескізи для більшого полотна під назвою «Verkehrte Welt» («Світ навиворіт»), де немає людей, лише їх «бліді, невиразні тіні». Ольга Полухович влучно коментує враження нараторки, яка за всіма відчуттями веде репортаж із самого пекла, описаного ще Данте Аліг'єрі (Dante Alighieri):

Оповідачка нарису «Місто смутку» порівнює себе з італійським співцем пекла Данте Аліг'єрі, який опинився в «місті скорботи»: «І здається мені, що я, мов Данте, опинилась nella città dolente...». Це алюзія до третьої пісні першої частини «Божественної комедії» («Пекло»), що є написом на брамі при вході до пекла: «Per me si va ne la città dolente, // per me si va ne l'eterno dolore» («Крізь мене йдуть до міста мук найтяжчих, // Крізь мене йдуть до мучень і заков»). Текст Данте є одним із ключових до прочитання «Міста смутку», оскільки стан приреченості та безнадії передається через образ замкненого міста-лікарні для душевнохворих (пекла), у якому марно чекати на порятунок¹⁹⁸.

Попри це, «світ навиворіт» притягує оповідачку («Всякий, хто бував у таких закладах, знає те почуття страху, жалости безконечної і, сором сказати, цікавості, що обгортає сторонню людину при вході в сю велику *verkehrte Welt*»¹⁹⁹). Вона прислухається до жінок у «місті смутку» і вловлює озвучені ними проблеми, які турбують і її саму: «до чистої мети треба йти чистою дорогою? А коли хто йде брудною?..», «час визволення давно настав, а однак...», «поезія, поривання *ins Blaue*, зражені надії і... і нещасне кохання». Увівши їх у репліки пацієток, Леся Українка підтекстом тісно поєднала композиційні сцени твору в одне ціле й підготувала читача до сприйняття другої частини нарису, у якій в основному і зосередила роздуми над питанням епіграфа: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?». Для увиразнення ідеї авторка використала прийом контрасту щодо образів («один сілуєт пригадується мені частіше не вночі, а, власне, чогось удень, коли сонце так ясно світить, коли люде говорять так голосно, коли все здається таким виразним і нормальним»). Оповідачка знайомиться з пацієнтом, який називає себе «найстаршим божевільним» і «професором нової психіатрії». У нього «розсудливе божевілля» – стан, коли в одній особі «самопізнання» уживається з самими безнадійними формами». Слова й міркування чоловіка, його поведінка й записи – усе в комплексі ставить під сумнів уявлення нараторки про здоровий глузд, розмиває чітко встановлену раніше межу між «нормальним» і «ненормальним». У «конспекті лекції» «професора», типового символістського героя-персонажа, оповідачка бачить симптоми божевільного і розуміє, що іноді вони характерні і для цілком «нормальної», на думку лікарів і суспільства, людини: «ідеалізація об'єкта кохання, платонічність, інтенсивність, безнадійність, безвиходність», «при акт[ивній] формі – дикі напади, убійство і самоубійство». Не випадково у графі «ступінь поширення» записано іронічне «Не так рідко, як думають вони» (очевидно, йдеться про тих, хто перебуває по інший бік межі). То де ж та границя «нормальності»/«ненормальності» в житті людини? І чи такою стійкою вона є у митців, які часто бувають у стані творчого натхнення і загалом мають хитку психіку? Особливо жінки: у творі серед пацієток авторка зображує поетесу та композиторку, а згодом поповнює ряд своїх героїнь, яких, за висловом В. Шекспіра, зачепило «крило безумства», образами Міріам і Кассандри.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Звідси, очевидно, і фінальне посилання читача до шекспірівського короля Ліра, який від розпачу й горя пізнав істину саме в стані божевільного: «Ох, правда з маячнею тут сплелась!// В безумстві – розум світлий!»²⁰⁰.

Твір Лесі Українки перегукується в часі з тезами французького філософа ХХ ст. Мішеля Фуко (Paul-Michel Foucault):

Тепер на безумця дивляться одночасно і більш відсторонено, і більш прискіпливо. Більш відсторонено, бо в ньому відкриваються глибинні істини про людину, ті дрімаючі форми, в яких народжується те, з чого і складається людина. Але і більш прискіпливо, бо тепер, пізнаючи безумця, неможливо не пізнати себе, неможливо не почути, як піднімаються в тобі ті ж самі голоси і ті ж сили, ті ж дивні вогні²⁰¹.

Аналізуючи нарис крізь призму ідей мислителя, Любов Щітка зазначає:

М. Фуко трактував психічну хворобу як наслідок соціального відчуження, як захисну реакцію організму, нездатного нормально врегулювати свої стосунки з соціальним середовищем. Репресивний соціум обмежував свободу особистості, накладаючи на неї різноманітні табу з метою контролю, і психічна аномалія давала можливість «виламатися» з нього. Для Лесі Українки як модерної письменниці руйнування табу, зокрема в літературі, було засадничим. Пізнати, зрозуміти психологію, в тому числі й психічну, навіть зануритися в неї...²⁰².

Оповідачка, прислухаючись до пацієнтів закладу для божевільних, намагалася пізнати істину – зрозуміти людину, а отже, й себе. Отож занурення авторки у «світ навиворіт» відбулося аж ніяк не на догоду пересічному читачеві. Лесю Українку не приваблювало зображення причин психічних захворювань або їхній перебіг, у центрі уваги мисткині інший аспект проблеми, характерний для модерного мистецтва взагалі і символізму зокрема. Її цікавить філософський вимір двох світів, – свідомого (реального, «нормального») та несвідомого (ірреального, «ненормального»), – і людина як точка їхнього перетину. Оксана Головій наголошує: «Символістсько-імпресіоністичні

й композиція та нарративна тканина оповідання: відсутність традиційного сюжету, безподієвість, чергування спокійної ліричної оповіді з динамічними діалогами, фрагментарність, насичення твору специфічною лікарською термінологією, різноманітними цитатами, алюзіями та ремінісценціями, завдяки яким оповідання спрямовано у філософську площину, тощо»²⁰³.

Примітно, що, хоча надалі героїні драм Лесі Українки іноді й наближатимуться до межі «нормальності»/«ненормальності» впритул і навіть подекуди опинятимуться по її інший бік («Одержима», «Кассандра»), загалом письменниця відмовиться від зображення людей із хворобливими психічними розладами. Натомість психологічний і філософський аспекти, до яких тяжіла модерна література, стануть панівними у її творчості та надалі домінуватимуть у белетристиці. Яскравим прикладом може слугувати типологічно і хронологічно близький до «Міста смутку» нарис «Голосні струни» (1897).

Восени 1896 р. Київське літературно-артистичне товариство вперше оголосило конкурс на кращий художній твір, написаний українською мовою. Ідея такого словесного турніру відразу сподобалася Лесі Українці, тому мисткиня після оголошення складу журі, членами якого стали Володимир Науменко, Михайло Старицький і Микола Ковалевський та в справедливій ухвалі якого вона не сумнівалася, вирішила спробувати свої сили, хоча в успіху певності не мала. Прикута на той час хворобою до ліжка письменниця завершила роботу над оповіданням (за жанровим визначенням Лесі Українки нарисом) «Струни» (його конкурсна назва) у січні 1897 р. У жовтні того ж року журі визнало його кращим серед україномовних творів і вшанувало авторку найвищою відзнакою спілки – золотим жетоном, її єдиною нагородою за життя. Попри перемогу в конкурсі, оповідання не відразу потрапило до читача. Заплановані до друку премійовані україномовні твори не було опубліковано в збірнику товариства через вимогу цензурного комітету перекласти їх російською, з чим авторка категорично не погодилася. Проте нарис уперше побачив світ таки в перекладі, щоправда, німецькою мовою. Така презентація творчості письменниці для західноєвропейського читача відбулася завдяки її знайомству з німецьким літератором і редактором журналу «Die Gesellschaft» Людвігом Якобовським (Ludwig Jacobowski). У червні 1899 р. він, за рекомендацією Ольги Кобилянської, навідав Лесю Українку в берлінській клініці,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

де та перебувала після операції, і запропонував опублікувати один із її творів у збірнику українських авторів німецькою мовою. Добре поміркувавши, мисткиня вирішила подати до друку саме «Голосні струни». У листі до Ольги Кобилянської, яка допомагала подрузі редагувати автопереклад, Леся Українка так аргументувала свій вибір: «Врешті, се (перекладене) оповіданнячко тіпичніше для мене, бо воно наскрізь ліричне, його б можна поємою в прозі назвати, а я ж, власне, лірик par excellence»²⁰⁴. На жаль, запланований збірник не побачив світ через раптову смерть Якововського. Переклад оповідання було опубліковано 1903 р. у віденському журналі «Rutenische Revue» («Український огляд») під назвою «Das Lied ohne Worte» («Пісня без слів») ²⁰⁵. Наступне видання твору, вже мовою оригіналу, відбулося майже через 30 років (1929)²⁰⁶.

Ймовірно, рішення презентувати себе за кордоном «Голосними струнами» було спричинене насамперед модерною природою твору, який органічно вписувався в контекст європейського мистецтва. Тема «нової» жінки – сильної особистості, яка, на протигагу традиційним образам, освічена, має почуття власної гідності й готова, попри витонченість і вразливість, відстоювати свій вибір у житті, була актуальною для літератури того часу. Знаковою вона стала і для самої авторки: окремим героїням Лесі Українки, зокрема і Насті Гриценко з оповідання «Голосні струни», цілком можна надати статус модерного персонажа. На жаль, на батьківщині твір сприйняли не так однозначно навіть через кілька десятиліть після його написання. Борис Якубський, наприклад, аналізуючи нарис, зазначив:

Оповідання «Голосні струни» в порівнянні з оповіданням «Пізньо» багато втрачає. Майже сентиментальні постаті його героїв значно слабші в своєму художньому обрамленні не тільки як постаті з «Пізньо», а навіть як постаті повісти «Жаль». Але воно цікаве як ще один зразок романтичної теми й психологічної її обробки в еволюції прозової творчості Лесі Українки²⁰⁷.

Щоправда, на такий погляд у літературознавстві натрапляємо чи не єдиний раз. Адже перед читачем постає вічна тема любовного трикутника, але в новітній інтерпретації, зі зміщенням акцентів із подій на сферу переживань героїні, коли в центрі уваги – почуття

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

інтелектуалки, представниці інтелігенції, зрештою, сильної духом і багатой духовно молодой дівчини з фізичною вадою. На останньому Леся Українка не акцентує, у тексті вона лише раз фрагментарно подає опис Насті Гриценко:

Вона була горбата, сього слова досить. Се слово тяжке, його тяжко мовити, – ще тяжче на собі носити. Його носила, власне, носила на собі, оця дівчина з великими синіми очима, з довгою русою косою. Трудно зважити, на що найбільше задивлялись перехідні люде, – чи на ті очі сині, чудові, чи на тую русу косу хвилясту, напіврозплетену, чи... ні, лишім се тяжке слово!²⁰⁸.

І все-таки фізична вада дівчини є рушійною силою конфлікту, хоч авторка і виводить його в підтекст. Щоразу дорога додому чи в музичну школу, яку відвідує героїня, перетворюється для неї на справжнє випробування («Коли вона ішла вулицею, всі оглядалися на неї. Кожний дивився на неї особливо: хто з посміхом, хто з подивом, хто з жалем; здається, найчастіше з жалем...»), проте Настя не уникає його, навпаки, попри наполягання брата, вона продовжує ходити пішки з тяжким портфелем із нотами в руках. «Вразлива» дівчина, як характеризує героїню її знайома з часів гімназії, у такий спосіб наче загартовується, вчиться виживати у світі, який здебільшого шкодує її, але не розуміє. Відчувається, що авторка добре знала і той погляд перехожих, і реакцію на нього, адже й сама багато років страждала від надмірної уваги незнайомих людей на вулиці. Не випадково після операції письменниці завжди носила мітенку (рукавичку без пальців) і приховувала деформовану руку, позуючи для світлин. Загалом твір рясніє автобіографічними деталями, на що звертали увагу майже всі дослідники оповідання. Подекуди складається враження, що прототипом Насті Гриценко була сама Леся Українка. Принаймні Ірина Шукіна, вказуючи «на високий ступінь ототожнення внутрішнього світу авторки зі світом її героїні, на відвертість письменниці у визначенні жанру», цілком справедливо назвала «Голосні струни» «літописом її душі»²⁰⁹.

Настя Гриценко досить замкнена особистість. Навіть найрідніша людина у житті, брат Павло, який зараз більше захоплений власним коханням й іспитами, не все знає про неї і вже поготів про її

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

страждання через нерозділене почуття до Богдана, тому у творі часто «розмовляють» деталі. Так, наприклад, авторка детально описує предметний світ дівчини, звертаючи увагу насамперед на інтер'єр її кімнати:

В кімнаті стояло п'яніно, над ним була полиця з бюстами Шопена та Бетховена межі лаврами в вазонах; стояла етажерка з нотами і друга етажерка з книжками в гарних оправах, все найбільше твори знакомих поетів. Кімната була вбрана досить убого, але мала в собі щось оригінального і принадного. Було в ній багато квіток – і се найпаче надавало їй оригінальності²¹⁰.

Речі, які оточують Настю, мають яскраво виражене психологічне навантаження та допомагають читачеві краще пізнати світ героїні. Кожна деталь додає щось нове і про її життя загалом, і про риси характеру зокрема. Як слушно зауважила Леля Кулінська, «Леся Українка володіла майстерністю творити художній образ через пряме, номінативне називання деталей»²¹¹. Наприклад, про тонку і глибоку душевну організацію дівчини свідчить її любов до квітів (вінок із барвінку, фіалки на столику, конвалії на фортепіано), літературні вподобання (захоплення Семеном Надсоном (Семён Надсон); символічна паралель з описаною в «Божественній комедії» Данте Аліґ'єрі історією кохання Паоло й Франчески да Ріміні²¹²), власні проби пера (у текст введено поетичні рядки Насті) і, звісно, захоплення музикою, якою наповнений світ героїні й увесь твір. Не випадково І. Денисюк назвав «Голосні струни» «музичною новелою»:

У новелах цього типу настроєву атмосферу створюють музичні образи і музичні переживання. Вони є головними засобами розкриття психології персонажа. Якийсь музичний образ стає лейтмотивною, сюжетотворчою деталлю²¹³.

Такою деталлю в «Голосних струнах» є пісня-романс Роберта Шумана (Robert Schumann) на текст Генріха Гейне «Ich grolle nicht» («Я не гніваюсь» (нім.)). Вибір музичного образу, що тричі повторюється в оповіданні, не випадковий. Ірина Щукіна, аргументуючи його, слушно зауважила: «Шуман і Гейне – знакові постаті для

Лесі Українки. Високо оцінюючи творчість кожного з них, вона виокремлювала з-поміж інших творів ті, де поєдналося їхнє натхнення»²¹⁴. Згаданий текст зацікавив мисткиню задовго до написання нарису: її переклад вірша під назвою «Не жаль мені!» увійшов до збірки «Книга пісень Генріха Гейне», яку Леся Українка опублікувала у співавторстві з Максимом Славинським 1892 р. у Львові. Очевидно, обираючи музичну канву, вона покладалася насамперед на хвилеподібну структуру пісні, що здатна переносити героїню у спогади, а обізнаного з романсом читача у світ переживань і почуттів Насті Гриценко. Таким чином, «Ich grolle nicht», за влучним висловом Вікторії Сірук, є своєрідним камертоном для настроювання на тональність внутрішнього світу персонажів²¹⁵.

Однак оповідання наповнюються звучанням не лише музичні твори, які виконують герої. У нарисі 71 слово безпосередньо пов'язано зі світом музики (термінологія й музичні поняття), а 43 вжито для означення музичних явищ²¹⁶. Окрім того, авторка вдається і до перцептивної лексики. Слухову модель сприйняття найчастіше актуалізують лексеми на позначення музичних образів, звуків природи, людей (панночки лепечуть; варварські гуки фортеп'яно; душа стогне; очі розмовляють; слухала, як ішли люде; день хотів переслухати пісні; щастя грає; ніжна, тиха, кристально чиста мелодія тощо). Аудіально-візуально сприймаються навіть абстрактні поняття, наприклад спогади: «спогади, які вона хотіла заглушити піснями любого поета, знов зацвіли у неї в серці...»; «спогади налінули роєм, і Настя слухала їх, дивилась на них». Паралельно авторка вдається і до зорової лексики на означення слухових образів, найбільше в фінальному епізоді, коли героїня імпровізує на фортепіано²¹⁷:

Бушувала буря, крізь яку іноді звучала перша мелодія спомину, але вона була сумна і переривчаста і скоро поринула цілком у хвилях гордого розпачу. Все потонуло в них – світлі мрії, жалісні плачі, сміливі пориви і трепетні сльози. Хвилі гуділи все дужче, все неспокійніше і тривожніше, оглушуючи самих себе. Швидше і швидше котилися хвилі, заливали все, розливалися ширше і помалу заспокоювались. Вони гомоніли все тихше і тихше, і з їх гомону виникала пісня, безнадійна і хмура, як туманна ніч на морі. Ледве чутно, як подих,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

прозвучала вона й заніміла... Раптом пролунав гучний стогін, як крик серця, і на низькій ноті обірвався²¹⁸.

У пристрасній мелодії закадровано монолог героїні, за допомогою музичних образів вона розповідає чуттєву історію свого безнадійного кохання. Тільки у такий спосіб дівчина, у якої «стане одваги з голоду вмerti, не простягаючи руки за хлібом», може поділитися зі світом своїми переживаннями і розказати про власні почуття. Леся Українка зображує її глибоко психологічну драму в двох комплементарних мистецьких вимірах – словесному й музичному, орієнтовно у цей же час доповнюючи їх поетичним відповідником – віршем «Ти, дівчино, життям розбита, грай!» (1897):

Ти, дівчино, життям розбита, грай!
Грай на оцих людьми розбитих струнах,
Ачей же так гармонії осягнеш,
Її ж було в твоїм житті так мало...²¹⁹.

Органічно влітається в сюжетну канву оповідання й епіграф – рядки з поезії Лоренцо Стеккетті (Lorenzo Stecchetti) «...I fiori nati dal mio cor,/ I versi che pensavi, ma che non scrissi,/ Le parole d'amore che non ti dissi» («Квіти, що народились в моєму серці, вірші, що їх я придумав, але не написав, слова кохання, що їх не сказав тобі» (італ.)), які також можна вважати одним із провідних мотивів інтимної лірики авторки. У той період вона переживала особисту драму, пов'язану з історією її взаємин із Нестором Гамбарашвілі (ნესტორ ღამბარაშვილი). Леся Українка від часу їхнього знайомства, що відбулося восени 1895 р., жила у світі осяйної ілюзії дружби-любові²²⁰, а коли настало прозріння, – у квітні 1897 р. Нестор Гамбарашвілі одружився, – подібно до своєї героїні, увесь біль вилила на папір – написала ціле «гроно», за визначенням Оксани Забужко, творів, які віддзеркалюють один із найдраматичніших сюжетів її життя, що глибоко зачепив її власні струни душі.

Музичний образ струн виведено і в назву оповідання. Ірина Щукіна ретельно відстежила нелегкий процес її становлення, що тривав орієнтовно два з половиною роки, – від робочого заголовка в чернетці «Єдиний скарб» (у творі – коса дівчини) до варіантів «Струни» (мисткиня вдається до музичного семантичного поля),

«Голосні струни» (вдало поєднується музичність, метафоричність і символічність) і титулу німецького перекладу «Das Lied ohne Worte» («Пісня без слів»), який є назвою ліричної наспівної інструментальної п'єси і водночас символічним кодом оповідання²²¹. Щоразу заголовки все більше акцентували емоціональну силу музики, яка в тексті Лесі Українки відіграє ключову роль в образотворенні. Прикметно, що це не єдиний випадок в українській літературі того періоду. Епоха fin de siècle народжувала письменників, які незалежно один від одного все частіше активно послуговувалися здобутками суміжних видів мистецтва (Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич та ін.). Подекуди літератори суголосно вдавалися і до практики індивідуального визначення жанру в підзаголовку, щоб наголосити на інтермедіальності твору, його структурній своєрідності або ж взаємодії з іншими родами. Леся Українка в уже згаданому листі до Ольги Кобилянської²²² назвала «Голосні струни» поемою в прозі, однак в автографі, що зберігся, маркувала його як нарис. Леся Кулінська щодо цього вибору писала:

Леся Українка в своєму визначенні й виходила з розуміння саме такого ліричного нарису, який щонайменше обмежував свободу оповідача і відкривав широкі можливості для ліричного самовираження, коли слово, крім своїх звичайних об'єктивно-комунікативних функцій, народжує особливу емоціональну атмосферу повіствування, звернену в сферу високих людських почуттів²²³.

Завдяки цьому жанр нарису зазнав якісного оновлення, тоді як композиція «Голосних струн» структурно наблизилася до музичного твору. Проте, звісно, такий текст і підтекст «прочитати» складно. На думку Ольги Каленіченко, «Леся Українка, написавши цікавий експериментальний твір, запропонувала своїм читачам майстерно загаданий ребус, який ще не одноразово буде привертати увагу і шанувальників творчості письменниці, і дослідників»²²⁴. Так, наприклад, уже традиційно мисткиня залишає сюжет відкритим, проте з проєкцію на майбутнє героїні, яка, зважаючи на чвертки нотного паперу на її столі, має всі шанси реалізувати себе в музиці як композиторка. Принаймні, якби не хвороба, таку можливість розглядала для себе і Леся Українка, яка, за спогадами сестри Ольги,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

чудово імпровізувала, а тому могла би стати першою жінкою-композитором²²⁵. Загалом модерна тема жінки і мистецтва ще не раз буде предметом дослідження письменниці, яка, ослабивши зовнішньо-подієве начало в прозових текстах, усе більше занурювалася у світ настроєвого, асоціативного викладу.

Стильові тенденції модернізму відображені і в німецькомовному нарисі «Ein Brief ins Weite» («Лист у далечінь»), опублікованому 1900 р. у дрезденському виданні «Die Gesellschaft»²²⁶. Історія написання цього твору мало досліджена, адже в архівах не збереглося жодних задокументованих згадок про нього. Розкрити загадку первісного тексту (уперше надруковано оригінал чи автопереклад?) могли б листи мисткині до Якобовського, проте нині їхні тексти невідомі, хоч і залишається сподівання, що в одному з німецьких сховищ колись таки натраплять на слід епістолярного діалогу редактора журналу з авторкою. Наразі науковці встановили лише орієнтовну дату створення нарису, пов'язуючи її з ялтинським періодом життя Лесі Українки (1897-1898 рр.). До вітчизняного адресата «Лист у далечінь» зміг потрапити тільки 1970 р., коли Мирослав Мороз опублікував переклад твору в газеті «Літературна Україна»²²⁷.

До подорожньої літератури Леся Українка вдалася через вимушені мандри: її хвороба постійно вимагала пошуку сприятливого для здоров'я клімату. У цьому контексті чи не найпоширенішим у творчості письменниці є мариністичний мотив, адже медики часто радили лікуватися сонцем, водою і морським повітрям. Поїздки в Одесу, Ялту, Євпаторію тощо, де доводилося жити не один місяць самотньо і далеко від родини та друзів, тишили мисткиню хіба можливістю вдосталь спілкуватися з морем, яке вона полюбила з першої зустрічі. Дорогою до нього і безпосередньо на курорті Лесі Українці часто бракувало щирих співрозмовників. Щоб не нудьгувати, вона знаходила собі якесь корисне заняття – вчила іноземні мови, багато читала, обмірковувала літературні задуми і, звісно, спостерігаючи за оточенням, мимоволі знаходила прототипів героїв майбутніх художніх текстів. Очевидно, під час однієї з таких мандрівок у неї і виник задум написати невеликий твір морської тематики – «Лист у далечінь».

Шкіц як жанр малої прози передбачав мінімальний подієвий каркас. Вибудовуючи його – зустріч-знайомство оповідачки з випадковим попутником на пароплаві, авторка на початку нарису

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

майстерно увиразнила основу ослабленого сюжету, вдавшись до паралелізму:

Ми зустрілися під час одної морської плавби (для мене це була подорож на чужину, для Вас – повернення додому); дорога все ж була та сама, ми були ніби ті дві хвили, що пливуть деякий час разом, потім з'явиться яка-небудь перешкода, корабель або камінь, які розлучають хвили назавжди, вони ніколи більше не пробують віднайти себе знову, ніщо їх до цього не спонукає. Так діється і з нами²²⁸.

Водночас вона максимально наповнила його враженнями, почуттями й переживаннями. Щоб гармонійно вплести їх у текст, Леся Українка звернулася до вдалої форми – епістолярію, одного з найкращих способів художнього саморозкриття. Він дає змогу зазирнути в душу персонажа, досягти глибшого розуміння його поведінки і психологічно вмотивувати її. Мисткиня сповна використала ці можливості. Лист до незнайомця є сповідальним, хоча адресантка у ньому подає небагато інформації про себе. Уважно прочитавши текст, читач дізнається, що вона подорожує наодинці. Тільки складні життєві обставини могли змусити інтелігентну жінку того часу, – а героїня нарису, без сумніву, такою є, наважитися на таку далеку дорогу без супроводу (авторка, як ніхто, знала про це, бо й сама не раз потрапляла в подібні ситуації). Отож, жінці бракувало підтримки й опори, яку вона несподівано для себе знайшла в особі незнайомця.

Тексту притаманні настроєвість і фрагментарність оповіді. Леся Українка описує чоловіка ескізно та розмито («голова завжди трохи нахилена наперед», «серйозний погляд», голос «чистий, але нерізкий, може, трохи гортанний»), подаючи загальне враження героїні щодо його зовнішності в цілком імпресіоністичній манері: «Ваша постать рухається тепер перед моїми заплученими очима у далекій перспективі, і все ж вона видається мені завжди милою, витонченою та рельєфною, подібною до тих фотографюр, що неначе виконані гравіювальною голкою...». І хоча нараторка (у творі немає імен) подекуди звертає увагу на очі чоловіка (у них адресантка бачила то серйозність, то ласкаву дбайливість), насамперед її цікавлять його манери й поведінка. Оповідачка не ідеалізує незнайомця

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

(«Вам і на думку не спало, що Ви допустили нечемність, коли, замість розмовляти зі мною, Ви ходили вздовж палуби, заклавши руки за спину»), однак зауважує: коли вона потребувала допомоги і не могла втримати рівноваги на палубі, він завжди подавав руку, яка «була кращою опорою, ніж залізні поручні сходів». Чоловік поводився природно, «без тієї банальної вимушеної ввічливості, яка звичайно характерна взаєминам між мужчинами і жінками» і яка адресантці в житті видавалася ненависною. Проте навіть не це найбільше вразило героїню – вони розмовляли. Авторка наче ненароком оминає тематику, бо ключовим є сам процес діалогу. Не стільки важливо те, про що говорили, – хоча бесіди були далекі від теревенів «за чашкою чаю» і на цьому акцентує Леся Українка, вплітаючи в текст епізод останньої довгої розмови попутників про «велику фатальність» (питання для адресантки «темне хаотичне», як море), – скільки вміння героя спілкуватися з оповідачкою на рівних, без глузування чи жартів, які вона звикла чути в подібних випадках від чоловіків. Він не тільки бачив у ній жінку, якій потрібна підтримка й опора, але за потреби легко визнавав її право і можливість обговорювати важливі філософські питання, якими на той час переймалося людство. Ймовірно, адресантка за це найбільше й хотіла подякувати незнайомцеві. На жаль, як метафорично зазначає авторка наприкінці твору, такі чоловіки «губляться в натовпі», їх складно розгледіти «у далечині». Таким чином, у тексті чітко прослідковується і феміністичний мотив, і погляди Лесі Українки на гендерні ролі та відносини в суспільстві.

Отже, нарис «Лист у далечинь» у стильовому плані можна вважати модерним твором. Однак його імпресіоністичність розкривається зовсім не описами морської стихії (їх майже немає), а, як слушно зауважує Головій, на рівнях специфіки сюжету (майже безподієва сюжетна композиція), оповідної манери (настроєвий тип передачі вражень, фрагментарність, уривчастість), образотворення (відсутність характерів; розмите зображення чоловіка, наявність лише штрихів до портрета – згадки про голос, погляд), жанрової своєрідності (форма листа-спогаду) тощо²⁹. Примітною є також традиційна для Лесі Українки відкритість сюжету. Авторка кілька разів наголошує у творі на неможливості другої зустрічі героїв, проте водночас гіпотетично не заперечує, що в житті будь-якої жінки такий супутник може з'явитися. Соломія Павличко писала:

Творчість Лесі Українки й особливо Ольги Кобилянської беззаперечно засвідчила кризу української традиційної маскулітності. Героїні цих авторок – нові, автономні, самодостатні й сильні жінки – не могли знайти у своєму оточенні відповідних мужчин²³⁰.

Про такий пошук, власне, і йдеться в нарисі. На час його написання Лариса Косач уже познайомилася з Сергієм Мержинським, тому дослідники в постаті незнайомця подекуди впізнають його образи. І хоча мисткиня майстерно уникала автобіографізму у творах, у шкіці «Лист у далечінь» сконцентровано цілий “вузол” рефлексій, що можуть слугувати відгомонам дуже різних життєвих моментів»²³¹ письменниці.

У листах до рідних Леся Українка завжди з любов'ю змальовувала море, вдаючись до високохудожніх засобів. Так, наприклад, із Ялти восени 1897 р. вона писала матері: «Ранок сьогодні був чудовий і море розкішне: сине, рожеве, зелене, опалове, яке хочеш, а тепер чудова, місячна, тільки дуже холодна ніч, і я не одважуюсь піти подивитись на море, хоч воно, певне, цікаве, таке, як учора»²³². Спостерігаючи за ним у різні пори року та доби, під час шторму й у штиль, мисткиня насолоджувалася враженнями, а згодом описувала їх у мариністичних творах, як-от в оповіданні «Над морем», опублікованому 1901 р.²³³. В його основі – ялтинський період життя письменниці: згідно з автографом, робота тривала до 19 листопада 1898 р.

Окрім моря, на кліматичних курортах увагу мисткині, звісно, привертала і люди – відпочивальники та місцеве населення. Ближче знайомство з ними іноді переростало в щире дружбу (наприклад, із ялтинським лікарем Мартиросом (Мартином) Дерижановим та його дружиною), а подекуди й розчаровувало. У листі з Чукурлара (Ялта) до сестри Ольги 30 серпня (11 вересня) 1897 р. Леся Українка повідомляла, що для того, щоб заощадити на оренді помешкання, знайшла собі сусідку – слухачку московських фельдшерських курсів. За словами адресантки, «нічого собі дівчина, та все-таки зовсім чужа»²³⁴. Розповідаючи рідним про свій побут, письменниця іноді згадувала і нову знайому з Орла («моя товаришка (розумій се слово в практичному значінні) мало буває дома, от сьогодні поїхала з Горним клубом на Байдари, а то раз у раз ходить в Ялту,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

часом по двічі на день»²³⁵; «добре бути такою натурою, як моя “товаришка”, їй всього 20 л[іт], але вона вже зложила собі певні категоричні мірки і рамки і вірить в них, без критики. Се навіть часом мене дражнить. Напр[иклад], у неї в голові неможливий сумбур щодо “областных вопросов”, вона зовсім не в стані розрізнити поняття “шовінізм і нац[іональне] самопізнання”, “автономія і сепаратизм”, “політична солідарність і централізм”, гірше всього, що вона не розуміє сього раз назавжди...»²³⁶). Згодом, принагідно звертаючись до Людмили Драгоманової з проханням від сусідки, письменниці так охарактеризувала її:

Панна ся – молода дівчина (20 л.), великороска, на курси попала, здається, більше згаряча, ніж «по призванню», виховання досить дворянського і має в натурі певну дозу російської «безалаберности», впрочем, добродушна, з добрими замірами; хоче – походити за границею в універс[итет] і «присмотреться к жизни»... Не бідна, але далеко не щедра. Ми з нею місяць жили тут в одній хаті, і вищесказане єсть результат моїх безпосередніх спостережень над нею²³⁷.

Ця історія з вимушеним спілкуванням на курорті стала для Лесі Українки безпосереднім поштовхом до написання ще одного імпресіоністського твору. Як свідчить назва, його сюжет тісно пов'язаний із морем. Воно не тільки вказує на місце подій, без нього навряд чи відбулася би зустріч головних персонажів (у них різна географія, кола життєвих інтересів не перетинаються), – це центральний образ. Авторка знайомить із ним читача у властивій імпресіоністам манері вже в експозиції – змальовує близьку її натурі морську стихію через відчуття нараторки-героїні:

Море шуміло, дрібні камінці торохтіли, зачеплені хвилею, немов порікували, що їм не дає спокою химерна вода. Чайки цілими зграями літали над водою, жалібно скиглячи, однаково і в погоду і в негоду, вдень і вночі. Завжди поважні кримські садки стояли тихо, – великої бурі треба, щоб вони зашуміли, як наші діброви. Каміння і скелі над берегом здавалися ще більше нерухомими проти вічно живого, вічно рухомого моря, що при кожній хмарці, при кожній зміні небесного

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

світла переменяло свій вид, але ніколи не розбивало гармонії картини²³⁸.

Через експозиційний монолог оповідачки мисткиня, вдаючись до здобутків малярства, водночас готує читача до сприйняття твору:

Коли я була дитиною, мене прикро вражали великі олійні картини на виставах, повні безжалісного реалізму, як, наприклад, картини Репіна; щоб розбити тяжку ілюзію, я підходила зовсім близьенько до картини і тоді – переставала її бачити. Передо мною були просто цятки краски, а крізь них просвічували грубі нитки з полотна, і навіть чудно здавалось, чого вони здалека були мені страшні.

Тепер, коли цятки краски знов злились в далеку картину, мені хочеться покласти сю картину на папір і знов придивитись до неї ближче, бо вона вже занадто опанувала мою увагою і починає гнітити мене²³⁹.

Таке традиційне для модернізму звернення літераторки до живопису, на думку Тамари Гундорової, навіяне враженнями київського життя авторки, зокрема її заняттями малюванням:

Звідси – мальовнича рамка на початку оповідання й «ландшафтний погляд» на місто й на море, асоціації з далекою і близькою перспективою, картинами Репіна й грубими нитками підрамника. Звідси – згадки про місто, котре здалеку асоціюється з «частиною пейзажу без людей», а в житті позбавляє спокою й безлюддя навіть у себе вдома, але дає і роботу, і думки, і знайомства²⁴⁰.

Життя «над морем» інше. Зосереджуючи в центрі твору водну стихію, яка здавна символізує перетворення й відродження, Леся Українка апелює і до її цілющої сили змінювати все навколо, наче сподіваючись, що море здатне животнорно впливати навіть на відстані авторка–читач. Так, наприклад, письменниця однією з перших в українській літературі порушує екологічне питання. Її оповідачка зачарована морськими краєвидами, вона відчуває гармонію, яка панує скрізь, де немає... людей. Сліди їхньої діяльності вражають героїню:

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Море тут же коло нас билося об стовпи. Я поглянула вниз на нього, і мені стало жаль «свого прекрасного моря», – його темно-зелена оксамитна хвиля ледве просвічувала з-під сміття: шкурки з кавунів, насіння, жовті смуги і якісь червонясті завої напливали від байдаків і парохода з нафтою, що, власне, вигружався в пристані. Там же стояв, розводячи пари, другий пароход, з вуглем, чорний, плісковатий, мов черепаха, – він кидав короткими вибухами дим з труби і розпускав сажу по всій пристані²⁴¹.

Проте, як слушно зауважує Світлана Кочерга, «не лише плями на морі болісно сприймає Леся Українка, людина для неї також може бути плямою на картині досконалого світу, особливо якщо підійти до цієї людини надто близько»²⁴². Письменниця змальовує в оповіданні саме таку антитетичну оповідачку героїню – Аллу Михайлівну. Вони – представниці різних світів, полярність яких визначається не соціальним чи матеріальним фактором (панночка з «порядної» родини: «родители – “хорошіе господа”»; папаша – генерал, мамаша – профессорська дочка, сестриці старші в інституті учились, за хороших людей заміж повиходили»; натомість оповідачка не згадує про своїх батьків, однак її фінансова спроможність винаймати окреме помешкання в Криму й наявність служниці дають підстави стверджувати, що вона також походить із заможної сім'ї), а світосприйняттям і поглядами на життя. Щоб «примирити» їх на час розгортання сюжету, мисткиня вимушено мотивує їхнє спілкування обставинами курортного життя («се була літня хвилева знайомість, така, що встановлюється і потім хутко губиться з очей без жалю»), адже за інших умов воно було б неможливим.

Образ Алли Михайлівни подано в динаміці, у міру того, як розгортається сюжет. Леся Українка вміло розкриває її риси характеру й світогляд, показує фізичний і моральний стан у радісні й драматичні моменти її життя, однак лише крізь призму пізнання оповідачкою героїні, уникаючи прямих характеристик і залишаючи читачеві можливість самостійно зробити висновки щодо цієї постаті. Перші враження від ближчого знайомства з Аллою Михайлівною – суперечливі. Провівши цілий день у її товаристві, нараторка поступово переконується, що за привабливою зовнішністю панночки (у творі авторка описує її і фрагментарно, і вдаючись до словесної

передачі її фотопортретного зображення) криється шквал емоцій та пристрастей, однак він фальшивий і показовий за своєю суттю («Її гарне, з тонкими рисами лице прийняло такий “циганський” вираз, що мені стало невимовно шкода її, так як бувало шкода малих дітей в цирку, коли вони показують чужим людям свої тоненькі виламани тільця»). «...Що за тіп моя бесідниця?» – розмірковує оповідачка – за вдаваною легковажністю Алли Михайлівни складно розгледіти її саму. Під час розмови, що більше нагадує монолог господині, нараторка спостерігає за манерою спілкування («Говорила моя бесідниця дрібно, швидко, тонким сопрано, перебуваючи сама себе раз у раз – то співами, то якимсь чудним гуком, що вона називала “цыганским взвизгиваньем”») і поведінкою нової знайомої, дізнається про спосіб її життя («найкращими її спогадами були “цыгане, ресторан Яр, Стрельна”, яких вона, здається, добре знала. Професії у неї не було. “Зимой я выезжаю, а летом уезжаю”, – казала вона») і наміри задля розваги закрутити голову місцевому «серцеїду» Анатолію. Оповідачка співчуває Аллі Михайлівні, але не тільки через хворобу. Спостережлива нараторка зуміла розгледіти в ній нещасну дівчинку, яка насправді дуже боїться смерті, що заглядає їй у вічі, і, як уміє, намагається заповнити внутрішню порожнечу, щоб не думати про це. Її поведінку досвідченіша приятелька пояснює дитячістю натури, тому й намагається застерегти юну знайому від необачної гри з місцевим ловеласом, якого влучно характеризує: «далеко не новий і не оригінальний тіп», «звичайне, прилизане обличчя». Оповідачку ж, наприклад, більше цікавить «історія поглядів» панночки (вираз зневаги) і молодого робітника, у темних очах якого можна було прочитати ненависть і зрозуміти «страшний, фатальний антагонізм». Авторка навіть вдається до посилання на дитячу казку, щоправда, з іншою кінцівкою, трагічною: Алла Михайлівна нагадує Червону Шапочку (за кольором капелюшка і не тільки), яка бігає за барвистими метеликами в лісі, де скоро наступить ніч і розлілється кривава заграва.

Надалі оповідачка-героїня намагається уникати обтяжливого для неї спілкування («розмова з Аллою Михайловною почала втомляти мене, теми у нас мінялись часто, швидко і без мети, як барвисті шкельця в калейдоскопі»), однак під час загострення хвороби панночки, до якого призвели любовні невдачі, благородство й доброта не дозволяють їй залишити дівчину наодинці. Здавалося б, та

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

пережила момент ініціації, і це мало б запустити процес переосмислення життєвих пріоритетів. Якщо раніше Алла Михайлівна шукала насолоду від життя в одязі й екстремальних розвагах, намагалася приховати порожнечу внутрішнього світу зверхністю до інших і бравуванням, то тепер відкрилася її справжня сутність: перед оповідачкою постала доросла жінка, здатна міркувати самокритично й усвідомлювати реалії («я не звикла учитись», «я егоїстка», «можу робити тільки те, що мені приємно», «не знаю, що власне мені приємно»), але, на жаль, тенета фальшивого й порожнього світу виявилися сильнішими. Символічна сцена читання повісті Івана Тургенева «Весняні води»²⁴³ засвідчила, що їх не так легко розірвати:

Прочитавши перших дві-три сторінки, я спинилась, щоб одвести голос, і почула голосне мірне дихання Алли Михайловни, – вона спала, підклавши руку під щоку; з-під подушки виглядала клинчиком червоняста обложка «Amour moderne»...²⁴⁴.

Боротьба «за душу» Алли Михайлівни символічно розгортається в площині протистояння двох літератур – класики і жіночого любовного читива. Перша не цікавить героїню, бо видається їй дитячою або «больничною», написаною спеціально «для сухотників». Натомість французькі романи (деякі з поміткою «Anatole B.»), «повні тонкої розпусти думки і фантазії», займають увесь її вільний час. Оповідачка навіть коротко подає зміст одного з них й описує враження панночки від прочитаного:

При одній надто «ріскованій» сцені я глянула на Аллу Михайловну, – вона вже не лежала, як перше, з закритими очима, вона спіралась на локоть, підвівши голову, і дивилась на мене палко, розширеними очима, затримувала дух, ловлячи кожне слово роману з жадібною цікавістю²⁴⁵.

Зважаючи на це, остаточний розрив знайомості був неминучий. Нараторка влучно підсумувала їхнє курортне спілкування за допомогою народної приказки: «Шкода мову псувать!»²⁴⁶. Кожна з героїнь, світи яких перетнулися на якусь мить, пішла своєю життєвою дорогою. І якщо Алла Михайлівна знову знайшла оманливий

ґрунт під ногами, кинувшись у вир нового захоплення, то оповідачка віддалилася від неї, як від згаданої в експозиції плями на полотні, і вдалася до споглядання гнітючої загальної картини в парку:

В аллеях було душно, хоч, властиве, спека вже спала, бо сонце схиялось за гори. Дух від квіток, пахощі від туалетів і хусточок, газ від фонарів, що сьогодні для параду були зарані запалені, пах кіпарісової живиці і курява, – все те мішалось і робило повітря важким, немов напоєним хлороформом. І люде були немов наркотизовані, – вони ходили від ятки до ятки, брали білети, вибірали премії, обкидали один одного папіровою січкою, тими ялтинськими «конфетті», але все якось мляво, неживо. Інші сиділи на лавках, розглядали публіку, деякі дами були в діамантах, декольтіровані, мов на бал, з неймовірними куафюрами і капелюшами, вони робили жести, усміхались, але чогось здавалось, що то не живі люди, але воскові штучні фігури. Над усім панував якийсь примус, немов сон, так і здавалось, що от-от сі люди позіхнуть, протруть очі, здивовано глянуть один на одного і розійдуться²⁴⁷.

Цей «неживий» світ викликає в оповідачки бажання стати мізантропом і породжує непрості роздуми, за якими проглядається справжня суть конфлікту: «Се ж була курортна публіка. Вона прибула сюди, щоб залишити морю і горам свої болі, щоб визволитись від своїх недугів. Чи визволиться ж? і що визволить її?». Відповідь на це запитання без рішення героїня шукає у відкритому морі – подалі від несуттєвого, ближче до вічного. І стихія, як слушно зауважує М. Моклиця, віддячує їй за терплячість і вірність, нагородивши можливістю споглядати рідкісне явище – фосфоресценцію²⁴⁸. Символічно й контрастно до світу, душевного не від спеки, а від атмосфери. Боротьба вічного й духовного з тимчасовим і буденним; мотив самотності представниці світу «моря, поезії, природи, ідей» у суспільстві, де не розуміють справжньої краси і не чують поклику вічності, і її «відчуження від порожнього, напівсонного й фальшивого життя, котре є квінтесенцією курортного топосу»²⁴⁹; розлогі мариністичні замальовки – усе це виводить твір за межі традиційного реалістичного оповідання. Не випадково дослідники, долучаючи «Над морем» до високохудожніх зразків

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

пейзажної прози, проводять паралель між ним і новелами Коцюбинського²⁵⁰. Як пише Моклиця,

перед нами не просто лірика, гарні, в імпресіоністському стилі, пейзажі, а лірична філософська проза, суть якої – формування світогляду, базованого на відчутті існування світу, вищого від земного. Тут яскраво дає про себе знати філософія двох світів і вповні свідомої орієнтації на символічне зображення²⁵¹.

На межі століть Леся Українка пропонувала читачеві нову прозу, насамперед орієнтовану на внутрішній світ людини, її підсвідомість – враження, почуття та переживання. Письменниця майже щоразу вдавалася до експериментів із жанром, композицією, формою викладу чи концептуально-образним навантаженням. Кожен наступний твір вирізнявся не тільки з-поміж текстів інших літераторів, але і серед белетристичних зразків самої авторки. Тому, наприклад, музичні мотиви, які вже відіграли важливу роль у повісті «Жаль» і в оповіданні «Голосні струни», згодом по-іншому «зазвучали» в новелі «Мить», побудованій на основі миттєвих відчуттів від пережитого ліричним героєм моменту.

Згідно з епістолярними свідченнями авторки, в основі новели – її враження від споглядання однієї з визначних архітектурно-мистецьких пам'яток Відня – собору св. Стефана. Перебуваючи в Європі на лікуванні, мисткиня в листі до брата Михайла від 13 (25) лютого 1891 р. із захопленням писала: «Та вже такого розкішного міста, як Відень, може, і в світі нема. А громадські будови, концертні салі, театри! яке то урядження, скільки скульптури, малярства, орнаментики всякої – страх!»²⁵². Сам костел XIII–XV ст., окраса столиці Австро-Угорщини, приваблював туристів ще й органомузикою, що супроводжувала католицькі меси. Незабутні враження від собору яскраво врізались у пам'ять Лесі Українки і відродилися на папері майже через 10 років. У листі до батьків від 22 березня (4 квітня) 1905 р. авторка нагадала Олені Пчілці про обставини, за яких це відбулося:

А «Мгновение» дійсно нав'язно тим моментом в Stephans' Kirche, ти, мамочко, вгадала. І ти знаєш сю дрібничку, тільки

забула: се результат одного з наших «конкурсів», що був скільки років тому в Зеленим Гаю. Отож, значить, з посміху люде бувають²⁵³.

Нині дослідники встановили лише орієнтовну дату проведення згаданого в листі конкурсу²⁵⁴, а отже, й період написання твору (кінець 1890-х – початок 1900-х років). Із часом Леся Українка подала його автопереклад до одеського журналу «Южные записки». Вона цінувала цей «хоч не український, та все ж сприяючий» часопис, у якому працювали її близькі приятелі – Максим Славинський (редактор) і Маргарита Комарова (перекладачка), планувала продовжувати співробітництво з ним і навіть хотіла очолити видання, коли Славинського неочікувано мобілізували до війська (1904). Усе це в комплексі сприяло тому, що на початку 1905 р. мініатюра «Мить» побачила світ саме в російському перекладі²⁵⁵. На жаль, первісний текст твору не зберігся.

У згаданому листі до батьків Леся Українка називає новелу «дрібничкою», очевидно, натякаючи на невеликий обсяг тексту. На жаль, така думка надовго встановилась і в літературознавстві, щоправда, з іншої причини. Спочатку науковці оминали його своєю увагою, ймовірно, через сюжет, у якому з-поміж інших чітко прослідковується релігійний мотив, згодом – через недооцінку значимості. І хоча новела цікава з багатьох причин, вона і надалі залишається однією з найменш досліджених у белетристиці письменниці.

Уже з перших рядків читач зауважує, що авторка веде оповідь від імені чоловіка, намагаючись передати настрій, перепади відчуттів і душевних станів крізь призму підсвідомості наратора, його життєвого досвіду й чоловічої сутності. Письменниця й раніше робила кроки в цьому напрямку, зокрема в «Одинаку», вживаючи елементи невластиві прямої мови для висвітлення думок і переживань Корнія Удовина. У новелі «Мить» наративну будову визначає історія головного героя про одну важливу подію, точніше знаковий момент, із його життя. Персонаж безіменний, однак, на відміну від оповідачки у творі «Над морем», не зовсім позбавлений біографії. З тексту відомо, що герой у справах на кілька днів приїхав до Польщі. Маючи чимало вільного часу, чоловік нудьгував, поза як містечко, де він тимчасово замешкав, виявилось невеликим. Тут не було якихось особливих розваг чи визначних пам'яток, окрім

однієї – старого величного костелу, побудованого в готичному стилі. Сам храм зовсім не цікавив наратора – людину «тверезу», вкрай позитивну, але мало релігійну, проте в той жаркий день, який оповідач згодом запам'ятав на все життя, прохолодне приміщення кірхи, звідки було чути органну музику, здалося йому порятунком від спеки й нудьги. Від моменту, коли персонаж переступив поріг костелу, подієва площина поступається споглядальній, а фокус уваги зміщується у бік вражень героя і його відчуттів.

Леся Українка частково наділяє оповідача своїм внутрішнім «я»: простежується схожість їхніх поглядів щодо окремих питань. Варто згадати хоча б негативну оцінку письменницею спиритизму в житті²⁵⁶ і ставлення наратора до надприродного у творі («не пам'ятаю навіть, щоб у дитинстві чи в юності мене особливо хвилювали релігійні або містичні питання»²⁵⁷). Що ж до релігій світу, то уявлення чоловіка про них асоціативні: «протестантизм уявлявся мені завжди у вигляді чорної дошки, списаної крейдою, єврейська релігія – у вигляді якогось кошмару, а католицтво – у вигляді товстого ксьондза, що смакує чарочку лікеру і розглядає її на світлі»²⁵⁸. Це свідчить не тільки про байдужість до питань, пов'язаних із ними, але і про певні творчі властивості його натури, здатність мислити образно. Вихідну реакцію наратора на все, що він бачить і чує в костелі, авторка тісно пов'язує саме з його попереднім досвідом й уявленнями. Проте, без сумніву, вона пропускає всі враження героя через власну модель світосприйняття. Насамперед Леся Українка змінює слухові акценти: замість орґану, який на деякий час затих, звучить довга й монотонна молитва ксьондза (вжито слухову лексему «пробуботів щось») – це дає можливість спрямувати увагу оповідача (й читача) в інше русло – на зорові образи:

в костелі було майже порожньо, – день був будній, дві, три фігури стояли на колінах біля бокових вітарів, прикрашених квітами. Квітів було разюче багато, оскільки це був травень, коли католики особливо прикрашають свої костели. Квіти ці наче потопали у напівмороці, незважаючи на свічки, які запалили, щоправда, з деякою ощадливістю, тільки місцями вузькі смужки світла, що падали зі стрільчастих вікон з різнобарвним склом, зафарбовували їх у фантастичні кольори і надавали їм дивного, неземного вигляду. Ці різнокольорові

промені ковзали по тонких дерев'яних колонах, по темних голівках скульптурованих із дерева ангелів, кидали райду-гу на білу сукню мармурової Мадонни у зірковому вінці й надавали дивно-юнацького вигляду лику розп'яття. Час від часу промені зникали або дробилися, мабуть, вітер колихав високі дерева за вікнами, тоді ангели ховалися зовсім, Мадонна наче відступала в тінь, а лик розп'ятого бліднув і став зовсім мертвим²⁵⁹.

У скептично налаштованого чоловіка така «театральність», що підсвідомо діяла на уяву, викликала посмішку, і лише поява дівчини, яка зайшла в костел, дещо змінила його настрої. Юна католичка нагадала нараторові скромну провінціалку Гретхен із «Фауста» Йоганна Вольфганга фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe), яка молодістю, красою і моральними якостями зачарувала головного героя, а згодом забула про чесноти через кохання до нього. І це порівняння (авторка підносить роль художнього слова) вперше сколихнуло душу оповідача. Зорові образи, очевидно, запозичені авторкою із живопису («польові й прості садові» квіти; «великі, довірливі голубі очі»; статечно складені долоні; губи, що шепочуть молитву), викликали у нього несподівані асоціації, які Леся Українка підсилює контрастним звуковим ефектом – органною музикою, що стала резонатором для героя. Його враження від «потужного, всевладного звуку» інструменту авторка вербалізує за допомогою зорово-слухових образів і перцептивної лексики:

Мені здалося, що всі тонкі колони затремтіли, як ліс під час пориву вітру. Щось оповите мороком, як хмара, здавалося, нависло над нами у висоті склепінь, і погляд не смів піднятися догори, боячись цього грізного, таємничого мороку²⁶⁰.

Леся Українка на прикладі героя показує «всевадну» дію музики на підсвідомість і її здатність у глибинах душі людини віднайти найтонші струни:

Звуки органу переходили в глухий і тихий рокіт, крізь серед якого проривалися переливи якоїсь плачової мелодії, раптом ці переливи і рокіт злилися в один акорд. Урочисті

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

й ясні і в ту ж хвилину райдужні промені затріпотіли всюди. Квіти спалахнули. Маленькі голівки ангелів виглянули з хащі колон. Мати Божа в райдужному одязі вказувала однією рукою на меч, що пронизував її серце, а іншою рукою на дівчину біля її ніг. Юнацько-світле обличчя Спасителя усміхнулося, а дівчина підняла над квітами свою голову; в її довірливих очах блищали сльози, а губи усміхалися, шепочучи молитву²⁶¹.

У цю мить герой, насичений емоційними спалахами, викликаними в його душі гармонійним плетивом музики, світла, краси тощо, відчуває екстаз. Настрій оповідача у мить духовного осяяння письменниця словесно передає в фінальній сцені: «У моїх грудях сколихнулося щось гарячою хвилею, і мені захотілося кинутися навколішки поруч із цією дівчиною, обхопити руками п'єдестал Мадонни і заспівати, або заридати, або померти в якомусь незрозумілому захваті». Прагнення Лесі Українки вловити «миттєвість», закарбувати відчуття від сприймання зображуваного різними рецепторами і передати їх словесно, насиченість художнього тексту музичним компонентом, глибокий ліризм твору свідчать про імпресіоністський тип новели, яка цілком суголосна із відомим висловом французького художника-імпресіоніста Каміля Піссарро (Jacob Abraham Camille Pissarro) «Я пишу те, що зараз відчуваю!». Ймовірно, звідси і назва, яка містить абстрактний концепт, що вказує на ідейно-сміслову навантаженість твору, адже, як слушно зазначає Світлана Кирилюк, «один пережитий ліричним героєм момент – звуки органу, почуті в костелі, – наповнив глибиною і внутрішньою суттю його подальше життя, оприявнивши не відкриті до того моменту внутрішні ресурси»²⁶².

Опублікувавши «Мгновение» й отримавши гонорар, Леся Українка була приємно здивована ставленням редакції «Южных записок» до питання виплати авторам. У листі до батьків від 22 березня (4 квітня) 1905 р. вона писала:

«Южн[ые] Зап[иски]» мене уміляють своїм благородством – яка редакція сама шукає, куди послати гонорар, коли автор сам не домагається? Мушу їм ще послати що-небудь «в поощрение добродетели»²⁶³.

І хоча свідчень про це у листуванні Косачів досі не знайдено, можливо, мисткиня таки готувала ще один твір до друку в одеському виданні. У її архіві зберігся російськомовний прозовий текст під заголовком «Вороги» («Враги»). Деякий час літературознавці вагалися щодо його оригінальності й зараховували етюд до ймовірних перекладів. Підстави для цього були: твір не публікувався за життя мисткині²⁶⁴, окрім того, не збереглося жодних епістолярних свідчень про роботу над ним. Однак не варто забувати, що Леся Українка перекладала здебільшого рідною мовою, російською – в основному для цитування чужоземних авторів, готуючи оглядові статті чи доповіді про них. Схиляються до думки про оригінальність тексту й текстологи, зокрема Т. Третяченко зазначає, що його тема суголосна з планами задуманих письменницею прозових творів «Утопія» (кінець 1900-х років) й «Очі» (орієнтовно 1906 р.)²⁶⁵. За такої умови нез'ясованим залишається питання датування. Упорядники Повного академічного зібрання творів Лесі Українки у 14-ти томах вказали орієнтовний період – кінець 1900-х років, посилаючись на певні події з життя Лесі Українки, які могли спонукати її до роботи над «Ворогами»: «Твір міг писатися тоді, коли письменниця роздумувала над сімейними проблемами, аналізувала становище сестри О. П. Косач, яка важко переживала арешт та ув'язнення майбутнього чоловіка М. Кривинюка, розмірковувала над родинними стосунками М. Комарової і М. Сидоренка, асистента, згодом професора Одеського університету»²⁶⁶. Ключовим щодо датування науковці вважають фрагмент із листа Лесі Українки до сестри Ольги від 16 (28) листопада 1897 р., у якому мисткиня у відповідь на новину про негаразди в молодій сім'ї Гамбарашвілі розмірковує:

Трагічна річ сі «молоді подружжя»: *les deux forçats unis par la même cha[î]ne...*²⁶⁷ Холод проймає, як подумаю про те... Краще вже бути вічно одинокою, та тішитись хоч тією думкою, що нікому світ не зав'язаний моїми руками. Тільки я скажу тобі, що каяття не єсть *fatalité* кожного подружжя. Попроси коли-небудь у Ради той лист, що дядько писав їй з Паріжа в 30-літні роковини його шлюбу з Л[юдмилою] М[ихайлівною]; спитай теж коли-небудь Л[юдмилу] М[ихайлівну], як би вона розпорядила своїм життям, коли б їй його вернули назад, вона, певне, скаже тобі те, що казала мені, і ти

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

побачиш, що можна носити спільні кайдани, і важкі кайдани, і все-таки бути не двома каторжниками, а двома друзями²⁶⁸.

Таким чином, можна стверджувати, що джерела психологічного етюдю своїм корінням сягають кінця XIX ст., проте, ймовірно, завершити задумане мисткиня змогла орієнтовно 1905 р., готуючи твір до друку в російськомовному виданні «Южные записки». Очевидно, не до кінця з'ясоване питання датування є однією з причин того, що «Вороги» належать до найменш досліджених прозових текстів Лесі Українки. Вікторія Сірук пояснює це тим, що в ньому є деяка «недомовленість, замовчування, уникання кінця, уривчастість, незавершеність, які можна по-різному потрактувати»²⁶⁹. Такі ознаки свідчать про елементи модернізму в творі. Його, на думку Третьяченко, «можна вважати лише експериментальною імпровізацією конфлікту між двома до краю суперечливими характерами. Це експеримент, “розписка пера”, бо конфлікт тут подано ніби поза часом і простором»²⁷⁰.

Етюд «Вороги» побудовано за принципом діалогу, де основне навантаження лягає на репліки безіменних героїв. Читач, що занурюється у їхній світ із перших рядків мініатюри, відразу стає свідком сварки персонажів. Взаємні образи, сльози, нарікання, звинувачення один одного, сарказм, грюкання дверима – авторка змалювала традиційну «каторгу» молодого подружжя. Прикметно, що кожен із них одягнув «кайдани» добровільно: Леся Українка майстерно вплітає у текст спогади чоловіка про взаємини пари до весілля («завжди один одного терпіти не могли. З першого знайомства у них всі розмови мали характер суперечки, яка завжди переходила на особисте. Навіть заочі вони відгукувалися один про одного не інакше як глузуючи»²⁷¹) і, наче випереджаючи домисел щодо можливо-го фінансового зиску від шлюбу когось із подружжя, додає репліку «матеріально ми один від одного незалежні». Це спонукає читача раз у раз робити екскурси у їхнє минуле:

Коли вони були нареченими, їхня присутність завжди бентежила товариство, у якому їм доводилося бувати разом. Вони обмінювалися найобразливішими, колючими жартами, докорами, незважаючи на свій оголошений стан і навіть дещо підкреслюючи його. Але їм ніколи не спадало на думку

розлучитися, їм здавалося, що повернення вже немає і вони з якоюсь іронією пішли під вінець²⁷².

На перший погляд, сварка і спогади у творі цілком виправдують його назву – перед читачем «вороги», однак наступні рядки етюду змушують глибше вдуматися в підтекст і, врешті, переосмислити сутність заголовка. Як зауважила Третяченко, «коли спливають образи, висихають сльози, в очах і серцях героїв світиться почуття щирого кохання»²⁷³. У фінальній сцені авторка не випадково акцентує увагу на погляді героїні (у ньому «замість звичної ненависті світився глибокий смуток і, здавалося, навіть ніжність») та очах її чоловіка (вони «спалахнули, але не злістю»). Епіграфом – висловом біблійного походження «Fiat lux!» (Хай буде світло!), якому письменниця надала нового змісту, – та лексемами *світився і спалахнули* у кінці твору Леся Українка наче обрамлює етюд і, попри останню песимістичну фразу героя «Так, ми розлучимся», вимовлену все ж таки тихо та м'яко, дає шанс молодому подружжю на щось *світле* у майбутньому.

У творі авторка, за влучним висловом Третяченко, ставить низку питань і на більшість із них не дає відповіді. Що ж відбувається між подружжям насправді? І хто ж ті вороги? Ймовірно, кожен читач, за задумом мисткині, поміркувавши, зможе відшукати їх у власному сімейному житті – егоїзм, нестриманість, нерозуміння, ревності, неповага тощо. Іноді велика любов, сліпа і всепоглинаюча, буває й «у злобній формі»²⁷⁴, бо, на думку Лесі Українки, їй просто дуже бракує *світла* душі й *тепла* серця. До категорій світла і темряви мисткиня звертається і в наступному творі.

Алегорична мініатюра «Сліпець» (1902) хронологічно і за типом наративної форми є близькою до «Миті» («Мгновення»). Авторське визначення жанру – *нарис-pendant* (із фр. *доповнення, додаток, парна річ*) – спонукає читача насамперед ознайомитись з історією написання твору, адже поширений серед літераторів порубіжжя французький термін передбачав наявність і прямий діалог двох текстів, які перебувають у тісному зв'язку на рівні жанру, системи образів, ідейного спрямування. Зрозуміти концепцію «додатка» можна, лише прочитавши первісний твір і збагнувши задум його автора, – у випадку зі «Сліпцем» Лесі Українки йдеться про однойменний *нарис* Ольги Кобилянської.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Роботу над твором буковинська письменниця завершила 4 (17) березня 1902 р.²⁷⁵. У ньому авторка в алегоричній формі поділилася власними тривогами й переживаннями, пов'язаними з хворобою матері, самотністю, розривом взаємин із О. Маковеем і нелегким фінансовим становищем («я потопаю в глибіню своєї душі. Вона настільки глибока, як тепер темна. Настільки сумна, як очі мої»). Останнє мисткиня планувала покращити, опублікувавши в журналі «Кіевская старина» щойно завершені твори «Сліпець» і «Через море». За допомогою й рекомендацією до друку вона звернулася до товаришки, яка на той час перебувала в Сан-Ремо. На жаль, листи Ольги Кобилянської до подруги, які могли б додати чимало деталей до історії діалогу текстів, не збереглися, однак, за епістолярними свідченнями Лесі Українки й надісланим їй із Чернівців коментарем авторки²⁷⁶, дослідники змогли відтворити ланцюжок подій, пов'язаних із написанням обох нарисів.

Завершивши роботу над текстом, Кобилянська ознайомила з ним Маковея, який був першим читачем і критиком її творів. На диво, той сприйняв мініатюру прохолодно і цим змусив авторку засумніватися у доцільності друку. Мабуть, надсилаючи «Сліпця» до редакції «Кіевской старины» через Сан-Ремо, Кобилянська також хотіла дізнатися думку подруги, яка була в змозі професійно і, що головне, справедливо оцінити її роботу. Натомість така реакція «ведмедя», як позаочі називали його між собою приятельки, та песимістичний настрій твору підштовхнули Лесю Українку до ідеї написати pendant. У листі від 1 (14) квітня 1902 р. вона висловила свою підтримку товаришці як прозаїку і близькій людині:

Хоч ведмідь «Сліпця» не зрозумів, то ще то не значить, аби й ніхто не міг зрозуміти. Хтось думає, що зрозумів, а як зрозумів, то видно з того нарису-pendant, що тут приложений до листа. Чи так? Хтось не міг утриматись, щоб того не написати, і ліг і не встав, поки не написав²⁷⁷.

Очевидно, Леся Українка написала pendant не для друку, тому жодного разу й не спробувала опублікувати його, не було виявлено автографів і серед матеріалів її архіву. Текст зберігся лише в адресатки – Кобилянської, завдяки якій уперше побачив світ 1938 р.²⁷⁸. Позаяк один із найсуб'єктивніших творів Лесі Українки

був призначений персонально для одного читача, то розглядати його варто насамперед у контексті біографій обох літераторок і первісного нарису з «пари».

Сюжет Кобилянської мінімальний: сліпий оповідач самотній, його всі покинули, та найбільше він сумує за товаришем, з яким колись у лікарні разом шукали сонця і якого після одужання швидко забрали до себе люди. Наратор Лесі Українки (очевидно, згаданий у первісному творі приятель, в образі якого нескладно розпізнати Ларису Косач), як і вимагає того діалог текстів, продовжує оповідь. Згідно з сюжетом, чоловік і сам не знає: він сліпий чи видющий. Герой любив сонце, дивився на нього крізь окуляри та без них, шукав світло у всьому, що хоч кольором нагадувало б його (у білій мармуровій статуї, у білому снігу, у срібно-рожевій хмарці – у мистецтві й природі), однак це тільки вразило його очі (алюзія з душею), які врешті наповнилися кривавими сльозами, після чого наступила довга ніч. Після смерті Сергія Мержинського життя Лесі Українки і справді на деякий час наче призупинилося: «я нічого не бачив, нічого ясного, нічого білого, нічого барвистого, тільки ніч», – констатує наратор, який шукав підтримки і поради в людей, але не знаходив її, тому рятувався сам:

У мене давно була звичка ховатись по всяких темних закутках та печерах, коли світло намучить мені очі, і я сидів там самотньо і ждав, поки перестануть іти сльози з очей, потім я знов ішов шукати світла. Тепер я так не хотів. Мені схотілось товариства таких, як я, в самотньому закутку мені було страшно, а між здоровими людьми сумно, та й їм, може, було сумно зо мною²⁷⁹.

Таке товариство оповідач знаходить у шпиталі. Його постійним співрозмовником стає «хвора дитина, що зроду сонця не бачила». Вона наче погодилася з ніччю, але постійно розпитує про сонце; часто плаче, однак і вчиться бачити слухаючи; уміє підтримувати та втішати («приносила свою важку арфу (занадто важку для її тонких дитячих ручок) і грала мені, і біль мій затихав»), проте часто говорить гнівно або виснажує розмовами про сонце й світло («такі розмови мучили нас обох, і мене після них завжди очі боліли»). Цей алегоричний образ розкривається в епістолярії Лесі

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Українки: в одному з листів до Михайла Павлика письменниця називає рідною дитиною свій твір, зокрема повість «Жаль»²⁸⁰. Крім того, як слушно зауважує Олександра Вісич, срібна арфа дівчинки «натякає на алюзію образу музи, що стала неодмінним супутником, “дитиною-товаришкою”, розрадою на болісному шляху митця до недосяжного ідеалу»²⁸¹. Саме творчість рятувала Лесю Українку у хвилини найбільшого горя чи тяжкої зневіри. Варто відзначити, що Гундорова по-іншому трактує цей образ. Науковиця зазначає: «Відгомони реальної історії прочитуються досить легко, зокрема апеляція як до самої Кобилянської, так і до “татарської дитини” – Євгенії Пігуляк, з якою вони подружилися в Чернівцях»²⁸². На мій погляд, така думка є помилковою. У листах Лесі Українки до подруги і справді періодично згадується молода вчителька, приятелька і сусідка Ольги Кобилянської, однак лише принагідно, у графі вітань. Тоді як алегоричний образ дитини-музи дуже тісно пов'язаний із наратором, його щоденною «сліпецькою роботою», яка нагадує плетіння кошика – прутик до прутика (слово до слова). Саме вона здатна грати «на своїй важкій арфі, на твердих, срібних струнах ті мелодії, що криваві сльози в срібну росу змінюють», на неї оповідач покладає особливі надії:

Я вже давно не бачив своєї дитини, але чув, що вона підросла і стала сподіватись сама, не тільки її родичі, що буде ще колись видюща. Я віддав би їй всю *свою* надію, аби її надія стала ясна і – правдива²⁸³.

Алегоричний образ сестри милосердя, без сумніву, змальовано з Кобилянської. Письменниця, яких тісно поєднувала дружба і взаєморозуміння, зріднило спільно пережите горе Лесі Українки й загострення її хвороби після втрати близької людини в Мінську. Описуючи перебування наратора у шпиталі поряд із сестрою милосердя, мисткиня згадувала «санаторій Новий Світ» (так у листах вона називала будинок Кобилянських у Чернівцях²⁸⁴) і «лагідну, ніжну, тиху» поєстру з Буковини:

Сестро моя, як мені було добре з тобою! Ти вигоїла в мені все, що тільки в силі людській було вигоїти. Ти і тая гнівна та добра дитина вернули мене коли не до здоров'я (я таки

не знаю, чи буду я коли зовсім здоровий...), то хоч до життя, визволили мене від того лютого болю, від тих кривавих сліз. І вийшов я із шпиталю в світ, все ще хорий, але з якоюсь надією²⁸⁵.

Настрій наратора дає підстави стверджувати, що за емоційно-експресивною гамою *pendant* оптимістичніший від первісного тексту. У фінальних акордах *Леся Українка*, на відміну від Ольги Кобилянської (її *нарис*, очевидно, написаний в один із найважчих періодів життя), вживає дієслова майбутнього часу (*розкажемо, заграє, будемо слухати, побачимо* тощо) і подає життєствердну проєкцію *прийдешнього*: «А може, ми... ми обое, я і сестра, таки побачимо... побачимо *його*... “сонечко наше Боже, святе!” А як ні, то хоч світло *його*, то хоч барву легеньку...». Наратор сповнений надії побачити сонце і світло, архетипи яких в опозиції до ночі й темряви виявляють спорідненість *нарисів* обох письменниць, – це основний мотив їхніх творів. Оповідач *Кобилянської* прагне вловити хоч «миготіння проміння святого сонця», а натомість «дотикається милостині» (алюзія до почуття жалю). Наратор *Лесі Українки* також у постійних пошуках. Він, подібно до *Метелика* з її однойменної казки, летить на світло, зазнає ран, але все одно не відмовляється від думки вловити *його*. Дослідники по-різному тлумачать цей символічний образ, якому письменниця надавала особливого значення. Наприклад, прагнення до світла *Третяченко* асоціює «з пошуками людиною високої життєвої мети, з устремлінням до осяваючого смисл буття ідеалу»²⁸⁶. На думку *Андрія Печарського*, «це світло надії, що є потойбічним коренем віри люблячого людського серця»²⁸⁷. У якому ж контексті *Леся Українка* змальовувала цей образ? Натяк на відповідь є у листі авторки до Ольги Кобилянської від 1 (14) квітня 1902 р.: «Ой, мій хтось дороженький! Що ж би йому зробити, аби він не такий бідний був? Якби я тепер була щаслива, то мені було б сором за себе, бо хтось (мій хтось) більше вартий сонця, ніж я...»²⁸⁸, тому найбільш слушним у трактуванні, очевидно, є припущення *Олександри Вісич*, яка вважає кохання і щастя гранями символіки сонця і в епістолярному тексті письменниці, і в її *нарисі*²⁸⁹.

Отож, вибудовуючи ряд символічних картин, *Леся Українка* через наратора репрезентує власні думки і почуття. Її *pendant* можна вважати камерним, інтимним твором. Мисткиня вже в епіграфі

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

«Душі ніхто не бачить, а чує – не кожний» закодувала послання адресатці. У її розумінні головним для людини є вміння «слухати душу», чути її. Письменниця цілеспрямовано вживає лексеми, похідні від дієслів «бачити» й «слухати», які несуть ідейно-сміслову навантаженість, й акцентує на аудіальних і дотикових асоціаціях, які дають можливість бачити глибше, аж до душі:

Ми будемо ходити або тим шляхом, що вона знає, або тим, що я знаю. Вона знає шлях в лісі, а я понад морем: і там, і там буде гомін і вільне повітря, ми будемо *слухати* разом і розкажемо вголос, що ми *думаємо* про ліс і про море. Вона зірве квітку і дасть мені напитись пахошів душі лісу (вона і вночі квітки знаходить), я знайду мушлю і дам своїй сестрі послухати, в мушлі шумить «душа океану», і так ми будемо *слухати душу*²⁹⁰.

На думку Моклиці, нарис-pendant – ліризована алегорія, яка, попри перегуки з відомими творами сучасників («Сліпець» Кобилянської, «Сліпці» Метерлінка) і підтекстовий діалогізм із ними, має своє оригінальне наповнення: «Лірика руйнує алегоризм зсередини, відкриває шлях до символічного зображення, для самовираження іншого типу»²⁹¹. Як слушно зауважує Олександра Вісич, «в інтерпретації Лесі Українки креативна схема, закладена Ольгою Кобилянською, набуває об'ємності та несе в собі ембріон постмодерністського мислення»²⁹². Таким чином, відголоси символізму й імпресіонізму в нарисі Лесі Українки «Сліпець» ставлять його в один ряд із іншими модерними творами письменниці початку ХХ ст.

Ситуація в Російській імперії 1905 р. була дуже напруженою: не втихало невдоволення внутрішньою і зовнішньою політикою уряду. Після пролитої крові протестувальників у Петербурзі (йдеться про події так званої Кривавої неділі, що відбулися 9 (22) січня 1905 р.) всю країну поступово охопив революційний настрій. «Не до спокійних тем при таких обставинах...»²⁹³ – писала Леся Українка з Тифлісу матері в листі від 6 (19) лютого 1905 р., розповідаючи про один «весняний» день у місті, коли «калюжі людської крові стояли на тротуарах до вечора». Серед вимог демонстрантів було й припинення війни з Японією, яка тривала другий рік, адже щодня на чужій землі гинули тисячі солдатів. Так, наприклад, тільки

в битві під Мукденом у лютому–березні 1905 р. російська армія втратила 59 тисяч убитими й пораненими, а ще близько 30 тисяч військових потрапило в полон. Очевидно, така кількість жертв, серед яких міг бути й мобілізований напередодні війни приятель Лесі Українки Максим Славинський, не могла залишити її байдужою. Тим більше, що газети рясніли повідомленнями також і про вбитих під час демонстрацій протестувальників. На думку Бориса Якубського, на ці події мисткиня відгукнулася оповіданням «Примара», написаним 30 квітня (13 травня) 1905 р.:

Початок японської війни, час, коли вже ясно було видно тим, хто мав очі, що надходить революція, породив у Лесі Українки такий сильний емоційно, ідейно втілений у цілком відповідну йому форму твір, що безперечно належить до шедеврів між творами, які мають за своє завдання в художній формі боротися проти колективного самовбивства – проти війни²⁹⁴.

Така тематика була злободенною для суспільства початку ХХ ст. і значимою для тодішнього мистецтва, хоча, на жаль, твір не втратив актуальності й дотепер. Попри це, за життя Лесі Українки оповідання не потрапило до друку. Його автограф зберігався в архіві Драгоманових-Косачів у Гадячі. Після арешту Олени Пчілки 1920 р. рукопис із частиною матеріалів родини, очевидно, вивезли до Полтавського краєзнавчого музею, звідки його забрав Петро Єфремов. Завдяки йому твір уперше побачив світ у період міжвоєнтя, через 10 років після смерті авторки («Червоний шлях», 1923)²⁹⁵.

Антимілітарний мотив – насамперед царина публіцистики, однак свої попередні проби в цій сфері Леся Українка вважала вкрай слабкими, тому поєднувала її елементи з белетристикою. Можливо, у цьому одна з головних причин проблеми тлумачення тексту, який науковці розкодовують майже 100 років, – твір виходить за межі класичної мистецької парадигми. Дослідники і досі, наприклад, сперечаються щодо його жанрової специфіки, вважаючи «Примару» філософським памфлетом-нарисом (Костянтин Кухалашвілі, Леся Кулінська), філософсько-психологічним етюдом (Тетяна Третьяченко), нарисом-видінням (Сніжана Чернюк), оповіданням (Оксана Головій, Ольга Подлісецька, Борис Якубський), новелою (Марія

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Моклиця) тощо. Існують різні думки і щодо інтерпретації тексту, який, на перший погляд, навіть не має змістової прив'язки до хронології подій 1905 р.

«Примара» не є класичним твором того періоду з багатьох причин. Насамперед, вдаючись до умовної форми марення, авторка позбавила його чіткого сюжету й фабули. Перед читачем розгортається рухома і водночас незмінна картинка-видіння, певна позачасова абстракція:

Я бачу їх, як вони йдуть, здалека, з правіка, йдуть без упину і без кінця, довгою зграєю. Початок тої зграї згубився вдаль, кінця не видно у темі, аж непевність бере, чи є той кінець і початок, чи се не коло величезне, безвихідне кружить перед очима моїми, кружить, кружить і нема йому впину²⁹⁶.

Розповідь ведеться від першої особи, Леся Українка вдається до одностороннього діалогу як типу нарації. Він характеризується винятковою інтелектуалізацією і скерований на адресата-читача (його потенційну присутність у творі авторка акцентує постійними питаннями). Так, спостерігаючи за зграєю (зазвичай цю лексему в прямому значенні вживають щодо тварин), оповідач ділиться власними враженнями з умовним співрозмовником, розмірковує над тим, що бачить і що залишилося поза кадром. Він вдивляється в гурт, у якому серед убрання «незнаних віків і народів» вирізняються знайомі йому шоломи, шишаки, каски і, їх найбільше, плісковаті круглі шапки, у яких читач упізнає частину уніформи тогочасної російської армії. Наратор порівнює озброєну безкрайню зграю зі змієм-полозом, що «виліз і тихо в'ється навколо землі, помалу стискає її, хоча чи задушити». У європейській культурі цей зооморфний образ-символ переважно уособлює зло, смерть, руйнування, хитрість, підступність і гріхопадіння (варто згадати біблійного змія-спокусника). Людство, яке він «поглинув», одвічно йде по колу війн і вбивств. На жаль, воно, нагадуючи «сліпу» зграю без голови, рухається тільки в одному напрямку – до брами, «звідки ні один живий голос не доходить». Вдивляючись у близький гурт і його безперспективний шлях, оповідач фокусує погляд на людях, яким начебто ніщо не заважає змінити курс, щоб урятувати цивілізацію:

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

йдуть усе люде, і хоч вони йдуть безкраїм гуртом і всі немов однаковим пилом припали, однаковим маревом повились, однаковим колоритом поїнялись, мов безліч фігур на одній картині, але кожен з тих людей один і нема другого такого в цілім світі, нема, не було і не буде з правіку й до віку. І кожен з них іде, щоб уже не вертатись. І кожен з них має цілий світ в очах, і ніхто инший не має такого світа, і світ той гине навіки, як тільки погаснуть ті очі, і вже ніхто не відбудує його таким, як він був, хоч би настали міради нових світів²⁹⁷.

Однак, зливаючись із масою, людина втрачає свою індивідуальність («Хто пристає до зграї самохить, уже собі не пан») і, що важливо, волю, здатність самостійно приймати рішення і брати відповідальність за свої вчинки. Її потенціал слабшає. Лесю Українку, яка найбільшою цінністю вважала саме свободу, у той час (інтерес, безумовно, підсилювали і революційні настрої у суспільстві) надзвичайно цікавила проблема людини й натовпу, уже частково розроблена як європейськими, так і деякими українськими письменниками. Наприклад, її роздуми щодо висвітлення цього питання у літературних творах відображені у статті про Володимира Винниченка, над якою мисткиня працювала орієнтовно в цей же період²⁹⁸.

Змальовуючи безкрайню ходу зграї, наратор бачить кінцевий пункт – символічну браму (вхід у небуття), куди людину мали б приводити старість і хвороба, а натомість їх сюди жене й тут же зустрічає жах. Авторка персоніфікує його в тексті, ймовірно, натякаючи на страх смерті й відчуття небезпеки, які змушують кожного з гурту йти далі: «Може, хто хотів би спинитись перед брамою, де стоїть на сторожі одвічний жах і лясає холодними й гострими зубами, і грозить кривавими устами, і палить вогнем нечистого дихання, – але нема впину нікому». Твір загалом наповнений образами, які можна зрозуміти лише через приховані аналогії. Леся Українка дає можливість читачеві за допомогою уяви й асоціацій (здебільшого зорових) розгорнути текст і, врешті, подивитись на цивілізацію під новим кутом – філософським. Це хроніка постійних війн, історія самознищення, прийде без майбутнього. Твір «просякнутий нагнітаючим, наскрізь трагічним настроєм, який надовго виводить читача із зони комфорту, нагадуючи біблійні пророцтва

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

про Апокаліпсис»²⁹⁹, – зазначає Головій. Глибокий філософський підтекст як матеріал для роздумів мисткиня закодовує у фінальному ланцюжку риторичних питань, відповіді на які кожен читач повинен знайти для себе, щоб не втратити світла в очах і не стати поживою для змія-полоза:

Хто був той один, що був головою потвори? Чи він був коли самотній серед поля? Чи він кликнув товаришів і повів за собою ту зграю? Чи вони йшли самохіть до брами жаху і кожний з них був проводарем товариша свого, того, що йшов позаду? Коли ж настала та хвилина, що з проводарів погоничі зробились? Чом вони не вернулись від брами назад, поки були ще проводарями? Чи, може, той перший один чув уже за собою зброю товариша свого і не смів глянути в очі йому? Чи, може, оцей змій-полоз був споконвіку безголовий, і сліпий, і страшний у своїй сліпоті безнадійній, як сам хаос? Хто може спинити його? Хто визволить видющих людей з тіла сліпої потвори?...³⁰⁰.

«Примара» вирізняється глибиною філософського осмислення буття людства, позбавленого прикрас, критичним ставленням до історії цивілізації, есхатологічними мотивами, апеляцією до індивідуальності на фоні хаосу, що свідчить про стильову відмінність твору від попередніх прозових текстів авторки. Оксана Головій слушно трактує його як експресіоністське оповідання³⁰¹. Дослідниця констатує:

Леся Українка, немов тримаючи руку на пульсі новітніх мистецьких тенденцій, глибоко відчувала найтонші текстуальні матерії й успішно вправлялася навіть у «чужому», не органічному їй стилі. Причому робила це на рівні кращих зразків експресіоністської прози³⁰².

Безперечно, Лесю Українку не можна назвати експресіоністкою, проте оповідання «Примара» засвідчило, що в белетристиці мисткиня вдавалася до експериментів у різних напрямках. Прикметно, що вже наступного дня після завершення роботи над текстом, а саме 1 (14) травня 1905 р., вона, згідно з датуванням в автографі,

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

дописала повість «Приязнь», яка і за стилем, і за змістом кардинально відрізняється від її попереднього прозового твору.

До задуму написати оповідання з життя волинського Полісся (авторське визначення жанру в підзаголовку «Приязні») Лесю Українку підштовхнуло оголошення, опубліковане в квітні 1904 р.:

Редакція журналу «Кіевская старина» вирішила на цей рік оголосити премії за кращі оповідання й повісті по-українськи. Умови премій такі:

- 1) Подані на премію оповідання й повісті повинні бути оригінальні, а не перекладені й перероблені.* Авторам надається вільний вибір тем і сюжетів.
- 2) Премійоване оповідання або повість друкується в «Кіевській старині» й оплачується з розрахунку 100 крб. за друкований аркуш у 16 сторінок.
- 3) Термін подання оповідань і повістей не пізніше 1 листопада 1904 року.
- 4) Рукописи повинні бути подані переписаними не рукою автора і без його імені, а тільки з девізом...³⁰³.

У листі від 14 (27) серпня 1904 р. мисткиня, яка на момент оголошення конкурсу перебувала в Тифлісі й тому, очевидно, трохи пізніше довідалася про його умови, повідомляла Кобилянській про намір взяти участь у ньому («Хтось хоче написати на конкурс “Київської Старини” (термін конкурсу 1 октября ст. ст.³⁰⁴) – може, і хтось написав би?»³⁰⁵). Адресантка сподівалася на перемогу й обіцяну винагороду, адже потребувала грошей на лікування й подальше облаштування життя на Кавказі. Вкластися в терміни їй не вдалося: у жовтні 1904 р. минув рік від смерті її брата Михайла, ця сумна дата надовго вибила авторку з робочого процесу. Після смерті дружини Климент Квітка так згадував цей період її життя в Тифлісі:

Хоча фізично почувалася там досить міцною, навіть могла робити далекі (10–12 верстов) проходки по околицях, мала добрий апетит, але мала часті головні болі, була дуже зажурена смертю коханого брата Михайла і взагалі настроєна була якось буденно і прозаїчно. Часом робила чорну письменницьку роботу, задля зарібку, чим томилася. Отже, і одна річ,

яку там написала, була прозаїчна – оповідання «Приязнь». Стимулом до цього оповідання був не внутрішній пал душі, не творча жага. Тоді редакція «Киевской старины» врядила в себе постійний белетристичний відділ і, здається, вперше після падіння «Основи» об'явила, що белетристика буде оплачуватися гонораром. Але було відомо, що вона буде містити тільки реалістичні оповідання, переважно з життя нижчих класів. Отже, почасти, щоб робити все-таки українську роботу, замість тої чорної російської, яку тоді робила, а почати ж із зрозумілого бажання не сходити з літературного горизонту і продовжити общення з читачем, зважила написати таке оповідання, яке підійшло б під фізіономію і вимоги журналу «Киевская старина».

Спочатку видобула з свого архіву своє дуже раннє оповідання з життя волинського простолюду, написане в примітивній сентиментальній манері³⁰⁶, радилася, чи з нього можна що зробити чи переробити, і потім зважила, що не можна. Куди вона його діла, не знаю, певно, знищила. Відкинувши се оповідання, взялася писати «Приязнь». Отже, писателька, що мала тоді в своїй теці поеми «У пущі», «Кассандра», мусила, пристосовуючись до потреб громади, виготовляти їй щось інше і менше значне. Розуміється, оповідання вийшло дуже добрим, бо в такої письменниці, навіть без особливого творчого піднесення, в сей зрілий період життя, не могло вийти погано, або якби й вийшло, то вона б цього не послала, – але сьому оповіданню сама Леся не надавала ваги. Се було те, що «треба»³⁰⁷.

Варто зазначити, що спогади Квітки істотно допомогли дослідникам твору, але водночас, як на мене, підштовхнули їх і до хибного висновку. Наприклад, Борис Якубський, аналізуючи оповідання «Приязнь», писав: «Воно мало бути реалістичне, бо було й написане після оголошення редакцією “Киевской Старины”, що вона оплачуватиме гонораром реалістичні оповідання з народнього побуту...»³⁰⁸, додаючи: «Тут в останній раз Л[еся] Українка свідомо й навмисне, на замовлення, для грошей, зрадила себе...»³⁰⁹. Його суперечливий коментар згодом підхопили й інші дослідники, зокрема Кулінська, яка також аргументувала вибір теми «оповідання

з життя волинського Полісся» вимогами до конкурсантів³¹⁰. Однак наведений вище текст оголошення й перелік премійованих у 1904 р. літераторів – Володимир Винниченко («Голота») та Михайло Коцюбинський («Під мінаретами») – свідчать, що Леся Українка була вільна у виборі теми й сюжету. Тетяна Третяченко зауважує, що науковці у такий спосіб наче виправдовували авторку, яка «після своїх лірико-психологічних етюдів та новел (“Пізно”, “Мгновение”, “Сліпець”) та ще й в часи “Цвіту яблуні”, “З глибин” М. Коцюбинського та Стефаникових новел написала твір про село в об’єктивно-описовій манері, нібито зовсім у дусі своєї ранньої прози чи побутових оповідань І. Нечуя-Левицького»³¹¹. Проте, як зазначає дослідниця, не варто забувати, що для конкурсу мисткиня обрала проблему, яка мала насамперед загальнолюдський інтерес: «Твір не був розрахований на спеціального сільського читача – його ідейний задум розкривався тим повніше, чим соціально активнішим та інтелектуально підготовленішим був читач»³¹².

Попри те, що дедлайн сплинув, а революційні події в Російській імперії трохи відкоригували плани мисткині, Леся Українка продовжила працювати над текстом. Очевидно, авторці було водночас і приємно, і болісно розробляти тему, пов’язану зі спогадами про її рідну Волинь та тими часами, коли вони з покійним братом Михайлом разом чепурили квітками господу в Колодяжному, у свято спостерігали за танками місцевих жителів і дивилися, як «на самому сонячному місці пастовня яснів блідим золотом островок дрібного низенького, немов воскового, розхіднику серед моря барвистого майового моріжку»³¹³. Усе це було відображено в повісті. Завершивши роботу, мисткиня того ж року опублікувала «Приязнь» у журналі «Кіевская старина»³¹⁴.

На перший погляд, оповідання з життя волинського Полісся цілком репрезентує українську реалістичну прозу порубіжжя, однак, як слушно зауважила Моклиця, «якщо придивитись до нього уважніше, ми побачимо виразні ознаки чогось такого, що не зовсім вписується в об’єктивоване зображення»³¹⁵. Через десять років після публікації «Волинських образків» (1895) авторка знову звернулася до теми села і показала його з іншого ракурсу, більш сміливо, у світлі актуальних для нової епохи проблем. Не випадково дослідники у «Приязні» поряд із реалізмом і його соціальними мотивами (головні героїні – представниці різних верств суспільства)

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

помічають елементи романтизму й імпресіонізму (Борис Якубський³¹⁶), наголошують на різноплановості і психологізмі тексту (Леся Кулінська, Марія Моклиця³¹⁷) або ж загалом позиціонують його як уміло виписану неореалістичну повість, близьку до новелістики Гі де Мопассана (Guy de Maupassant), оповідань Антона Чехова (Антон Чехов), ранніх зразків малої прози Леоніда Андреева (Леонид Андреев), Євгена Замятіна (Евгений Замятин), Томаса Манна (Paul Thomas Mann) та ін. (Оксана Головій³¹⁸). Це дає підстави вважати твір «повноправним репрезентатом нової української прози кінця XIX – початку XX ст., а не даниною побутово-описовій прозі 80–90-х років»³¹⁹.

З погляду наратології «Приязнь» і справді істотно відрізняється від кількох останніх прозових текстів Лесі Українки: це сюжетний твір. У його основі – зображення шляхів, методів і наслідків виховання двох приятельок-ровесниць – сільської дівчини Дарки та панни Юзі. Письменниця детально змальовує середовище героїнь, їхнє оточення, під впливом якого формуються характери обох персонажів. Іван Денисюк і Тамара Скрипка писали:

Життєві лінії селянської й поміщицької дитини, пролягаючи через майже той самий простір, перехрещуються, ідуть паралельно, сходяться й розходяться, утворюючи два сюжетних розгалуження в композиції твору. Маючи те саме сюжетно-пейзажне тло, вони, одначе, «обрастають корою» неоднакового побуту. Поміщицький побут не має ніякого локального колориту – це польсько-шляхетський спосіб життя. Натомість хата й родина Дарчина, спосіб мислення й вислову цієї сім'ї глибоко вкорінені у Волинське Полісся³²⁰.

На початку твору Дарку та Юзю пов'язують щирі почуття прихильності, довіри і взаємодопомоги. Для них ще не існує соціальних перепон – діти не розуміють, чому дорослі забороняють їм спілкуватися. Дівчата мають різне національне (українка й полька) і соціальне походження, але їхня приязнь вмотивована: вони однакового віку, живуть поряд, мають спільні інтереси, багато часу проводять разом – бавляться, спостерігають за природою, яка їх оточує, пізнають світ одна одної. Авторка прагне показати становлення психології героїнь, тому починає оповідь про них із віку,

коли риси особистості не мають істотних нашарувань соціальної групи. Якщо Юзя постає чутливою до несправедливості, вразливою, але покійною, лагідною і тихою, то Дарка більш рішуча, здатна на протест і самозахист, практичніша (краще орієнтується в господарських справах, замислюється над причинами й наслідками своїх і чужих вчинків). Уже з першого діалогу помітно, що, попри індивідуальні риси, кожна з них є дитиною свого кола. Панна вихована в тепличних умовах, є улюбленицею в чималій родині (батьки, бабуся, дідусь, брат Бронек). Із раннього віку дівчинкою опікувалася мати, спілкування з якою, очевидно, зводилося лише до навчання. Розпорядок дня Юзі був мало цікавий для дитини її віку («по обіді дідуньо казав йому газету читати, потім бабуні нитки мотала, а потім треба було рахунки зробити. Та ще французьку книжку читати з мамою»), панна шукала спілкування з ровесниками. Її подругою стала сусідська дівчинка Дарка, яка походила з найбіднішої в селі родини. Прикметно, що на початку твору Леся Українка лише фрагментарно описує схожу зовнішність дівчаток (бліді й пожовклі від пропасниці обличчя, сиві сумні очі, тоненький стан), однак детально зображує умови, у яких формувалися їхні характери, а головне – людей, що мали безпосередній вплив на розвиток особистостей.

У родині Дарки панує матріархат. Авторка розлого описує уклад цієї сім'ї, адже, на відміну від Юзі, селянською дівчиною опікувалися тільки батьки, а найбільше мати, яка в житті послуговувалася двома методами виховання – лайкою (улюблений вислів «Мені дармоїди не потрібні!») і побиттям за найменшу провину. Леся Українка принагідно розкриває причини такої поведінки Мартохи Білашихи, хоча й не виправдовує її жорстокого ставлення до дітей. Жінка походила з небідної родини і, мабуть, покохавши Семена, пішла заміж «в курну хату». Чоловік, очевидно, не міг забезпечити достойне життя сім'ї, тому з часом почав зловживати алкоголем і поступово весь її посаг перевів «пусто-дурно на жидівську користь». Щоб дати раду дітям та позбутися домашнього насилля, Мартоха була змушена взяти все в свої руки. Боротьба за виживання зробила її авторитарною до членів родини й улесливою до панів. Леся Українка показує жінку в різних життєвих ситуаціях, щоразу додаючи до її психологічного портрету нові деталі. Натомість образ батька Дарки мисткиня подає більш комплексно:

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

Він часто так лежав не тільки в свято, як то всі добрі люде роблять, але і в будень. Найчастіше він лежав так з похмілля, порозгонивши дітей в хаті та набившись жінки, що ніколи йому «не мовчала» ні тверезому, ні п'яному. Та тверезий ще він їй мовчав. Тверезий він мовчки згожувався, що вона всіх «іздержує», що тільки за нею й «дихає» вся родина, та й він сам, «ядуха проклята», «п'яниця невсипуща»; він тямив добре, що жінка правду каже. Він і п'яний це тямив, але тоді його та правда лютила³²¹.

Коли діти підросли і стали допомагати матері, заробляючи на себе, фінансовий стан родини трохи покращився, однак психологічні проблеми залишилися. Письменниця лише поверхово окреслила їх, адже всіх другорядних персонажів у твір введено зазвичай для того, аби у взаємозв'язку з ними якнайповніше розкрити характери головних героїнь. Тим більше, що навколишній світ у повісті здебільшого подано крізь призму сприйняття Юзі. У міру розгортання подій авторка менше уваги приділяє Дарці, яку колишня подруга бачить епізодично, але тим промовистішими стають деталі її опису:

З-за кущів з'явилась височенька, але тонка Дарчина по-стать. Сухорляві, але міцненькі руки держали на плечі чималий кошик, повний малин, з-під закачаних по лікті рукавів видко було, як мускули на руках нап'ялись, мов пружини; ще зовсім дитячий стан, тісно стягнений вузькою крайкою, одкинувся назад, і через те вся постава здавалась гордою, а лице від легкої напруги було поважне і зовсім «доросле»³²².

Натомість Леся Українка зосереджується на постаті панни Юзі. Надмірна увага й любов кривих сприймається дівчиною як поневолення. Вона прагне свободи: під час хвороби навіть у мріях надає перевагу не теплим ковдрам чи хутрові, а сiнові Дарки. Такий вплив «хлопки» лякає рідних, які у справі виховання традиційно покладаються на гувернанток із Європи. Хоча вдома в Косачів їх ніколи не було, Леся Українка добре знала цю категорію іноземок. За виховання дітей часто бралися недипломовані бонни, які не володіли відповідними навиками. Авторка критично ставиться до методики

підстаркуватої панни Терези, німкені за походженням, і ще з більшою іронією описує вчителювання «французки»:

Юзя почала надолужити «ходом поспішним» прогалини в своїй науці і вихованні. Наука хутко дійшла до того вищого ступіня, що Юзя робила вже тільки ті орфографічні помилки у французькому письмі, які робила сама учителька, колишня продавщиця в великому *Magazin de Louvre*; а що музики, рахунків та інших наук Юзя набувала і перед тим, їздячи тричі на тиждень в повітове місто на лекці[і] до одної «дипломованої» панни, то їй і небагато бракувало до повної панянської «едукації»³²³.

Проте об'єктом особливої уваги мисткині з-поміж «вихователюк» стала старша приятелька Юзі – Зоня. За словами її тітки, ключниці Качковської, вона сирота з бідної, але порядної родини, із належним католицьким вихованням. Її обов'язки обмежувалися спілкуванням із панною, щоб відволікти дівчину від Дарки і позбавити її «хлопського» впливу. Образ нової подруги, що «хутко знайшла дорогу до Юзиною серця», майстерно виписаний авторкою, адже героїня має великий вплив на підопічну. Розумна й улеслива «*rappu garderobianej*» швидко навчилася маніпулювати довірливою дівчиною («ніжними, солодкими словами Зоня могла все зробити з Юзею, що хтіла») і навіть її рідними («З її приїздом якось повеселіла хата, мамуся стала рідше плакати, дідуньо пригадав гречности своїх молодощів, а бабуня часом доводила свою ласку до того, що грала для панночок старосвітські “вальчики” до танцю»). Поступово Юзя стала «зраджувати» Дарці. І хоча вона ще час від часу згадувала сільську приятельку й засмучувалася, коли Зоня, груба з простими людьми, висміювала її, міщанський побут затягував панну все більше. Прикметно, що виведений у заголовок абстрактний концепт на означення дружньої прихильності, симпатії у міру розгортання подій набуває іронічного значення: приязнь між Даркою і Юзею поступово зникла.

Віра Агеева, розкриваючи психологію товаришок крізь призму «інверсійних гендерних ролей», зазначає:

Узвичаєні суспільні норми, стосунки між статями й між суспільними верствами висвітлюються через очуднення, яке

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

досягається використанням дитячої точки зору на зображуване. Подруги, «гарно вихована», покїрна й залежна від усіх умовностей свого середовища панянка Юзя та горда, вольова й «нецивізована» селянка Дарка, протиставлені, зокрема, через їхні оцінки патріархальних уявлень про чоловічі й жіночі чесноти та цінності. Коли Юзя – уособлення традиційної фемінності – несаможїтна, піддатлива чужим впливам, безпорадна у вирішенні будь-яких практичних питань, уся в полоні ілюзїй, сформованих родинним вихованням, батьками (вплив авторитетного батька особливо наголошений), то Дарка претендує швидше на «чоловічий» статус³²⁴.

Особливо помітно це в фінальній сцені – у день шїстнадцятиліття дївчат. Авторка на контрасті описує колишніх приятельок. Хоча Юзя й одягла омріяну довгу сукню – символ повноліття, вона залишається дитиною, зовсім неготовою до життя:

Неважаючи на довгу сукню, вона здавалась дитиною при дорослих товаришках, тоненький, нерозвинений стан, маленьке, блїде личко з наївно-несмілим поглядом мало нагадували, що Юзя вже «панна на виданню» «нагадувала пташку, але приборкану, з прихованою на дні погляду мрією вирватися кудись на волю або в ширшу клітку»³²⁵.

Натомість портрет її ровесниці Дарки Леся Українка зображує детальніше. Мисткиня однозначно симпатизує дївчині:

Барва її лица не була й тепер рум'яною, зостався й досї легкий відтінок слоневої кости в смуглявім обличчі, щоки не були круглі, в очах не було дївочої легкодумної безжурности, обличчя здавалося вирізьбленим скупкою на легкі ефекти рукою думливого артиста, що, творячи красу, зовсім не дбав про неї. Та й мало хто, дивлячись на сю дївчину, тямив, що вона гарна, і не було звичаю називати її так, а проте, хто раз придивився до неї, той потїм пізнавав її скрізь, хоч і сам не знав, чим відбивають ті неблискучі сиві очі від інших сивих очей, і вся оця просто русява, не білява й не руда, не безброва та й не чорнобрива, не велика й не мала дївчина

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

одрізняється від тисячі інших таких «створіннів Божих». Може, тим, що, дивлячись на неї, здавалось, ніби дівчина ся тямить щось таке, чого не тямлять або рідко тямлять інші, тямлять з певністю, раз на завжді, і від того вона дивиться так поважно і просто в очі кожному...³²⁶.

Леся Українка розкриває психологію Дарки, вдаючись і до нетрадиційних прийомів, зокрема показовим щодо цього є танець героїні на току: авторка майстерно окреслила риси характеру дівчини, спроектуювши її майбутні взаємини з протилежною статтю:

Парубок, що танцював з двома дівчатами, пустив одну і поклав було свою руку поза шию Дарці, але Дарка випручалась, відмовивши: «Я втрюх ненавиджу, загайно так!» Тоді хлопець пустив і другу дівчину, потяг саму Дарку в танець і хутко-хутко закрутився з нею, держачи під руку. Вони не бачили обличчя одне одного, лівиця лівицю держала, правицю хлопець немов хотів піймати Дарку за стан, вона ж утікала від нього, немов уникаючи все вколо, все вколо, а все не випускаючи його руки. Обое співали навперейми, і пісня Дарчина немов утікала, глузуючи, від пісні парубка. Раптом пісні й погляди зустрілись – хлопець перейняв Дарку за другу руку й заглянув в очі; Дарка урвала пісню, вирвала лівицю і вихром закружляла в інший бік, з іншою пісню, і знов хлопець бачив тільки блискучу плетеницю русих кіс, що немов одбивались від нього тонкими розвіяними кісниками, черкаючи по лиці й примушуючи хлопця одхилатись назад, дарма, що лівиця простягалась вперед, немов шукаючи дівочого стану. Серед прудкого танцю Дарка танцювала так само поважно, як і другі дівчата, тільки не спускала очей в землю, а дивилась просто на людей. Коли краска вступила їй в обличчя, а волосся потемніло, спотівши, вона, трохи задихавшись, але спокійно, сказала хлопцеві: «Ну, вже годі, пусти», – і він зараз же пустив її та й сам зійшов з круга³²⁷.

Ігор Качуровський слушно зауважив, що «оповідання “Приязнь” – із життя волинського Полісся – якоюсь мірою перегукується з феєрією “Лісова пісня”. В обох творах етнографізм служить мистецтву,

а не мистецтво етнографії, як то було у попередніх наших прозаїків»³²⁸. Леся Українка, подібно до Михайла Коцюбинського в «Тінях забутих предків» (1911) чи Олександра Довженка у фільмі «Земля» (1930), у танці героїні розкриває її внутрішній світ – це яскравий штрих до психологічного портрету Дарки, у якої понад усе розвинене почуття власної гідності і яка, за висловом Ольги Кобилянської, стала «сама собі ціллю». Мотив танцю як засіб увиразнення світогляду персонажа чіткіше вписує повість у контекст модерної літератури.

Зображуючи героїнь на порозі дорослого життя, авторка дає можливість читачеві заглянути у їхнє недалеке майбутнє і зробити висновки щодо перспектив та, звісно, щодо виховання обох. Марія Моклиця відзначає парадокс: «Здається, оточена любов'ю й увагою, Юзя мусить бути благополучною дитиною, на відміну від Дарки, позбавленої всього, змушеної, незважаючи на малі роки і пропасницю [...], заробляти собі на життя тяжкою працею. Але ця початкова розстановка дійових осіб швидко міняє дислокацію»³²⁹. Леся Українка апелює до читача, який має замислитися, чому так сталося, що «ніким і нічим не вихована, zagrożена обставинами Дарка так міцно і певно стоїть на ногах, а панночка виявилася кволою і беззахисною»³³⁰. Це є свідченням найвищих досягнень письменниці в змалюванні еволюції характеру героїнь.

Повість «Приязнь» яскраво вписується у контекст модернізму, насамперед на рівні проблематики. Зображуючи процес дорослішання дівчат, мисткиня принагідно порушує популярні в письменстві Європи, але нові для української літератури питання: вразливість підліткової психіки, статеве дозрівання, ініціація, сексуальне виховання. На прикладі Юзі Леся Українка вкотре показує негативний вплив у цьому контексті французьких романів («Коли б тільки швидче пізнати на ділі те життя, описане так повабно в книжках») та звертає увагу на потребу індивідуального підходу щодо віку «посвячення»: у творі панна зарано попрощалася з лялькою, що символізувала дитинство героїні, натомість ініціація, яка відбулася, практично не завершила процес подорослішання, а спричинила затяжну депресію у підлітка. До речі, авторка не дає відповіді на питання, у який спосіб варто подавати таку інформацію. Так, наприклад, Леся Українка окреслює взаємини Дарки з протилежною статтю, зокрема у пророчому щодо її майбутнього танці, проте не конкретизує, коли і як відбулося її «посвячення».

Таким чином, можна стверджувати, що в прозі Лесі Українки того періоду відбувалося чергування настроєвих творів і текстів із переважаючою сюжетно-подієвою основою. Якщо перші («Місто смутку», «Мить», «Примара») можна вважати цілком модерними, то повість «Приязнь» є перехідною у стильовій манері: у змодельовану реалістичну картину життя у селі вміло вмонтовано прийоми та засоби, які мисткиня апробувала у своїх модерних творах раніше. Можливо, причина криється в нарощенні обсягу прозового тексту. Як слушно зазначає Марія Моклиця, в Лесі Українки воно «супроводжується посиленням внутрішньої непевності», «відчуттям неготовності оволодіти романним жанром»³³¹. Право на існування цієї гіпотези засвідчує і наступне, менше за обсягом оповідання письменниці.

У чорновому автографі оповідання «Розмова» зазначено дату його написання – 20 січня 1908 р. (2.II.1908 р. – за н. ст.). На той час Леся Українка перебувала на кліматичному лікуванні в Ялті. Це був непростий період для неї: у мисткині саме діагностували туберкульоз нирок, через хворобу вона мало виходила з дому. У листі від 28 грудня 1907 р. (10 січня 1908 р.) жінка писала сестрі Ользі: «К[льоня] тепер дуже поправився і вже він мене глядить. Отак ми міняємось ролями...»³³². Сумні обставини підштовхнули Лесю Українку до роботи над оповіданням, в сюжетній основі якого – відверта розмова недужої жінки зі значно молодшим чоловіком, який її доглядає. Реалізувавши задум, у листі від 3 (16) лютого 1908 р. до матері мисткиня поділилася новиною і деякими деталями історії створення тексту: «Я теж трохи “підтягнулась” і писати було почала, хоча, як звичайне, не те, що треба. Замість викінчування речей, що давно пора викінчити, написала якесь оповідання, що й досі йому назви не доберу, а тепер воно лежить, бо нам обом переписувати трудно»³³³. Згодом, використовуючи «*lucidum intervallum*» (із лат. *стан тимчасового покращення*), адресантка доопрацювала твір (Третяченко, зіставляючи чорновий автограф із першодруком, нарахувала приблизно 80 різночитань³³⁴) і під заголовком «Розмова» надіслала в редакцію «Літературно-наукового вістника»³³⁵.

У листі до матері Леся Українка жанрово ідентифікувала «Розмову» як оповідання. Дослідники загалом погоджуються з авторським визначенням (на думку Моклиці, це новела-діалог³³⁶), хоча й слушно зауважують, що твір тяжіє до драматичної сценки³³⁷,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

адже в ньому мова автора зведена до мінімуму і більше нагадує ремарки («вона стихла», «він схилився», «актріса усміхнулась»). Про діалогічну структуру свідчить і назва, яку мисткиня не випадково добирала так ретельно. У заголовку йдеться не тільки про бесіду актриси й поета (герої безіменні), але й про гіпотетичну «розмову» на рівні *авторка-читач*. Леся Українка спонукає суспільство до обговорення проблем гендерних стереотипів і загубленого кохання, ціни таланту й покликання, реальності життя й ілюзії мистецтва, самотності реалізованої у професії жінки і її пошуків чоловіка, який міг би дорівнятися до неї, і, зрештою, різних варіантів нелегкого жіночого вибору. Ця «розмова» в душі модерної літератури переносить читача зі сторінок оповідання у філософсько-естетичну площину, у глибини якої герої твору не завжди занурюються, хоч і відверто висловлюють свої міркування про це.

Сюжетну канву оповідання обрамлено фрагментом твору, який молодий поет, його автор, зачитує хворій «одставній актрісі». Рядки про «велике, фатальне кохання» – «Самум, що заносить піском і великі, спокійні озера і тихі струмочки в оазах, заснічує гучні гірські потоки, хоч вони так одважно збігають з гори, несучи долині вісти про нагірну волю», – як ключ, «відмикають» душу героїні: впродовж твору жінка розповідає історію свого загубленого кохання, через яке нині помирає. Водночас основна роль у тексті належить діалогу. Її співрозмовник, як інтерв'юер, спрямовує бесіду в певне русло, важливе для реалізації авторського задуму. Леся Кулінська розмову героїв порівнює із поединком:

Один висловлює тезу, інший антитезу, точиться двобій, внаслідок якого поступово народжується, а потім і кристалізується провідна риса героїв: молодого поета, що тільки починає свій життєвий і літературний шлях, та безнадійно хворої «одставної» актриси³³⁸.

У такий спосіб Леся Українка уникає дидактичності, проте скеворює читача до роздумів, особливо цінних для людей мистецтва, представниками якого є її персонажі. Діалог нелегкий, кілька разів співрозмовники затихають, адже не можуть зрозуміти один одного. Жінка констатує свою самотність:

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

Мене ніхто не розуміє, і се не тим, ніби я якась загадкова, незрозуміла натура. Ні, мене було б зовсім легко зрозуміти, треба було б тільки трошечки подумати і ще менше – пізнати, але се, видно, нікому не цікаво. Перше на мене дивились, «були в захваті», казали, що я – «зоря», що я «незрівнянна» і т. ін. і т. п., багато чого казали, ви знаєте, чимало й писали, але думати про мене – ніхто не думав, навіть ви³³⁹.

В актриси був шанс усе змінити, коли вона пізнала почуття взаємного кохання. Тоді перед нею та її обранцем, літератором, постав нелегкий вибір: хтось із них мав пожертвувати своєю професією заради іншого. Для Лесі Українки це була не нова тема: вона вже розробляла її в незавершеному оповіданні «Помилка» (1905), головна героїня якого – Галя – вважала, що «дрібниці життя мають величезну руйнуючу силу» («Волю я, щоб мене саму зруйнувала любов, ніж щоб її зруйнували дрібниці»³⁴⁰), і відмовилася від кохання та шлюбу заради суспільної діяльності. У «Розмові» авторка оживила мотив загубленого кохання і поглибила його до сюжетної лінії, коротко сформульованої у фразі актриси: «Він не хотів іти за мною, а я не хотіла йти до нього». Героїня, що не воліла зрікатися професії, насамперед «побоялася злиднів, звичайного матеріального убожества»: воно могло вбити їхні почуття, а головне – хист, який її творча натура вважала сильнішим за все, навіть за кохання. Натомість обранець «через якісь міщанські забобони», як називає гендерні стереотипи тогочасного суспільства авторка вустами актриси, не захотів покинути роботу і жити за її кошт. Перспектива стати «мужем цариці» не влаштовувала його – вони розійшлися.

На думку М. Крупки, фатальним вироком для закоханих стала патріархальна субординація³⁴¹. Життя героїні, як вважає Агеєва, знівечене упередженістю загалу: «на заваді щастю талановитої, першорядної актриси стає лише уявлення про розподіл гендерних ролей. Чоловік може піднести, облагодіяти, взяти на утримання жінку. Але – не навпаки»³⁴². Суголосно звинувачує в трагедії загубленого кохання патріархальні традиції і Моклиця: «Суспільні правила визначають психологію чоловіка, який ні за що не пожертвує заради кохання своїм хай і скромним, але чоловічим статусом, натомість жінка, якою б обдарованою не була, мусить цю жертву приносити безумовно»³⁴³. Попри це, Леся Українка не стає на захист героїні,

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

яка все-таки не безгрішна (варто згадати її «бенефіс» у домі екс-коханого і його дружини, про який іще йтиметься), лише наголошує на важливості реалізації особистісного потенціалу кожної жінки, хоча й усвідомлює: шлюбній дружині це робити непросто. Авторка мала можливість на прикладі власної сестри побачити, наскільки складно поєднувати професію і сім'ю: здобувши омріяний фах лікаря, Ольга Косач розривалася між роботою та материнським обов'язком (тоді доглядати за немовлям їй допомагала і Леся Українка). І це не єдиний автобіографічний мотив твору. Письменниця також змушена була робити нелегкий вибір, коли наважилася на шлюб із Квіткою – юристом, який через сухоти не міг достойно забезпечувати сім'ю і певний час фактично жив за кошт дружини та її посаг. Очевидно, суперечки щодо проблеми годувальника були і в родині Лесі Українки (принаймні Олена Пчілка не раз порушувала її): не випадково в оповіданні змодельовано наслідки іншого вибору героїв. Мисткиня залишає питання щодо його правильності відкритим, жодних настанов або коментарів не подає, однак між рядками частково аргументує і власний життєвий вибір.

Ціна місця на сцені виявилася надто високою для актриси. Принісши «таку тяжку жертву своєму божищу», вона не стала його «великою жрицею»:

Не жрицею, рабинею я почувала себе з того часу. Мені здавалось, що якісь кайдани оплутали мене, я забувала, що се ж я сама закувала себе, і я кляла якусь невідому силу... А втім, може й справді се якась невідома сила розкраяла мені і серце, і душу надвоє...³⁴⁴.

Поступово жінка почала ненавидіти свій хист, сцена більше не приносила їй задоволення. Кульмінаційним для неї став «спектакль» у помешканні родини літератора. Актриса фактично напросилася до них у гості, прийнявши їхнє запрошення «з гречности», – прагнула подивитися, якої долі уникла, однак злидні («може ще й гірші, ніж я собі колись уявляла»), духовна убогість («вони нічого не читають, він – через те, що забагато пише, а вона – “ну, куди вже їй читати”») і відчуження подружжя («якісь вони були немов чимсь винні одно проти одного») її не заспокоїли. І хоч вона успішно відіграла свою останню роль у житті – щасливої та безтурботної

представниці богеми («розповідала йому про веселі “катання на тройках” з сибірськими багачами, про porte-bouquettes з сторубльовок, даровані мені, про те, як я навчилась співати циганські романси і танцювати по столі»), після відвідин «несуженого друга» почувалася спустошеною: «А потім вернулась додому і вже якось нічого не думала, не почувала, так мовби мене не стало на світі. То перше було щось не то каяття, не то гордоці, не то надія, а се вже нічого не стало...»³⁴⁵.

Авторка вміло акцентує на внутрішньому стані актриси, зображуючи останню стадію її душевної хвороби – відчуження від власного тіла, відчуття неприсутності в ньому: «Він схилився, взяв її тонку бліду руку, ще марнішу, ніж її обличчя, і поцілував наче релігійно. Вона закрила очі, і рука її після того поцілунку лягла інертно, невивідно, мовби жінка забула про свою руку»³⁴⁶. Тепер, без хисту й кохання, героїня і справді почувалася неживою. Леся Українка кілька разів у творі натякає на близьку смерть актриси, вдаючись, зокрема, і до художньо переосмисленого згодом у драматичній поемі «Бояриня» (1910) образу-символу променя західного сонця: «Вона замовкла і немов заснула, західний промінь сонця впав їй на закриті очі, вона не завважила. Поет сидів тихо і затримував дихання, щоб не зрушити тиші. Промінь затремтів на стіні дрібненькими плямами, потім погас...»³⁴⁷. Принагідно письменниця порушує в оповіданні й проблему безсмертя митця як людини, чиє життя не закінчується з останнім подихом, а продовжується у творчій спадщині. Ці роздуми були, очевидно, нав'язні песимістичними прогнозами лікарів, з якими Леся Українка спілкувалася напередодні написання «Розмови». Заглядаючи у вічі смерті, авторка розмірковує:

– Се вже така доля артистів і поетів, що вони кров'ю серця свого поливають собі шлях до безсмертя! – трохи патетично завважив поет.

Актриса скривилась.

– Ет, балаканина! Зрештою, за поетів не буду сперечатись, вам се ліпше знати. Я не поетка. Що ж до артистів, то, найперід, яке там наше акторське безсмертя? Скільки літер, записаних в історії хисту? Чиє серце б'ється, читаючи ті літери, так років... за десять?

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- Ну, се вже ви занадто мало одмірили.
- Все одно. Досить того, що таке «безсмертя» можна зміряти... Ні, ні, ні, нам треба жити, а не надіятись на безсмертя, тоді тільки ми почувуємо себе і великими, і безсмертними³⁴⁸.

Леся Українка добре знала, яку ціну щодня платить митець за примарне безсмертя. У її епістолярних текстах час від часу трапляються свідчення того, якою виснаженою почувалася, коли ставила останню крапку в автографі: «...мене попросту гальванізує якась ідеє фіхе, якась непереможня сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – оттоді вже приходиться демон, лютийший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *Zusammengeklappt*³⁴⁹, як порожня торбина»³⁵⁰. Героїня «Розмови» також переживала подібні відчуття, коли сповна віддавалася новій ролі й цілком вживалася в драматичний образ: «А для мене той “тріумф” не кінчався на сцені, я часто цілі ночі продовжувала свою “гру” ще й дома, аж поки смертельна втома або забійчі дози наркотиків не приголомшували мене. Ох, які се були ночі! які се були ночі!...»³⁵¹.

Попри сюжетність оповідання, Леся Українка, як і в попередніх прозових творах, значну увагу зосереджує на почуттях, переживаннях та настроях героїв. За допомогою вміло підібраних слів (зіставлення чорнового автографа тексту з першодруком демонструє, наскільки ретельною була ця робота) авторка подає чітку картинку. Назва твору свідчить, що в «Розмові» домінують аудіальні лексеми – вони мають безліч відтінків (*додав надміру покірно, винувато; в голосі молодого поета забренило щось жорстке, недобре; голос актрисин був, навпаки, ніжний і добрий, хоч трошки насмішкуватий; задумливо повторила; різко й капризно обірвала вона; тихо і болісно вимовив тощо*), але мисткиня вміло збалансовує їх чималою кількістю слів на означення зорових відчуттів. Наприклад, в оповіданні (вже традиційно для Лесі Українки) багато «говорять» очі героїв, їхні погляди: *докірливий погляд, повний і любови, й урази; дивився на неї дивнішим поглядом, не ховаючи очей; в очах блиснув лихий вогник; блиснула очима; обоє переглянулись гостро, вороже; пильно подивився; очі були спущені; в очах світились і спочуття, і жаль і т. ін.* До речі, саме за допомогою перцептивної лексики авторці вдається наголосити на особливостях характеру актриси – схильності

до гумору та прямоти суджень, іронічності, несприйнятті банальних фраз. Майже кожне слово і жест героїні наближають читача до розуміння її внутрішнього світу й психології.

Попри це, прикметно також, що Леся Українка, яка щиро поділяла ідею рівноправ'я чоловіків та жінок, у «Розмові», як і в незавершеному оповіданні «Помилка», засіває сумнів щодо правильності вибору героїні. Марія Моклиця вбачає в цьому насамперед автобіографічні мотиви:

Обидві історії здаються навіть анти-феміністичними: настільки очевидно прописаний зв'язок життєвої трагедії з відмовою від традиційних патріархальних цінностей – шлюбу і сім'ї. Але глибше лежить тонке розуміння неймовірної складності кожного жіночого вибору. Обидві історії сприймаються як виправдання власного вибору на користь шлюбу. Цей вибір таки потребував виправдання, він дорого коштував Лесі Українці. Але тяжкі випробування, які його супроводжували до самого кінця, не стали згубними для творчих джерел, скоріше навпаки, сприяли творчому піднесенню³⁵².

Таким чином, оповідання «Розмова» за змістом і філософсько-естетичним наповненням репрезентує модерну прозу початку ХХ ст., а за актуальністю й ідейним спрямуванням належить до творів, які варто читати поціновувачам белетристики й у ХХІ ст.

Нині постать Лесі Українки в пересічного читача насамперед асоціюється (не беру до уваги її хворобу чи мотив фатального кохання до Сергія Мержинського) з її програмовою лірикою і драмами, передусім, що цілком передбачувано, з «Лісовою піснею». На жаль, белетристика, попри деякі спроби науковців її популяризувати, і надалі залишається в тіні. А дарма: авторка відносила її до категорії «корисного»³⁵³. У цьому контексті Ольга Полюхович зазначає: «Проза Лесі Українки є цікавою у передачі психологічних станів та нюансів, вона позбавлена табу патріархального світу, вона відверта та сповідальна, а подекуди і екзотична, що не може не захоплювати та не викликати довіру читачів»³⁵⁴. Однак не менший інтерес викликають прозові тексти мисткині і з погляду історії літератури. Марія Моклиця, розглядаючи їх у контексті всієї творчості Лесі Українки, слушно зауважує, що саме белетристика

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

«відповідала» за процес пошуку прийомів і засобів опосередкованого самовиразу³⁵⁵. Майже завжди новаторська, вона слугувала експериментальним майданчиком, на якому нині відслідковується європеїзм, психологізм, інтелектуалізм, фемінізм, індивідуалізм, зняття культурних табу тощо – фактично всі дискурси модернізму. Отже, прозова творчість Лесі Українки не тільки зафіксувала пошуки авторки – вона ілюструє складний процес становлення національного модернізму, який набув значного поширення серед вітчизняних письменників уже після смерті мисткині.

- ¹ Див.: М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового*, Львів 1936, с. 79.
- ² Д. Чижевський, *Реалізм в українській літературі*, підгот. тексту, фак. ред., передм. проф. М. Наєнка, Київ 1999, с. 58.
- ³ Тут і далі в тексті назви творів Лесі Українки і їх цитування за виданням: *Леся Українка, Повне академічне зібрання творів: у 14 т.* Луцьк 2021.
- ⁴ *Леся Українка, Така єї доля (Образок з життя), Зоря*, 1889, ч. 2, с. 24-25.
- ⁵ О. Огоновський, *Історія літератури руської. Період новий. Проза. Ольга Косачева (Олена Пчілка), Зоря*, 1892, ч. 11, с. 235.
- ⁶ Б. Якубський, *Леся Українка – белетрист, Леся Українка. Твори. Проза*, Київ 1929, т. 10. с. IX.
- ⁷ І. Франко, *Леся Українка, Літературно-науковий вістник*, 1898, т. 3, кн. 7, с. 6-27.
- ⁸ Там само, с. 25.
- ⁹ *Леся Українка, Твори: в 5 т.*, Київ 1951-1956.
- ¹⁰ О. Бабишкін, *Леся Українка – прозаїк, Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження*, Київ 1954, т. 1, с. 256-278.
- ¹¹ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, 167 с.
- ¹² Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, 287 с.
- ¹³ Там само, с. 57.
- ¹⁴ Там само.
- ¹⁵ Там само, с. 71.
- ¹⁶ Там само, с. 57.
- ¹⁷ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 259.

- ¹⁸ На жаль, у публікаціях про жіноче питання і мотиви фемінізму в белетристиці Лесі Українки (В. Агеєва, *Поетеса злама століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 1999, 264 с.; М. Крупка, Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2006, т. 3, с. 245-259; О. Подлісецька, Проза Лесі Українки в контексті жіночої прози кінця XIX – початку XX ст., *Проблеми сучасного літературознавства*, 2019, вип. 29, с. 56-62 тощо) образок «Така єї доля» в кращому випадку лише згадано як дебютний прозовий твір письменниці.
- ¹⁹ Тут і далі в тексті датування листів членів родини Драгоманових-Косачів подано за двома календарями – юліанським та григоріанським (у дужках).
- ²⁰ Олена Пчілка, Лист до О. Борковського від 27 грудня 1888 р. (8 січня 1889 р.), *Леся Українка. Документи і матеріали: 1871–1970*, Київ 1971, с. 42.
- ²¹ Олена Пчілка в листі до О. Борковського нарікала, що альманах «Зоря», хоч і є в списку дозволених для передплати в Російській імперії закордонних видань, надходить «одно число по другому» (Див.: Олена Пчілка, Лист до О. Борковського від 10 (22) листопада 1887 р., *Леся Українка. Документи і матеріали: 1871–1970*, Київ 1971, с. 39), а у січні–лютому 1889 р. просила його ще раз надіслати 22-й і 24-й номери за 1888 р., бо їх так і не отримала (Див.: Олена Пчілка, Лист до О. Борковського, січень – лютий 1889 р., *Леся Українка. Документи і матеріали: 1871–1970*, Київ 1971, с. 44).
- ²² Див.: [Без назви, від редакції], *Зоря*, 1888, ч. 24, с. 417.
- ²³ С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1997, с. 69-70.
- ²⁴ О. Косач-Кривинюк, *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970, с. 67.
- ²⁵ Навесні 1887 р., ще до виходу альманаху, Олена Пчілка писала І. Франку, що її донька «каже вже й тепер, що коли б була не послала торік своєї “Русалки”, то вже б тепер не пустила її в світ!». Матір письменниці в листі зазначила, що такі «романтичні очерти фантазії характеризують взагалі твори починаючих авторів (адже хочь би навіть і Шевч[енко] почав “Тополею”, “Причинною”). Можна думати, що з літами Українка Леся вийде на реальнішу дорогу» (Див.: Олена Пчілка, Лист до І. Франка, весна 1887 р., *Леся Українка. Документи і матеріали: 1871–1970*, Київ 1971, с. 37-38). Згодом, готуючи до друку видання «На крилах пісень» (1893), Леся Українка об'єднала поезії «На зеленому горбочку...» і «Літо краснее минуло...» з іншими в цикл «Дитячі», вірш «Любка» залишився поза збірками.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ²⁶ М. Возняк, Матеріяли до життєпису Франка (з додатком двох недрукованих його автобіографій), *За сто літ: матеріяли з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття*, за ред. акад. М. Грушевського, Київ 1927, кн. 1, с. 172.
- ²⁷ Йдеться про сестру Лесі Українки – Ольгу Косач-Кривинюк.
- ²⁸ Леся Українка, Лист до М. Драгоманова, червень 1888 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т., Т. 11. Листи (1876-1896)*, Луцьк 2021, с. 69.
- ²⁹ Див.: І. Денисюк, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.*, Львів 1999, с. 64.
- ³⁰ Леся Українка, Лист до М. Кривинюка від 18 лютого (3 березня) 1903 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 13. Листи (1902-1906)*, Луцьк 2021, с. 215.
- ³¹ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 259.
- ³² Там само.
- ³³ Там само.
- ³⁴ М. Моклиця, *Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія*, Луцьк 2011, с. 132.
- ³⁵ Леся Українка, Така єї доля, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6: Художня проза*, Луцьк 2021, с. 34.
- ³⁶ Там само, с. 33.
- ³⁷ Там само, с. 35.
- ³⁸ Там само, с. 33.
- ³⁹ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 259.
- ⁴⁰ Леся Українка, Святий Вечер! (образочки), *Зоря*, 1889, ч. 24, с. 410–411.
- ⁴¹ І. Косач-Борисова, Колодяжне (до біографії Лесі Українки), *Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія*, автор проєкту та відп. ред. Т. Скрипка, Нью-Йорк; Київ 2015, кн. 2, с. 92–93.
- ⁴² *Вечорниці (Оповідання М. Гоголя)*, пер. М. Обачний, Леся Українка, під ред. Олени Пчілки, Львів 1885, 40 с.
- ⁴³ Олена Пчілка, Лист до подружжя Франків від 9 (21) червня 1886 р., *Леся Українка. Документи і матеріали: 1871–1970*, Київ 1971, с. 34.
- ⁴⁴ Г. Цеглинський, *Різдвяні образки*, *Зоря*, 1887, ч. 1, с. 4–7.
- ⁴⁵ Михайло Обачний, Різдво під Хрестом полудневім, *Зоря*, 1889, ч. 23, с. 392–393.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

- ⁴⁶ Олена Пчілка, Лист до М. Косача від 30 жовтня (11 листопада) 1889 р., *Леся Українка. Документи і матеріали: 1871–1970*. Київ 1971, с. 52.
- ⁴⁷ В Україні, яка входила до складу Російської імперії, Різдво святкували 25 грудня 1888 р. (за ст. ст.).
- ⁴⁸ Л. Мірошніченко, *Михайло Косач (Михайло Обачний). Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум*. Київ 2017, с. 158.
- ⁴⁹ Там само.
- ⁵⁰ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 69.
- ⁵¹ Там само, с. 70.
- ⁵² І. Денисюк, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.*, Львів 1999, с. 228.
- ⁵³ Леся Українка, Святий Вечер! *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 37.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Там само, с. 38.
- ⁵⁶ Там само.
- ⁵⁷ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 67.
- ⁵⁸ Там само, с. 68.
- ⁵⁹ І. Денисюк, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.*, Львів 1999, с. 218.
- ⁶⁰ Леся Українка, Лист до А. С. Макарової, близько 26 лютого 1895 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 348.
- ⁶¹ О. Косач-Кривинюк, *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970, с. 103–104.
- ⁶² Леся Українка завжди цікавилася народнопісенною творчістю рідного народу й науковими дослідженнями в цій царині. У подальшому вона записувала фольклорні зразки від безпосередніх носіїв, упорядковувала тексти й мелодію до них. Завдяки старанням Лариси Косач та її чоловіка К. Квітки світ побачило чимало фольклорних праць, зокрема «Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б. Яновського», «Дитячі гри, пісні й казки з Ковельщини, Луччини, Звягельщини на Волині», «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив Климент Квітка» та ін.
- ⁶³ Леся Українка, Весняні співи (Спогад), *Зоря*, 1892, ч. 1, с. 6–7.
- ⁶⁴ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 12.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ⁶⁵ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 72.
- ⁶⁶ Леся Українка, *Весняні співи (Спогад), Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021*, с. 42.
- ⁶⁷ Там само.
- ⁶⁸ Там само.
- ⁶⁹ Л. Семенюк, *Етноестетика художньої прози Лесі Українки (на матеріалі образків «Така її доля», «Святий вечір!», «Весняні співи»), Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2010, т. 6, с. 52.
- ⁷⁰ Леся Українка, *Весняні співи (Спогад), Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021*, с. 45-46.
- ⁷¹ О. Бабишкін, *Леся Українка – прозаїк, Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження*, Київ 1954, т. 1, с. 263.
- ⁷² Там само.
- ⁷³ Б. Якубський, *Леся Українка – белетрист, Леся Українка. Твори. Т. 10: Проза*, Київ 1929, с. X.
- ⁷⁴ Там само.
- ⁷⁵ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 256-257.
- ⁷⁶ Леся Українка, *Волинські образки. І. Школа, Народ*, 1895, № 3-4, с. 34-37.
- ⁷⁷ Леся Українка, *Лист до М. Павлика від 21 січня (2 лютого) 1895 р., Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896)*, Луцьк 2021, с. 344.
- ⁷⁸ Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 90.
- ⁷⁹ Леся Українка, *Лист до М. П. Косача, листопад 1889 р., Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896)*, Луцьк 2021, с. 83.
- ⁸⁰ Леся Українка, *Лист до А. Ю. Кримського від 14 (27) жовтня 1911 р., Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 14. Листи (1907-1913)*, Луцьк 2021, с. 275.
- ⁸¹ Леся Українка, *Метелик, Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021*, с. 40.
- ⁸² Леся Українка, *Лист до М. Павлика від 12 (24) серпня 1891 р., Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896)*, Луцьк 2021, с. 160.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

- ⁸³ Леся Українка, Лист до О. С. Маковея від 12 (24) грудня 1893 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 250.
- ⁸⁴ Леся Українка, Сон літньої ночі, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори, Луцьк 2021, с. 97.
- ⁸⁵ В. Агеєва, «Я обізвуся до них...», *Леся Українка. Листи: 1876–1897*, упоряд. В. Прокіп (Савчук), передм. В. Агеєвої, Київ 2016, с. 10.
- ⁸⁶ Леся Українка, Лист до М. П. Драгоманова від 6 (18) грудня 1890 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 115.
- ⁸⁷ М. Хмелюк, Леся Українка – автор прози з життя Волинського Полісся, *Науковий вісник ВДУ. Філологічні науки*, 1999, № 10, с. 22.
- ⁸⁸ Н. Балабуха, Казки Лесі Українки в контексті жанрового дискурсу, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2005, т. 2, с. 255.
- ⁸⁹ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 90.
- ⁹⁰ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 282.
- ⁹¹ Леся Українка, Метелик, *Дзвінок*, 1890, р. I, ч. 14, с. 106.
- ⁹² Леся Українка, Біда навчить, *Дзвінок*, 1891, р. II, ч. 23, с. 186–187.
- ⁹³ І. Денисюк, Т. Скрипка, *Дворянське гніздо Косачів*, Львів 1999, с. 249.
- ⁹⁴ Леся Українка, Біда навчить, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 47.
- ⁹⁵ Леся Українка, Лист до Ф. В. Волховського від 16 (29) листопада 1902 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902–1906), Луцьк 2021, с. 152.
- ⁹⁶ Н. Балабуха, Казки Лесі Українки в контексті жанрового дискурсу, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2005, т. 2, с. 252.
- ⁹⁷ Леся Українка, Лелія (Казка для дітей), *Ілюстрована бібліотека для молодіжжі, міщан і селян*, 1891, р. VII, кн. 2, с. 18–23; кн. 3, с. 34–40.
- ⁹⁸ Див.: Леся Українка, Лист до М. П. Косача від 26–28 листопада (8–10 грудня) 1889 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 89.
- ⁹⁹ Леся Українка, Лелія (Казка для дітей), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 57.
- ¹⁰⁰ Там само, с. 64–65.
- ¹⁰¹ Леся Українка, Лісова пісня, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 3. Драматичні твори (1909–1911), Луцьк 2021, с. 291.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ¹⁰² Див.: Олена Пчілка, Із спогадів матері (У 20-ті роковини смерти Лесі Українки), *Нова Хата*, 1933, ч. 7–8, с. 3.
- ¹⁰³ Цалинка, *Казки Андерсена з короткою його життєписью*, пер. з пер-вотвора М. Стариченко, Київ 1873, с. 79.
- ¹⁰⁴ Н. Балабуха, Казки Лесі Українки в контексті жанрового дискурсу, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2005, т. 2, с. 253.
- ¹⁰⁵ Там само.
- ¹⁰⁶ Леся Українка, Лелія (Казка для дітей), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза*, Луцьк 2021, с. 60.
- ¹⁰⁷ Леся Українка, В магазині квіток, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори*, Луцьк 2021, с. 88.
- ¹⁰⁸ Леся Українка, Лелія (Казка для дітей), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза*, Луцьк 2021, с. 63.
- ¹⁰⁹ Н. Балабуха, Казки Лесі Українки в контексті жанрового дискурсу, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2005, т. 2, с. 253.
- ¹¹⁰ Там само.
- ¹¹¹ Там само, с. 260.
- ¹¹² Леся Українка, *Неопубліковані твори*, з рукописів підгот. до друку М. Деркач, Львів 1947, с. 105–107.
- ¹¹³ Див.: Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 45.
- ¹¹⁴ Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 127.
- ¹¹⁵ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 45.
- ¹¹⁶ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 128.
- ¹¹⁷ На думку Т. Третяченко, розбіжності між жанровим визначенням твору в робочих матеріалах Лесі Українки і в опублікованому нею підзаголовку можна пояснити існуючою на кінець ХІХ ст. тотожністю термінів «повість» та «оповідання» (Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 144).
- ¹¹⁸ Див.: О. Косач-Кривинюк, *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970, с. 106.
- ¹¹⁹ У той день було започатковано відразу два твори – повість «Жаль» Лесі Українки й оповідання «На огнище прогресу» Михайла Обачного (1891). Крім того, очевидно, в конкурсі брала участь й Олена Пчілка: у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігається початок її чорнового автографа під заголовком «Кушетка» (Ф. 28, Од. зб. 71).

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

- ¹²⁰ Леся Українка, Жаль. Оповідання, *Зоря*, 1894, № 9, с. 193–199; № 10, с. 217–222; № 11, с. 241–245; № 12, с. 265–270.
- ¹²¹ Леся Українка, Лист до О. С. Маковея від 2 (14) вересня 1893 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 225.
- ¹²² Див.: Леся Українка, [Жаль. VI–VII розділи], *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 339–352.
- ¹²³ Див.: І. Франко, Лист до Олени Пчілки від 30 вересня 1891 р., *І. Франко. Зібрання творів*: у 50 т., Київ 1986, т. 49, с. 299.
- ¹²⁴ Виправляти один твір іншим (франц.).
- ¹²⁵ Леся Українка, Лист до О. С. Маковея від 25 вересня (7 жовтня) 1893 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 227.
- ¹²⁶ Леся Українка, Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 77.
- ¹²⁷ Там само, с. 103.
- ¹²⁸ Там само, с. 105.
- ¹²⁹ Там само, с. 116.
- ¹³⁰ Див.: С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі: монографія*, Київ 1999, с. 74.
- ¹³¹ Леся Українка, Лист до М. І. Павлика від 10 (22) червня 1891 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 143.
- ¹³² Там само.
- ¹³³ Леся Українка, Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 127.
- ¹³⁴ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 263–264.
- ¹³⁵ Жаль (Оповідання), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 456.
- ¹³⁶ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 260.
- ¹³⁷ В. Поліщук, Оповідання Лесі Українки: особливості нарації, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2003, т. 1, с. 176.
- ¹³⁸ Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 112.
- ¹³⁹ Леся Українка, Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 70.
- ¹⁴⁰ Там само, с. 125.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ¹⁴¹ Там само, с. 95.
- ¹⁴² Там само, с. 104.
- ¹⁴³ Там само, с. 116.
- ¹⁴⁴ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 39.
- ¹⁴⁵ Ймовірно, у творі згадано романс для фортепіано італійського композитора Луїджі Денца (1846–1922), пісню було перекладено кількома мовами, зокрема і французькою.
- ¹⁴⁶ Леся Українка, Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 105.
- ¹⁴⁷ Леся Українка, Лист до О. П. Косач (матері) від 5 (17) лютого 1898 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897–1901), Луцьк 2021, с. 110.
- ¹⁴⁸ Леся Українка. Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 127.
- ¹⁴⁹ Ні дотепності, ні величі! (фр.).
- ¹⁵⁰ Леся Українка. Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 107–108.
- ¹⁵¹ Там само, с. 83.
- ¹⁵² Кулінська Л. *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 38.
- ¹⁵³ Леся Українка, Жаль. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 81.
- ¹⁵⁴ О. Головій, *Проза Лесі Українки як лабораторія стилю, Волинь філологічна: текст і контекст*, 2016, вип. 22: Універсум Лесі Українки, с. 41.
- ¹⁵⁵ Леся Українка, Лист до М. П. Драгоманова, кінець квітня (перша пол. травня) 1893 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 207.
- ¹⁵⁶ Леся Українка, Пізно, *Література. Збірник історично-філологічного відділу*, Київ 1928, зб. 1, № 82, за ред. С. Єфремова, М. Зерова, П. Филиповича, с. 187–188.
- ¹⁵⁷ Б. Якубський, Леся Українка – белетрист, *Леся Українка. Твори*. Т. 10. Проза, Київ 1929, с. XVII.
- ¹⁵⁸ Там само.
- ¹⁵⁹ Леся Українка, Пізно, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 136.
- ¹⁶⁰ Там само.
- ¹⁶¹ Він добряк! (фр.).
- ¹⁶² Там само.
- ¹⁶³ Там само, с. 137.
- ¹⁶⁴ Там само, с. 137–138.

- ¹⁶⁵ Прикметно, що згадану працю К. Маркса «Капітал. Критика політичної економії» (1867) на момент написання повісті Леся Українка не читала, а згодом, уперше ознайомившись із книгою, розкритикувала її (Див.: Леся Українка, Лист до О. П. Косач (сестри) від 30 серпня (11 вересня) 1897 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897-1901), Луцьк 2021, с. 57).
- ¹⁶⁶ М. Крупка, Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2006, т. 3, с. 250.
- ¹⁶⁷ Леся Українка, Одинак. Оповідання, *Радянський Львів*, 1947, № 4, с. 19-34.
- ¹⁶⁸ Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ф. 2, Од. зб. 833.
- ¹⁶⁹ Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 152.
- ¹⁷⁰ Леся Українка, Одинак. Оповідання, *Українка Леся. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 139-161.
- ¹⁷¹ Там само, с. 147.
- ¹⁷² Там само, с. 143.
- ¹⁷³ Там само, с. 156.
- ¹⁷⁴ Там само, с. 148.
- ¹⁷⁵ Там само, с. 149-150.
- ¹⁷⁶ Там само, с. 151.
- ¹⁷⁷ Там само, с. 160.
- ¹⁷⁸ Там само, с. 156.
- ¹⁷⁹ О. Головій, *Проза Лесі Українки як лабораторія стилю, Волинь філологічна: текст і контекст*, 2016, вип. 22: Універсум Лесі Українки, с. 43.
- ¹⁸⁰ Леся Українка, Притча про чотири перстені, *Житє і Слово*, 1894, т. II, кн. 6, с. 426-427.
- ¹⁸¹ Л. У. [Леся Українка], Щастя (легенда), *Складка. Альманах на спомин Володимира Степановича Александрова. Року Божого 1895-го, спорудив К. А. Білиловський*, Харків 1896, с. 64-68.
- ¹⁸² Див.: Притча про чотири перстені, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 474.
- ¹⁸³ Леся Українка, Притча про чотири перстені, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 164.
- ¹⁸⁴ Леся Українка, Лист до А. С. Макарової від 11 (23) січня 1895 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896), Луцьк 2021, с. 340.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ¹⁸⁵ Див.: Леся Українка, Лист до М. І. Павлика, перша пол. січня 1892 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896), Луцьк 2021, с. 181; Леся Українка, Лист до М. П. Драгоманова від 5 (17) січня 1894 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896), Луцьк 2021, с. 262.
- ¹⁸⁶ Леся Українка, Щастя. Легенда, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 166.
- ¹⁸⁷ Там само, с. 167.
- ¹⁸⁸ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 283.
- ¹⁸⁹ Ю. Ковалів, *Історія української літератури: кінець XIX – початок XXI ст.*: у 10 т. Т. 1. У пошуках іманентного сенсу, Київ 2013, с. 11.
- ¹⁹⁰ Леся Українка вважала М. Нордау «третьосортним філософом», а його авторитет сумнівним (Див.: Леся Українка, Лист до О. П. Косач (матері) від 14 (27) січня 1903 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902-1906), Луцьк 2021, с. 193; Леся Українка, Лист до М. І. Павлика від 4 (17) березня 1903 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902-1906), Луцьк 2021, с. 235).
- ¹⁹¹ Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ф. 2, Од. зб. 27, 8 с.
- ¹⁹² Див.: Олена Пчілка, Примітка IX. Місто смутку. Сілуети, *Леся Українка. Твори*. Т. X. Проза, Київ 1929, с. 295-296.
- ¹⁹³ Там само, с. 295.
- ¹⁹⁴ Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ф. 2, Од. зб. 21.
- ¹⁹⁵ Леся Українка, «Місто смутку». (Сілуети), *Леся Українка. Твори*. Т. X. Проза, Київ 1929, с. 108-114.
- ¹⁹⁶ Див.: О. Забужко, *Notre Dame d'Ukraine: Леся Українка в конфлікті міфологій*, 3-тє вид., Київ 2018, с. 85.
- ¹⁹⁷ Леся Українка, «Місто смутку». Сілуети, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 176.
- ¹⁹⁸ О. Полухович, Передмова, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 24.
- ¹⁹⁹ Леся Українка, «Місто смутку». Сілуети, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 176.
- ²⁰⁰ В. Шекспір, Король Лір. В. Шекспір. *Твори: в 6 т.*, Київ 1986, т. 5, с. 321.

- ²⁰¹ М. Фуко, *История безумия в классическую эпоху*, Санкт-Петербург 1997, с. 505.
- ²⁰² Л. Щітка, Божевілля у творах Лесі Українки і В. Домонтовича: між істиною та її релятивністю. *Магістеріум*. Вип. 8. Літературознавчі студії, редкол. В. П. Моренець та ін. Київ 2002, с. 19.
- ²⁰³ О. Головій, Проза Лесі Українки як лабораторія стилю, *Волинь філологічна: текст і контекст*, 2016, вип. 22: Універсум Лесі Українки, с. 46–47.
- ²⁰⁴ Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 9, 23 липня (21 липня, 4 серпня) 1899 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897–1901), Луцьк 2021, с. 236.
- ²⁰⁵ Lesja Ukrainka, *Das Lied ohne Worte, Rutenische Revue*, 1903, № 9, s. 218–222; № 10, s. 241–245.
- ²⁰⁶ Леся Українка, Голосні струни, *Леся Українка. Твори*. Т. Х. Проза, Київ 1929, с. 115–128.
- ²⁰⁷ Б. Якубський, Леся Українка – белетрист, *Леся Українка. Твори*. Т. Х. Проза, Київ 1929, с. XIX.
- ²⁰⁸ Леся Українка, Голосні струни. Нарис, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 183.
- ²⁰⁹ Див.: І. Щукіна, «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними, *Слово і Час*, 2016, № 12, с. 11.
- ²¹⁰ Леся Українка, Голосні струни. Нарис, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 184–185.
- ²¹¹ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 72.
- ²¹² Семен Надсон належав до улюблених поетів Лесі Українки. У листах вона не раз схвально відгукувалася про його творчість, переклала вірш «Про любов твою ...» і присвятила митцеві власні рядки («Домівка Надсона у Ялті»). Не менш шанованим авторкою був і Данте Аліґ'єрі, до посилань на «Божественну комедію» якого письменниці часто вдавалася. У 1897 р., у рік створення оповідання «Голосні струни», мисткиня також переклала уривок пісні V цього твору, у якій, зокрема, йдеться про історію Паоло і Франчески да Ріміні.
- ²¹³ І. Денисюк, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.*, Львів 1999, с. 187.
- ²¹⁴ І. Щукіна, «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними, *Слово і Час*, 2016, № 12, с. 14.
- ²¹⁵ Див.: В. Сірук, Наративна структура нарису Лесі Українки «Голосні струни», *Українське літературознавство*, 2016, вип. 81, с. 157.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ²¹⁶ Див.: І. Щукіна, «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними, *Слово і Час*, 2016, № 12, с. 15.
- ²¹⁷ На думку О. Каленіченко, героїня імпровізувала під час виконання третьої частини сонати № 17 Л. Бетховена (Див.: О. Каленіченко, До питання про інтермедіальність нарису «Голосні струни» Лесі Українки, *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, Харків 2021, вип. 89, с. 25).
- ²¹⁸ Леся Українка, Голосні струни. Нарис, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 195.
- ²¹⁹ Леся Українка, «Ти, дівчино, життям розбита, грай!», *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори, Луцьк 2021, с. 282.
- ²²⁰ Детальніше див.: Л. Мірошніченко, «...Ти дав колючу гілочку тернову...» (з етюдів про фотографії з архіву Косачів), *Слово і Час*, 2008, № 5, с. 64-77.
- ²²¹ Див.: І. Щукіна, «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними, *Слово і Час*, 2016, № 12, с. 16.
- ²²² Див.: Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 9, 23 липня (21 липня, 4 серпня) 1899 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897-1901), Луцьк 2021, с. 236.
- ²²³ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 70.
- ²²⁴ О. Каленіченко, До питання про інтермедіальність нарису «Голосні струни» Лесі Українки, *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, Харків 2021, вип. 89, с. 25.
- ²²⁵ Детальніше див.: О. Косач-Кривинюк, *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, Нью-Йорк 1970, с. 52.
- ²²⁶ Ein Brief ins Weite. Skizze von Lessja Ukrainka (Kiev), *Die Gesellschaft*, 1900, bd. 4, heft I, Oktober, s. 43-45.
- ²²⁷ Леся Українка, Ein Brief ins Weite (Лист у далечінь), передм. М. Мороза, пер. І. Гузар, *Літературна Україна*, 1970, 13 листопада, с. 3.
- ²²⁸ Леся Українка, Ein Brief ins Weite. Лист у далечінь, пер. Я. Погребенник, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 199.
- ²²⁹ Див.: О. Головій, Проза Лесі Українки як лабораторія стилю, *Волинь філологічна: текст і контекст*, 2016, вип. 22: Універсум Лесі Українки, с. 45.
- ²³⁰ С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі: монографія*, Київ 1999, с. 87.
- ²³¹ Лист у далечінь. *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 511.

- ²³² Леся Українка, Лист до О. П. Косач (матері) від 26 жовтня (7 листопада) 1897 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897-1901), Луцьк 2021, с. 69.
- ²³³ Над морем. Оповідане Лесі Українки, *Літературно-науковий вістник*, 1901, річн. 3, т. 13, кн. 1, с. 18-33; річн. 4, т. 13, кн. 2, с. 151-168.
- ²³⁴ Леся Українка, Лист до О. П. Косач (сестри) від 30 серпня (11 вересня) 1897 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897-1901), Луцьк 2021, с. 56.
- ²³⁵ Там само.
- ²³⁶ Там само, с. 57.
- ²³⁷ Леся Українка, Лист до Л. М. Драгоманової від 6 (18) листопада 1897 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897-1901), Луцьк 2021, с. 71-72.
- ²³⁸ Леся Українка, Над морем. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 203-204.
- ²³⁹ Там само, с. 204.
- ²⁴⁰ Т. Гундорова, *Леся Українка. Книги Сивілли*. Харків 2023, с. 68.
- ²⁴¹ Леся Українка, Над морем. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 221-222.
- ²⁴² С. Кочерга, Коріння саксіфраги (оповідання Лесі Українки «Над морем» крізь призму онтологічної поетики), *Леся Українка: студії*. Доступ 12.04.2023. URL: <http://lesiaukrainka.ukrlife.org/saxifraga.htm>
- ²⁴³ Згадка про повість І. Тургенєва «Весняні води» не випадкова: у ній фемінізований, хижий і наділений еротичною владою курорт автор «ідентифікує з грою, егоїзмом і ярмарком ілюзій» (див.: Т. Гундорова, *Леся Українка. Книги Сивілли*, Харків 2023, с. 70). Очевидно, Леся Українка навмисно відсилає читача до твору, у якому життя головного героя Дмитра Саніна зруйнувалося через курортний роман з егоїстичною і цинічною жінкою, для якої він був лише черговою забаганкою.
- ²⁴⁴ Леся Українка, Над морем. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 231.
- ²⁴⁵ Там само, с. 229.
- ²⁴⁶ Приказку «Шкода й мову псувать!», ймовірно, часто вживали вдома у Косачів. Олена Пчілка також використала її в новелі «Збентежена вечеря» (1906).

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ²⁴⁷ Леся Українка, Над морем. Оповідання, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 234-235.
- ²⁴⁸ Див.: М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 272.
- ²⁴⁹ Т. Гундорова, *Леся Українка. Книги Сивілли*, Харків 2023, с. 70.
- ²⁵⁰ Див.: Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 78-79; М. Крупка, Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2006, т. 3, с. 257; І. Качуровський, Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість), *Променисті силуети*. Київ 2008, с. 74 та ін.
- ²⁵¹ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 273.
- ²⁵² Леся Українка, Лист до М. П. Косача від 13 (25) лютого 1891 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876-1896), Луцьк 2021, с. 126.
- ²⁵³ Леся Українка, Лист до батьків від 22 березня (4 квітня) 1905 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902-1906), Луцьк 2021, с. 382.
- ²⁵⁴ У згаданому домашньому літературному конкурсі в Зеленому Гаю, ймовірно, брала участь і Грицько Григоренко (О. Судовщикова-Косач), у творчості якої є оповідання «Один мент». Зважаючи на цей факт, Т. Третяченко припускає, що новелу «Мить» Леся Українка могла написати 1902 р. (Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 202-203).
- ²⁵⁵ Леся Українка, Мгновеніє, *Южняя записки*, 1905, 23 января, с. 22-25.
- ²⁵⁶ Див.: Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 13 (26) лютого 1902 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902-1906), Луцьк 2021, с. 57-59.
- ²⁵⁷ Тут і далі цитати з новели подано в перекладі.
- ²⁵⁸ Леся Українка, Мгновеніє, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 238.
- ²⁵⁹ Там само, с. 239.
- ²⁶⁰ Там само, с. 240.
- ²⁶¹ Там само, с. 240-241.
- ²⁶² С. Кирилюк, Проза Лесі Українки: в «антрактах» між поезією і драмою, *Питання літературознавства*, 2018, вип. 97, с. 16.
- ²⁶³ Леся Українка, Лист до батьків від 22 березня (4 квітня) 1905 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902-1906), Луцьк 2021, с. 382.

- ²⁶⁴ Уперше надруковано у виданні: *Леся Українка, Враги, Зібрання творів*: у 12 т., Київ 1976, т. 7, с. 275–277.
- ²⁶⁵ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 257.
- ²⁶⁶ *Враги. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 580.
- ²⁶⁷ Це два каторжники, скуті одним ланцюгом... (фр.).
- ²⁶⁸ *Леся Українка, Лист до О. П. Косач (сестри) від 16 (28) листопада 1897 р., Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 12. Листи (1897–1901), Луцьк 2021, с. 86.
- ²⁶⁹ В. Сірук, *Наративні моделі малої прози Лесі Українки, Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 2011, вип. 16, с. 270.
- ²⁷⁰ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 257.
- ²⁷¹ Тут і далі цитуємо російськомовний текст твору «Враги» («Вороги») у перекладі (Див.: *Леся Українка, Враги, Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 331).
- ²⁷² Там само.
- ²⁷³ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 257.
- ²⁷⁴ *Леся Українка, Очі, Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 389.
- ²⁷⁵ У коментарях до нарису, які О. Кобилянська надіслала Лесі Українці в Сан-Ремо, зазначено, що роботу над текстом завершено 17 березня 1902 р., у понеділок, цю ж дату вказано в першодруці (Див.: О. Кобилянська, *Сліпець. Нарис, Літературно-науковий вістник*, 1903, т. 24, кн. 11, с. 109–110).
- ²⁷⁶ Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ф. 14, Од. зб. 92.
- ²⁷⁷ *Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 1 (14) квітня 1902 р., Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902–1906), Луцьк 2021, с. 95.
- ²⁷⁸ *Леся Українка, Сліпець (Nарис-pendant), Життя і знання*, 1938, р. XI, ч. 10 (жовтень), с. 303–304.
- ²⁷⁹ *Леся Українка, Сліпець. Нарис-pendant, Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 243.
- ²⁸⁰ Див.: *Леся Українка, Лист до М. І. Павлика від 10 (22) червня 1891 р., Українка Леся. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 11. Листи (1876–1896), Луцьк 2021, с. 143.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ²⁸¹ О. Вісич, Однойменні нариси Лесі Українки та Ольги Кобилянської «Сліпець»: діалог текстів, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2007, т. 4, кн. 1, с. 388.
- ²⁸² Т. Гундорова, *Леся Українка. Книги Сивілли*, Харків 2023, с. 198.
- ²⁸³ Леся Українка, Сліпець. Нарис-pendant, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза*, Луцьк 2021, с. 246.
- ²⁸⁴ Див.: Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 26 лютого, 3 березня (11, 16 березня) 1906 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 13. Листи (1902–1906)*, Луцьк 2021, с. 429.
- ²⁸⁵ Леся Українка, Сліпець. Нарис-pendant, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза*, Луцьк 2021, с. 246.
- ²⁸⁶ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 208.
- ²⁸⁷ А. Печарський, У полоні творчого дивоцвіту Лесі Українки (світлій пам'яті професора Леоніли Міщенко), *Українське літературознавство*, 2013, вип. 77, с. 337.
- ²⁸⁸ Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 1 (14) квітня 1902 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 13. Листи (1902–1906)*, Луцьк 2021, с. 96.
- ²⁸⁹ Див.: О. Вісич, Однойменні нариси Лесі Українки та Ольги Кобилянської «Сліпець»: діалог текстів, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2007, т. 4, кн. 1, с. 387.
- ²⁹⁰ Леся Українка, Сліпець. Нарис-pendant, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза*, Луцьк 2021, с. 246–247.
- ²⁹¹ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 282.
- ²⁹² О. Вісич, Однойменні нариси Лесі Українки та Ольги Кобилянської «Сліпець»: діалог текстів, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2007, т. 4, кн. 1, с. 387.
- ²⁹³ Леся Українка, Лист до О. П. Косач (матері) від 6 (19) лютого 1905 р. *Українка Леся, Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 13. Листи (1902–1906)*, Луцьк 2021, с. 374.
- ²⁹⁴ Б. Якубський, *Леся Українка – белетрист, Леся Українка. Твори. Т. 10. Проза*, Київ 1929, с. XXI–XXII.
- ²⁹⁵ Леся Українка, Примара, *Червоний шлях*, 1923, № 2, травень, с. 1–3.
- ²⁹⁶ Леся Українка, Примара, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 6. Художня проза*, Луцьк 2021, с. 248.
- ²⁹⁷ Там само, с. 248–249.

- ²⁹⁸ Див.: Леся Українка, [Винниченко], *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті, Луцьк 2021, с. 231–262.
- ²⁹⁹ О. Головій, «Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст, *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 23: Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті, 2017, с. 25–26.
- ³⁰⁰ Леся Українка, Примара, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 250.
- ³⁰¹ Див.: О. Головій, «Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст, *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 23: Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті, 2017, с. 22–34.
- ³⁰² О. Головій, Проза Лесі Українки як лабораторія стилю, *Волинь філологічна: текст і контекст*, 2016, вип. 22: Універсум Лесі Українки, с. 48.
- ³⁰³ Текст розміщено поза нумерацією сторінок, цит. у перекладі (Див.: Оголошення про премії, *Кіевская старина*, 1904, р. XXIII, т. 85).
- ³⁰⁴ У листі до О. Кобилянської Леся Українка помилилася щодо дедлайну: на розгляд редакції твір потрібно було подати до 1 листопада 1904 р.
- ³⁰⁵ Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 14 (27) серпня 1904 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 13. Листи (1902–1906), Луцьк 2021, с. 346.
- ³⁰⁶ Ймовірно, йдеться про повість «Одинок». Леся Українка спочатку хотіла подати її на конкурс, але згодом, коли К. Квітка почав переписувати текст, дотримуючись умов подання, передумала й узялася за роботу над новим твором. У її архіві зберігся чорновий автограф плану тексту «Беруть у двір Євцю...». За змістом й іменами героїв він пов'язаний із «Приязню», проте залишився нереалізованим (Див.: Леся Українка, «Беруть у двір Євцю...» (План оповідання), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 361–367).
- ³⁰⁷ К. Квітка, На роковини смерті Лесі, *Спогади про Лесю Українку*, авт. проекту та відп. ред. Т. Скрипка. Нью-Йорк; Київ 2016, т. 1, с. 234–235.
- ³⁰⁸ Б. Якубський, Леся Українка – белетрист, *Леся Українка. Твори*. Т. 10. Проза, Київ 1929, с. XXII.
- ³⁰⁹ Там само.
- ³¹⁰ Див.: Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 130–131.
- ³¹¹ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 222–223.
- ³¹² Там само, с. 224.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ³¹³ Леся Українка, Приязнь. Оповідання з життя волинського Полісся, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 276.
- ³¹⁴ Леся Українка, Приязнь (Оповідання з життя волинського Полісся), *Кієвская старина. Год двадцать четвертый*, 1905, т. 91, с. 11–72.
- ³¹⁵ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 275.
- ³¹⁶ Див.: Б. Якубський, Леся Українка – белетрист, *Леся Українка. Твори*. Т. 10. Проза, Київ 1929, с. XXII.
- ³¹⁷ Див.: Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 132; М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 275–276.
- ³¹⁸ Див.: О. Головій, *Проза Лесі Українки як лабораторія стилю, Волинь філологічна: текст і контекст*, 2016, вип. 22: Універсум Лесі Українки, с. 44.
- ³¹⁹ Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 254.
- ³²⁰ І. Денисюк, Т. Скрипка, *Дворянське гніздо Косачів*, Львів 1999, с. 225–226.
- ³²¹ Леся Українка, Приязнь. Оповідання з життя волинського Полісся, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 257–258.
- ³²² Там само, с. 288.
- ³²³ Там само, с. 290.
- ³²⁴ В. Агеева, *Поетеса зламау століть. Творчість Лесі Українки в пост-модерній інтерпретації*, Київ 1999, с. 188–189.
- ³²⁵ Леся Українка, Приязнь. Оповідання з життя волинського Полісся, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 306.
- ³²⁶ Там само, с. 292–293.
- ³²⁷ Там само, с. 301–302.
- ³²⁸ І. Качуровський, *Покірна правді і красі (Леся Українка та її творчість)*, *Променисті силуети*, Київ 2008, с. 75.
- ³²⁹ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 276.
- ³³⁰ Там само, с. 279.
- ³³¹ Там само, с. 280.
- ³³² Леся Українка, Лист до О. П. Косач (сестри) від 28 грудня 1907 р. (10 січня 1908 р.), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 14. Листи (1907–1913), Луцьк 2021, с. 83.

ВАЛЕНТИНА ПРОКІП

- ³³³ Леся Українка, Лист до О. П. Косач (матері) від 3 (16) лютого 1908 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 14. Листи (1907–1913), Луцьк 2021, с. 91.
- ³³⁴ Див.: Т. Третяченко, *Художня проза Лесі Українки. Творча історія*, Київ 1983, с. 263.
- ³³⁵ Леся Українка, Розмова, *Літературно-науковий вістник*, 1908, річн. XI, т. 42, кн. 6, с. 420–437.
- ³³⁶ Див.: М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 266.
- ³³⁷ Див.: Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 144.
- ³³⁸ Л. Кулінська, *Проза Лесі Українки*, Київ 1976, с. 146.
- ³³⁹ Леся Українка, Розмова, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 311.
- ³⁴⁰ Леся Українка, Помилка (Думки арештованого), *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 377.
- ³⁴¹ Див.: М. Крупка, Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки, *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*, Луцьк 2006, т. 3, с. 252.
- ³⁴² В. Агеева, *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в пост-модерній інтерпретації*, Київ 1999, с. 191.
- ³⁴³ М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 266.
- ³⁴⁴ Леся Українка, Розмова, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 320.
- ³⁴⁵ Там само, с. 327.
- ³⁴⁶ Там само, с. 312.
- ³⁴⁷ Там само, с. 328.
- ³⁴⁸ Там само, с. 320.
- ³⁴⁹ Розклеєна, звалена від втоми (нім.).
- ³⁵⁰ Леся Українка, Лист до Л. М. Старицької-Черняхівської, після 16 (29) травня 1912 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 14. Листи (1907–1913), Луцьк 2021, с. 312.
- ³⁵¹ Леся Українка, Розмова, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 322.
- ³⁵² М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 266.
- ³⁵³ Див.: Леся Українка, Лист до О. Ю. Кобилянської від 8 (21) березня 1913 р., *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 14. Листи (1907–1913), Луцьк 2021, с. 386–387.

БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ

- ³⁵⁴ О. Полюхович, Передмова, *Леся Українка. Повне академічне зібрання творів*: у 14 т. Т. 6. Художня проза, Луцьк 2021, с. 30.
- ³⁵⁵ Див.: М. Моклиця, *Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія*, Київ 2022, с. 284.

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

У галицькій літературній панорамі міжвоєнного часу Степан Левинський – постать особлива, дуже цікава, певною мірою навіть унікальна. Син відомого львівського будівничого Івана Левинського, дипломат, економіст, політик, сходознавець. Мандрівник східними країнами. Тонкий лірик і філософ. За своє недовге життя опублікував кілька книг – різних за тематикою і жанром. Імпонують навіть не так розкішні екзотичні картини та інтригуючі сюжети його писань, як незвичайний, несподіваний контраст яскравого тла і стишеного, ніби умисне уповільненого темпу розповіді, особливої стилістики – прецизійної, відшліфованої чи, як казали у той час, «випеченої», а водночас – майже аскетичної і відстороненої.

Один із критиків прози Левинського писав, що епітет «елегантний» у нього повторюється дуже часто, аж до якоїсь нав'язливості, і що таке разить і відштовхує читача¹. Тут зауважу, що читаючи медитативні вишукані тексти Левинського, я цієї монотонності і нав'язливості не відчула. Можливо, із відстані часу вони звучать і сприймаються інакше. Але, повертаючись до поняття елегантності, можна стверджувати, що воно було визначальним не лише для естетики Левинського, але й для його світогляду. Для письменника «елегантність» – це глибинне розуміння високої культури й здобутків цивілізації та гармонійне втілення їх у сучасні форми і контексти; це стиль – ще один ключовий термін для характеристики цієї постаті; це також певна дискретна дистанція від емоційних надмірностей і яскравості; наявність того, що тоді у суспільстві визначали як «кляса», тобто певної елітарності, аристократичності. Степан Левинський названі естетичні критерії застосовував як до людей, так і до явищ, речей, споруд чи навіть міст, остереігаючись буквральності та категоричності. Як говорить Василь Габур,

У мене склалося таке відчуття, що Левинський – людина, яка прагне досконалості. Досконалості знання, пізнати

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

естетику, вивчити філософію. Рафінований естет, який не проминав жодної деталі, кожну описував...².

Намагаюся відтворити в уяві силуетку Левинського, зібрану з коротких фраз та самооцінок, кинутих мимохіть ним самим, його друзями та знайомими. Зазвичай у береті і з люлькою – за модою тодішніх львівських «парижан» (Павло Ковжун, Святослав Гординський, Микола Бутович та ін.). Із м'яким гумором і тонкою іронією, яка не переростала ні у насмішкватість, ні у сарказм. Незважаючи на цю іронічну насмішкватість, писав есеї, сповнені тонкого ліризму. Педант із аналітичним складом розуму, послідовний, уважний та спостережливий. Із дуже тонким відчуттям стилю. Рафінований естет, поціновувач краси у всіх її проявах: від краси будівель до пейзажів і до краси людського тіла. Багатою у консервативній Галичині шокувала еротична тематика публікацій Левинського, але для нього вона була дуже органічна.

Степан Левинський часто зізнавався, що не любить і загалом погано витримує холод. Тягнувся до сонця і тепла, до сухого теплого клімату. Звідси його майже настирливі постійні згадки про погоду й клімат (від Далекого Сходу та Китаю – до Парижа, Відня і Львова). В есеї «Карнавал» Левинський виразно акцентує на своїй нехоті до понурої холодної львівської зими і тузі за сонцем, що *«так неввічливе до нас»*³. Можливо, це було пов'язане з його хворобою. Ольга Ворожбит, подаючи біографію Степана Левинського у часописі «Тиждень», наводить інформацію, що «під час Першої світової війни він перебував на військовій службі, яка підірвала його здоров'я»⁴. Перебуваючи в Україні, часто їздив на лікування у Ворохту (до речі, санаторій доктора Франца Міхаліка (Franciszka Michalika) у Ворохті споруджувала фірма його батька Івана Левинського, тож ця місцевість і її лікувальні властивості були знайомі родині Левинських. Хоча навряд чи Степан Левинський зупинявся саме там, адже скаржився в листах Михайлові Рудницькому на постійний брак коштів)⁵.

Судячи зі згадок про нього у львівській пресовій хроніці, приїжджаючи до Львова, Левинський брав активну участь у його товариському житті і був своїм серед львівської богемі. Охоче листувався з багатьма львів'янами і не тільки. Досі опубліковане частково лише його листування з митрополитом Шептицьким⁶, а

також фрагмент листа до Бориса Ольхівського. Проте відомо про його листи до Павла Ковжуна, Святослава Гординського, Михайла Рудницького, Ілька Борщака, Івана Світа, Софії Яблонської та багатьох інших. Тож можна зробити висновок, що був доволі товариським. Проте про його особисте та сімейне життя майже нічого не відомо. У дописі Ворожбит є згадки, що С. Левинський рано втратив батьків: маму – коли йому виповнилось 19, батька – через 3 роки. *«Після всіх випробувань, а надто по смерті свого батька, Степан врешті покинув рідне місто і вийшов до Парижа»*⁷.

Був одружений. Про його сім'ю майже нічого не відомо. Андрій Беницький подає інформацію, яку знайшов у оцифрованому звіті Івана Гриньоха з архівів ЦРУ про операцію «Беладонна», де вказано, що дружиною Степана Левинського була кузина Юрія Лопатинського (псевдо «Калина») – підполковника УПА, одного із командирів легіону «Нахтігаль»⁸.

Вже згадуваний фрагмент листа Левинського до Ольхівського у Варшаву стосується виховання його сина (тож, мабуть, сім'я Левинського мешкала якийсь час у Варшаві):

Мій син саме тепер в такому віці, коли характер людини встановлюється на все життя. Я був би Вам вдячний, якби Ви впливали на нього у напрямі національного освідомлення. Чи б Ви не були ласкаві повести його на всі українські імпрези, що їх без сумніву у Варшаві не бракує? Якби пак познайомити його з дітьми українцями менш-більш у тому віці? Найкраще зробити це неспішно, приміром при нагоді мого приїзду⁹.

Ключем до розуміння світогляду й естетики Левинського є його ставлення до Франції та до французької культури. Він довгі роки навчався у Франції і Бельгії, і власне Париж дав йому знання японської та китайської мов і відкрив Схід. У коротенькому інтерв'ю часопису «Назустріч» із нагоди присудження йому літературної премії ТОПЖ¹⁰ Левинський говорив:

В першій мірі завдячую багато французькій культурі і кількالیтньому побуту в Парижі. Вважаю, що французька література є дуже доброю школою для молодого письменника,

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

що в ній з'єднані два... протилежні елементи: з одного боку, досконалість форми клясиків, з другого – вічний контакт з актуальністю¹¹.

Мабуть одним із найвиразніших документів впливу французької культури і безпосередньо на Левинського, і взагалі на галичан, які там побували, можна назвати його відчит для Української Студентської Громади у Парижі «Дещо про зрозуміння Франції». Текст відчиту згодом було опубліковано в часописі «Діло»¹². Пояснюючи своє розуміння ролі і масштабу впливу Франції на культуру світу, Левинський формулює це так:

Не хочу теж іти далеко вглиб і вишир аналізу французької сучасности, освітлюючи всю складну геометрію французької культури, де вертикальні лінії минулого зустрічаються з горизонтальними площинами сучасних європейських і світових впливів¹³.

Серед рис і властивостей французької культури, які йому імпонують найбільше та викликають пошану, Левинський виокремлює:

- інформаційну еластичність, відкритість на нове (він каже: «рухливість, всесторонність»);
- раціональність і аналітичний спосіб мислення;
- традицію впорядкованої думки, лаконічності мови, схильність до емпіричної філософії;
- вроджену критичність, імунітет на примус та будь-які догми.

Одним із основних понять французької культури для нього є поняття «sagesse» або «bon sens». У буквальному значенні це означає «життєва мудрість», «здоровий глузд». Або, як формулює це поняття Левинський, – «життєва рівновага»:

Це є та спокійна й зрівноважена оцінка кожної ситуації і кожного питання, все одно чи ставить його до нас життя одиниці, чи загалу... У системі західно-європейської думки, суспільної, політичної чи навіть естетичної, все має своє доволі точно означене місце, все стоїть помежи двома величинами як цифра у математичній прогресії, як одно колісце ланцюга суспільного життя на світі, що кожне є тільки

СОФІЯ КОГУТ

наслідком і продовженням попереднього і причиною наступаючого¹⁴.

Про французьку «sagesse» свого часу згадував також іще один із українських «парижан» Василь Панейко, характеризуючи творчість Михайла Рудницького і впливи на нього французької культури. У рецензії на збірку прози Рудницького «Нагоди й пригоди» (1928) Панейко пише про спосіб життєвої філософії й оцінювання речей, властивий французькій Sagesse – *«буденній, щоденній, самозрозумілій, безпретенсійній роздумі над розумним і практичним веденням життя... Більшість наших проблем буває через те, що ми не вміємо приймати дійсність такою, яка вона є. По-французьки це називається sagesse de l'assieil. Assieil – це щось більше, ніж просто прийняття, це слово виражає позитивне, охоче прийняття»*¹⁵. Мабуть, це поняття, а також питання відмінностей українського та французького національних характерів були популярними в середовищі українців у Франції.

На думку Левинського, українському суспільству, схильному до емоційних оцінок та *«хаосу славянсько-орієнтальної містики»*, а не до раціональних рішень, така школа рівноваги була б дуже корисною:

Думаю про цю систему пізнання світа, логічну і індуктивну, що народилася в античній Греції, перейняв її Рим, а всю її спадщину перебрала в першій мірі Франція. Вся ця греко-латинська традиція, на жаль, нас оминула, а разом з нею вся філософічна і раціоналістична думка західної Європи... Чи не відписати нам частини цього довгу на рахунок браку франко-латинської традиції? Цієї традиції, що... давала впорядкований на підставі якоїсь системи світ божий і людський, що виховувала покоління за поколінням у пошані до ріжного суспільного ладу і нарешті у своїй консеквенції дала мережу незалежних, свідомих своїх цілей народів?¹⁶.

Сучасному читачеві може видатися дещо дивним і незрозумілим ставлення Левинського до французької культури. Це не просто інтерес чи пошана. Це – якийсь безмежний пієтет і навіть якоюсь мірою визнання вищості французької культури стосовно інших

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

національних культур. Така позиція Левинського та й інших «парижан»¹⁷ гостро і неприємно вражала деяких їхніх сучасників. Для нас же такий беззастережний пієтет є цікавим документом тієї епохи. Хочу зауважити, що в розумінні Левинського цей пієтет ніяк не впливав на його український патріотизм. Навпаки – для нього вивчення і засвоєння здобутків французької культури – це був спосіб інтеграції української культури в європейський контекст.

Ту ж ідею приблизно тоді ж пропагував Рудницький, який скаржився, що задихається у малодинамічній, замкненій, віддаленій від європейського контексту атмосфері української Галичини. Але висловлював свої міркування куди різкіше і категоричніше, ніж Левинський, який за вдачею і своїми фаховими навиками (адже працював на дипломатичному поприщі) був стриманим та делікатним, тож висловлювався завжди дуже дискретно, обережно і зважено. Львівські «парижани» гостро відчували провінційність українського Львова, на надто виразному контрасті з культурним багатством, різноманітністю і масштабами паризького життя.

Яскравою ілюстрацією цього відчуття може слугувати іронічне есе Левинського «De la Paix», опубліковане в часописі «Назустріч» у рубриці «Крапки над І»¹⁸, де редакція містила свої іронічні і часами доволі в'їдливі рефлексії над культурними реаліями тогочасного Львова. Есе С. Левинського смутно й трохи насмішкувато змальовує атмосферу однойменної кав'ярні в Парижі та у Львові. Контраст паризького елегантного богемного середовища і львівського – різношерстного й бідного – особливо гостро акцентує на провінційності львівських богемних претензій на паризький стиль життя.

Для мене розвідка «Дещо про зрозуміння Франції» цікава насамперед навіть не тим, що містить детальну характеристику французької культури, а тим, що вона характеризує її автора: її можна вважати відображенням світогляду Левинського, його культурних орієнтирів, ідеалів і переконань, способу мислення та розуміння речей. Це дуже своєрідна культурологічна панорама зі специфічним ракурсом: із позиції наче й чужинця, але зсередини французької культури, яка цьому чужинцеві далеко не чужа. У всякому разі Левинського можна назвати амбасадором французької культури і у Львові, і на Сході. Адже недаремно книгу своїх мандрів Сходом він назвав «Схід і Захід»: тут «Заходом» найдоречніше вважати саме західну Європу, і ще вужче – Париж.

СОФІЯ КОГУТ

За своє недовге життя Левинський опублікував кілька книг – різних за тематикою та жанром. Дві з них – подорожні нариси¹⁹, і один томик еротичної пригодницької белетристики «З японського дому»²⁰. Рецепція його творчості у міжвоєнний період була дуже неоднозначна. Гадаю, це було пов'язано не так із якістю його книг, як із його ідеологічними переконаннями та симпатіями. Серед різних ідеологічних «таборів», які на той час існували в Галичині, найвиразніше Левинський примикав до табору «лібералів», які гуртувались спершу навколо часопису «Нові шляхи» (саме там він оприлюднив свої перші твори), а згодом навколо часопису «Назустріч». Складно сказати, скільки ці симпатії мали від соціалізму і радянськості, хоч такі переконання були популярні серед українських «парижан». Вважаю, що Левинському радше імпонували вільнодумство та космополітизм «Нових шляхів». Зрештою, його політичні погляди згодом еволюціонували настільки, що він став членом УНДО (Українського національно-демократичного об'єднання).

Багато хто з галичан, зокрема з інших ідеологічних таборів (християнського та націоналістичного), закидали Левинському політичну невизначеність та ухильність і бажання усім догодити. Дипломатична ухильність, мабуть, справді була йому притаманна, та навряд чи була пов'язана із бажанням комусь догодити, а походила радше від вдачі Левинського. Але, попри все, про його ідеологічні переконання можна дізнатися із нарису «В атмосфері духовного зближення (Вражіння з Давосу)»²¹, де автор із повною симпатією і розумінням описує погляди одного молодого француза:

Він відкидає конечність революції. До реформ і збереження миру (В. задекларований пацифіст) прямувати треба словесною пропагандою і конституційними засобами²².

А це мимохідь кинута фраза із вже згадуваного нарису «Дещо про зрозуміння Франції»:

На мою думку, збереження прав одиниці у майбутній колективістичній суспільності є одною з найскладніших і найяскравіших проблем суспільної науки, а без уважливого забезпечення цих прав одиниці, чей же неможливо уявити собі всяку духовну культуру²³.

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

Іншими словами, переконаному індивідуалісту і пацифісту Левинському, мабуть, справді найближче було вільнодумство ліберального табору. Зрештою, як зауважив письменник у вже згаданому нарисі «В атмосфері духовного зближення», коли йшлося про політичні дискусії із французами:

А я?, – людина Сходу Європи, син народу, що всі свої надії зв'язав з революційним виявом волі, що всі свої сили організує для революції і що своїх синів посилає на розстріл зі згірдливою усмішкою того, що нічого не має, крім свого великого ідеалу, – чи доводиться говорити про свої погляди?²⁴.

Водночас, зближення з колом радянофільського часопису «Нові шляхи» і ліберального часопису «Назустріч» – це була певна політична декларація, тож творчість Левинського у його ідеологічних противників та опонентів апріорі викликала критику та неприйняття. Але, попри це, об'єктивно була настільки неординарною і оригінальною, що її мусили відзначати і шанувати навіть його опоненти.

Йшлося про справжню літературу високого рангу. Так, Ярослав Гординський у рецензії на роман «Тюнгуй» Олеся Досвітнього принагідно згадує східні мотиви подорожніх книг Софії Яблонської і Степана Левинського. Критик зауважує, що для Досвітнього Схід – то тільки декорація. Він бажає чогось іншого:

Це змагання до ширшого віддиху в українському романі. Це та туга за широким розмахом дії, що є одним із характеристичних моментів нинішнього українського мистецтва. Погляньте хоч би й на Галичину, і тут стрінете немов спеціалістів від Далекого Сходу: Левинського з його японцями, Яблонську серед китайців²⁵.

Сучасному читачеві видається трохи дивним і несправедливим оце дещо зневажливе «немов», адже йдеться про людей, які справді жили на Далекому Сході і знайомі з ним не тільки з туристичної екскурсії. Ще дивнішим виглядає згадка цих авторів у контексті розмови про «великий роман», адже ні Левинський, ні Яблонська романів не створили, і їхні подорожні репортажі на це не претендували. Але в одному суворий критик мав рацію: обидвом авторам

йшлося про щось більше, ніж подорожній репортаж. Обидвоє шукали «ширшого віддиху», може не в романі, але в українській літературі загалом. Їхні подорожні твори – це не просто репортажі. Це багатопланова, багатофокусна, багатозначна література. І, можливо, у певному сенсі розширення наративних горизонтів і географії теж давало можливість «зловити ширший віддих» вислову.

Як зізнався Левинський у вже згаданому інтерв'ю «Назустрічі», він повільно, старанно і терпляче шліфував свій стиль, мову, спосіб письма. Оповідь нагадує не так фільм, як калейдоскоп миттєвих фотографій. Враження відсутності динаміки: ніби низка фотоспалахів, у світлі яких завмирає і фіксується яскрава картинка. На ці спалахи накладається намагання автора вловити власні емоції і враження. Це те, про що свого часу Рудницький трохи незграбно писав, що Левинський *«робить психольогію»*²⁶.

Якщо у Яблонській тревелоги справляють трохи кінематографічне враження, то у Левинського вражає статичність. Читач наче потрапляє всередину майстерно зробленого фото, з ретельно обраним ракурсом, із професійно виставленими планами і світлотіннями.

Власне ця статичність викладу була причиною для критика з «Вістника» М. Барського констатувати, що подорожні оповіді Степана Левинського, попри багатство інформації та насиченість вражень, попри обсерваторський хист оповідача і вишуканість мови – для нього попросту нудні. До того ж, спосіб знайомства з новими місцями, обраний Левинським, – із огляданням архітектурних здобутків і відвідинами музеїв та культурних пам'яток із путівником – критик вважає надто шаблонним і типовим для пересічного туриста²⁷.

Гадаю, присуд Барського несправедливий і дещо некоректний. Хоча б тому, що для сина будівничого Івана Левинського цілком природним було зосереджуватися на архітектурі. Для нього це було справді цікаво і потрібно – навіть у пам'ять про батька. Не кажучи вже про те, що й сам Левинський мав тонке художнє чуття і засадниче розуміння естетики, а у його описах архітектурних деталей, силуеток екзотичних будівель відчувається невідомо цікавість до давніх художніх традицій.

Окрім того, видається, для нього навіть оте «шаблонне» покірне шанобливе ставлення до путівника – це певний спосіб відчарувати дійсність, побачити небанальне у банальному. І статичність його зображень – це не нудність, а вглиблення, вчування у цю дійсність. У

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

подорожніх мемуарах Левинського нашаровуються різні смислові й емоційні пласти: аналіз культурної пам'яті (інформація з путівника – це стрункий каркас для такого аналізу і для подальших нашарувань); пласт власних вражень – водночас особистісний та дуже делікатний, бо особа оповідача залишається в тіні на тлі яскравого екзотичного, тонко і точно схопленого тла; пласт особливих інтелектуальних психоемоційних асоціацій.

Здається, найточніше неквапливі імпресіоністичні замальовки Левинського оцінив Рудницький, зауважуючи, що для автора ці записи – це фіксація того, що «затремтіло на його сітківці як перелетна, напівнезрозуміла картина...»²⁸, та що описи Левинського – це глибоке, оперте на фахову літературу дослідження психології чужого народу²⁹. Михайлові Рудницькому такий спосіб подорожування був дуже близький. Згадуються його роздуми про подорожі і про тугу за враженнями:

Хто починає розмовляти з чужинцями може мимохіть відкрити, що вони мають «психольогію» – зовсім окремий світ ідей, почувань, звичок, ріжних від наших. А коли раз почати стежити за типом чужої культури, тоді нелегко зупинитися на сумнівах: на підставі чого її оцінюємо? чим вона ріжна від нашої? Куди вона іде, завдяки яким силам тримається? Краще не питати³⁰.

Ще одним моментом, складним, а навіть трохи шокуючим для галицької публіки, були еротичні твори Левинського, зокрема його книга «З японського дому» (1934). Легка еротична белетристика, звична і популярна у Франції ще з часів Гі де Мопассана (Guy de Maupassant), у Галичині викликала більше неприйняття, ніж інтересу. За цю книгу автор отримав відзнаку Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка (ТОПЖ). Проте більшість критиків зауважували «нахил до неприємного еротизму... Пансексуалізм проймає цілу книжку Левинського й відбирає їй усяку моральну вартість. Ця зараза небезпечна ще й тому, що подана у привабливій, тонкій формі»³¹.

Якщо критику Олександра Муха можна вважати не зовсім об'єктивною, адже він належав до опонентів галицьких лібералів, то оцінка Євгена-Юлія Пеленського була вільна від ідеологічних протистоянь. Критик писав:

СОФІЯ КОГУТ

Степан Левинський («З японського дому» 1933. «Схід і Захід» 1934)... покидає Мопасанівську легкість, щоб піти слідом Купріна – Арцибашева. Еротизм стає тут яскравий, заслоное все проче. Навіть розкинуті тут і там деякі побутові картини з життя японців, екзотичні, (хоч акція проходить у Парижі), губляться цілком³².

Із відстані часу можемо тільки констатувати, що «французька» еротика у творах Левинського для галицької публіки була такою ж екзотичною, як і мандри Далеким Сходом.

Творчість Левинського після Другої світової війни була вилучена з літературного життя і надовго забута. У сучасний літературний обіг її повернув Ґабор. Серія «Приватна колекція» видавництва «Піраміда», яку він упорядковує і редагує, представляє, серед іншого, багату і яскраву панораму літературного життя міжвоєнної Галичини. У цій панорамі виділяє імена особливі, творчість яких найбільше резонує з літературним слухом видавця і дослідника: Дарія Віконська, Софія Яблонська і Степан Левинський. Їхню творчість оприлюднює у кількох подачах, тож подовгасті, специфічного формату томики з упізнаним логотипом, висвітлюють різні аспекти їхньої творчості, містять скрупульозну біобібліографічну інформацію, щоб врешті по-своєму унікальні, одухотворені яскраві твори цих письменників, на довгий час вилучені з літературного процесу, повернулися у нього, зазвучали на повний голос, знайшли своїх читачів і дослідників.

Можна стверджувати, що літературна спадщина Левинського у цій видавничій серії упорядкована і оприлюднена з особливою пошаною, а навіть трепетом. Як писав видавець, постать Левинського зачарувала його, а своєрідний буддійський спокій його творів, на думку Ґабора, несуть добру енергію, позитивно впливають на читача, «підтримують і лікують душу»³³.

У серії «Приватна колекція» вийшли друком дві книги Левинського. Перша «Від Везувія до пісків Сахари. З японського дому. Схід і Захід»³⁴ – це передрук окремих видань, що виходили у міжвоєнний період у різних видавництвах. Це найбільш репрезентативне видання, яке максимально ефектно представляє спадщину Левинського сучасному читачеві. У короткій передмові Ґабор подає біографічну інформацію про автора, а також наводить зразки

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

літературно-критичної рецепції цих творів, додаючи від себе короткий коментар, що «з віддалі часу зауваження рецензентів можуть видаватися надмірно критичними»³⁵.

Наступне видання – книга «Паризькі настрої. Старомодна сукня львівського ринку. Хвилини Японії і Китаю»³⁶. Ця книга – плід довголітніх бібліографічних розшуків і досліджень видавця. Тут уміщені публікації Левинського у пресі. Як пише видавець:

«Спонукою до цього стали також слова Ілька Борщака. Характеризуючи Степана Левинського як талановиту і симпатичну людину, Ілько Борщак зазначив, що «він за інших обставин міг би куди більше дати... Слова Ілька Борщака видалися мені щирою правдою, а водночас – страшенно обурили»³⁷. Тож амбіцією видавця було максимально представити доробок талановитого письменника.

Наповнення цього тому – переважно урбаністична есеїстика Левинського, присвячена Парижу і Львову. Надзвичайно цікаві імпресіоністичні психологічні медитації автора про львівські вулиці і львівський урбаністичний колорит, а насамперед про його сприйняття цього колориту. Публікувалися такі замальовки в часописі «Назустріч» у рубриці «Крапки над І». Як на мене, ці коротенькі замальовки та своєрідні етюди, наче зроблені простим олівцем, можливо, характеризують автора навіть глибше і точніше, ніж прецизійно доопрацьовані та відточені видання його окремих книг – вони видаються щиріші, емоційніші, особистіші, адже мова про два міста, які Левинський любив беззастережно, хоч кожне по-різному.

У цьому виданні представлена також максимально зібрана нечисленна літературно-критична рецепція творчості Левинського: рецензії Рудницького, Моха, Барського як представників різних ідеологічних «таборів» міжвоєнної Галичини. Як пише упорядник, він намагався розшукати також публікації Левинського в часописі «Український світ», який виходив у Харбіні. Головний видавець часопису Світ свідчив, що Левинський дописував до часопису. Проте наразі таких публікацій не віднайдено.

Можу тільки зауважити, що не врахованою, мабуть, залишилася лише рецензія анонімного польського критика на книгу «З японського дому», опублікована у часописі «Biuletyn Polsko-Ukraiński»³⁸,

де, попри похвалу тонкого стилю прози Левинського та обсерваційного хисту автора, міститься трохи зверхній висновок, що, виявляється, і серед українських письменників є одиниці, виховані на кращих європейських зразках, і які мають тісні контакти з європейським середовищем. Але, водночас, рецензія уважна і дуже прихильна.

З останніх публікацій творів Левинського у «Приватній колекції» можна назвати антологію «Пів чорної. Каварняні настрої Львова та українська богема доби “Молодої Музи” і “Дванадцятки”»³⁹, де зібрані тексти про богему міжвоєнного Львова і куди Габор включив уже згадуване есе Левинського «De La Paix», яке дуже виразно, хоч і саркастично, характеризує дух львівської кав'ярні і богеми міжвоєнного Львова. Іще одне видання – антологія «Магія Парижа»⁴⁰, де зібрані культурологічні есе про Париж західноукраїнських письменників, науковців та журналістів міжвоєнного періоду – міжвоєнний Париж очима українців. У виданні вміщено кілька урбаністичних етюдів Левинського про Париж.

Словом, Габор зробив все, щоб літературна спадщина Левинського повернулася в сучасний літературний дискурс. Ця спадщина наразі досліджена досить мало. Окрім розвідок-передмов самого Габора, можна назвати тільки кілька публікацій⁴¹. На сьогодні, мабуть, найдетальніший аналіз подорожніх текстів Степана Левинського здійснив Тимофій Гаврилів у дослідженні «Західноукраїнське подорожнє письменство першої половини ХХ століття: тенденції і семантика»⁴².

У періодиці та популярних інтернет-виданнях у відгуках на ревидані «тревелого» Яблонської та Левинського часом почали вживати термін «тревел-блогери» про їх авторів⁴³. Строго кажучи, з цим не можна повністю згодитися: сучасний тревел-блогінг все-таки передбачає інший стиль і спосіб нарації, високу інформаційну оперативність та тісний контакт із публікою. У міжвоєнний період про таке не йшлося взагалі. Однак обидва автори випереджали свій час, тож їхні твори, стиль письма, спосіб зображення цілком резонують із сучасними читацькими запитами.

¹ М. Барський, [Рецензія], *Вістник*, 1934, кн. 3, с. 231–232.

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

- ² Цит. за: Н. Дудко, Яблонська і Левинський: вибух емоцій і буддистський спокій, *Ратуша*, 2018, 22–28 листопада, с. 15.
- ³ С. Левинський, *Назустріч*, 1934, чис. 2, с. 4.
- ⁴ О. Ворожбит, Від Везувія до пісків Сахари, Степан Левинський та його подорожні нариси про Африку та Азію міжвоєнного часу, *Тиждень*, 2023, 18 квітня. Доступ 2.05.2023. URL: <https://tyzhden.ua/vid-vezuvia-do-piskiv-sahary-stepan-levynskij-ta-joho-podorozhni-narysyp-ro-afryku-ta-aziiu-mizhvoiennoho-chasu/>
- ⁵ Лист М. Рудницького до С. Яблонської від 7 липня 1933 р. Див.: А. Беницький, Листи Михайла Рудницького до Софії Яблонської: метафори дійсності міжвоєнної Галичини, *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, 2017, вип. 9, с. 519.
- ⁶ Н. Матлашенко, Левинський і Шептицький. Листування. Нові знахідки, *Місіонар*, 2020, № 11, с. 50–53.
- ⁷ О. Ворожбит, Від Везувія до пісків Сахари, Степан Левинський та його подорожні нариси про Африку та Азію міжвоєнного часу, *Тиждень*, 2023, 18 квітня. Доступ 2.05.2023. URL: <https://tyzhden.ua/vid-vezuvia-do-piskiv-sahary-stepan-levynskij-ta-joho-podorozhni-narysyp-ro-afryku-ta-aziiu-mizhvoiennoho-chasu/>
- ⁸ Див.: А. Беницький, Листи Михайла Рудницького до Софії Яблонської: метафори дійсності міжвоєнної Галичини, *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, 2017, вип. 9, с. 519.
- ⁹ Лист від 6.III.1937 до Б. Ольхівського. *О. Ільїн, Борис Ольхівський – письменник-есеїст, співець та дослідник Полісся*. Пінск 2017, с. 29, (Палеская бібліятэчка часопіса «Гістарычная брама», вип. 1).
- ¹⁰ Товариство письменників і журналістів імені Івана Франка. Щороку впродовж 1934–1937 рр. призначало літературну нагороду найкращим, на думку журі конкурсу, художнім творам, написаним протягом року і оприлюдненим окремим виданням. Окрім фінансової винагороди, відзнака ТОПЖ сприяла популяризації творчості письменників. Лауреатами літературної нагороди ТОПЖ свого часу стали Б.-І. Антонич, Ірина Вільде, У. Самчук, Ю. Косач та ін.
- ¹¹ 15 хвилин зі Ст. Левинським, *Назустріч*, 1934, чис. 3, с. 2.
- ¹² С. Левинський, Дещо про зрозуміння Франції, *Діло*, 1930, 25 травня, с. 2; 27 травня, с. 2; 28 травня, с. 2; 29 травня, с. 2.
- ¹³ *Ibidem*. 25 травня, с. 2.
- ¹⁴ *Ibidem*. 29 травня, с. 2.
- ¹⁵ В. Панейко, Запах Парижа (Від власного кореспондента), *Діло*, 1928, 12 грудня, с. 2–3.

- ¹⁶ С. Левинський, Де що про зрозуміння Франції, *Діло*, 1930, 29 травня, с. 2.
- ¹⁷ Мова про галичан, які свого часу навчалися чи жили в Парижі, привезли в Україну паризький варіант розуміння культури і застосовували його до українських реалій – Михайла Рудницького, Святослава Гординського, учасників АНУМ (Асоціації незалежних українських митців).
- ¹⁸ С. Левинський, «De La Paix», *Назустріч*, 1934, чис. 21, с. 3.
- ¹⁹ С. Левинський, *Від Везувія до пісків Сагари*, Львів 1926, 86 с.; С. Левинський, *Схід і Захід*, Львів 1934, 114 с.
- ²⁰ С. Левинський, *З Японського дому*, Львів 1932, 158 с.
- ²¹ С. Левинський, В атмосфері духовного зближення (Вражіння з Давосу), *Діло*, 1929, 21 травня, с. 2; 23 травня, с. 2–3; 24 травня, с. 2–3.
- ²² *Ibidem*. 23 травня. с. 2.
- ²³ С. Левинський, Де що про зрозуміння Франції, *Діло*, 1930, 25 травня, с. 2; 27 травня, с. 2.
- ²⁴ С. Левинський, В атмосфері духовного зближення (Вражіння з Давосу), *Діло*, 1929, 23 травня, с. 2.
- ²⁵ Я. Гординський, На безпуттях до великого роману, *Назустріч*, 1935, чис. 3, с. 2.
- ²⁶ Ор. Ордан [М. Рудницький], Розрізані книжки, *Назустріч*, 1934, чис. 4, с. 5.
- ²⁷ М. Барський, [Рецензія], *Вістник*, 1934, кн. 3, с. 231–232.
- ²⁸ Ор. Ор. [М. Рудницький], 3 африканських вражіннь, *Світ*, 1925, чис. 14, с. 9–10.
- ²⁹ Ор. Ордан [М. Рудницький], Розрізані книжки, *Назустріч*, 1934, чис. 4, с. 5.
- ³⁰ М. Рудницький, Подорожі, *Назустріч*, 1937, чис. 19, с. 3–4.
- ³¹ Арамис [О. Мох], «Європа про Азію», *Нова Зоря*, 1932, 11 грудня, с. 6.
- ³² Є. Ю. Пеленський, *Сучасне західноукраїнське письменство: огляд за 1930–1935 рр.*, Львів 1935, с. 44–45.
- ³³ В. Габор, «Ця ніч безконечно довга...», *С. Левинський, Паризькі настрії: Старомодна сукня львівського ринку; Хвилини Японії і Китаю: оповідання, новели, есеї, подорожні нариси, спогади, рецензії, інтерв'ю, драма, переклади*, Львів 2020, с. 7.
- ³⁴ С. Левинський, *Від Везувія до пісків Сахари. З Японського дому. Схід і Захід*, Львів 2018, 212 с.
- ³⁵ В. Габор, Степан Левинський – письменник-мандрівник: життя між

СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ

- Сходом і Заходом, С. Левинський, *Від Везувія до пісків Сахари, З японського дому, Схід і Захід*, Львів 2018, с. 7.
- ³⁶ С. Левинський, *Паризькі настрої: Старомодна сукня львівського ринку; Хвилини Японії і Китаю: оповідання, новели, есеї, подорожні нариси, спогади, рецензії, інтерв'ю, драма, переклади*, Львів 2020, 250 с.
- ³⁷ В. Габор, «Ця ніч безконечно довга...», С. Левинський, *Паризькі настрої: Старомодна сукня львівського ринку; Хвилини Японії і Китаю: оповідання, новели, есеї, подорожні нариси, спогади, рецензії, інтерв'ю, драма, переклади*, Львів 2020, с. 9.
- ³⁸ Х. 3 książki i 3 autorzy, *Biuletyn Polsko-Ukraiński*, 1933, № 4, s. 37–40.
- ³⁹ Пів чорної. Каварняні настрої Львова та українська богема доби «Молодої Музи» і «Дванадцятки», упоряд. В. Габор, Львів 2021, 220 с.
- ⁴⁰ *Магія Парижа: антологія*, упоряд. В. Габор, Львів 2022, 228 с.
- ⁴¹ І. Жиленко, Таємничий світ Далекого Сходу в нарисах Миколи Байкова і Степана Левинського, *Web of Scholar*, 2018, т. 5, вип. 1, с. 3–9; С. А. Розмариця, Г. І. Бокшань, Поетика збірки Степана Левинського «З японського дому», *Закарпатські філологічні студії*, Ужгород 2022, вип. 26, т. 2, с. 219–223; Р. Лах, Степан Левинський та його японознавчі студії, *XXII Сходознавчі читання А. Кримсько-го. До 100-річчя Національної академії наук України: тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, 22–23 червня 2018 р.)*, Київ 2018, с. 19–21.
- ⁴² Т. Гаврилів, Західноукраїнське подорожнє письменство першої половини ХХ століття: тенденції і семантика, Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ - першої половини ХХ століття: кол. моногр., відп. ред. Т. Пастух, Львів 2020, с. 360–448.
- ⁴³ Є. Гулюк, Привезти до Львова Пекін і Сайгон. Степан Левинський – львівський тревел-блогер першої половини ХХ століття, *Фотографії старого Львова*. Доступ 2.05.2023. URL: <https://photo-lviv.in.ua/pryveztydo-lvova-pekini-sayhon-stepan-levynskyy-lvivskyy-trevel-blogger-pershoi-polovynykhkh-stolittia/>

РОЗДІЛ III
РОЗМАЇТТЯ ПОШУКІВ

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ З ПОГЛЯДУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: ДОСВІД НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

Питання літературно-мистецького інтеракціонізму належить до ключових в естетиці модернізму. Синтетизм модерністських мистецьких концепцій відзначено у багатьох зарубіжних та українських дослідженнях. Так чи так ці питання сформульовано у монографіях, присвячених висвітленню власне модерністського канону¹. Водночас спостерігається розширювання уявлення про модернізм та формування засад нового прочитання модернізму після і внаслідок постмодернізму. Саме так позиціонують своє бачення автори публікацій у збірнику «Модернізм після постмодерну» за редакцією Тамари Гундорової (2008)², почасти порушуючи окремі питання міжмистецького спектру. Перетин проблематики модерністських практик із теорією інтермедіальності наявний і в монографії Валентини Фесенко³, щоправда, на матеріалі зарубіжної, переважно французької, літератури. Розвивала таку тематику Віра Просалова⁴. Принагідно висвітлюються аспекти проблеми в окремих збірниках⁵.

Література XX ст. активно продовжувала й розвивала інтермедіальні пошуки, започатковані епохою модернізму зламів XIX–XX ст. Принцип взаємообміну художніх моделей і кодів, які притаманні різним видам мистецтва, став одним із чільних креативних чинників художньої культури сучасності. Інтермедійна взаємодія мистецтв правила за естетичну стратегію для багатьох письменників-модерністів, серед яких й автори Нью-Йоркської групи (НЙГ). Їхні творчі практики акцептували чимало засобів музики й візуальних мистецтв, завдяки яким увиразнюється «мова» модернізму, і це висвітлено в літературознавчих працях, присвячених окремим письменникам групи⁶. Мета статті – довести, що потенціал модерністської поетики творчості обраних учасників Нью-Йоркської групи наснажувався, зокрема, силами образотворчого мистецтва.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

Отже, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська, Богдан Бойчук, Женья Васильківська, Патриція Килина, Богдан Рубчак, Віра Вовк становили ядро групи, що виникла в другій половині 50-х років ХХ ст.; долучалися до них у різний час Юрій Коломиєць, Олег Коверко, Марко Царинник, Роман Бабовал та Марія Ревакович. Окрім письменництва, багато учасників групи публікували літературознавчі й мистецтвознавчі статті, виступали як літературні критики, успішно працювали в царині перекладу, тож це було товариство інтелектуалів, коло інтересів якого сягало далеко поза межі літератури, що творило їхню ерудованість у просторі світової культури минулого й сучасності. Емма Андієвська добре відома і як малярка. Та зв'язки з образотворчим мистецтвом цим не обмежуються.

Розглянути їх пропоную за функціями, які закріпив за НІГ Б. Рубчак: група «як збіговисько особистих приятелів із дуже нечастими перехрестями поглядів як на українську літературу, так на поетичне мистецтво взагалі»; як «видавнича кооператива»; як «стан свідомости», зумовлений не лише ситуативною спільністю поглядів, а й «солідарністю» в обороні проти атак опонентів групи⁷. Отож, простежимо за контактами групи з близькими до неї мистцями, давши «голос» і їм, актуалізуємо інтермедіальність річника «Нові поезії» як першого репрезентативного видання НІГ із найвищим коефіцієнтом експериментів, а також на прикладі літературно-мистецьких видань Віри Вовк увиразнимо роль взаємних впливів та перегуків образотворчого і словесного мистецтва як для творчого «стану свідомости» письменниці, так і для характеристики модерністських пошуків групи загалом.

I

Нью-Йоркська група постала з самого початку як союз людей різних творчих професій, об'єднання літераторів із представниками інших мистецтв, серед яких чільне місце належало художникам. Віра Вовк у інтерв'ю Іванові Фізеру на питання про оригінальність й історичну вагомість НІГ заакцентувала на важливості творчого контакту письменників-новаторів із мистцями, згадавши серед них таких художників, як Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Яків Гніздовський, Орест Слупчинський, Богдан Божемський, Слава Геруляк, Аркадія Оленська-Петришин⁸. Міжмистецьке спрямування групи вирізняв і Богдан Бойчук:

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Нью-Йоркську групу треба було б розглядати, як рух, як енергію, що проникала різні шари тої генерації, що почала ставити свої перші сліди десь 1955 року. Насправді був це спільний хід в одному спільному напрямку, була це певна інтелектуальна співзвучність і певна творча взаємність цілої генерації. Бо Богдан Певний та Ігор Соневицький були на початку настільки причетні до цього руху, як і Віра Вовк чи Женя Васильківська. Згодом малярі Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Слава Геруляк і Аркадія Оленська-Петришин були в центрі названого руху, як і Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак і Патриція Килина⁹.

У реконструкції початків формування групи Бойчука роль між-мистецької співдружності увиразнюється ще більше. Він згадує передусім про знайомство 1953 р. із Богданом Певним, який був колегою Юрія Тарнавського, Любомира Вороневича, Бориса Пачовського, а відтак заприятелював із цими людьми¹⁰. Починалося все із довгих дискусій у такому колі (до нього додається Арка Оленська):

Дискутували ми, з одного боку, про можливості й обмеження абстрактного мистецтва, а з другого, про безрим'я (не плутати з «безриб'ям»!), про ритмічну композицію, про надреальність, антипубліцистичність і т. д. поезії¹¹.

Як бачимо, простежується певна симетричність в осмисленні літератури й мистецтва, які кожне по-своєму шукали новаторських шляхів розвитку.

Перші публічні виступи учасників групи на літературних вечорах, як пише Бойчук, відбулися при виставках Об'єднання молодих мистців. Літературні читання, отже, супроводжували візуальні мистецтва, а також музика:

Нічого дивного, що після такої інтенсивної діяльності, нам почало здаватися, що назріває час для того, щоб босоніж вилізти на Олімп і проголосити – якщо не те, що від нас починається українська література – то бодай те, що ми єдині від сьогодні її репрезентуємо. Ця історична подія сталася 18 лютого, 1955 р. в Літературно-Мистецькому Клубі на

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

2-тій авенью, коли Об'єднання Молодих Мистців уладило свою першу виставку малярських праць (виставляли: Вижницький, Вороневич, Онишкевич, А. Оленська, Б. Пачовський, Певний і Титла), а ми відкрили виставку літературним вечором. Читали Ю. Тарнавський і я, співала М. Руда при акомпаньяменті Г. Мирошніченко, грав на скрипці гість з Філядельфії, П. Прус, з акомпаньяментом Лесі Вахнянин Куриленко, конферанс'є був І. Соневицький. Не пригадую, що я читав, але переглянувши свій архів, я й далі не знаю, що міг тоді читати!¹².

Другий літературний вечір відбувся 10 лютого 1956 р. під час відкриття другої виставки Об'єднання молодих мистців, третій – 1 березня 1957 р. при третій виставці. Ці заходи теж були за участі музикантів¹³.

Богдан Бойчук знайомство з Юрієм Соловієм та Любославом Гуцалюком датує 1957 р., відколи він починає відлік нового етапу в житті НІГ:

... нарешті прийшов час познайомитись з Юрієм Соловієм і Любком Гуцалюком на богемській забаві в Народньому Домі – що ми і зробили, і від цього часу почалась друга доба в житті й співжитті Н. Й. Групи, де поети включались в малювання, а малярі в «Нові поезії»¹⁴.

Марія Ревакович писала, що факт об'єднання не лише поетів, а й мистців у НІГ легко пояснити:

Америка в повоєнні роки, а особливо Нью-Йорк, – її найбільший культурний центр, стали надзвичайно динамічним і стимулюючим середовищем, яке вскорі народило такий оригінально американський мистецький напрям як абстрактний експресіонізм. І хоч Франція в ті часи експортувала ще філософію – екзистенціалізм, то не Париж, а Нью-Йорк став новим мистецьким центром світу. Ця атмосфера не могла не впливати на новоприбулу молодь, яка здебільшого кинулася ентузіастично в школи й університети. Число молодих українських мистців у половині п'ятдесятих років, з сьогоdnішнього перспективи, дійсно вражає¹⁵.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Як бачимо, група народилася із міжмистецької спільноти, що впливало на її естетико-художні засади. У контактах мистців і діалозі мистецтв ословлювалися й візуалізувалися теми, які хвилювали нове покоління українців на чужині, що ставала домом. Варто наголосити на пізнавальному значенні такої творчої взаємодії: порівняно з іншим видом мистецтва, словесне мистецтво увиразнює свій профіль¹⁶, а поет осмислює себе і творчість. Наприклад, Тадей Карабович зауважує плідність цих невимушених творчих зустрічей не лише в літературно-мистецькому клубі, а й у помешканні Ірини та Романа Стецюр у Нью-Йорку, зокрема для Патриції Килини, яка «відчувала українську мову за принципом її вербальної таємниці» та «вважала її приданим до психології власної творчості». Там збиралися поети групи та їхні друзі-художники, приходили Юрій Лавріненко, Вольфрам Бурґгардт (Wolfram Burghardt), актор Йосип Гірняк:

Така сакралізація поезії викликала навіть бажання прийти на візуалізацію молодих класика української поезії ХХ ст. Євгена Маланюка. Це було святкове унаочнення поезії, створене також для спостереження за жестами поетів, їх одягом, тональністю мови. Вони, скажімо, слухаючи тембр голосу Жени Васильківської, подивлялися її золотисту косу чи захоплювалися біжутерією з пап'є-маше Христі Оленської, яку носила її сестра Аркадія Оленська-Петришин¹⁷.

Сугестивна сила слова зростає у спробах синтезу на межі зображального й музичного.

Підсумую цю ретроспекцію до початків НІГ міркуваннями Богдана Бойчука про значення взаємодії з творчими партнерами від малярства, які він висловив на початку інтерв'ю з Любославом Гуцалюком:

В середовищі Нью Йоркської групи завжди існувала творча взаємовиміна між малярством і поезією. Обкладинки до збірок чи графіка в тих збірках – це були радше периферійні вияви тих взаємин. Справжній процес ішов крізь індивідуальності поетів і, припускаю, малярів. В кожного цей процес був відмінний. Мене особисто завжди подражнювали праці,

наприклад, Юрія Соловія, Якова Гніздовського, Любослава Гуцалюка, Славки Геруляк, та інших. Завжди їхні праці мене кудись штовхали, а інколи й інспірували. Вартість малярського твору для мене – це була та межа, де світ маляра і мій власний світ стикалися, розряджуючи потік енергії, потік асоціацій, які часом зроджували імпульси для цілком іншого рода творчості, або просто, зроджували духовну атмосферу, щоб жити і дихати. Такі взаємини дуже цінні на початку дороги. З ходом років, дороги розходяться, кожен мусить іти своєю власною дорогою і дихати самим собою створеною атмосферою. Але перетинання атмосфер все таки далі існує¹⁸.

Отже, спілкування, обмін думками й враженнями, взаємна критика – усе, що творить мистецьку атмосферу, сприяло творчості і взаємно стимулювало поетів і художників. Без такого творчого осоння автору з огромом ідей до реалізації непросто зорієнтуватися у світі літератури чи мистецтва. Мистецьке середовище є каталізатором у творчих процесах, а з урахуванням еміграційного чинника – чи не подвійним. Це підтверджує думка Соловія:

Функція мистця – творити.

Так, що є творчість? Чи лише малювати, писати вірші, компонувати музику? Ні. Це є з кінцевих – хай і основних – процесів творчого акту. Творчість – це переживання плюс аналіза – думання плюс реалізування. Значить – теж думання. Значить також говорення, писання й дискусія є частиною творчого процесу, є з елементів мистецько-творчого процесу¹⁹.

Отож, на ґрунті ідей, поглядів на творчість і мистецтво склалася дружба поетів і мистців, яка мала однаково живлюще значення для всіх. До слова, Тарнавський засвідчує у листі, що Соловій мріяв про створення групи мистців і письменників, він навіть вигадав для неї дадаїстичну назву «Ложка», але, на жаль, нічого з того не вийшло. На думку Тадея Карабовича, можна припустити, що до цієї групи з мистців могли б належати Любослав Гуцалюк, Аркадія Оленська-Петришин, Борис Пачовський, Володимир Прокуда, Христя Оленська, Яків Гніздовський, керамістка Слава Геруляк, Костянтин Мілонадіс чи Михайло Урбан²⁰.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Доцільно зазначити, що Тарнавський у листуванні наполягає на різному статусі мистців щодо їхньої участі в НЙГ. Юрія Соловія, як і Вольфрама Бурггардта, на його думку, можна вважати безпосередніми членами групи, «близьким теж був Любко Гуцалюк, який створив низку наших портретів», а ще – «Арка Оленська та Слава Геруляк та й Яків Гніздовський, який оформив чимало наших книжок». Усіх інших художників Юрій Тарнавський схильний вважати радше друзями групи: «Данило Струк скаламутив воду своїм гаслом в Енциклопедії про НЙГ, внісши до неї купу мистців, таких, як Певний, Пачовський, сестри Оленські і т. д. Це абсолютна неправда. Що існувала група молодих мистців-українців у НЙ, які були нашими друзями, це так, але це була група в загальному значенні слова, а не інституція». Дехто долучався до групи ситуативно: «Прокуда був знайомим Соловія, але виступ його в НЙГ, це принагідний крок».

Варто наголосити на постаті Соловія, якого можна вважати дійсним членом НЙГ, речником та навіть продюсером модерної української культури. Неодноразово із захопленням згадує про нього Богдан Бойчук, зокрема як про організатора цікавих заходів:

Юрій Соловій часто організував мистецькі виставки, круглі столи... Коли намалював монументальну картину «Розп'яття», то повісив її над вітарем у протестантській церкві в Рутерфордї, поставив музику, Баха, здається, а поети нью-йоркської групи читали свої поезії. Церква була набиита людьми, американцями й українцями. Такі події залишали знак у душі учасників на все життя. Соловій також писав есе, рецензії... Як результат, вийшла книжка «Про речі вищі, ніж зорі»²¹.

Це теж є важливим свідченням про подію культурного життя міжмистецького спрямування, що гуртувала людей різного творчого фаху.

За публікаціями учасників НЙГ можна реконструювати і вісь послідовності – їхнє позиціонування себе в координатах модернізму, у яких важливими є покликання на попередників. Прикметно, що таких зовсім небагато, адже «ньюйорківці» прискіпливі й вимогливі у цьому питанні, а ще менше тих авторів, які суголосні НЙГ творчими пошуками. Тим паче окремі констатації у діахронії

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

розвитку видаються особливо актуальними в контексті інтермедіальних аспектів.

Чи не найбільше уваги зв'язку НІГ із модернізмом, початки якого треба відраховувати від «Квітів зла» (1857) Шарля Бодлера (Charles Baudelaire), присвятив у своїх статтях Юрій Тарнавський²². По суті, він окреслив концепцію «пам'яті» модернізму для усієї групи, яку почасти доповнили інші учасники, висловивши бачення впливів на свою творчість. Узагальнила «приватний стосунок» поетів НІГ до визначних представників західного модернізму, що проступає через перекладну роботу, й Марія Ревакович²³. Отже, іспаномовна поезія вплинула на Юрія Тарнавського, Богдана Бойчука, Патрицію Килину, Женю Васильківську та Віру Вовк, французька поезія – на Женю Васильківську, а також Артюр Рембо (Arthur Rimbaud) на Юрія Тарнавського, а Стефан Малларме (Stéphane Mallarmé) – на Емму Андіївську, американська – на Богдана Бойчука, Богдана Рубчака й Юрія Тарнавського.

Інспектуючи першу половину ХХ ст., Юрій Тарнавський в Радянській Україні найвидатнішим речником і діячем модернізму називає Леся Курбаса й принагідно фіксує «сателітних» мистців й письменників (мистці-конструктивісти Вадим Меллер й Анатоль Петрицький, співпраця Василя Єрмилова з Валеріаном Поліщуком та Володимира Татліна й Казимира Малевича з Михайлем Семенком, Микола Куліш), а в Галичині до спорадичних і поверхових проявів модернізму зараховує творчість Володимира Гаврилюка (Богдана-Ігоря Антонича вважає найбільшою літературною постаттю міжвоєнного періоду та називає «європеїстом з сильними традиціоналістичним забарвленням»)²⁴.

Як відомо, В. Гаврилюк, маляр і поет, був близьким приятелем Б.-І. Антонича, учасником львівського гуртка художників «Руб» (1932–1935). Його модерністські пошуки в поезії зумовлені певною мірою приходом у літературу із малярства, і це відображено в поезії інтермедіального звучання²⁵.

В еміграції Юрій Тарнавський передусім вказує на уперте протистояння модерністичному рухові поетів Празької школи/вісниківців та вирізняє на цьому тлі постать Василя Хмелюка:

Єдиним і то дуже цікавим винятком в цім контексті є Василь Хмелюк, автор трьох книжок поезії (1926–28), близький

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

принаймні географічно до Празької школи, багато творів якого можна беззастережно назвати модерними. Писані вони вільним віршем та прозою, безпосередньою мовою модернізму, часто з метою шокувати та нищити старе і вдаючись навіть до скатологічних засобів. Поезія Хмелюка, на відміну від поезії українських футуристів, здається переконливою і свіжою навіть сьогодні, і поета цього можна було б уважати передвісником Нью-Йоркської Групи, якщо б не факт, що творчість його не стала їм відомою аж до середини 60-х років, коли вони вже повністю сформувалися як поети²⁶.

Прикметно, що Хмелюк теж поєднав два творчі фахи – малярство і поезію. Якщо в малярстві він сягнув відомості і слави, то про Хмелюка-поета відомо небагато. Він автор збірок «Гін», «Осіньне сонце», «1926, 1928, 1923», які були видані в Празі впродовж 1926–1928 рр.²⁷. Його «поетично-візуальні знахідки» певною мірою мають продовження і в творчій практиці ньюйоркців.

Юрій Тарнавський констатує велику роль візуальних мистецтв у формуванні власної творчої постави. Він засвідчив, зокрема, що сильніший вплив, аніж література, на нього як письменника справив Музей Модерного мистецтва:

Одним з найсильніших впливів на мене, як письменника, я вважаю Музей Модерного мистецтва (Museum of Modern Art, або МОМА) в Нью-Йорку. Якщо в моїй творчості помітні якісь впливи сюрреалізму, немає сумніву, що вони походять насамперед від зразків сюрреалістичного мистецтва, які я там бачив. Музей має в своїй колекції твори багатьох мистців, що належать до цієї школи – наприклад, далі, ді Кіріко, Тангі – але найбільший ефект на мене зробив саме Далі. ... Навіть тепер, цієї миті, я пам'ятаю цей неймовірний шок, який зробила на мене його картина «Наполегливість пам'яті», з її м'якими годинниками, схожими на гумові грілки, коли «О, так ось в чім справа!», де «справа» відносилася до мистецтва, але теж і до життя. В МОМА я теж зазнав впливу кубізму (його аналітичної сторінки), структуралізму та модернізму назагал. Я думаю, що вплив цей був сильнішим, ніж вплив літератури, але в кожному разі не слабшим²⁸.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

Прикметно, що і Тарнавський, й інші члени групи оперують багатьма іменами художників як сучасності, так і минулого. Коли б укласти іменний покажчик, то можна було б подивляти не лише вишукані естетичні смаки ньюйоркців, а й їхню добру обізнаність із історією образотворчого мистецтва, а отже, великий інтелектуальний потенціал та ерудованість у світовій культурі.

Розпад літературно-мистецького товариства Ревакович пояснює не менш легко, ніж факт об'єднаності поетів і художників на початках існування НІГ:

Ця мистецька братія дуже скоро розпорошилася і перестала існувати як група, що само собою дуже природно, бо тільки молоді мистці-початківці схвалюють групові виставки, відтак більшість претендує на сольні виступи; а з другого боку, теж не всі й залишилися чи проіснували як мистці²⁹.

Безперечно, для творчої молоді, що так чи так була дотичною до групи, спілкування у цьому літературно-мистецькому колі було стимулюючим до креативності. Доля менших мистецьких товариств була набагато коротшою, часом обмежувалася лише організаційним задумом. Такі угруповання засновувалися подекуди на канві якоїсь мистецької акції чи виставки.

Отож, творчий «паспорт» Нью-Йоркської групи увиразнюється у контексті діалогу літератури й мистецтва, який залучив мистців слова й пензля. Пошук відповідей на питання міжмистецької проблематики, які хвилювали модерністів, уможлилювала співпраця письменників і художників. Саме такий культурний клімат посприяв цікавим поетично-мистецьким практикам, які провадили учасники групи. Результатом співпраці письменників і художників є спільна залученість до підготовки видань групи, зокрема ілюстрування, графічне оформлення, а також поетичні експерименти «на межі» мистецтв (тематизація образотворчого мистецтва, мистецькі інкорпорації у літературних текстах, синестезійність та інше) доповнюють прочитання модерністської поезики. Ключовими кодами до модернізму НІГ, кожен із учасників якої інтерпретував його по-своєму, є «рефлекс краси» і «потреба повної творчої свободи»³⁰, що постали з інтеграційних процесів у культурі.

II

Репрезентує міжмистецьке спрямування НІГ її видавнича діяльність, передусім річник «Нові поезії», який виходив від 1958 р. до 1971 р. і з яким власне пов'язують перший етап у періодизації творчої діяльності групи.

Варто відзначити, що сутність літературного журналу досліджувалася в різних працях. Найбільше уваги дісталася виданням минулого, а з видань ХХ ст. – тим, які виходили у 1920–1930-х роках. У цих розвідках дослідники передусім акцентують на їхній ролі в літературному процесі певних періодів. Однак в окремих працях є акценти на міжмистецькій співдії, зокрема такі питання порушує Вікторія Назаренко на матеріалі «Літературного ярмарку»³¹. У 2019 р. з'явилася монографія Галини Бітківської, у якій основою дослідження стала модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту³².

Прикметно, що «Нові поезії» обійдені увагою і в оглядах, які так чи так репрезентують дослідники літературних журналів, а втім це видання має особливий текстуально-візуальний зміст і вартує спеціального розгляду. Трапляється, що цей літературний журнал не згадано навіть у енциклопедичних виданнях, наприклад, у «Літературній енциклопедії» немає гасла «Нові поезії», а в статті про Нью-Йоркську групу зафіксовано лише кварталник «Світо-вид», який «ньюйорківці» видавали разом із представниками Київської школи³³. Висловив жаль із приводу невисвітленості питання історії та виникнення «Нових поезій» та їх функціонування у Нью-Йорку протягом 1959–1971 рр. Карабович, якому належить розгляд річника у монографії «Міфопоетика Нью-Йоркської групи»³⁴. Найґрунтовніше представлено це видання в розширеній статті-анотації Ігоря Котика для проекту «Екземпляри», який спрямований на вивчення знакових українських періодичних видань ХХ ст. На думку літературознавця, до спільних рис, притаманних якщо не всім, то принаймні кільком учасникам групи, які виокремлює Ревакович (урбаністичні мотиви; еротизм; екзистенціалізм; гра масками), можна додати й інтерсеміотичність, однак «міжмистецькі зацікавлення авторів проявляються на сторінках альманаху не так масштабно, як могло б бути»³⁵. І все ж саме «Нові поезії» як колективне видання групи найповніше відображає інтенцію на зближення мистецтв, що варто простежити й осмислити.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

Як вже згадувалося, перший період творчої діяльності НІГ збігається з роками виходу «Нових поезій» (Карабович). Юрій Тарнавський пише, що власне спершу було придумано назву річника, а згодом назву групи:

20 грудня 1958 р., в суботу по обіді (записав я це у своєму щоденнику) Богдан Бойчук з дружиною Анею, Патриція Килина і я зустрілися в нью-йоркській каварні «The Peacock», яка тоді знаходилася на 4-ій вулиці між МекДугел стріт і 6-ою авеню, щоб обговорити справу видання журналу, присвяченого виключно поезії, з думкою про який, ми носилися вже довший час. Просиділи ми в каварні яких 3–4 години. Обговорили багато назв і нарешті вирішили вживати «Нові поезії». Назва ця, думаю, мала щось спільного з американським журналом «Poetry», який тоді був досить популярний, і німецьким річником «Junge Lyrik» за 1958 рік, редагованим Гансом Бендером, який я собі десь придбав. Принаймні у мене Нові поезії асоціюються з цими двома журналами. Якщо не помиляюся, назву сугерував я, хоч одобрювали її всі присутні. Вибравши назву журналу, почали ми думати, як назвати видавництво, що його видавало б, себто нас самих, бо не хотіли ми ні до кого звертатися³⁶.

У передньому слові «Від видавництва» маніфестувалося, що «це перший в історії української літератури журнал самої поезії, поставлений на основах виключно мистецьких»:

А основи ці дуже прості: творчість кожної індивідуальності вимагає повної зовнішньої свободи вияву, вона є окремий світ і знає власні закони життя і смерти – вкрай суб'єктивні. Кожний мистець дуже різко відчуває вимоги свого внутрішнього світу і, не маючи іншого вибору, мусить дати йому повний творчий вияв. Іншими словами, мусить вільно висловити себе своєю мовою³⁷.

Анонсувалося, що річник, окрім поезії та перекладів, міститиме відділ поетичної критики і теорії (поетики), однак цього не сталося. Зате сталося незаанонсоване представлення графіки художників, із

близького до групи кола, власне на засадах «вільного вислову себе своєю мовою», і це було важливим чинником, що дав журналові оригінальне вираження. Річник «Нові поезії» не був лише збірником текстів, а цілісним мистецьким виданням. І поети, й художники «своєю мовою» репрезентували все ж позицію, що вкладалася в естетичну концепцію НЙГ.

Прикметно, що «Нові поезії» мали вузьке коло читачів. Юрій Тарнавський писав, що пересічний наклад журналу становив менше ніж 500 примірників, та читало його не більше 200 осіб, поза-як наклад повністю ніколи не розходився³⁸.

Обкладинку журналу підготував Соловій. У перших номерах емблемою Нью-Йоркської групи було зображення єгипетського хреста, символ якого відповідав кириличним літерам Ю і Т, а отже, відображав ініціали Тарнавського; в останніх трьох випусках використано іншу емблему, яка розкладалася на літери НЙГ. У журналах не було нумерації сторінок.

У першому номері опубліковано поезії Богдана Рубчака, Жени Васильківської, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Патриції Килини, Емми Андіївської, а також переклади Юрія Тарнавського Пабло Неруди (Pablo Neruda) з іспанської мови, Езри Паунда (Ezra Pound) – з англійської, Георга Тракля (Georg Trakl) – із німецької, Жени Васильківської Поля Елюара (Paul Éluard) та Анрі Мішо (Henri Michaux) із французької мови, Богдана Бойчука Едварда Камінгса (Edward Estlin Cummings) – з англійської. Тут уміщено праці Ярослави Геруляк, Михайла Урбана, Любослава Гуцалюка, Аркадії Оленської-Петришин, Бориса Пачовського, Юрія Соловія. Отже, шість українських поетів, шість поетів у перекладах українською мовою, шість художників – такий чіткий кількісний підбір авторів.

Намагання вловити кореспондування між візуальними роботами і текстами будуть суб'єктивними, виразних зв'язків не простежується. Відсутність тісного зв'язку між літературною та художньою частинами «Нових поезій» слушно констатує Котик, до того ж «навіть у тих випадках, де вірш самою своєю назвою виказував зв'язок з картиною, він подавався без відповідного художнього полотна» та «аналогічно й художні роботи могли бути самі по собі, без віршів, з якими пов'язані»³⁹. Справді, компоновання в жодному разі не є ілюстративним, а працює на загальну поетику журналу. Не журналістська стратегія, а естетична платформа модернізму

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

була основою видавничої політики, тому потенційний читач мав би сприймати річник як артефакт, що вимагає не так розшифрування семантики, як емоційно-чуттєвої рецепції. Відрадно, що Юзеф Лободовський (Józef Łobodowski), висловлюючи своє захоплення першим річником, акцентував й естетику візуального ряду: «Модерність віршів, опублікованих в альманасі, підкреслюють уміщені репродукції картин, графіки та скульптури українських мистців, подекуди доволі високого рівня»⁴⁰.

Відзначу ще один нюанс: у кінці видання подано короткі анотації про авторів, у яких згадано, зокрема, що Каммінгс і Мішо є відомими не лише як поети, а й як малярі, отож спостерігається потяг до ширшого горизонту бачення мистецтва, зокрема «крізь шиби» творчості мистців-біпрофесіоналів.

Із другого номера додається поезія Віри Вовк. У цьому журналі немає репродукцій (як і в третьому, сьомому й восьмому номерах). Видання 1960 р. вирізняється тим, що має есеї Жені Васильківської і Богдана Бойчука, присвячені Василю Барці, з яким група контактувала, хоча й поезією його не захоплювалася. «У мене таке враження, наче Василь Барка був із Нью-Йоркською Групою від самих початків. Він завжди приходив на наші літературні читання, завжди бував на наших товариських зустрічах і прийняттях», – згадував Богдан Бойчук⁴¹. На його думку, Барка впливав на учасників групи, а група на поета:

Барка не мав на нас ніякого впливу. Мені здається, що було навпаки, Барка потрошку модернізувався і 1959 року опублікував перший том «Океану», в якому зробив оригінальний синтез модерністичних і традиційних елементів. Це, на мою думку, була вершина його поетичної творчості, це була найкраща його збірка⁴².

Власне «Океану» й присвячені есеї в цьому номері. Женя Васильківська вписує його в «монтаж» (так сама визначає жанр допису) «Моря і маяки», який широко охоплює літературну мариністику (Лотреамон (comte de Lautréamont), Перез де Аяля (Pérez de Ayala), Хорхе Манріке (Jorge Manrique), Мігель де Унамуно (Miguel de Unamuno), Еугеніо Флоріта (Eugenio Florit), Педро Салінас (Pedro Salinas), Поль Клодель (Paul Claudel), Сен-Жон Перс (Saint-John

Perse)). Появу такої поезії вона обґрунтовує як протидію науковій раціоналізації, логічна окресленість та абстрактність концептів якої не задовільняють людину. Богдан Бойчук в есеї «Океан людського серця» оцінює твір як «найвище поетичне досягнення за останні тридцять років літературної діяльності по обох боках завіси», як книгу «основного й ключового значення в майбутньому розвитку української поезії»⁴³. Він відзначає, що «мистецьке оформлення Якова Гніздовського на висоті збірки»⁴⁴.

У третьому номері опубліковано поезії кожного автора з «великої сімки», а також шість авторів у перекладах (Фредерік Гарсія Лорка (Federico García Lorca), Цезар Вальєхо (César Vallejo), Карлос Друмонд де Андраде (Carlos Drummond de Andrade), Фернандо Пессоа (Fernando Pessoa), Хорхе Каррера Андраде (Jorge Carrera Andrade), Варубу Бдрумбгу (Varubu Vdrumbgu)). Як вже згадувалося, журнал не містить репродукцій, міжмистецькі імпульси зчитуються з триптиха Васильківської «Три вірші для маляра», окремих творчих «ходів» поетів.

Четвертий номер був багатим на репродукції: Оленська-Петришин, Соловій, Гуцалюк, Пачовський, Прокуда, Гніздовський, Оленська, Бартків – така широка журнальна «галерея» репрезентована у «Нових поезіях» за 1962 р. Резонують із багатьма віршами, на мою думку, зображення дерев і птахів у графіці Пачовського, Прокуди, Гніздовського. Тадей Карабович пише, що для наукових досліджень ілюстративний матеріал залишається часто «єдиним слідом про існування робіт українських художників, яких ніхто не зберіг для майбутності»⁴⁵. Ба більше: про декого з мистців майже не вдається знайти інформації. Наприклад, хто криється за підписом В. Бартків (1923–1949) до автопортрета? Можу покликатися хіба на інтерв'ю із Тадеєм Карабовичем, який висловив такі міркування: «На мій погляд, це хтось із кола Вадима Лесича, адже Лесич друкується в цьому числі щорічника і міг запропонувати помістити цей портрет. Українська Вікіпедія подає про Вадима Лесича таку інформацію: “Вадим Лесич дуже любив малярство, зокрема натюр-морти”. Натомість “Автопортрет” показує молоду людину із забинтованою (?) головою. На мою думку, портрет перегукується з відомим автопортретом Вінсента ван Гога (Vincent van Gogh) в подібній стилістиці, лишень з відвернутою перспективою. Це свідчення, що Василь Бартків мав завдатки на талановитого мистця. Можливо,

це хтось з ОУН-УПА який загинув під час національно-визвольної боротьби біля Борщова на Тернопільщині з рук советів»⁴⁶. Тадей Карабович припускає, що це міг бути станичний УПА Бартків на псевдо «Батько»⁴⁷.

До «великої сімки» тут додалися поети Вадим Лесич та Василь Барка. Ґрунтовно представлено в річнику й перекладний блок: Вісенте Алейксандре (Vicente Aleixandre) у перекладах із іспанської мови Вольфрама Бурггардта, Юліана Пшибося (Julian Przybós) – із польської мови Вадима Лесича, Жака Превера (Jacques Prévert), Іва Бонфуа (Yves Bonnefoy) – із французької мови Жені Васильківської, Жорже де Ліма (Jorge de Lima), Мануеля Бандейри (Manuel Bandeira), Артура де Азеведо (Artur de Azevedo) – із португальської Віри Вовк, Гарта Крейна (Hart Crane), Ділана Томаса (Dylan Thomas) – з англійської Жені Васильківської. Підхід до вибору авторів для перекладів мав добрий відгук у літературознавців. Зокрема, Емануїл Райс відзначив:

Обдарована молодь, яка випускає (на жаль, нечасті і то-ненькі) «Нові поезії» іде ще даліше. Вона вже не задовольнюється визнаними знаменитостями, як Кльодель чи Еліот. Вона перекладає і Карера Андраде, і Пессоа, і Гарта Крейна. Такий вибір указує на основне знайомство з світовою літературою і на самостійність смаків, і на зацікавлення не тільки широковідомими літературними явищами, але тим, що гарне і мало відоме. Я розумію, що наприклад Мануель Бендейра в Бразилії втішається великою славою. Але Віра Вовк була одна з перших, що перекладали його на яку-небудь іншу мову⁴⁸.

Інтенція молодих пізнати нове, цікаве у світовій поезії викликає радість у Райса, хоча він і має окремі поради для них.

Із п'ятого номера у річнику вже немає поезій Жені Васильківської, окрім усіх інших поетів НІГ тут опубліковано твори Вадима Лесича та переклади з іспанської мови Вольфрама Бурггарта поезій Хуана Рамона Хіменеса (Juan Ramón Jiménez). Мають добру нагоду представлення своїх робіт і художники – Гуцалюк, Прокуда, Божемський, Соловій, Геруляк, Оленська-Петришин.

Найвищий інтермедіальний потенціал вирізняє журнал за 1964 р. «Ось вийшло вже шосте число “Нових поезій”, автографне

з графікою наших мистців, число, якого в нашій літературі ще не було», – писав Бойчук, пишаючись оригінальністю цього видання⁴⁹. І він мав підстави для такої гордості, позаяк це справді унікальний номер щодо komponування текстів і графічного оформлення. Поезію кожного учасника групи (крім Васильківської) супроводжує візуальний ряд певного художника. Прикметно, що всі тексти представлено не звичним друкованим способом, а писаними від руки поетами. Тексти-автографи Бойчука доповнює графіка Пачовського (1931–2010). Окрім цих робіт, художник ілюстрував книжки поета «Час болю» (1957) та «Вірші для Мехіко» (1964). На думку Романа Яцвіва, ці праці різнить формально-пластичний ключ: «Час болю» звертає увагу експресивним ладом, «Вірші для Мехіко» – намаганням знайти образну парафразу культурно-антропологічному мотиву, а графіка в «Нових поезіях» прикметна оригінальним імпровізаційним ходом⁵⁰.

Мистецтвознавець констатує сугестивність його техніки, метафоричну палітру творів, синтетичність художнього мислення, що постало, зокрема, й завдяки «системному плеканню художником музики як найбільш абстрактного з мистецтв»⁵¹. Борис Пачовський тривалий час співпрацював із музичними журналами (наприкінці 50-х років ХХ ст. був мистецьким керівником журналу «Musical America», музичної компанії «Lids», а від 1963 р. стає художнім редактором у найавторитетнішому в США в галузі грамофонної музики журналі «Stereo Review»). Репродукції у «Нових поезіях» наділені, безсумнівно, інтонацією й ритмом, у яких проступає меланхолія віршів Бойчука («Величання», «Негр сидить посередині дороги і б'є у барабан», «Подорожній», «Третя осінь», «Христос», «Викликання»). Антін Малюца, міркуючи над тим, як вирішує для себе Борис Пачовський проблему переміни реальності на мову мистецтва, порівнює його вихід до абстракції з «шуканням алгебраїчної формули для мотиву з конкретно переліченими об'єктами»⁵². Так само він зумів знайти відповідну «формулу» абстракції для поезії Бойчука, втрапивши в його тональність із відлунням «вічних тем».

Поезія Андіївської (поема «Перетинки» та уривок із «Базару») постає в оформленні робіт Гуцалюка, і це теж вдалий міжмистецький тандем. Резонують зображення художника на сторінках до поеми «Перетинки», у яких читач впізнає якісь образи, із громадженням образів у тексті. Мистець певною мірою продумав

оформлення на основі принципу компоновання, притаманного поезії Андієвської, яка тяжіє до сюрреалізму. Відзначу, що ці сторінки нагадують одне з видань Хмелюка, про поезію якого відгукувався Тарнавський, проєктуючи його творчість на принципи модернізму, сповідувані НІГ⁵³. Йдеться про книжку «1926, 1928, 1923», видану гектографічним способом, яка відображає вершину експериментів поета. Поєднання текстів, які теж передано рукописним шрифтом, і графіки як допоміжного засобу тексту у Хмелюка нагадує принцип представлення «Перетинок» Андієвської в «Нових поезіях». Уривок із «Базару» Гуцалюк ілюструє вже іншим способом: це не хаотично нагромаджені образи, багато з яких все ж можна ідентифікувати, а напрочуд динамічні й виразно ритмічні абстракції, які передають базарний шарварок, що в Андієвській створюють ракли (шахраї, злодії) із сулією самогону («ракли зреклися прохолоди: сулія – всім, усім – свобода...»). В інтерв'ю Бойчуку Гуцалюк заакцентував на тому, що ритм для нього є четвертим елементом (після композиції, рисунку, кольористики), і в цих зображеннях через повторні елементи він його уміло творить у графіці⁵⁴. Наступна сторінка журналу, віддана Андієвській, репрезентує коментар про «синтетичні вірші», який наведу повністю:

Синтетичні вірші це поєднання слова, малюнку й музики. Музичні «невми» в тексті означають не тільки окремі тони або їх співвідношення, але й цілі музичні фрази, залежно від контексту (дивися окрему таблицю означення музичних знаків і теорію, бо звуки не ідентичні з досі відомими). За одиницю коливань кожного тону береться інша кількість коливань, ніж у досі знаних музичних системах. У музиці, як і в математиці, існує можливість створення «не евклідових» музичних систем. Це насамперед реформа тону як такого в забарвленні без зміни його константних коливань. «Розщеплення» тону. Інтерпретатор, виходячи з зазначених «невм», може імпровізувати, як у джазі⁵⁵.

Емма Андієвська дає зразок синтетичних віршів. По написаному двома видами чорнила тексту, до того ж не надто каліграфічним почерком, якщо порівняти з попередніми сторінками, розкидані червоні й чорні кружальця – напівзафарбовані, повністю зафарбовані і

просто кільця з крапочками всередині і без. Кружальця розташовані здебільшого парами (більшість із них паралельно одне одному або частково накладені одне на одне). Через усю сторінку тягнеться червоно-чорний знак, зумисне недбало «кинений» через текстовий простір. Отож, поетеса впроваджує читача у візуальну (зорову) поезію, маючи амбітну мету залучення й музики в цей синтез. Безперечно, це апогей новацій, генеза яких йде ще від експериментів французьких поетів Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé), Блеза Сандрара (Blaise Cendrars), Гійома Аполлінера (Guillaume Apollinaire).

Наступним дуєтом у «Нових поезіях» є Тарнавський та Прокуда. Поет презентує поетичну прозу під назвою «Місто», яку досить скупю, проте доречно навіть тематично, обрамовує графіка – лише перед початком тексту й пів сторінки після тексту. Прикметно, що використано знакові для художника образи ландшафтної тематики, а саме нью-йоркські краєвиди, у яких Соловій акцентував власне на мостах, які «в його зображенні мають квалітет загадкової містерії»⁵⁶, а також свідчив про «моторошний аромат мареного світу» образів Прокуди («ці ландшафти перебувають на загадковій межі – на межі між поставанням і загибеллю»⁵⁷). Міст, кам'яниці, собор, ринок, ратуша та інші елементи міста в поезії Тарнавського резонують із зображеннями Прокуди.

Поезія Рубчака постає в оформленні Ґеруляк, яку Яців не випадково назвав «інтригуючою естетичною загадкою»⁵⁸. Почерк поета напрочуд каліграфічний, 4-рядкові строфи, вірші римовані, тож на перше враження цей автор найменше вписується в журнальну поезику, засновану на модерністичних пошуках. Мову Рубчака значною мірою модернізує художниця, чия графіка експлікує, на мою думку, пошук «дару середини», як пише поет: серед її робіт одна вирізняється чіткістю відрізків й гострокутністю, натомість інші графіки зглажені, заокруглені, лінії почасти розмиті. Рубчакова «мова» модернізму відкривається й міжмистецьким ключем, адже він поетично інтерпретує музику («вірш «Моцарт», якому саме відповідає абстрактне гострокутне зображення»). Власне три роботи Ґеруляк суголосні із трьома віршами поета («Моцарт», «Освіта святого Франціска», «Камінь»), і їхнє розташування тут вельми значуще.

Поезію Патриції Килини «Якась касида» мистецьки оформила Аркадія Оленська-Петришин, яка творить у не меншій імпрізаційній свободі, ніж Слава Ґеруляк. Темпераментний свавільний

графічний вихід художниці справляє враження раптовості, прориву, водоспадної бурхливості (камінь і вода – чільні образи касиди), і тло А. Оленської-Петришин дуже органічне. Припущу, що художниця йшла власне за ходом думки поетеси. Метаморфози – ключові рушії образів Килини:

під чорним поглядом чужинця
хмари перетворюються на гнізда
і дороги на водоспади
і вежі на бурі –
і гори й скелі згоріли
не пожежею Трої
лише заходом сонця...
я б відвіяла сизий пісок,
відвіяла б блискуче каміння,
відвіяла б темну ринь.
І поволі, із піску, із каміння, із ріні
піднялися б рожеві пальці,
поволі б піднялися руки і стегна,
й груди, і лице, і ціле тіло:
жіноча постать з рожевого мармуру
місцями чорна, але не знищена⁵⁹.

І експресія форми, запропонована художницею, стає відзеркаленням цих метаморфоз, відтворенням поетичного темпераменту Патриції Килини.

Поезія Віри Вовк постає в оформленні Богдана Божемського. Перше зображення – це жіночий портрет, квіти і маска, друге – сова. Віра Вовк представлена у річнику трьома баладами – «Балада про маску на карнавал», «Балада про щоглу», «Балада про опришкову любку», і певна референтність між образами-символами художника і цими текстами зберігається. Анімалістика – тема Богдана Божемського, сова – один із його улюблених образів, який доречний для притчової поетики Віри Вовк.

Роботи Гніздовського супроводжують поезії Барки: це портрет у профіль і фрагментарні графічні вставки на сторінках. Це упевнене ілюстрування: поезія «Сонце милосердних» проілюстрована сонцем, а вірш «Хата, що напроти війни» – зображенням хати з полум'ям

із боків і з даху, до того ж впізнавано стиль Гніздовського – дисциплінований, лаконічний, стриманий. Художник добре відчуває взаємозв'язок між образом і словом, тож не випадково в його доробку є багато ілюстрування та графіки до книжкових обкладинок. Свого часу Юрій Шевельов писав про роль Якова Гніздовського в оформленні журналу «Арка»: «Ще перед тим, як читач починав читати журнал, він уже бачив, що це не просто журнал, що це – свято»⁶⁰. Свято творив художник, долучаючись і до «Нових поезій».

Після поезій представлено шарж поета за підписом Гого – це Орест Слупчинський. Він виконав художнє оформлення книги «Театр-Студія Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської», а також «Спомини» Йосипа Гірняка.

Вірші Рафаеля Альберті (Rafael Alberti) зі збірки «Про янголів» в перекладі з іспанської мови Вольфрама Буртгардта представлено в оформленні Юрія Соловія, «одного з найрадикальніших сповідників і проповідників модернізму»⁶¹. Юрій Тарнавський пише в есеї «Акварій у морі», а також наголошує у приватному листі, що вважає Юрія Соловія, як і Вольфрама Буртгардта, дійсними членами групи.

Ігор Котик відзначив спорідненість між поетичними текстами й художніми роботами «на рівні світовідчужання й техніки творення образу» та в цьому аспекті згадав усі тандеми. «Взаємодія слова і візуального образу в шостому випуску “Нових поезій” видається найбільш концептуальною»⁶², – підсумовує дослідник, і з ним не можна не погодитися.

У журналі за 1965 р. опубліковані поезії шести учасників НІГ та вірші Марка Царинника, Олега Коверка і Юрія Коломийця, а також переклади Пабло Неруди, Цезаря Вальехо, Мігеля Ернандеса (Miguel Hernández Gilabert), Пауля Целяна (Paul Celan). У восьмому номері вміщені вірші поетів НІГ та переклади Ф. Лорки різних перекладачів.

У дев'ятому номері за 1967 р. використано для оформлення графіку лише одного художника – портрети «ньюйоркцівців» авторства Гуцалюка. Варто висвітлити творчу постать цього мистця докладніше, адже він був близьким до групи й зазнав її впливу у творчості. Зокрема, це з'ясовується з його інтерв'ю Бойчукові, вміщеному у журналі «Терем» за 1981 р., цілий номер якого було присвячено художникові. Прикметне уведення до розмови інтерв'юера, що дає своє бачення «взаємиміні між малярством і поезією», про що вже тут було згадано⁶³.

Отож, це ще одне зі свідчень Бойчука про креативну роль малярського товариства для групи і «конвертацію» рецепції творів художників в інспірації для власних творчих процесів. Визнає вплив поезії Нью-Йоркської групи на свою пізнішу творчість і Гуцалюк, стверджуючи, що вона, зокрема, «звільнювала від наявного, буквального бачення об'єктів»⁶⁴. Знайомство з молодими поетами, які «зірвали з традиціями і почали будувати нові вартості», допомогло йому визволитися. Його «сірий період» творчості, який Бойчук вважає найкращим⁶⁵, сугерували поезії (художник пригадує, що це був вплив Андієвської або самого Бойчука), які «були побудовані на одній букві чи одному мотиві»:

Це мені допомогло відкривати казковість сірої тонації. Я тоді побачив, що небо не мусить бути синє, а дерево зелене, – що можна будувати все виключно ритмічно. Ритміка в поезії дуже важлива, а в малярстві чомусь дуже мало звертається уваги на ритм, а завжди на композицію, рисунок, кольорит, – для мене ритм є четвертим елементом, який такий же важний, як кольор⁶⁶.

Творчість Любослава Гуцалюка можна «шухлядкувати» до різних напрямів: сюрреалізм (під впливом побачених робіт Пабло Пікассо (Pablo Picasso), Жоржа Брака (Georges Braque), Анрі Матісса (Henri Émile Benoît Matisse)), абстрактний експресіонізм, імпресіонізм, синтетичний реалізм. Отож, це маляр, який змінюється й шукає, а тому модерністське мотто «зроби це по-новому» актуальне для нього («Я не хотів би ніяк повторювати зробленого, а знайти щось нове – хай погане, але нове», – останні його слова в інтерв'ю⁶⁷). Водночас Бойчук у спогадах міркує про хибне захоплення художника Парижем, який вже не був мистецьким центром, і його рішення жити з мистецтва, що неминуче означає підлаштовуватися під смаки покупців:

Я постійно говорив про це Любкові, весь час наштовхував його на експериментацію, на новацію, але він щиро признавався, що він не був людиною концепцій і малював те, що сприймав зором і пам'яттю⁶⁸.

Він не є концептивним чи інтелектуальним малярем, про що сам говорить, тому для нього важливим є сам процес творчості, часто підсвідомий й спонтанний. «Логіка – це прийом, який в малярстві не має багато примінення. Вона добра в реальному житті, а в малярстві вона є гальмою, яка стримує чоловіка від свобідного вислову»⁶⁹, – стверджує Гуцалюк. Хоч він не був людиною ідей, а «чистим» малярем (Бойчук), Гуцалюкові близькі творчі засади поетів групи. Тому, зокрема, захоплена його мистецтвом Віра Вовк, яка «перекладає» творчу манеру художника на літературу: «Любкова палета – вельми щедра на кольори, з кожної, я сказала б, необароккової картини вибухає гейзером життєрадісність і мерехтить в гарячому, плинному світлі»⁷⁰. Поетеса свідчить, що Гуцалюки «були близькими Нью-Йоркській Групі поетів, обстоювали їхній смак і захищали перед обстрілами традиціоналістів, Любко робив нам усім портрети й обкладинки до книжок»⁷¹. Прикметно, що не часто художник вдається до зображення людей, (навіть в інтерв'ю Богдан Бойчук констатує, що він не має відношення до людини як до об'єкта), однак він зробив портрети Віри Вовк, Богдана Бойчука, Марка Царинника, Патриції Килини, Юрія Тарнавського, Богдана Рубчака, Емми Андіївської, які вміщені в «Нових поезіях» за 1967 р.

Також у цьому номері дебютує Данило Струк та вміщено переклади Антоніо Мачадо (Antonio Machado) з іспанської мови Вольфрама Бурггардта, Луїса Симпсона (Louis Simpson) з англійської мови Марка Царинника, а поезії Еудженіо Монтале (Eugenio Montale) з італійської переклав Богдан Рубчак.

Інтермедіальність річника «Нові поезії» за 1968 р. теж яскраво виражена. Прикметно, що вперше імена графіків фігурують у змісті журналу. Кожен із художників мав нагоду представити до десяти робіт, таким чином, запрошуючи до персональної міні-виставки. Читач-глядач може розглянути роботи Оленської-Петришин, яка демонструє зміну малярської манери (представлено її фігуративні роботи на противагу попереднім абстрактним рішенням), гранично експресивний стиль Соловія, переважно рослинні «теми» Ієруляк, несподівано олюднену графіку Гуцалюка, незмінний «фірмовий» стиль Гніздовського та розкуті роботи Пачовського. Крім шести сталих учасників групи, опублікували тут свої поезії Катерина Горбач, Юрій Коломиєць й Олег Коверко. Прикметно, що поезія і графіка за певними образними домінантами або пафосом перегукуються.

Катерина Горбач своєю меланхолією, тугою, «здеформованим смутком і болем», почасти й катастрофізмом («Гроби», «Кінець») втрапила в мінорну тональність образів Аркадії Оленської («На самоті», «Тіні», «Маски»). Юрій Тарнавський переконливий у тандемі з Юрієм Соловієм. Його поезію «Діти квітів» ще супроводжують роботи «Глядачі», «Однодумці» Оленської, а «Вініл», «В'єтнам», «Червона голубка» в діалозі з похмурою й трагічною графікою Соловія. «Мої попередні образи намагалися агресивно маніфестувати жах екзистенції, біль, катаклізми й тягар існування»⁷², – свідчив художник у публікації 1975 р., і його «бунт проти агресії» перетинається з експресіоністичною поетикою Тарнавського, який теж партикулює тілесність, сугеруючи екзистенційну невлаштованість людини і заперечення насильства. Два вірші Рубчака накладаються на рослинні теми Геруляк. Її ж переважно «рослинні» роботи увиразнюють «білі теми» Коломийця: сім віршів, у яких пори року владарюють над природою, містом, людиною, а вітер – наче головний герой усюди. Перехід до віршів Коверка («Весняна носталгія про тебе», «Втеча», «Сірі казарми», «Дотик», «Будень») у діалозі з пейзажами, інтер'єром, актом Гуцалюка ознаменовує бентегу й гармонію «сочистих барв почувань».

Олег Коверко – поет глибинних видив, крихітних спогадів, трудного кохання, елегійного смутку; ці вічні ліричні мотиви він зодягає в догранично модерну лірику,

– так охарактеризовано його в «Координатах», причому зі слушною порадою «позбутися дивних, як на такого оригінального поета, впливів українського пізнього романтизму»⁷³.

Окремі поетично-візуальні збіги між Коверком і Гуцалюком у «Нових поезіях» цілком співзвучні, графіка прагне ілюстративних функцій: наприклад, виразно еротичний вірш «Доторк» супроводить «Акт» художника. Прикметний і «діалог» портретів – авангардний «Портрет Гуцалюка після його автопортрету» Соловія і портрет Соловія у виконанні Гуцалюка, які немов означили крайні точки стильової амплітуди, притаманної графіці цього збірника. Лише ці дві роботи художників могли б стати ілюстрацією до тези Богдана Бойчука про те, що «малярське життя тої генерації баянсувалося між двома протилежними полюсами: Юрій Соловій – Любослав Гуцалюк»⁷⁴. Віра Вовк

репрезентує у «Нових поезіях» симфонію «Київ» (звернімо увагу на її визначення жанру), і їй дісталися в «ілюстратори» улюблений Любослав Гуцалюк та Яків Гніздовський із його «містичною декоративністю» (Юрій Соловій). Яків Гніздовський добре припасований тут до Патриції Килини і її «мінімальних поезій». Основа поетично-візуальної злагоди – структурний принцип одного образу: рослинам художника («Соняшник», «Кукурудза», «Будяк», «Букет» та інші) відповідає образ, який розвиває у вірші поетеса, – камінь, прапор, неонові літера тощо. Завершує річник «Нові поезії» 1968 р. дует Бойчука з Пачовським. Богдан Бойчук представив тут уривок із поеми «Подорож з учителем», а Борис Пачовський – серію робіт, які укладаються в продуману композицію: «Прихід», «Роздоріжжя», «Стремління», «Любов», «Шукання», «Відхід». Борис Пачовський репрезентує фігуративну графіку, акцентує тілесність, уникаючи обличчя чи їхнього виразнення. Поет із художником прозвучали суголосно, давши своєрідний висновок до концепції видання. Варто згадати, що 1976 р. поема «Подорож з учителем» вийде окремою книжкою у видавництві Нью-Йоркської групи. Це теж інтермедіальне видання: на сторінках книжки експонує чималу серію графічних робіт Гуцалюк.

Поетично-скульптурний номер «Нових поезій» вийшов 1969 р. У змісті теж вказано усіх авторів – і поетів (Марко Царинник, Олег Коверко, Богдан Бойчук, Патриція Килина, Богдан Рубчак, Віра Вовк, Юрій Коломиєць, Роман Бабовал, Юрій Тарнавський), і скульпторів (Кость Мілонадіс, Михайло Урбан, Олександр Гуненко, Григорій Крук, Михайло Дзиндра, Григорій Пецух). Це важливий інтермедіальний річник, що репрезентує новаторські роботи скульпторів-модерністів. Скульптури не пов'язані змістовно з поетичними текстами, вирізнити відповідні дуети художників і поетів неможливо. Можна, однак, порівнювати мистців, як свого часу це зробив Бойчук щодо поетів групи, за рівнем новаторства й експериментування. Отож, річник відкривають скульптури Мілонадіса й вірші Царинника. Споріднює їх власне радикальна модернізація, експериментальність, герметизм.

Царинник – поет не стихійний, а інтелектуальний. І, як величезна більшість інтелектуальних поетів, він не знайшов свого стилю інтуїтивно: він свідомо вибирає його,

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

– зазначено в «Координатах»⁷⁵, і річники «Нових поезій» із віршами поета це засвідчують. Марку Цариннику притаманний найвищий коефіцієнт інноваційності, заснований на інтенції епатувати «чіпкими словами». «Хірургічно чисті лінії» дротяних скульптур Костя Мілонадіса Василь Качуровський прирівнює до зорової поезії, вважаючи їх антитезою традиційній скульптурі як масі, сформованій у просторі:

Твори Мілонадіса з їхнім багатством композиційних змін мають у собі спільну характеристику моцартівської легкості, делікатності, вишуканості. У своїй цілості вони справляють помножене, зінтенсифіковане приємне враження. Глядач не старається висортувати зорові враження з поодиноких творів, як це звичайно буває, а залишається із загально піднесеним настроєм, наповненим злитим багатством чистих поетичних почувань⁷⁶.

Акцентуючи на складності формального аналізу й інтелектуального обговорення цих творів, мистецтвознавець вважає, що вони не призначені для відкритих публічних місць і «шукають ближчих розмов з глядачем»⁷⁷. Як бачимо, річник Нью-Йоркської групи став своєрідною «локацією» для такого контакту.

Творчість Урбана репрезентована металевими фігуративними скульптурами («Дослідження», «Галопуючий кінь», «Сидяче торсо», «Сидяча жінка») та абстрактно-геометричними формами дерев'яної скульптури («Студія до великої скульптури», «Форми сну», «Еротичний тотем» та інші). В інтерв'ю 1991 р. Бойчуку, опублікованому у «Світо-виді», який, до слова, споряджений «експозицією» робіт скульптора, найвищий драматизм металевих скульптур у його доробку М. Урбан пояснював «тим, що людина осамітнена»:

Оточення стало чужим для людини (через технологічну революцію), і вплив того оточення на неї – негативний. В наш час космічне поєднання людини з цілістю занедбане. Людина не може почуватися частиною оточення, бо воно чуже. З цього випливає драматизм і трагізм. Отже, позитивні елементи з нутра людини і негативні ззовні – творять

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

напруження, драматизм. А неспроможність поєднати ці полюсності – творить трагедію людини. Все це я віддавав у відповідних формах⁷⁸.

Отже, художник мислить як філософ-екзистенціаліст й часто інтуїтивно втілює свої думки й відчуття в скульптурі. Різьблені скульптури, на думку Качуровського, «оповиті глибокою емоційною таємничістю», однак це не пов'язано із сюрреалізмом, а є радше «містерією природних сил», чимось «примітивно-загадковим»⁷⁹. Невипадково і щодо мистецтва Урбана він вдається до порівняння з музикою й поезією:

До його скульптур можна повертатися, як повертаємось до добрих музичних творів, в яких завжди відкриваємо щось нове, цікаве, приємне. Твори Урбана треба оглядати довше й спокійно, їх треба просто читати, як читаємо поезію – з увагою рядок за рядком. На його працях можна спостерігати одну композиційну конфігурацію за другою, одну експресивну лінію руху, що переходить у другу⁸⁰.

Твори Михайла Урбана супроводжують поезії Олега Коверка й «Заклинання» Богдана Бойчука з еротичними мотивами, а також перші вірші з циклу «Сім єгипетських пісень» Патриції Килини. Наступні її вірші представлено в своєрідному скульптурному обрамленні Гуненка, загадкові назви робіт якого інтригують не менше, ніж форми із міді й бронзи. Скульптор не раз збуджував цікавість таємничими назвами абстрактних творів: у мистецтвознавчих працях їх розглядають як вказівку на національну приналежність (наприклад, «Poliksana», «Babarapa», «Hadunca», «ChohoNashcho», «Naschi»)⁸¹, натомість у річнику таких немає («Чульван», «Бетроспа», «Таньярі», «Меморенц», «Тірат» та інші). «Художник абстрагується від конкретної дійсності, але композиції, які притягують своєю загадковістю, нерідко викликають асоціації з природними явищами», – зазначає Наталя Мартиненко⁸². І справді роботи Олександра Гуненка провокують упізнавання, хоча й безуспішне. Такий творчий принцип нагадує експерименти в поезії Царинника, коли формально морфологія і синтаксис тексту наче відповідають граматиці, однак семантика відсутня («ваш аліях байцує букви

б'ючки та бон ви не візьмете в адут бо тут багер зеленого бані-та...»⁸³. Розбалансованість слова і значення, форми та сенсу творить площину асоціативності. Гуненкові скульптури доповнюють і вірші Богдана Рубчака з циклу «На полях Іліади», а також перші поезії Віри Вовк з циклу «Півні з Барселош». Інші вірші авторки чергуються з репродукціями скульптур Крука.

Після «космічного» Костя Мілонадіса, «загадкового» Михайла Урбана й «містичного» Олександра Гуненка у скульптурній галереї часопису з'являється мистець, який працює на міметичних засадах і втілює, як висловився Святослав Гординський, «селянський комплекс». На протигагу динамічним скульптурам згаданих мистців, різби Крука викликають враження статуарності, статичності, сили⁸⁴. Отже, чим привабив нью-йоркських модерністів цей скульптор? Григорій Крук, як і Віра Вовк, не відкидає традиції, шукаючи власного виразу, відповідного добі. Як зауважує Володимир Попович, «хоч Крук був визначним і талановитим скульптором, але не був цілком “визнаний”, бо його творчість занадто різнилася від традиційних клясичних скульптур, до яких ми привикли, а для авангардного мистецтва він був замало абстрактний і замало “шокуючий”»⁸⁵. Юрій Соловій, стримано оцінюючи його творчість і воліючи побачити більше самоаналізу у нього, все ж завершує свій розгляд позитивним висновком про імпульсивну гру матеріалом і свіжість акту творчості, йому притаманного: «У цих творах (“Злодій”, “Помивачка”, “Чекаючий”) переживаємо спазм творчого акту, що обіцяє потрясаючі консеквенції»⁸⁶. Прикметно, що роботи «Злодій», «Помивачка» (тобто «Жінка, що має долівку») репродуковані у річнику. «Крізь шибу скульптури» Крука можна розвивати тему про роль змісту в модернізмі.

Модернізм встановляли письменники, художники, композитори й режисери своєю творчістю чи, точніше, унікально – новаторською властивістю стилів своєї творчості. Зміст, при тому, був ознакою стилю, або в гармонії зі стилем, або зовсім відсутній,

– категорично писав Бойчук у рецензії «Невивчений український модернізм» на монографію Гундорової «Проявлення слова»⁸⁷. Якщо, на думку Богдана Бойчука, «зміст не може бути модернізмом», то Юрій Шерех, навпаки, акцентував на тому, «що модернізм не конче

виключає зміст, навіть – *horribile dictu* – публіцистичність»⁸⁸. Тема змісту й форми у модернізмі актуалізується й через модерністський код краси, тож не випадково Гординський, пишучи про різьби Крука, міркує про «гарні» і «негарні» теми:

В мистецтві – кожна тема є мистецька, поетична, і не існує естетики теми. Мистець образотворчий, як і поет, творить праобрази речей, піддані особливим законам гармонії форми. Естетика буде тут елементом зовсім зовнішнім, вона може існувати або й ні, може бути більшою чи меншою мірою приваблива, проте вона не вирішує сама собою мистецького твору. Ось чому теми «негарні» можуть бути зовсім гарні в мистецькому творі, якщо тільки вони будуть позначені індивідуальною формою, тобто новим її відкриттям, об'явленням»⁸⁹.

Роботи Крука супроводжують і вірші Коломийця, у яких він, сказати б, поетично опросторює світ. Водночас вірш «Бурлака» підібрано немов як доповнення до тем Крука.

Поезії Р. Бабовала опубліковано в синхроні зі скульптурами Дзиндри («Плазун», «Торсо», «Архиерей», «Танок», «Молитва», «Борці»). Вірші поета вже з назв означають екзистенційні вектори («День знову», «Змислове», «Твоє місто», «Дилема», «Сумління», «Обмеження»). Логіку включення Дзиндри у річник додатково обґрунтовувати не треба: на думку Соловія, «він є піонером відновлення невеличкої традиції модерної скульптури в українському мистецтві»⁹⁰. До слова, висвітлюючи попередній розвиток скульптури, мистецтвознавець вирізняє саме Крука, від праць якого «свіжістю повіяло», однак він змушений констатувати, що «максима мистецтва», пов'язана з першорядною роллю своєрідної мови та експресії, уневажнена у Крука: «він перейшов на плятформу соціально-гуманного коментатора, значно послаблюючи свою мистецьку мову – образкову експресію, жаргоном іншої мови»⁹¹. Натомість Дзиндра – виразний скульптор-модерніст. Із Соловієм вони знали ще зі школи, із львівських часів. Богдан Бойчук пригадував, що Михайло Дзиндра був єдиною людиною, з якою Юрій Соловій спілкувався на «ти»⁹².

Завершується річник 1969 р. творами Тарнавського з циклу «Анкети» та різьбами Пецуха («Існування», «Приятелі», «Ловець»,

«Ліс», «Полонина», «Підйом», «Дикий кабан», «Невільник»). Поетика скульптури Пецуха дещо нагадує стиль Крука. Він творив у дереві як фігуративні роботи (переважно анімалістичні), так і абстрактні різьби. Володимир Попович акцентував на неповторності його творчої манери:

Символічні скульптури Пецуха є чи не найцікавіші в його доріжку і є унікальні в світовому мистецтві. Пецух не пішов за жадним сучасним мистецьким напрямом, він створив свій власний стиль, і, як це буває з оригінальними мистцями, він має вже своїх наслідувачів⁹³.

У спареному останньому номері за 1970–1971 рр. опублікували свої твори лише три учасники з «великої сімки» – Богдан Бойчук, Патриція Килина і Юрій Тарнавський, до них приєдналися Юрій Коломиєць, Роман Бабовал, Олег Коверко, Марко Царинник. Це вже був сигнал про завершення діяльності групи. Водночас поети демонструють готовність до подальших експериментів, і навіть на матеріалах річників можна простежити амплітуду їхніх пошуків. У контексті інтермедіальності варто відзначити поезії Тарнавського на Соловйові теми. Образотворчу частину журналу репрезентує кераміка Геруляк. Мисткиня була однією з найактивніших серед поетично-мистецького товариства, зокрема «головним декоратором у середовищі Нью-Йоркської Групи» (Бойчук).

Роман Яців пише про її активну участь у дискусіях інтелектуалів щодо шляхів сучасного мистецтва («pro et contra традиції вносилося «на панель» поетів нью-йоркської групи»)⁹⁴. Сучасний мистецтвознавець констатує «тріумф символічного мислення» в керамічних роботах Геруляк (власне згадані в публікації Яціва «Зефірина», «Зевс і Афіна» представлені в цьому річнику). Юрій Соловій виокремлював її непересічний таланти у ділянці кераміки, її експонати «великої естетичної інтенсивності», у яких помітна ранньомодерністична тенденція упрощування, майже золотарська ажурність в окремих творах, зображення архаїчного органічного життя. У неї, як і в Дзиндри, «не знайдеш взгляду до питань на злобу дня (з соціологічними і технологічними відтінками проблем); формальна схожість – то тут, то там – з мистецтвом нашого сторіччя теж здебільшого “архаїчні”»⁹⁵. Суголосно з цими міркуваннями звучать

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

спостереження Лариси Залеської-Онишкевич у листуванні з Тадеєм Карабовичем:

Вона сильно прагне вислову в трьох вимірах. Саме в цім заспокоює її кераміка, бо крім трьох вимірів, вона може в ній передати ще й поверхню – інтерпретацію природи. Саме тому вже кілька років Слава Ґеруляк в більшості займається керамікою. Вона вважає, що в кераміці не завжди треба бути серйозною – можна з гумором підходити до своїх виробів (коли малярство вона вважає більш зобов'язуючим). Якщо приглянутись кераміці пані Слави – чи це дівчинка зі шнурком, чи воїн зі списом, чи люди з піднесеними в молитві руками, чи символічний гуцул на рибі, – у всіх я бачу лагідні риси, з незамітною усмішкою, щось як завжди вираз пані Слави⁹⁶.

Безумовно, видання річника «Нові поезії» увійшло в історію української літератури як зразок оригінальної літературної періодики, цікавий експеримент із журнальною формою. Слушні міркування про завершення його видання зробив Карабович:

В еміграційному літературознавстві та взагалі в середовищі діаспори обійдено мовчанням припинення випуску «Нових поезій». Не позначили цього факту еміграційні газети чи відомі екзильні діячі та навіть літературний журнал «Сучасність». Припинення видання щорічника «Нові поезії», як можна припускати, було внутрішньою справою самої групи. Для Нью-Йоркської групи 80-ті роки принесли літературну активність у щомісячнику «Сучасність». Остап Тарнавський, задумуючись над існуванням української еміграційної преси, дуже стримано висловився на тему «Нових поезій», хоча тоді сам видавав періодичне видання «Слово» і знав, як важко редагувати елітарні літературні видання, які завжди мають нішевий характер. Щорічне видання «Нові поезії» було такою нішевою міфічною заявою, і це стало причиною припинення його виходу⁹⁷.

Поетика журнальної форми, у якій велику роль відігравав візуальний компонент, розширює функціональність естетичного впливу на читача, який неминуче повинен долучитися до діалогу з

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

авторами, продукуючи свої інтерпретації як поезії, так і візуальної складової, а часом і пошуку відповідності між ними.

«Нові поезії» були виданням Нью-Йоркської групи найперше для себе самих. Завдяки цьому виданню автори переконалися, що хай невелике, а все ж коло зацікавлених у модернізації української поезії існує. Переконалися й у тому, що спротив модернізаційним процесам не менш реальний

– фіксує І. Котик значення видання⁹⁸. Елітарність річника «Нові поезії» постала на основі «рефлексів краси», втілених поетами в оригінальних метафорах, які породила їхня розкута уява. Долучилися до цього своєю модерною творчістю й художники-модерністи. Природно, що така журнальна стратегія гуртувала обмежену аудиторію читачів, готових сприймати новаторську літературу й мистецький контент. Однак стратегічний курс на міжмистецьку співдію буде продовжено у «Світо-виді» у 90-х роках ХХ ст., який відродив це угруповання, а також в окремих книжках.

III

Поетична творчість усіх учасників Нью-Йоркської групи різною мірою оприявнює візуальність художнього мислення авторів, що уможливорює певні аспекти інтермедіальних стратегій. Найбільш потенційну й розгалужену міжмистецьку практику на межі література – образотворче мистецтво – репрезентує Віра Вовк. Її творчість демонструє різні форми взаємодій з образотворчим мистецтвом, яке збагачувало й урізноманітнювало поетику як окремих творців, так і цілих поетичних та прозових книжок, увиразнюючи модерністські інтенції.

Віра Вовк починає публікуватися у «Нових поезіях» з другого випуску і стає сьомою учасницею Нью-Йоркської групи. Письмениця не раз обумовлює свій особний творчий шлях, який не вкладається в концепцію жодного угруповання. Як пише Надія Гаврилюк, ґрунтуючись на листуванні з Вірою Вовк:

Будучи осторонь українського літературного життя, письменниця влилася в літературне життя еміграції, але і тут стояла одинцем, і, за її словами, не приписує себе до жодної

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

літературної групи: «З Нью-йоркчанами в'язала мене короткотривала дружба й видання в “Нових поезіях”», – наголошує письменниця (31.05.2019)⁹⁹.

Все ж Віра Вовк була активною у групі, сміливо опонувала колегам, коли не погоджувалася з їхньою думкою, тож її публікації у «Сучасності», зокрема вагоме слово в дискусії з Юрієм Тарнавським щодо перекладів поезії Фредеріка Лорки Миколи Лукаша, ферментували творче життя Нью-Йоркської групи, повертаючи до неї увагу культурних кіл. Промовистими є міркування письменниці у цій дискусії, що актуалізують її позицію щодо традиціоналістів і модерністів:

Осоружні так претенсійні традиціоналісти (бо мистецтво, якщо воно не мертво, завжди шукатиме нового вислову), як і претенсійні авангардисти, які з презирством ставляться до культури, що їх виростила. Дух скромности і ревне шукання Правди мусять нам відкрити очі на істину, що в модернізмі дуже мало зовсім нового, що різні його первні сягають до скельних малюнків Лібії чи Піренеїв, що брак пропорції відомий і романським скульптурам, що кубізм починається десь на фресках Джотто, що сюрреалізм відомий не тільки на картинах Босха, але і в іконографії середньовіччя. З другого боку: те, що сьогодні нове, завтра буде старомодне. І крайні модерністи (з духом нетолерантности), і крайні традиціоналісти проявляють той сам гріх: брак загальної культури¹⁰⁰.

Віра Вовк тепло відгукувалася про групу та її учасників. В інтерв'ю Карабовичу вона сказала: «Від тієї динамічної групи всього можна було сподіватись. Всі вони, мимо різниць у літературному смаку і особистому стилю, несли в собі, з початку помітний, великий мистецький потенціал»¹⁰¹. Спільним для них було, на її думку, «намагання піднести престиж української культури в світі», а найважливішим у її контактах із групою був «свіжий літературний вітер» «новизни, особливо формального й лексичного порядку»¹⁰². «Кожна доба витворює своє притаманне обличчя, свою мистецьку мову», – у «Нью-Йоркських зустрічах» Віра Вовк свідчить, що цілком погоджувалася зі своїми новими друзями Нью-Йоркської

групи з їхнім творчим кредо¹⁰³. Осібність Віри Вовк у групі можна визначити за її інтенцією не забирати голосу традиції в модерністичній поетиці. Констатуючи скепсис, а часом кпини й образи старших щодо поетичної екстраваганції молодих поетів, вона свідчить: «Моя власна творчість не викликала такого гострого конфлікту, бо її можна було примістити десь посередині між традицією й модернізмом, хоч часом також і мені “обривалося”»¹⁰⁴. Вона ж чи не найактивніше втілює у своїх виданнях міжмистецькі концепції.

Генеza інтермедіальної стратегії Віри Вовк заснована на великому інтересі письменниці до інших видів мистецтва, зокрема образотворчого, обізнаності зі світом мистецтва різних епох, постійних контактах і спілкуванні з мистцями. У поезії, прозі, епістолярії та мемуаристиці непоодинокі мистецькі інкорпорації, які актуалізують творчість знаних художників світу (Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci), Мікеланджело (Michelangelo), Рафаель (Raffaello), Ієронім Босх (Jheronimus Anthonissoen van Aken), Ель Греко (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος), Поль Сезан (Paul Cézanne), Поль Гоген (Paul Gauguin), Сальвадор Далі (Salvador Dalí) та багато інших). «Хвилює, дивує і притягає» її італійський Ренесанс. Багатий мистецький інтертекст у творах Віри Вовк становить один із виявів інтелектуалізму, культивованого модернізмом. Прикметне й таке зізнання авторки в «Духах і дервішах», що дає розуміння естетико-світоглядних засад письменниці: «Мої студенти люблять мої виклади тому, що я не читаю тільки про літературу, але говорю загально про історію, духовні течії, мистецтво і музику, щоб створити їм округлу картину якоїсь епохи»¹⁰⁵. Отже, це констатація її синкретичної візії світу, у якій естетика доби розкривається у холістичній концепції культури.

Цікавить поетесу й сучасність. У спогаді «Мої друзі» вона зізнається: «Цікаве є те, що мої найближчі друзі переважно працюють у мистецтві або музиці. Моє спілкування з письменниками розраховане на творчу віддаль»¹⁰⁶. Серед мистців-друзів Ріо-де-Жанейро вона згадує Авґуста Родріґеса (Augusto Rodrigues), Марію Люсію Фрейре (Maria Lucia Freyre), Сілейду де Кампос-Фернандес (Cileida de Campos Fernandes), Ньютона Кавалканти (Newton Cavalcanti), Вальтера Баччі (Walter Bacci), які цікаві їй як поінформованістю сучасними творчими процесами, так і самим мистецтвом, яке не цуралося модерністичних експериментів.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Надзвичайно широко представлено в її мемуарній прозі та епістолярії український мистецький світ. Широкий спектр культурних інтересів авторки, зокрема й у візуальних мистецтвах, репрезентує її листування з Богданом Горинем і Василем Стусом. Її чуття прекрасного, рефлексії над новими візуальними враженнями, а зрештою і власні мистецькі практики, передусім захоплення витинанкою, формували «граціозну вглибленість» творчої натури поетеси, яку відзначив В. Стус. У статті «Київ шістдесятих років» письменниця згадує про приємність «грітися в поетично-мистецькому оточенні» інтелектуалів, які збиралися в Ірини Стешенко, пані Орисі (Світличні, Василь Стус, Євген Попович, Іван Дзюба, Іван Драч, Лесь Танюк, Микола Воробйов, Леонід Череватенко, мисткині Алла Горська й Галина Севрук)¹⁰⁷. Віра Вовк розповідає, що «пересилала Стусові репродукції наших західних художників, особливо Зої Лісовської, Любомира Гуцалюка, Юрія Соловія та Якова Гніздовського, інформуючи його про важливі культурні події, і він був незвичайно вразливим сприймачем»¹⁰⁸.

У її спогадах серед портретів є світлі образи українських мистців Іванни Нижник-Винників та Юрія Кульчицького, яких вона відвідувала в легендарному «Закутку» в Мужені та допомагала підготувати їхні монографії.

Віра Вовк постійно цікавилася новинами з мистецької царини, стежила за виставковою діяльністю мистців, спілкувалася з багатьма з них. Отож, роль контактів авторки з мистцями, а також досягнення творів малярства, графіки, скульптури стає творчим каталізатором мистецької інтеракційності на різних рівнях творчості. Віра Вовк тяжіє до художників модерного звучання, мистецтво яких репрезентує широку амплітуду експериментів і шукань.

Окремо варто висвітлити її враження про контакти з художниками на тлі мистецького життя українського Нью-Йорка. Тут вона не лише виступала неодноразово з читанням віршів і прози, а й робила виставки витинанок і приватно зустрічалася з мистцями Соловієм, Геруляк, Гніздовським та іншими, визнаючи пізніше, що вони збагатили її своєю творчістю.

Неодноразово вона згадує художника Мирослава Радиша, з творчістю якого ознайомилася завдяки дружині Оксані вже після його смерті. «Помешкання Міяковських-Радишів при Колюмбійському бульварі – то святиня мистецтва, бо розвішані на стінах

картини Мирослава Радиша вводили мене завжди в якесь поетичне підсоння»¹⁰⁹. У спогадах «Мережа» вона стверджує, що споглядаючи роботи художника, «уявно ходячи його стежками, я відчула хвилювання його вражливості, а то більше ніж звичне знайомство»¹¹⁰ і присвятила його творчості вірш. Юрій Соловій наголошував на почуттєвості й «емоційній скалі бравурної техніки й палітри» малярства Мирослава Радиша, його хисті піднести фарбу «до меж зорової музичності»¹¹¹, а також акцентував на засадах модернізму, актуальних для творчості митця. Як бачимо, поетеса була чутливою до новацій і зуміла проинятися «інтонаціями космічних містерій» малярства Радиша, навіть не спілкуючись із самим художником.

Як вже згадувалося, не раз фігурує у спогадах Віри Вовк і Любослав Гуцалюк. Він є одним із героїв її поетизованих мемуарів «Коляда на Щедрий вечір», декорованих верлібрами-присвятами друзям, які відійшли. Поетеса була під сильним враженням його творчості, пояснити яке можна характеристикою його малярської поетики, яку дав Соловій:

Його артизм полягає в творенні серій із спільним знаменником і лірично-мрійливим коренем. Його мистецтво безсумнівно ліричне; воно відображає світ у ліричний атмосфері; його образи свого роду аспірина для стурбованої душі. У його світі немає гроз, небезпеки або болю. Його ландшафти, квіти й натюрморти мають вигідну температуру, привітний клімат і приємні для ока. Програмою його творчості є творення ілюзійного світу»¹¹².

У поемі-сатирі «Магіяда», у якій поетеса хотіла увіковічити своїх друзів, та, на жаль, не завершила задуму, художникові випав такий портрет:

Малює майстер, Любко Гуцалюк,
Віньети нам до поетичних збірок,
Труди признавши нам умів і рук
Та різних інших естетичних мірок.
Хіба не відав дикий мамелюк
Про всі трофеї поетичних зірок,

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Бо в нас сензацій завжди гей-гей-гей!
І кожний з нас на сцені корифей¹¹³.

Підсумовуючи, відзначу добротне «міжмистецьке» інтерв'ю Тадея Карабовича з Вірою Вовк, у якому вона відповіла на багато конкретних питань про митців, із якими спілкувалася, зокрема про Якова Гніздовського, Григорія Крука, Ярославу Геруляк, Юрія Соловія, Опанаса Заливаху, Аллу Горську, Галину Севрук¹¹⁴.

Серед усіх художників виокремлюються постаті, творчість яких відобразилася у літературі Віри Вовк, давши поштовхи для її художніх пошуків в окремих книжках. Письменниця прагне розвинути теми, закладені в малярських чи графічних роботах, і це відбувається ніби за принципом конкретизації формули через певні приклади. Водночас Віра Вовк приглядається і підбирає до своїх поезій відповідні репродукції художників-модерністів, які суголосні її поетиці, – це інший варіант міжмистецької співдії. Твори Михайла Дзиндри, Юрія Соловія, Зої Лісовської-Нижанківської функціонують у Віри Вовк, слугуючи за точку відліку для системи її образів. Оскільки авторка вирізняє передусім зразки модерного мистецтва, часто абстрактного і ненаративного, вона як літератор має великі можливості співтворчості, нагоду додумати візуальні алюзії того чи того мистця, розвинути мистецький символ у власний текст. Твори Віри Вовк, а точніше – літературно-мистецькі збірки, навіяні мистецтвом згаданих мистців, є зразками цікавого й оригінального творчого «прочитання» і переосмислення образотворчого мистецтва.

Перед тим, як висвітлити інтермедіальні практики письменниці, пов'язані з такими виданнями, варто заакцентувати на візії авторки щодо книжки, яку вона мислить як артефакт. На Міжнародній виставці книжок у Буенос-Айресі 1988 р. Віра Вовк виступає із доповіддю «Книжка як мистецький об'єкт». У доповіді «Мої бібліотеки», яку письменниця підготувала для виголошення на посвяченні нової бібліотеки в Києво-Могилянській академії 2007 р., вона висловлює і таку думку:

Під час моїх подорожей по світу я відвідала славу бібліотеку міста Мехіко, оздоблену ззовні прекрасними мозаїками, що здалека притягають відвідувачів, і тоді подумала, що слід поєднувати духовну й конкретну красу також у кожній

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

книзі, себто дбати не тільки про її зміст, але також про її зовнішній вигляд, щоб книжка поєднувала в собі різні ви-міри естетики»¹¹⁵.

Естетизація книжки через поєднання текстів із відповідними репродукціями не є винятково модерністичною інтенцією, та стратегія підбору зображень актуалізує власне оптику модернізму. Певною мірою такий підхід вважається продовженням інтермедіальних стратегій, заявлених у «Нових поезіях», зокрема у номерах із найвищими міжмистецькими коефіцієнтами. Прикметно, що літературно-мистецькі видання передбачають і перекладацький аспект: поезія репрезентована українською мовою та в перекладах іншими мовами.

Отже, літературно-мистецькі збірки можна узагальнити в таку систему:

1. Антологійні видання (переклади української поезії і репродукції робіт українських художників): «O cantaro» (1973); «Der Baum» (німецька версія) (1975).
2. Авторські альбоми (текст і візуальне представлення авторства Віри Вовк):
 - «Мандалія» (1980);
 - «Казка про вершника» (1992);
 - «Вікно навстіж» (2004);
 - «Сьома печать» (2005).
3. Тексти Віри Вовк – візуальне представлення художників:
 - «Меандри» (1979) (Зоя Лісовська);
 - «Триптих» (1982), «Карнавал» (1986) (Юрій Соловій);
 - «Святий гай» (1983) (Михайло Дзіндра).

Перекладний проєкт «O cantaro» підпорядкований місії Віри Вовк, яку вона бачила перед собою, – знайомити світ з українською культурою. Ця збірка її перекладів українських поетів португальською мовою «O cantaro», яка системно і з тонким чуттям проілюстрована роботами українських художників (і з України, і з діаспори), виходить 1973 р., тобто найшвидше після згортання виходу «Нових поезій», ставши орієнтиром для подальших практик такого спрямування. Віра Вовк упроваджує португаломовного читача не лише у світ української поезії (Василь Симоненко, Ірина Жиленко, Микола Вінграновський, Василь Стус, Ліна Костенко, Іван Дроч,

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Ірина Калинець, Євген Гуцало, Леонід Кисельов, Григорій Чубай, Василь Голобородько, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Марко Царинник, Роман Бабовал, Олег Зуєвський, Юрій Тарнавський, Патриція Килина, Женья Васильківська, Микола Воробйов, Валерій Ілля, Віктор Кордун, Василь Рубан, Іван Гнатюк, Емма Андіївська, Степан Гостиняк, Ліда Палій та ін.), а й малярства і графіки, почасти кераміки та скульптури (Любослав Гуцалюк, Зоя Лісовська, Ярослав Мацелюх, Богдан Сорока, Галина Севрук, Стефанія Шабатура, Володимир Патик, Андрій Бокотей, Ярослава Геруляк, О. Крип'якевич, Аркадія Оленська-Петришин, Мирослав Радиш, Яків Гніздовський, С. Лада, Василь Курилик, Теодозія Бриж, Іван Марчук, Олег Мінько, Опанас Заливаха, Роман Петрук, Юрій Соловій, Микола Андрущенко та ін.). Віра Вовк обирає художників модерного звучання, тож представлене мистецтво демонструє широку амплітуду експериментів і пошуків мистців.

«Моя португальськомовна книжка українського мистецтва і поезії *O cantaro*», – так називає збірку Віра Вовк у листуванні з Юрієм Соловієм, висловлюючи жаль із приводу малого зацікавлення виданням з боку української громади, попри високі фахові оцінки («Те видання тодішній директор Музею Модерного Мистецтва в Ріо-де-Жанейро Роберто Тейшейра Лейте назвав “одним із найкращих видань у цілій Бразилії за останніх десять років”»):

А йшлося про видання матеріалів, яких тоді не було можливим видати і Україні, які становили собою культурну новину і культурний обов'язок еміграції¹¹⁶.

Витинанки у творчості Віри Вовк є, по суті, ще одним видом мистецтва, у якому вона досягнула успіху. Про це свідчать, передусім, персональні виставки, які відбувалися у різних країнах, починаючи із 70-х років ХХ ст. (Ріо-де-Жанейро, Нью-Йорк, Торонто, Київ). Окрім того, свої витинанки письменниця використовувала для оздоблення обкладинок книжок, і з них можна експонувати велику галерею робіт. Ще цікавішими є книжки, у яких кожен текст поєднується з окремою витинанкою. Тадей Карабович в інтерв'ю з письменницею цікавився стимулом до таких оформлень, і вона розповіла, як виник її інтерес до цієї творчості:

Початок моїх витинанок – дуже дивний. Однієї ночі я прокинулась із незвичним бажанням щось витинати з паперу. Знайшла в кухні якийсь синій папір до обвивання хліба, зложила його вчетверо й почала, зовсім підсвідомо, тяти. Вранці пішла до міста, накупила кільканадцять аркушів кольорових листків і зготувала щось із сотню мандаль, із яких зробила виставку в університеті Святої Урсулі у Ріо-де-Жанейро. То, мабуть, клич предків...¹¹⁷.

У витинанках Віри Вовк пульсує народна традиція, у якій вона вчиться лаконічності, вміння візуально висловлюватися мінімумом художніх засобів. Однак мисткиня не приборкує повністю декоративність, не обмежує себе в кольоровій гамі, змушуючи «дзвінко» звучати ці паперові експромти. Віра Вовк переважно культивує квіткові мотиви та геометричні композиції. Її витинанки засновані на симетрії, вирізняються асоціативним потенціалом, динамічні й енергетичні. Запозичивши мистецтвознавчу теорію, можемо констатувати, що роботи Віри Вовк – самостійні мистецькі одиниці, з подальшою потребою в сконцентрованому спогляданні, позаяк їм притаманна експозиційна функціональність¹¹⁸. Однак цей «ключ предків», діалог із традицією перетікає в оригінальний модерний мистецький самовираз, кодами до якого є свобода й імпровізаційність. Модерністська постава авторки увиразнюється ще більше, коли витинанка постає в супроводі художніх текстів.

Мандала, магічне коло, сакральний символ, що використовується в буддизмі в медитаціях, стає концептуальним образом поетично-візуального поєднання у збірці «Мандаля». Перший однойменний із назвою збірки вірш розвиває семантику символу:

Тисячойменний спорудив
 Своєю премудрістю
 На принципі ладу
 Велетенську мандалю.
 Так кожна мандаля
 Береже окрушину ладу,
 А кожен лад окрушину мудрости,
 А кожна мудрість ховає в собі
 Одне з Його тисяч імен¹¹⁹.

Окрім того, не раз у збірці в афористичних мініатюрах висловлено думку про розмаїття рецепцій, широкий спектр асоціацій, свободу співтворчості, що теж перегукується з образом мандали («Ту саму хмару з золотими торочками/ чернець бачить як храм,/ подорожній як дерево,/ а юнак – наче крила в леті» («Хмара»)¹²⁰; «Бя-дерці сніжинка –/ балерина між небом і землею,/ спраглому – манна пречиста ні для кого,/ дитині – мандала на темному рукаві,/ поетові – іскра в обличчі місяця,/ сироті – сльоза на лиці сонця./ А Богові – просто сніжинка» («Сніжинка»)¹²¹ та ін.). Власне тема творчості так чи так зринає у цій та інших літературно-витинанкових книжках авторки. Зокрема, у збірці «Сьома печать» Віра Вовк роздумує про долю митця, творче покликання, жертвовність в ім'я мистецтва. Ірина Жодані проаналізувала функціональність витинанок у книжках авторки, виявивши певні відмінності:

якщо у «Мандалі» «вони становлять фактично одне ціле з медитативною поезією і досить часто символіка мандали допомагає зрозуміти зміст словесної частини, виявляючи при цьому певну приховану синонімію на рівні денотата, то в «Казці про вершника» вони швидше виконують роль звичайних ілюстрацій, тільки в поодиноких випадках привносячи у твір якісь нові нюанси значень. У збірці «Сьома печать» орнамент та література доповнюють одне одного через символіку кольорів та окремих елементів, що творять візерунок орнаменту¹²².

Тотожні функції візуального витинанкового ряду дослідниця вбачає і в збірці «Вікно навстіж»¹²³.

В інтерв'ю «Віра Вовк – як перекладач», опублікованому в журналі «Сучасність» 1984 р., на питання, чи планує авторка і надалі видавати збірки з витинанками – «видання з поєднанням кількох медіумів», які «приносять читачам велику радість і насолоду», Віра Вовк висловила надію на видання ще двох-трьох книжок із наліплюваними картиночками¹²⁴. Окрім цього, вона братиме свої тенденції витинанки на обкладинки книжок – аж до останньої книжки «Героїка», що вийшла друком вже по її смерті.

Витинанка постає своєрідною метафорою інтермедіальності: через вирізаний кольоровий папір прозирає основа іншого кольору,

і саме накладання двох кольорових планів витворює нове естетичне враження. Віра Вовк не толерувала «приписування» їй у наукових розвідках різних творчих амплуа, в яких проявила себе лише принагідно й ситуативно. Однак витинанка зафіксована у її естетичному «паспорті» масштабною творчою реалізацією й наділяє її легітимним статусом художниці, тож її поетично-візуальна практика стає свідченням не лише поєднання мистецтв, а й діалогу модернізму із традицією.

У вже згаданому інтерв'ю «Віра Вовк – як перекладач» письменниці, коментуючи спонуки до поєднання віршів із репродукціями творів сучасних мистців, каже: «Люблю суміш літератури й мистецтва, літератури й музики»¹²⁵. У хронології першим із таких видань з'явилося тримовне видання «Меандри», що репрезентує поєднання зображень і текстів вершиною міжмистецької співдружності Віри Вовк і Зої Лісовської, ґрунтовний аналіз якого свого часу запропонував у рецензії «Меандрами Віри Вовк» (1981) Богдан Рубчак. Він, відзначаючи високий рівень видання в авторському й видавничому аспектах, рясну багатосторонність книжки, пише про дві її версії, одна з яких містить французькі й англійські переклади поезій, а друга – португальські та німецькі; до того ж, перша містить чимало як перекладацьких недоліків, так і редакційних¹²⁶. Ця розвідка актуалізує тримовне видання «Меандри» з португальським переспівом Терезії де Олівера (Theresia de Oliveira) і німецьким переспівом Уве Шмельтера (Uwe Schmelter). Літературознавець обстоює думку, що «Меандри», які є одночасно і збіркою поезій, і мистецьким альбомом, презентують поезію Віри Вовк та образотворче мистецтво Зої Лісовської «на рівних правах»:

Якщо Вовк і Лісовська хотіли виявити якусь «кривність душ», чи навіть менш безпосередні перегуки талантів, то таке свідчення вийшло, як на мене, зовсім непереконливо. Не тільки, що немає в даній книжці *внутрішнього* зв'язку між поезіями й картинами (хоч помітні, вряди-годи, намагання взаємної тематичної – себто, *зовнішньої* – ілюстрації), але будь-яку спорідненість між цими двома дуже різними творчими темпераментами навіть неможливо уявити. Обидва мистці творять на цілком інших рівнях чи, так би мовити, в цілком інших кліматах: не тільки образи, але навіть синтакса Віри Вовк

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

не підходить до рішучої міметичности та формальної закінчености Лісовської, яка в своїх картинах не допускає «темних місць», переливань форм, візуальних багатозначностей» (курсив автора – Н. М.)¹²⁷.

Натомість Лариса Залеська-Онишкевич вважає, що в «Меандрах» тематика картин Зої Лісовської більш-менш побічно відбита у віршах Віри Вовк¹²⁸. Отож, питання міжмистецької взаємодії вартує додаткового розгляду.

Експресіоністичну емоційність живопису Лісовської поетеса часом врівноважує нотами філософічного розмислу. Провідну тональність, за задумом поетеси, щораз задає художниця і її робота. Спершу представлено малярство, що зображає людей, і їхні фігури у Зої Лісовської динамічні, як відзначала сама Віра Вовк, розквітлі, вітальні¹²⁹. Кореспондування слова і візуальності, вочевидь, уможливується в точці спільного інтересу до екзистенційних питань. Однак тут є також багато урбаністичних і природних пейзажів, натюрморти з грибами і соняшниками, вірші до яких доповнюються асоціаціями про людину, поетично «антропологізуючи» природний світ. В окремих поезіях можна спостерегти спробу якщо не перекодування чи цитування образотворчого мистецтва, то інтенцію звучати резонансно, так чи так творити гармонійні інтервали із зображенням. Поетеса розгортає окремі візуальні елементи в поетичні образи, водночас є вірші герметичні, зв'язок із малярською роботою у яких встановити неможливо. Прикметний і потяг до синестезійності. Роман Яців дослідив малярські стратегії творчості Зої Лісовської, відзначаючи чуттєвість, фундаментальну як у її характері, так і в малярських творах, де функцію емоції виконує колір і світло, а також безбережжя тієї «сваволі імпульсу», з якої народжується художній образ¹³⁰. Вірі Вовк імпонує невимушеність, імпульс, часто імпровізаційність малярки, яку вона легко підхоплювала на рівні поетичному. «Зоя “барвить”, я “навітлюю”»¹³¹, – висловилася поетеса у «Духах і дерев'яшах» щодо їхніх творчих темпераментів із посестрою.

Зоя Лісовська тяжіє до експресіонізму, а Віра Вовк часто послуговується прийомами з імажиністської естетики, та це не перекреслює можливості візуально-вербального діалогу в межах одного видання. У «Меандрах» поетеса підхоплює певні ідеї та настрої художниці, яка задає тональність для багатьох поезій, і, таким чином,

твориться діалог мисткинь та мистецтв. Михайлина Коцюбинська, акцентуючи увагу на тому, що Зоя Лісовська не ілюстраторка, а співавторка книжок Віри Вовк, вирізняла «виразний зоровий ряд, внутрішню змістову і настроєву співзвучність» у «Меандрах» та вказувала на роль асоціативності в поетиці поетеси:

Асоціативний світ буйний і розмаїтий, асоціативні хвилі наочуються одна на одну, творячи єдину стихію. Кожна з цих хвиль, як і тенденція до взаємопереливання їх, до синтезу – належить до свята святих Віри Вовк, зумовлюють характер її еволюції і водночас якусь особливу цілісність її поетичного доробку¹³².

Саме на асоціаціях постає композиційне пов'язування віршів і картин. Різноманітні роботи Лісовської, представлені у збірці, викликають вірші-репліки поетеси. Іноді асоціації виникають буквально за ключовими словами, які є вже в назвах робіт: малярська робота «Соняшники й маки» породжує поетичні «Соняшники гукають...», «Сходи на горб» – «Драбина Якова...», «Прялі», «Мати з дитиною» та інші. У них поетично актуалізується певний візуальний образ із картини, і таких віршів найбільше. Можна вирізнити вірші, основою яких стала інтенція вловити рух, динаміку, ритм, притаманний малярським полотнам («Вогонь»).

Не можна обійти увагою поезій, асоціації у яких постають із емоційних перегуків із картинами: роботи «Зустріч», «Коханці» передають щем, бентегу, схвильованість. Ці відчуття реїфіковані через систему образів-символів міфологічного й християнського походження. Суголосно з «Бурею» Зої Лісовської звучить вірш Віри Вовк, у якому буря метафорично роздвоюється – і в небі, і в тілі. Поетична «репліка» авторки стосується і образу, і настрою, твореного малярською темою. Лариса Залеська-Онишкевич саме так тлумачить функції репродукцій мистецьких робіт у пізніших збірках, які «в ніякому разі не є “ілюстраціями”-прикрасами, тільки конкретним зоревим й настроєвим спільним пов'язанням, який немов додає зовнішню рельєфність»¹³³. Водночас вірші Віри Вовк не є жодним чином екфразами до картин, поетеса може «процитувати» окремі образи у відповідних верлібрах, художниця лише задає провідну тональність своєю роботою.

Часом поетеса підтримує діалог, йдучи за кольором і світлом, які випромінює живопис художниці: так сприймається вірш «Вібрації світла / тераси сходи голуби...», що супроводжує сповнений світла «Прованс» З. Лісовської, контрастуючи з попередніми похмури-ми палітрами. З роботою «Альбі», виконаною у насиченій червоно-гарячій гамі з синіми акцентами, Віра Вовк немов переключається фразою у вірші «мандрівник мачає заграву в колодязях».

Є чимало герметичних віршів, семантика яких надійно закрита для читача, однак для мисткинь за тим чи тим поетичним світом криються їхні враження, спогади, розмови, переживання. Наприклад, Богдан Рубчак, намагаючись дати трактування одного з віршів, свідчить: Віра Вовк «сказала в прилюдній розмові, що ця фраза стосується картини Лісовської “Троїсті музики”, однак функцію фрази в тексті поезії таке пояснення від авторки не пояснює»¹³⁴. Отже, зв'язок між візуальним та текстовим рядами помітний і пунктиром закладений у композицію збірки, яка повинна розвинути концепцію «Меандрів» (повторюваний мотив, який творить неперервна звивиста лінія, – така візуально-образотворча основа назви, що може символізувати людське життя, долю).

Вірі Вовк імпонує у малярстві художниці чуттєвість, невимушеність та «сваволя імпульсу» (Роман Яців), які вона підхоплює і філософські наснажує на поетичному рівні. Так постає складний художній матеріал, який вимагає читача як співтворця. Богдан Рубчак покладається на його уяву, яка має якнайтісніше співпрацювати з уявою поетки, зважаючи на «калейдоскоп недоговорень, мозаїку уламків»¹³⁵. Візуальний план значною мірою активізує читачьке мислення, тож у міметичних зображеннях можна шукати пояснень до складної метафорики поетеси. Поєднання картини і тексту – це виклик для читача, інтерпретація якого буде іншою, ніж коли б перед ним були окремо зображення і текст. Відзначеним літературознавцем розмаїтим інтонаціям Віри Вовк (від плинності спокійно виговореної мови до нервового, рваного викладу, різкої стаккатності, навмисної задиханості ритму) відповідають різні візуальні наративи (сюжетні сценки, пейзажі, переважно урбаністичні, натюрморти), співзвучно висловлюючи багато мотивів, спільних для обох мисткинь – мандрів, втрати, визволення, перетворень. Багато ідей перетинається через образ Дафни, який не раз використовує Віра Вовк. Компонуючи це видання на два «голоси», упорядниці прагнули до самовираження й вислову своїх творчих кредо.

Для реконструкції світоглядних основ Віри Вовк необхідно дешифрувати поетичну «партію» її ліричної героїні. Поетеса надає перевагу безособистісній суб'єктній організації, віршів від першої особи є значно менше, до того ж це «я» ще рідше відкривається в жіночому роді. Вона уникає безпосередніх виявів своїх почуттів й емоцій, пропонуючи відтворювати їх за багатим й символічно на-наженим образним світом, візуальний потенціал якого відзначили всі дослідники творчості Віри Вовк. Зокрема, Рубчак, незважаючи на свій скепсис щодо синтетичного задуму «Меандрів», змушений констатувати зумовленість мистецької сили поетичних образів у збірці природою «мистецько-словесного альбому»:

Причина їх особливої барвистості й візуальної переконливості в цій книжці, мабуть, ще в тому, що вони мають перевагу з репродукціями картин Лісовської: пригадуємо, що це видання задумане як не тільки образотворчий, але й словесний «альбом»¹³⁶.

Літературознавець акцентує на «прецизному – майже малярському – спостереганні світу», притаманному Вірі Вовк, та «імажиністичному трактуванні дійсності», яке вона пропонує у поезії. Міметичний живопис Зої Лісовської стимулює розвиток образів металогічного типу у Віри Вовк. Візія поетеси – «Зоя «барвить», я «навітлюю» – стала творчим принципом у мистецько-словесному альбомі «Меандри».

Наступним виданням, яке склалося у творчому діалозі з мистцем пензля, стала драматична поема «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» (1982). Порівняно з попереднім виданням, «Триптих...» вирізняє вищий рівень модерністичного експерименту, і забезпечує його значною мірою художник, про якого вже було неодноразово згадано. Як Антоничу судилося стати речником АНУМ, яка об'єднувала мистців, так Соловію випала роль «навіпаки» – висловити концепцію модерністської творчості сучасників. Він зумів артикулювати багато програмових засад модернізму, актуалізованих у творчості поетів та мистців, близьких до Нью-Йоркської групи. Юрій Соловій аж ніяк не забирав хліб у літературознавців і літературних критиків із кола групи. Передусім мистець писав про образотворче мистецтво, однак мав хист узагальнення й зумів піднятися

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

до загальнотеоретичних мистецьких проблем, які бачив на зразках різних видів мистецтва.

Мистецтвознавчі тексти Ю. Соловія, опубліковані у різних виданнях, а також зібрані у збірнику «Про речі більші ніж зорі. Про мистецтво, про мистців, про різне, про себе» (1978), дають розуміння потужності естетико-філософської думки мистця. Він був глибоким теоретиком мистецтва, мистецтвознавцем-критиком і, водночас, художником, активну діяльність якого подивлялися члени групи. Зокрема, про це згадує Бойчук, маючи Соловія за свого натхненника: «Його великі полотна, абстрактно-фігуративні, були дуже співзвучні мені своєю експресіоністською силою. Тож кожного разу, коли Соловій показував мені свої нові картини, я мав гнітюче почуття, що не дорівнюю йому у творчості ні мистецьким рівнем, ні кількістю»¹³⁷. Роль ірраціонального причинку в мистецтві, настанова на «звільнення від пут пристрастей», що є краса в модернізмі, сенси безпредметного мистецтва, рецепція модернізму – такі питання висвітлює Юрій Соловій, провокуючи до дискусії інших авторів, зокрема й Віру Вовк.

В інтерв'ю Тадеєві Карабовичу Віра Вовк так відповіла на питання про мистецькі зв'язки з Юрієм Соловієм:

Соловій дуже дружив з цілою Нью-Йоркською групою і з Ігорем Костецьким. Ми всі часто бували в нього в гостях, і він робив нам обкладинки й ілюстрації до книжок. Його працями прикрашені дві з моїх власних: «Триптих» (1982) і «Карнавал» (1986). У «Спогадах» я помістила наші тодішні погляди у «Метеморфозі двох паралельних монологів», що було його ініціативою¹³⁸.

Юрій Соловій – автор обкладинки і до збірки поетеси «Капша хреста» (1969). У «Магіяді» йому присвячено такі рядки:

Щебече друзям Юрій Соловій,
Стають мазками трелі на мольберті,
І біля нього весь нью-йоркський рій,
До його *сredo* вуха всі одверті.
З усім плісенним він проводить бій,
І не ховає погляду в конверті.

Усе відцвіле слід метати в кіш,
І ні до чого гонор там чи гріш¹³⁹.

У восьмому листі з «Метаморфози двох паралельних монологів» натрапляємо на згадку про «Триптих» у такому контексті: Юрій Соловій зізнається, що має мрію – «монументальний пам'ятник (скажімо: масштабів піраміди), у якому зберігалися б свідчення про наш народ», однією з концепцій до якого міг би бути проєкт «Розп'яття для мільйонів» – «кольорові репродукції такого проєкту поміщені у виданні “Триптих” Віри Вовк»¹⁴⁰. Власне такий пам'ятник, як стверджує Соловій, «був задуманий як мистецький твір у трьох циліндрових приміщеннях, із тематикою: 1. *Падачі ангели*; 2. *Розп'яття*; 3. *Страшний суд*»¹⁴¹. І Віра Вовк погоджується, що це дуже цікавий задум. Вона розвинула ці візуальні частини у драматичний текст. Цікаво, що до «Триптиха» мала бути надрукована партитура:

Я хотіла, щоб музику до Триптиха komponувала Стефанія Туркевич-Лукіянович, наша велика, хоч маловідома композиторка. На жаль, вона померла, ще поки я закінчила твір, який справді задуманий для сценічної постановки»,

– засвідчила письменниця в інтерв'ю¹⁴².

«Пов'язаність поетичного триптиху з малярським є явна й конкретна», – констатує Лариса Залеська-Онишкевич у рецензії на твір, акцентуючи також перегук твору зі збіркою Ігоря Калинця «Підсумовуючи мовчання» (1971)¹⁴³. Отже, релігійний, універсальний вимір Віра Вовк поєднує із сучасністю, з подіями в Україні. З драматичного полотна легко впізнати постаті Валентина Мороза, Надії Світличної, Алли Горської. В іншій статті Залеська-Онишкевич означає «Триптих...» як «містерійне дійство з поєднанням зорового медіуму і плянованого музичного»¹⁴⁴.

Незважаючи на перегук із сучасністю, алюзіями на ситуацію в Україні, релігійним планом, це твір виразно модерного звучання, яке йому забезпечує значною мірою й зв'язок із далеким від очевидної наративності живописом художника. Висвітлюючи складність перекодування переважно абстрактних картин Соловія на образи літератури, Жодані акцентує на основному «знарядді» перекладу, яким є символіка кольору, а до допоміжних зараховує форми

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

предметів, силуети, їхнє розташування на картині та рамки творів живопису¹⁴⁵. Справді, можна вловити певні доміанти образів у візуальному й текстовому вимірах. Першій дії «Падучі ангели» відповідають однойменні дві роботи, в яких на блакитному тлі нанесені нервові різкі чорно-білі фрагментарні замальовування, ніби роздратоване розписування ручки, водночас на першій із них додано маленькі дози червоної й жовтої барв. Цій асоціації боротьби добра зі злом відповідає голос світлих ангелів у першому псалмі, які стверджують: «і скинув ангела/ і вибрав пророків/ з-поміж пастирів/ бо землю посіли прегорді». Друга дія «Розп'яття» відштовхується від зображень зі значно багатшою колористикою – жовтий, синій, червоний, а також чорні уламки, які, здається, постали з розбиття якоїсь цілості і на яких можна побачити різні знаки.

На першій роботі в центрі на жовтому тлі проступає символ Бога всевидячого, знак просвіти й свідомості, а на другій роботі його заступить чорний хрест. Віра Вовк з першої частини «Голосіння», яке віддає мирноносцям, артикулює магістральну тему:

Плач перший голос людини
ми родилися з болю
з плоттю на подобу хреста...
але нічого на світі
понад людину в зеніті
вона перевершує ангела...
тому нам болять
оглядати себе
в кривому дзеркалі
де не любов а хула
не милосердя – пиха
не поцілунок лиш ніж¹⁴⁶.

І третя дія «Страшний суд» розвивається від двох робіт, у яких художник акцентує не стільки колористичну, скільки темне і світле тло, на якому нагромаджені фігури, що асоціюються з головами (згадаймо принагідно незавершений грандіозний проєкт Соловія «1000 голів»), та зумовлюють амбівалентні інтерпретації: з одного боку, це голос художника за людину, а з іншого – можлива ідея знеособлення, нівеляції людського. На другій із цих робіт виразна

яскрава жовтогаряча смуга, що розділяє простір на дві частини, які Жодані тлумачить як ріку, що розділяє муки й блаженства, пекло й рай¹⁴⁷. Віра Вовк почитає третю дію з голосу прочан у першому з семи віршів «Захід сонця»:

Допливаємо до незнаного берега
 допиваємо чашу
 час заплатити трясеною мірою
 за добро що нам подаровано
 дати хліб за камінь рибу за гадину
 залишім помсту в руках Премудрости
 наша ненависть наш бунт
 непомітні перед вічним світлом
 не міняють ритму природи
 але любов засягає
 до зоряного покрову...¹⁴⁸.

Лариса Залеська-Онишкевич слушно відзначила, що в «Триптиху» і форма, і тропи є оригінальними й дуже ефективними¹⁴⁹, а отже, поетеса «підсумувала мовчання» на трагічні теми про Україну й дисидентів у особливий спосіб, який уможливив і водночас увиразнив попередньо Юрій Соловій, із яким Віра Вовк в одному світоглядному силовому полі.

Збірка оповідань «Святий гай» (із португальським перекладом авторки Терезії де Олівейра (Theresia de Oliveira) (1983) постала як своєрідний імпровізований літературний коментар скульптур Михайла Дзиндри, розвинувшись в однойменні зі скульптурами (за винятком першої) химерні оповідання, часом сюрреалістичного змісту. Юрій Соловій творчість Михайла Дзиндри окреслив абстракціонізмом, обумовивши, що мистець шукає комбінації форм почасти символічного значення. Також він констатує, що «в працях з дозою катаклізму чи можливої трагедії ... розсіяний гармонійний і лагідний гумор»¹⁵⁰. На мою думку, ці характеристики і привабили Віру Вовк. Оповідання «Святого гаю» можна читати без ілюстрацій М. Дзиндри, адже вони є самодостатніми сюжетами чи епізодами, однак власне у зв'язку з зображенням проектується думка про складність феномену творчості.

Збірка «Святий гай» (1983) творилася на іншій основі, ніж «Мендри», у яких контакти з художницею авторка означувала власне

як взаємостимулювання. Це стратегія, яку Віра Вовк використала в «Триптиху». Тут поетеса йде від візуального враження, яке чинять на неї вибрані скульптури Дзиндри. Віра Вовк дає до назви «Святий гай» і відповідний підзаголовок – «Оповідання до скульптур Михайла Дзиндри». Прикметно, що майже всі її твори однойменні зі скульптурними роботами (лише перший твір «Сидяча жінка» переназвано як «Мережниця»), а відтак письменниця розвиває окремі історії, часто притчові, «від тези», якою для неї є кожен скульптурний образ.

Михайло Дзиндра захопив її модерними формами, скульптурною мовою «без дословности», простотою й безпосередністю, гармонійним і лагідним гумором, а також своєрідною філософічністю, які відзначав Юрій Соловій: «Дзиндра, який в “бізнесі життя” мав безліч важких перипетій, дивиться на життя з позицій безсилля змінити універсальний ритм»¹⁵¹. Суголосні рефлексії й Богдана Бойчука:

З ближчої перспективи форми ці синтезуються в реальні, чи радше в абстраговано-реальні, зведені до символу, людські, тваринні чи предметні обриси. І саме у сприйманні з ближчої перспективи виявляється індивідуальність Михайла Дзиндри: в доброзичливому гуморі, в іронії, і, що найосновніше, у зрозумінні й любові до людини (контрастно до модної в наш вік негації й ненависти до людини)¹⁵².

Мав значення й природний простір експонування скульптур, які органічно сприймалися в «музеї без стін», серед дерев, кущів, трави і квітів.

Отже, до восьми обраних скульптур Віра Вовк пише вісім оповідань, у яких відштовхується від візуальних образів. Вона наділяє ліплені постаті Дзиндри життєвими історіями, кожна з яких особлива ідейним і пафосним наповненням. Небуденна уява Дзиндри помножується польотом фантазії письменниці, що в результаті виливається в прозові твори з великим поетичним потенціалом. Переконливість художніх інтерпретацій скульптур мистця свідчить про хист Віри Вовк творити ілюзорні світи, доповнювати візуальність аудіальністю й кінестетикою, сугерувати читачеві широку гаму емоцій. Безперечно, письменниця надає перевагу металогічним образам, задіюючи символіку й підтекст, однак творить і гротески, не уникаючи й автологічності.

Інтерпретаційний потенціал цих оповідань надзвичайно великий, і вже на рівні літературознавчих рецепцій можна зафіксувати додаткові сенси, якими наділяють їх дослідники. Зокрема, перше оповідання «Мережниця» Юлія Григорчук пов'язує із мотивом бунту проти долі як одним із відгалужень провідного мотиву циклу – «протистояння мрії як ідеальної креативної сили та реальності як дисгармонійного середовища, ворожого особистості»¹⁵³. Ірина Жодані вбачає в образі мереживниці Мойру (Парку) і пов'язує це з великою роллю греко-римської міфології для авторки. Окрім того, дослідниця вважає, що можна говорити про подвійний інтерсеміотичний переклад в оповіданні – скульптурно-літературно-живописний: «у даному випадку образи греко-римської міфології були трансформовані в образ скульптури (“Сидяча жінка” М. Дзиндри), він – знову в образ літератури, який, у свою чергу, є базою для перекодування на мову живопису»¹⁵⁴. Однак можна лише припускати, що Дзиндра розвинув свою скульптуру, взоруючись на міфологічну Мойру, це радше надтекст, який розбудовано в рецепції. Можливі й інші асоціації, наприклад із єгипетськими скульптурами, а також інші інтерпретації (скажімо, пов'язаність із ідеєю народження, зокрема творчого).

Що ж до ролі кольору в поезії оповідання, то Ірина Жодані має рацію: справді, в «Мережниці» надзвичайно багата кольорова гама, що підтверджує не так ще один інтерсеміотичний переклад, як виразну візуальність художнього мислення Віри Вовк (жовто-зелені свічі кактусів, темно-голубе небо, цятковані червоними ягодами пітангейри, «на горбі виринає біллю та голубизною церква з вежею і дзвоном над порталом», «білі геометричні фасади, халупи, розмальовані в рожеве і жовте з синіми віконницями серед равеналь, лалаїв і розвішаної білизни на вітрі» та ін.). Також сумнівним видається зв'язування скульптури «Бик» Михайла Дзиндри з Мінотавром; такі конотації з'являються вже в оповіданні Віри Вовк. Мета звернення до танцю – додати динаміки, передати рух («Я затанцюю для тебе, мій чорний білолиций бичу. Уяви собі, що ці рукави – мої крила. Не треба мені сандалів, я люблю цей м'який килим. Мій танок – фонтан, що родиться, переливається, вмирає. Ось так, дивися!») та посилити еротичну хвилю («Втопив у мені зір. Прибій і відчал. Вир, коловорот. Притягнення й відречення. Дарунок, ритуал. Впиваюся магією жестів, променіючим магнетизмом

плоті»). Подвійний інтерсеміотичний переклад (скульптура – оповідання – танець), як інтерпретує Жодані, у збірці «Святий гай» потребує акценту: якщо скульптура у виданні представлена візуально (світлина скульптури Дзиндри), то танець передано засобами слова, оповідання є мономедіальною формою для репрезентації іншого виду мистецтва. Вразливим видається саме поняття «переклад» щодо такої міжмистецької практики, позаяк Віра Вовк пише свої твори, лише відштовхнувшись від конкретного образу. Наприклад, оповідання «Родина» розкриває однойменний скульптурний образ через діалог та рефлексії оповідачки. Перекладом «Родина» Дзиндри постає в мистецтвознавчому екфразисі:

...Скульптура «Родина» (1969–1972 рр.) ... складається з трьох поєднаних між собою стилізованих фігур: батька, матері та дитини. Манера її пластичного виразу є гротескною та спрощеною відносно інтерпретації членувань людської фігури, робота сприймається цілісно в контексті її сюжету: фігури батьків сидять навпроти, поклавши руки на плечі одне одному, дитина сидить між ними, простягнувши руки до грудей матері, вона п'є з них молоко. Очі та роти фігур розташовані на стилізованих, пронизаних наскрізними отворами головах, що надають скульптурі «гротескності», яка не псує скульптуру надмірним перебільшенням рис людського обличчя, лишень сповнює її життям та одухотвореним шармом.... Дзиндрова «Сім'я» є абстрагованою, сповненою внутрішньої динаміки та невербального ментального діалогу, кінестетичність жестів фігур символізує фундаментальну концепцію родини, як визначальної форми людських взаємин¹⁵⁵.

Література модерністичного спрямування прагне метафоризувати, творити підтекстний простір, заховаючи читача до співтворчості. Така акцентція притаманна творчому кредо Віри Вовк. Одна з основних її інтенцій – урухомити статичність скульптурних образів, показати зміну (подій, думок, настрою, часто розчарування, часом метаморфози), дати право вибору, протесту. Водночас тяжіє над її художнім світом і фатум, усвідомлення незворотності часу, хибних рішень. «І раптом усе стає на своє місце. Все має так бути: цей тропічний вечір, ця втома, ці нерозв'язані вузли. Все

закономірне, здалека намічене, предвічне, премудре», – прикінцева фраза в останньому оповіданні «Колядники»¹⁵⁶.

Збірка «Карнавал» (1986) має підзаголовок «Оповідання до картин Юрія Соловія». Зауважу, що у виданні прози письменниці, яке вийшло в Україні 2003 р., до оповідань збірок «Святий гай» і «Карнавал» є визначення «фантастичні оповідання». Роботи художника, порівняно з тими, які вміщено в «Триптиху до циліндрових картин Юрія Соловія», тяжіють до фігуративності і вирізняються яскравим барвним підбором. Збірка «Карнавал» складається з семи оповідань: «Людина, що падає», «Жінка в дзеркалі», «Папа в жалобі», «Весільне плаття», «Сузір'я», «Каппа хреста», «Розп'яття». Образ карнавалу, який став і назвою книжки, є композиційним стрижнем: події у кожному оповіданні відбуваються в час карнавалу. Карнавал не раз привертає увагу Віри Вовк. Зокрема, збірка «Каппа Хреста» (1969), яку ілюстрував Соловій, містить симфонію «Карнавал». Образ карнавалу, як і образ маски, неодноразово простежується у творчості Віри Вовк, і їхні мотивні модифікації проаналізувала Юлія Григорчук.

Уміло поєднуючи хронотоп латиноамериканського карнавалу та біблійну інтертекстуальність, Віра Вовк осмислює трагедію сучасної людини, яка прагне більше «здаватися», ніж «бути», і, змінюючи одна за одною маски, втрачає себе, своє істинне обличчя¹⁵⁷,

– підсумовує ідейний спектр збірки дослідниця.

Виразніше висловити трагедійне на тлі карнавалу допомагає і візуальний ряд. «Моттом моєї творчості став біль: людина народжується з болі, живе в болі і помирає в болях, залишаючи по собі біль. Це є темою мого малярства», – так сформулював «духовний корінь» своєї творчості Соловій¹⁵⁸. Художник «висловлює» цей біль у відібраних Вірою Вовк модерністичних роботах. Щодо збірки «Карнавал» поняття інтерсеміотичного перекладу, яким оперує Жодані, більш відповідне, ніж у «Святому гай». Справді, письменниця дає своєрідне підтвердження роботам Соловія своїм баченням, як вважає дослідниця, а також «перекладає» ці образи по-своєму, додаючи багато нового, але загалом залишаючись в руслі однієї теми¹⁵⁹. Провідними кольорами у Ю. Соловія

є чорний і червоний, додатковими – синій, жовтий, білий. Virіз-няється робота «Каппа хреста» тим, що у ній задіяно зелений та інші кольори, яких не було в інших картинах. Про це зображен-ня подає таку інформацію Тадей Карабович:

Що стосується твору Віри Вовк «Каппа Хреста», то на картині Юрія Соловія зображено якби проект обкладинки до збірки Віри Вовк «Каппа Христа» з подвійним портретом поетеси, на першій і останній сторінках книги. ... Здається, що цього оформлення обкладинки Юрія Соловія поетеса не використала (справді, в оформленні збірки «Каппа Христа» задіяно іншу роботу Юрія Соловія – *Н. М.*)¹⁶⁰.

«Перекласти» символічну мову кольору – це виклик, позаяк сим-воліка різних кольорів нестабільна не лише в різних культурах. Ба-гато кольорів мають амбівалентні значення в межах однієї націо-нальної спільноти. «Дословности» в таких інтерпретаціях теж бути не може, однак колір як вираження певного настрою, тональнос-ті надається до інтерпретації. Отож, має значення історія естети-ки, у якій простежується зміна функціональності символіки барв, й психологія, яка намагається трактувати вплив кольорів на свідо-мість і чуттєву сферу людини. Безперечно, маляр творив часто ін-туїтивно, відрухово, хоча він є художником ідеї.

Як працює з кольором письменниця? Перше оповідання «Лю-дина, що падає», однойменне з назвою картини, експлуатує пере-дусім червоний колір, який є тлом для зображення постаті людини вниз головою із замальованим чорним обличчя. Безумовно, малю-нок еквівалентний значною мірою історії, розказаній в оповіданні: людина робить вибір, під'юджувана шакалом і натовпом, чи стриб-нути з вежі собору. Потребує тлумачень і червоне тло до нього. Мі-шель Пастуро (Michel Pastoureau), реферуючи думки противників й апологетів кольору, акцентує: «Малюнок є продовженням ідеї, він звертається до розуму. Тоді як колір – лише до почуттів; він нічо-го не повідомляє, а тільки зваблює»¹⁶¹. Це не карнавальне червоне, це радше сигнал загрози, небезпеки, пророцтво фатальності. Неви-падково цей колір домінує і в оповіданні з трагічним фіналом «Ве-сільне плаття». «Сонце якраз котилося за гору – велетенська вогнен-на куля, що залишила за собою заграву на розтерзаних хмарах – і

все на землі мало відблиск великої пожежі. Тоді я надавав усьому інше значення, я ще не вмів відшифрувати пророчих знамен», – зізнається головний герой¹⁶².

Чорний колір асоціюється з темрявою, ніччю, відсутністю світла, смертю. У роботах «Папа в жалобі», «Каппа Хреста», «Розп'яття» використано як основу експансивність й місткість чорного. Велика значущість чорного, який складає значну частину роботи «Жінка в дзеркалі», теж розвинута в оповіданні Віри Вовк. Доповнює його значною мірою в цій картині червоний, і це перетинається з образами письменниці: молодість, щастя, радість, краса і нужда, самотність, бездомність, смерть. (До слова, Пастуро на прикладі роману Стендаля (Stendhal) «Червоне і чорне» простежує широку шкалу трактувань цих кольорів¹⁶³). «Репутацію червоного псують асоціації не тільки з владою, а ще й з хиттю та агресивністю»¹⁶⁴, – стверджує Кассія Сент-Клер (Kassia St Clair). І такі ж сенси червоного, який має велику силу впливу на свідомість людини, закладено як у роботах Юрія Соловія, так і в поетиці Віри Вовк. Смуги синього і білого, використані посередині між чорним і червоним у «Жінці в дзеркалі», стають кольорами переходу: синій як колір смутку, амбівалентний білий – як втілення нескінченності, символ чистоти і як маркер чогось жахливого. Кассія Сент-Клер пише про білий, почавши з цитати з роману «Мобі Дік» Германа Мелвілла (Herman Melville), який актуалізував «безмежно двоїстий символізм цієї барви»: «...однак, попри нагромаджені тут асоціації з усім приємним, почесним, високим, у самій найглибшій сутності білої барви таїться щось невловне, що вселяє в душі більше жаху, ніж зловісний червоний колір крові»¹⁶⁵. Біла смуга, що розділяє роботу Соловія, не лише сугерує благоговіння, а й змушує думати над зображеним поділом.

В оповіданнях Віри Вовк не так дотримується колористики обраних картин, як теми карнавалу, для якого властиві барвність, блиск, мерехтіння, тому тут часто згадується золото й срібло: Сільвія в золотому костюмі, «замасковані учасники обкапують золотом, сріблом, амбіціями, самоцвітами, заздощами, пустотою», чорне доміно і золоте доміно («Жінка в дзеркалі»); чорні ризи, гаптовані срібними нитками, чорна лімузина і золотий перстень («Папа в жалобі»); срібні гадючки браслетів, «мій срібно-синій одяг виблискує інеем, печерними кристалами, пінами моря в причалі, міріадами

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

краплин містичного водоспаду», павільйон, замаєний синьо-срібними гірляндами, моя зоряна діядема («Капша Хреста»).

Чорні (жалобні) ризи Папи контрастують зі строкатістю карнавальних костюмів і символізують смерть для світу, його швидкоплинної радості, втілюючи мовчазне, але промовисте протистояння знеціненню істини, секуляризації сакрального,

– слушно акцентує Григорчук¹⁶⁶.

Отож, кольорові коди, закладені у роботах Соловія, допомагають у розшифруванні «есенції духовної емоції», стають ключем до розуміння естетико-філософських поглядів не лише мистця, а й самої письменниці.

Важливість візуального ряду Юрія Соловія для інтерпретації творів Віри Вовк увиразнюється на прикладі оповідання «Сузір'я», якому передує груповий портрет ньюйоркців. Богдан Бойчук у «Споминах в біографії» згадував:

Одного разу Юрій Тарнавський підшепнув Соловієві, чому б йому не намалювати портрет Нью-Йоркської Групи. Цього Соловію вистачало, щоб відразу кинутися до роботи. Виконаний ним портрет є, на мою думку, одною з найкращих картин Соловія. Тарнавському ця картина чомусь не подобалася тоді (хоч тепер він захоплений нею), і я відразу купив її. Згодом я придбав від Соловія також усі тринадцять шкіців до цієї картини (олією, аквареллю, олівцем). Тепер «Портрет Нью-Йоркської Групи» разом зі шкіцами займає цілу велику стіну в моєму музеї у Глен Спею. Я подумки називаю цю стіну пам'ятником Нью-Йоркської Групи»¹⁶⁷.

Отже, на портреті зліва направо зображені: Віра Вовк, Богдан Рубчак, Жєня Васильківська, Патриція Килина, Юрій Соловій, Емма Андїєвська, Юрій Соловій, Богдан Бойчук. В оповіданні «Сузір'я» є сім героїв: окрім оповідача, троє чоловіків і три жінки: Орландо, Фернандо, Мурільо та Зорайда, Маїра, Яра.

Нас семеро, нерозлучних, мов сузір'я, магнетизмом наших орбітних піль: кожний знає свої привілеї та свої обов'язки,

особливо ті останні, бо вони обрані самотужки. Ми віримо, що тільки такі обов'язки справді глибококорінні, вже хоча тому, що не дають причини докоряти й усувають спокусу якихось особливих вимог чи непорозумінь. Кожний суцільно зосереджений на своїй дорогій йому праці, живе без витребеньок, а коли надходить свято, ми його сприймаємо як щедрий дар за наші старання й проводимо його разом. Тоді на столі з'являються – замість щоденної глиняної карафи з водою – пляшка старого вина, а в полумисках – смачно приготовані страви. Ми підходимо до святкового столу з веселістю людей, які мають великий життєвий плян, що його слід завершити. Кожному з нас приємно стати іншому в пригоді, до якоїсь міри допомогти йому, прислужитися до його завершення. Ми радіємо здобутками кожного з наших побратимів, і в тому спілкуванні є щось ввічливо щедре¹⁶⁸.

Із цього уривку зчитується багато алюзій на товариство НІГ, тому існує велика спокуса шукати прототипів серед учасників групи. Однак можна робити хіба певні припущення щодо того, який персонаж може уособлювати когось із «ньюйоркців». По суті, Віра Вовк проєктує розпад групи:

Кожний відсвятковує свій власний карнавал, що вже не є нашим спільним карнавалом.

Думаю, що на найближчий карнавал піду в народ сміхуном. Все ж таки я серйозно занепокоєний нашим гуртом сузір'я. Здається мені, що минув час дружнього спілкування, і що людина щоразу самотніша в великій карнавальній юрбі¹⁶⁹.

Як бачимо, власне портрет групи Соловія стає імпульсом для відповідного роздуму. Отож, роль візуального ряду у «Карнавалі» має велике значення, позаяк стає додатковим чинником інтерпретації, розширюючи підтекстну основу творів.

У 90-і роки ХХ ст. Віра Вовк продовжить практику видавничої співпраці із Зоєю Лісовською, і в їхньому творчому тандемі вийдуть книжки «Іконостас України» (1991), «Жіночі маски» (1994), «Молень до Богородиці» (1997), однак інтенсивність співпраці вже буде меншою, скажімо, якщо брати до уваги кількість репродукцій (їх

значно менше, ніж у «Меандрах»). Однак містерія «Іконостас України», яка мала два видання, вартує додаткової акцентації. Перше видання 1988 р. вміщує репродукції Зої Лісовської, Юрія Соловія, Марка Зубаря, друге видання 1991 р. ілюструвала лише Зоя Лісовська. Власне у містерії можна говорити про ілюстрування: художниця дає зображення діючих персонажів (Берегиня, Мокош, Сварог, Перун, Лада, Світовид, Скворода та інші). Окрім того, у цьому виданні візуально представлено нотний матеріал, а отже, додається музичний первень. Таким чином, Віра Вовк творить власний Gesamtkunstwerk, синтезуючи різні медії.

Узагальнивши візуальний контент літературно-мистецьких альбомів Віри Вовк, отримуємо «естетико-художній портрет» письменниці, що увиразнює її нахил до модернізму. Її не приваблює живопис реалістів, вона обирає мистців, які відходять від наративного мистецтва. Зоя Лісовська, Михайло Дзіндра, Юрій Соловій зрушують уяву авторки експресією мистецьких підходів. Своєю чергою, Віра Вовк адресує читачеві поетичне бачення, підсилене чуттєвістю візуального. Значення причетності письменниці до Нью-Йоркської групи у формуванні саме такої її творчої постави – велике. Олександр Астаф'єв писав:

Можна сказати, що поети «Нью-Йоркської групи» намагаються бути модерністами, але в кожного з них своє ставлення і своє розуміння модернізму, а при аналізі, при глибшому проникненні в тканину їх творів стає помітно, що їхня лірика глибинними мільйонними зв'язками тісно пов'язана з українською духовною традицією, в ній дивовижно матеріалізується архетипний матеріал колективної духовності нашої нації, захований у підсвідомій психіці, який з величезною силою діє хіба що на свідомість та інтуїцію найрозвинутіших читачів, а до всіх інших приходять у снах, як марення і візія¹⁷⁰.

«Естетизаційна фривольність того “модернізму”, який має своє коріння десь між Жаном Кокто (Jean Cocteau) і Жаком Превєром (Jacques Prévert)»¹⁷¹, – так означив особливість модернізму, притаманного Вірі Вовк, Богдан Рубчак. Пам'ятаючи про різні творчі амплуа Кокто та мистецькі пошуки Превєра, зокрема його колажі, така ідентифікація письменниці справджується і через інтермедіальну оптику.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ¹ Див.: С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі: монографія*, Київ 1999, 447 с.; Т. Гундорова, *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація*, Львів 2009, 447 с.; М. Моклиця, *Модернізм у творчості письменників ХХ ст.*, Луцьк 1999, ч. 1, 154 с.; Я. Поліщук, *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*, Івано-Франківськ 1998, 295 с.; В. Моренець, *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща*, Київ 2002, 327 с.; М. Ільницький, *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»: монографія*, Львів 1999, 318 с. та ін.
- ² Див.: *Модернізм після постмодерну*, за ред. Т. І. Гундорової, Київ 2008, 319 с.
- ³ Див.: В. Фесенко, *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*, Київ 2014, 398 с.
- ⁴ Див.: В. Просалова, *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія*, Донецьк 2014, 154 с.
- ⁵ Див.: *Екфразис. Вербальні образи мистецтва: монографія*, ред. Т. Бовсунівська, Київ 2013, 237 с.; *Філологічні семінари*, вип. 19: Інтермедіальність: теорія і практика, Київ 2016, 232 с.
- ⁶ Див.: М. Котик-Чубінська, *Структура та образність поезії Юрія Тарнавського*, Львів 2011, 211 с.; І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, 116 с.
- ⁷ І. Фізер, Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи, *Сучасність*, 1988, ч. 10, с. 33.
- ⁸ Там само, с. 35.
- ⁹ Б. Бойчук, Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок, *Сучасність*, 1979, ч. 1, с. 20.
- ¹⁰ Б. Бойчук, Як і пощо народилася Нью-Йоркська група (До більш-менш десятиліття), *Терем*, 1966, ч. 2, с. 34.
- ¹¹ Там само.
- ¹² Там само, с. 35.
- ¹³ Там само, с. 36.
- ¹⁴ Там само, с. 37.
- ¹⁵ М. Ревакович, Дещо про Нью-Йоркську Групу, *Нью-Йоркська група: антологія поезії, прози та есеїстики*, упоряд. М. Ревакович і В. Габор, Львів 2012, с. 81.
- ¹⁶ С. Маценка, *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*, Львів 2017, с. 9.
- ¹⁷ Інгредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інгредієнтність-літературної-сутнос/>

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ¹⁸ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 11.
- ¹⁹ Ю. Соловій, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 233.
- ²⁰ Інгрєдїєнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інгрєдїєнтність-літературної-сутнос/>
- ²¹ Б. Бойчук, Юрій Соловій із далекої перспективи. Доступ 28.04.2023. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/yuriy-soloviy-iz-dalekoyi-perspektyvu>
- ²² Ю. Тарнавський, Модернізм, це теж гуманізм. *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 198.
- ²³ М. Ревакович, Кризь іншу призму: про феномен і поезію Нью-Йоркської групи. *Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність*, Київ 2012, с. 71.
- ²⁴ Ю. Тарнавський, Темна сторона місяця. *Квіти хворому*. Львів 2012, с. 68–69.
- ²⁵ Див.: Н. Мочернюк, Поетика збірки *Сольо в тиші* художника Володимира Гаврилюка. *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*, Lublin 2012, vol. II, p. 178–186.
- ²⁶ Ю. Тарнавський, Темна сторона місяця. Роздуми на тлі одної книжки. *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 69–70.
- ²⁷ Див.: Н. Мочернюк, «І подібний я до райдуги...»: поетична палітра художника Василя Хмелюка, *Українознавчі студії*, Івано-Франківськ 2012–2013, вип. 13–14, с. 281–287.
- ²⁸ Ю. Тарнавський, Теорія і творчість: погляд із сюрреалізму. *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 226–227.
- ²⁹ М. Ревакович, Де що про Нью-Йоркську Групу, *Нью-Йоркська група: антологія поезії, прози та есеїстики*, упоряд. М. Ревакович і В. Габор. Львів 2012, с. 81.
- ³⁰ О. Астаф'єв, Передмова, *Поети «Нью-Йоркської групи»*. Антологія, упоряд. О. Астаф'єв, А. Дністровий, Харків 2003, с. 5.
- ³¹ Див.: В. Назаренко, *Ігрові стратегії альманаху «Літературний ярмарок» у контексті експериментальної літератури 1920–1930-х років*: дис. ... канд. філол. наук: спец.: 10.01.01., Київ 2016, 197 с.
- ³² Див.: Г. Бітківська, *Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс*, Київ 2019, 468 с.
- ³³ Нью-Йоркська група, *Літературна енциклопедія*, автор-уклад. Ю. Ковалів, Київ 2007, т. 2, с. 138.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ³⁴ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*, Київ, 2017, с. 152.
- ³⁵ І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, упоряд. О. Брайченко, О. Мимрук, О. Хмельовська, Київ 2021, с. 286.
- ³⁶ І. Фізер, Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи, *Сучасність*, 1988, ч. 10. с. 11–12.
- ³⁷ Нові поезії, Нью-Йорк 1959, ч. 1, с. 6.
- ³⁸ Ю. Тарнавський, Акварій у морі. Про минуле й сучасне Нью-Йоркської групи, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 114.
- ³⁹ І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, с. 287.
- ⁴⁰ Ю. Лободовський, Молодий ліс на чужині. *Простір свободи. Україна на шпальтах паризької культури*, Київ 2005, с. 403.
- ⁴¹ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 83.
- ⁴² Там само, с. 85.
- ⁴³ Б. Бойчук, Океан людського серця, *Нові поезії*, Нью-Йорк 1960, ч. 2, с. 61.
- ⁴⁴ Там само, с. 62.
- ⁴⁵ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*, Київ 2017, с. 147.
- ⁴⁶ Інгрідієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інгрідієнтність-літературної-сутнос/>
- ⁴⁷ Бартків (прізвище). Доступ 9.05.2023. URL: [ternopedia.te.ua/index.php/Бартків_\(прізвище\)](http://ternopedia.te.ua/index.php/Бартків_(прізвище))
- ⁴⁸ Е. Райс, Клясицизм і модернізм в українській поезії, *Терем*, 1966, ч. 2, с. 30.
- ⁴⁹ Б. Бойчук, Як і пощо народилася Нью-Йоркська Група (До більш-менш десятиліття), *Терем*, 1966, ч. 2, с. 38.
- ⁵⁰ Р. Яців, Поліфонічна платформа творчого мислення Бориса Пачовського: образ – функція – форма, *Народознавчі зошити*, 2022, № 4(166), с. 967.
- ⁵¹ Там само, с. 968.
- ⁵² А. Малюца, Мистецька виставка молодих, *Свобода*, 1956, ч. 70.
- ⁵³ Ю. Тарнавський, Темна сторона місяця. Роздуми на тлі одної книжки, *Квіти хворому*, с. 69.
- ⁵⁴ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 14.
- ⁵⁵ Е. Андіївська, Уривок з «Базару», *Нові поезії*, Нью-Йорк 1964, ч. 6.
- ⁵⁶ Ю. Соловій, Куди ведуть ці мости? (Перед першою виставкою Прокуди), *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 145.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ⁵⁷ Там само, с. 146.
- ⁵⁸ Р. Яців, Цілісний материк Ярослави Геруляк, *Образотворче мистецтво*, 2004, № 3(51), с. 48.
- ⁵⁹ П. Килина, Якась касида, *Нові поезії*, Нью-Йорк 1964, ч. 6.
- ⁶⁰ Ю. Шевельов, Я – мене – мені... (і довкруги) (Зі спогадів Ю. Шевельова про Я. Гніздовського), *Артанія*, 2008, ч. 4, кн. 13, с. 72.
- ⁶¹ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 45.
- ⁶² І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, с. 287.
- ⁶³ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 11.
- ⁶⁴ Там само.
- ⁶⁵ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 157.
- ⁶⁶ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 14.
- ⁶⁷ Там само, с. 22.
- ⁶⁸ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 158.
- ⁶⁹ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 17.
- ⁷⁰ В. Вовк, Коляда на Щедрий вечір, *Знамено, повісті і романи*, Львів 2011, с. 371.
- ⁷¹ Там само, с. 372.
- ⁷² Ю. Соловій, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 291.
- ⁷³ Олег Коверко, *Координати: антологія сучасної української поезії на Заході*, упоряд. Б. Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк 1969, т. 2, с. 434.
- ⁷⁴ Б. Бойчук, Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок, *Сучасність*, 1979, ч. 1, с. 23.
- ⁷⁵ Марко Царинник, *Координати: антологія сучасної української поезії на Заході*, упоряд. Б. Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк 1969, т. 2, с. 444.
- ⁷⁶ В. Качуровський, Багатством поетичних почувань, *Артанія*, 2010, № 1, кн. 18, с. 104.
- ⁷⁷ Там само, с. 103.
- ⁷⁸ М. Урбан, Висловлюючи динаміку нашого часу (Інтерв'ю), *Світо-вид*, Київ; Нью-Йорк, 1991, № 1(5), с. 73.
- ⁷⁹ В. Качуровський, Скульптор Михайло Урбан (З приводу виставки його творів в Українському інституті модерного мистецтва в Чикаго 30.3–29.4.1973), *Сучасність*, 1973, ч. 9, с. 87.
- ⁸⁰ Там само, с. 91.
- ⁸¹ Г. Новоженець-Гаврилів, Художня форма як вираз української народної традиції, *Народознавчі зошити*, 2015, № 4(124), с. 909.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ⁸² Н. Мартиненко, Олександр Гуненко: вчора і сьогодні. *Альманах українського народного союзу*. Парсиппані; Нью-Йорк 2000, с. 149.
- ⁸³ М. Царинник, *Нові поезії*, Нью-Йорк 1969, ч. 11, с. 4.
- ⁸⁴ С. Гординський, *Крук Павлось Мухин. Три українські різьбярї*, Мюнхен 1947, с. 9–10.
- ⁸⁵ В. Попович, Григорій Крук, *Сучасність*, 1990, № 6, с. 37.
- ⁸⁶ Ю. Соловій, Люди з «первородним гріхом», *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 140.
- ⁸⁷ Б. Бойчук, Невивчений український модернізм, *Критика*, 2010, ч. 1–2, с. 34.
- ⁸⁸ Ю. Шерех, Про самвидав на іншому континенті, про ненависть, про новітню поезію, про інші речі і нації, *Третя сторожа*, Балтимор; Торонто 1991, с. 349.
- ⁸⁹ С. Гординський, *Крук Павлось Мухин. Три українські різьбярї*, Мюнхен 1947, с. 12–13.
- ⁹⁰ Ю. Соловій, Будьте знайомі: Михайло Дзиндра! *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 30.
- ⁹¹ Там само, с. 31.
- ⁹² Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 118.
- ⁹³ В. Попович, Григорій Пецух, *Сучасність*, 1985, ч. 5, с. 38.
- ⁹⁴ Р. Яців, Цілісний материк Ярослави Ґеруляк, *Образотворче мистецтво*, 2004, № 3(51), с. 50.
- ⁹⁵ Ю. Соловій, Ярослава Ґеруляк, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 42.
- ⁹⁶ Інґредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інґредієнтність-літературної-сутнос/>
- ⁹⁷ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*, Київ 2017, с. 152.
- ⁹⁸ І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, с. 295.
- ⁹⁹ Н. Гаврилюк, *Під плахтою неба: поезія Віри Вовк*, Дрогобич 2019, с. 36.
- ¹⁰⁰ В. Вовк, Україно, моя любове, *Сучасність*, 1970, ч. 3, с. 96.
- ¹⁰¹ Віра Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoji-kultury-v-sviti/>
- ¹⁰² Там само.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ¹⁰³ В. Вовк, *Мережа*, Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів 2011, с. 29.
- ¹⁰⁴ Там само.
- ¹⁰⁵ В. Вовк, *Духи й деревіші. Знамено, повісті і романи*, Львів 2001, с. 126.
- ¹⁰⁶ В. Вовк, *Мої друзі, Спогади*, Київ 2003, с. 70.
- ¹⁰⁷ В. Вовк, Київ шістдесятих років, *Сучасність*, 1989, ч. 9, с. 28.
- ¹⁰⁸ Там само, с. 34.
- ¹⁰⁹ В. Вовк, Північним континентом, *Спогади*, Київ 2003, с. 101.
- ¹¹⁰ В. Вовк, *Мережа*, Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів 2011, с. 33.
- ¹¹¹ Ю. Соловій, Незакінчене плянування, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 80.
- ¹¹² Ю. Соловій, Думки з приводу Гуцалюкової творчості, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 101.
- ¹¹³ В. Вовк, Північним континентом, *Спогади*, с. 110.
- ¹¹⁴ В. Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoyi-kultury-v-sviti/>
- ¹¹⁵ В. Вовк, *Мережа*, Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів 2011, с. 99.
- ¹¹⁶ В. Вовк, Метаморфоза двох паралельних монологів, *Спогади*, с. 265.
- ¹¹⁷ В. Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoyi-kultury-v-sviti/>
- ¹¹⁸ О. Тихонюк, Художні особливості витинанки українських професійних митців, *Народознавчі зошити*, 2013, № 2(110), с. 328.
- ¹¹⁹ В. Вовк, *Мандаля*, Ріо-де-Жанейро 1980.
- ¹²⁰ Там само.
- ¹²¹ Там само.
- ¹²² І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, с. 97.
- ¹²³ Див.: І. Жодані, Взаємодія літератури та орнаменту у книзі Віри Вовк «Вікно навстіж», *Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки*, 2013, т. 150, с. 17–22.
- ¹²⁴ В. Вовк, – як перекладач. Інтерв'ю, *Сучасність*, 1984, ч. 6, с. 22.
- ¹²⁵ Там само.
- ¹²⁶ Б. Рубчак, Меандрами Віри Вовк, *Сучасність*, 1981, ч. 1, с. 33.
- ¹²⁷ Там само.
- ¹²⁸ Л. Залеська-Онишкевич, Різні світи Віри Вовк, *Сучасність*, 1987, ч. 9, с. 21.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ¹²⁹ В. Вовк, Про творчість Зої Лісовської, *Сучасність*, 1962, ч. 5, с. 19–21.
- ¹³⁰ Р. Яців, Зоя Лісовська: джерела пристрасті. Малярство, графіка, Львів 2018, с. 45.
- ¹³¹ В. Вовк, Духи й дервіші, *Знамено, повісті і романи*. Львів 2001, с. 56.
- ¹³² М. Коцюбинська, *Метаморфози Віри Вовк, Мої обрії*, Київ 2004, т. 2, с. 60.
- ¹³³ Л. Залеська-Онишкевич, Різні світи Віри Вовк, *Сучасність*, 1987, ч. 9, с. 17–18.
- ¹³⁴ Б. Рубчак, Меандрами Віри Вовк, *Сучасність*, 1981, ч. 1, с. 37.
- ¹³⁵ Там само, с. 36.
- ¹³⁶ Там само, с. 38.
- ¹³⁷ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 115.
- ¹³⁸ В. Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoji-kultury-v-sviti/>
- ¹³⁹ В. Вовк, Північним континентом, *Спогади*, с. 110.
- ¹⁴⁰ В. Вовк, *Метаморфоза двох паралельних монологів, Спогади*, с. 259.
- ¹⁴¹ Там само, с. 260.
- ¹⁴² В. Вовк – як перекладач. Інтерв'ю, *Сучасність*, 1984, ч. 6, с. 22.
- ¹⁴³ Онишкевич Л. *Вовк, Віра. Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія, Сучасність*, Нью-Йорк 1984, № 7–8, с. 241.
- ¹⁴⁴ Л. Залеська-Онишкевич, Різні світи Віри Вовк, *Сучасність*, 1987, ч. 9, с. 23.
- ¹⁴⁵ І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, с. 104.
- ¹⁴⁶ В. Вовк, *Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія, Ріо-де-Жанейро*, 1982, с. 33.
- ¹⁴⁷ Там само, с. 80.
- ¹⁴⁸ Там само, с. 57.
- ¹⁴⁹ Онишкевич Л. *Вовк, Віра. Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія, Сучасність*, Нью-Йорк 1984, № 7–8, с. 243.
- ¹⁵⁰ Ю. Соловій, *Будьте знайомі: Михайло Дзиндра!*, с. 33.
- ¹⁵¹ Там само.
- ¹⁵² Б. Бойчук, Ліс скульптур Михайла Дзиндри, *Свобода*, 1973, № 192, с. 4.
- ¹⁵³ Ю. Григорчук, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів 2016, с. 134–135.
- ¹⁵⁴ І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, с. 87.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ¹⁵⁵ Ю. Круп'як, Михайло Дзиндра: невідоме ім'я в сучасній українській скульптурі. Доступ 29.04.2023. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2013_28_15
- ¹⁵⁶ В. Вовк, *Святий гай. Оповідання до скульптур Михайла Дзиндри*, Ріо-де-Жанейро 1983.
- ¹⁵⁷ Ю. Григорчук, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів 2016, с. 140.
- ¹⁵⁸ Ю. Соловій, Між небом і землею – ближче землі, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 284–285.
- ¹⁵⁹ І. Жодані, Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсемотики, Київ 2007, с. 82.
- ¹⁶⁰ Інґредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інґредієнтність-літературної-сутнос/>
- ¹⁶¹ М. Пастуро, *Кольори наших споминів*, пер. з фр. А. Рєпи, Київ 2020, с. 100.
- ¹⁶² В. Вовк, Весільне плаття, *Карнавал. Оповідання до картин Юрія Соловія*, Ріо-де-Жанейро 1986, с. 37.
- ¹⁶³ М. Пастуро, *Кольори наших споминів*, пер. з фр. А. Рєпи, Київ 2020, с. 122.
- ¹⁶⁴ К. Сент-Клер, *Потаємне життя барв*, пер. з англ. К. Сокульської, Київ 2021, с. 122.
- ¹⁶⁵ Там само, с. 38.
- ¹⁶⁶ Ю. Григорчук, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів 2016, с. 142.
- ¹⁶⁷ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 115.
- ¹⁶⁸ В. Вовк, Сузір'я, *Карнавал. Оповідання до картин Юрія Соловія*, Ріо-де-Жанейро 1986, с. 47.
- ¹⁶⁹ Там само, с. 49.
- ¹⁷⁰ О. Астаф'єв, Передмова, *Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія*, Харків 2003, с. 8.
- ¹⁷¹ Б. Рубчак, Меандрами Віри Вовк, *Сучасність*, 1981, ч. 1, с. 37.

ІГОР КОТИК

ПОЕТ ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ НА ТЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ЛАБОРАТОРІЙ 1960-Х РОКІВ

Процес модернізації української літератури, який розпочався наприкінці XIX – на початку XX ст., із новою силою ринув після Другої світової війни, коли у 50–60-х роках XX ст. заявило про себе покоління молодих українських емігрантів, які опинилися на Заході в підлітковому віці і фактично формувалися як митці в безпосередньому оточенні чужих культур. Головним репрезентантом цього покоління є Нью-Йоркська група (НІГ), а Юрій Тарнавський – один із її лідерів. Десятирічним хлопцем без мами, без тата він опинився в Німеччині, де минули його формотворчі роки. Повноліття зустрів серед Атлантичного океану, дорогою до Америки. Тоді і почалася його літературна діяльність, що триває досі. Пам'ятаючи про його захоплення бігом на довгі дистанції, участь у марафонах, можна сказати, що його літературна біографія – це біг на довгу дистанцію за модерністичними правилами, серед яких: дух індивідуалізму, формальна новизна, увага до ірраціонального. Ці риси притаманні багатьом його літературним творам, більшість із яких в Україні не опубліковано, а також творам, які він перекладав українською мовою. Настанова письменника на модернізацію, виражена у його художніх текстах та статтях, ставала приводом до гострих полемік (цикл поезій у прозі «Без Іспанії» та перекладознавча стаття «Під тихими оливами, або Вареники замість гітар», опубліковані в журналі «Сучасність» у 1968–1969 рр.). Причина несприйняття його публікацій консервативно налаштованою читацькою аудиторією зводиться до несприйняття модернізму, зокрема тих радикальних естетичних пропозицій, що їх висловив поет. У статті «Акварій у морі» Тарнавський пише: «Взагалі не можна сказати, що український еміграційний літературний естаблішмент ставився до [Нью-Йоркської] групи ворожо. Хотів він тільки, щоб група не була вагітна модернізмом, а, якщо так, то лише трішки»¹.

У біографії Тарнавського був випадок такої «трішки вагітності», і його результат видається повчальним у тому сенсі, що ніякого порозуміння це не принесло, а навпаки – поетова «трішки вагітність» модернізмом зіграла проти нього. Йдеться про ранній і доволі пересічний вірш «Прощання» із циклу «В дорозі» другої збірки «Пополудні в Покіпсі» і його рецепцію з боку Юрія Шереха (Шевельова), оприлюднену в 1964 р. на організованому об'єднанні українських письменників «Слово» симпозиумі «Традиції і новаторство». То був єдиний раз, коли Шевельов звернувся до творчості Нью-Йоркської групи. Предметом аналізу критика став невеликий і непримітний вірш, що дав привід для масштабних літературознавчих висновків:

Я хочу сказати, що принципової різниці між поезією, яка в нас вважається наймодернішою, яка в нас зветься нью-йоркською групою поетів <...> і тією поезією, що її звемо романтичною, властиво кажучи, нема або дуже мало. Нова поезія відрізняється тільки підсиленням другого, нереального, метафоричного, символічного, суто образного пляну. Збільшилася роля недоговорення. Але загальний підхід подібний або спільний².

Стаття «Троє прощань. І про те, що таке історія літератури», вперше опублікована у збірнику «Слово» за 1968 р., згодом стала однією з найбільш тиражованих статей Юрія Шереха. (Можливо, що й серед усього українського літературознавства це одна з найтиражованіших статей). Вона увійшла до діаспорного та материкового видань збірки Юрія Шереха «Третя сторожа» (1991 та 1993, відповідно) і неодноразово передруковувалася у перевиданнях його творів. Зокрема, у впорядкованому Романом Корогодським тритомнику «Пороги і запоріжжя» (перше видання – 1998, перевидання – 2012), а також у літературознавчому томі двотомника «Вибрані праці» (2008), що його впорядкував Іван Дзюба. Окрім цього, стаття «Троє прощань...» опублікована у відомій широкому загалові хрестоматії «Українське слово». Ця хрестоматія видавалася двічі (1994; 2001), один лише перший наклад її сягав півтораста тисяч примірників³. Авторитет Юрія Шереха, очевидно, мусив спрацювати і спонукати читачів до думки, що поезія Нью-Йоркської групи,

зокрема одного з чільних її представників, насправді не така вже й новаторська та модерна, і взагалі не сильно відрізняється від поезії романтизму. І хай там як виразно виявляли себе ознаки «вагітності» модернізмом у подальшій творчості Тарнавського, написаній після того раннього вірша «Прощання», для самого критика це не мало значення. Адже, як згодом, наприкінці ХХ ст., зазначила Соломія Павличко, важливішим було «очевидне бажання Юрія Шереха применшити революційні наміри й амбіції Нью-Йоркської групи, яких він не міг не помітити»⁴. Богдан Бойчук, який часто перетинався з Юрієм Шерехом на розмаїтих мистецьких заходах і спілкувався з ним, згадував, що літературознавець ніколи не цікавився Нью-Йоркською групою:

Ми всі познайомилися з Шевельовим десь на самих початках нашої діяльності. Він-бо всюди ходив, бував на наших літературних вечорах і товариських зустрічах. <...> Він усім цікавився. І з ним було цікаво розмовляти на прерізнні теми. Єдиною темою-табу, яку ми ніколи не заторкували, була Нью-Йоркська група...⁵.

Повернімось до статті «Троє прощань...» та її універсальних висновків. «Традиціоналісти завжди в конфлікті з новаторами сьогодення. Але їм подадуть руку новатори завтрашнього дня»⁶, – узагальнює критик. Із погляду сьогодення ми, можливо, не бачимо в Юрієві Шерехові традиціоналіста, бо загальна канва його літературно-критичної діяльності виходить за межі традиціоналізму, але в 50–60-х роках ХХ ст. він мав репутацію ідеолога національно-органічного стилю⁷, в той час, як поети Нью-Йоркської групи були тими, хто від самого початку дистанціювалися від пошуків національного стилю, від т. зв. українських тем, від тоді ще майже обов'язкових для української поезії версифікаційних форм. «Ми не крилися зі своїми думками»⁸, – пише Богдан Бойчук, маючи на увазі, що Юрій Шерех не міг не знати про критичне ставлення поетів Нью-Йоркської групи до його діяльності в період Мистецького українського руху, а усвідомлення цього, ймовірно, було причиною, крізь яку він сприймав творчість «ню-йоркців» прохолодно.

Через три роки після згаданої доповіді Юрія Шереха, а саме 19 березня 1967 р., Богдан Рубчак виступив на творчому вечорі Юрія

Тарнавського в Українському інституті Америки з доповіддю про перші чотири поетичні збірки поета. Богдан Рубчак не покликається на Юрія Шереха, проте окремі тези його доповіді можна сприймати як непряму полеміку зі старшим колегою. Юрій Шерех говорив про близькість вірша «Прощання» з романтизмом – Богдан Рубчак неодноразово наголошує на антиромантичних настановах поезії Юрія Тарнавського, хоч і визнає, що у другій збірці, звідки той вірш походить, поет відступає від магістрального напрямку своєї творчості («наркоза романтичної поезії і гіпноза слова таки змогли, хоч щоправда тільки до певної міри, здобути симпатію Тарнавського»⁹). Контрастує з прив'язкою до українських традицій, яку бачив Юрій Шерех, і акцент Богдана Рубчака на тому, що Юрій Тарнавський інтернаціоналізував українську поезію, тим самим відкривши нові можливості¹⁰.

Критика статті Юрія Шереха стала темою доповіді професора Ратгерського університету Віталія Кейса (Vitaliy Keis), виголошеної 1982 р. у Чикаго на з'їзді Американської асоціації викладачів слов'янських та східноєвропейських мов (AATSEEL). Про це мало кому відомо, бо й уся діяльність цього літературознавця і перекладача, що походив із Дружківки на Донеччині, а його предки мали прізвище Кесь (у Галичині, можливо, був би Кісь), загалом малознана¹¹. Був він американістом, до українських тем звертався нечасто. У своїй полемічній доповіді Віталій Кейс, зокрема, зазначив:

Шевельов перебільшує те, що спільне для усієї поезії, для поезії взагалі, і він не торкається справжньої відмінності між цими двома прикладами [віршем Юрія Тарнавського «Прощання» і віршем Левка Боровиковського «Розставання». – І. К.]. Якщо б він це зробив, то, може, йому вдалося б підійти ближче до суті того, що називаємо модернізмом. Передусім, модернізм це більше, ніж стиль. Це точка зору, яка цілком відрізняється від точки зору романтизму. Тому у вірші Тарнавського ми не знаходимо жодних фольклорних елементів, таких характеристичних для Боровиковського. Так само ми не бачимо у вірші Боровиковського екзистенційного відчуження, виразно помітного у Тарнавського¹².

Так ми підійшли до однієї із засадничих характеристик творчості Тарнавського – відчуження. Це те, що дуже виразно помітно у

його першій книжці – збірці поезій «Життя в місті» (1956). У рецензії на цю збірку Юрій Лавріненко зазначав:

Коли взяти до уваги такі вірші у збірці, як «Афоризми», «Релігійна пісня», «Квіти для мертвих», «Пустка», «Неділі», «Існування», «Думки про мою смерть», то «Життя в місті» можна назвати першою програмово екзистенціалістичною збіркою поезій в українськiм письменствi. <...> Коли Юрій Тарнавський насправді глибоко і послідовно переживе літературний і філософський екзистенціалізм, то це буде непогана школа інтенсивности, глибини і довшерненої прецизности, якими взагалі досі характеризувався західньо-европейський геній і яких завше бракувало культурній провінції¹³.

Перша книжка Юрія Тарнавського може читатися як поетична варіація на тему «Міфу про Сізіфа» Альбера Камю (Albert Camus). Центральний сюжет – переживання абсурдності існування, смертності, роль тіла у виборі між життям і смертю. Як і Камю, який писав, що «міркування тіла варте міркування розуму», а «звичка жити передує набутій звичці мислити»¹⁴, Тарнавський пише про тіло як певний механізм, що визначає людську сутність, відповідає на головну, за Камю, філософську проблему – питання самогубства («думати про смерть/тілом»¹⁵; «тілом <...>/зрозуміти безмірність одного дня»¹⁶).

У 60-х роках ХХ ст. Тарнавський, під впливом французьких поетів, захопився жанром поезій у прозі й видав три збірки у цьому жанрі: «Спомини», «Без Іспанії» та «Анкети». Перша – ліричні спомини про власне дитинство в Україні (письменник походить з міста Турка, що на Львівщині). З формального боку «Спомини» цікаві тим, що в них помітно режисерську подачу матеріалу, вони «акумулюють потужний кінематографічний потенціал»¹⁷. Друга – «Без Іспанії» – написана під впливом перебування автора в Іспанії і відображає внутрішній стан ліричного героя на рівні майже підсвідомості. Третя – «Анкети» – одна з найневідоміших збірок поета, не виходила окремим виданням, лише в томі «Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему» (1970). На мою думку, за рівнем концепції вона мала би значитися серед вершинних надбань української поезії періоду пізнього модернізму, але так ніколи в Україні і не публікувалася (як і «Спомини» та ще кілька збірок).

За кожною з цих трьох збірок, а їх ліпше називати циклами, проступає певна концепція з окресленими тематичними обрисами та структурно-композиційними параметрами. Поетична еволюція від збірки, що передувала «Споминам», – від «Ідеалізованої біографії» до збірки, що слідувала за «Споминами», тобто до «Без Еспанії» – це шлях вглиб свого власного ества, дорога до власного нутра¹⁸, тематизоване занурення у підсвідомість. Від збірки до збірки змінюється підхід до типів образних засобів. У «Споминах» та в «Без Еспанії», скажімо, домінують іменникові метафори. В «Анкетах» і «Поезіях про ніщо» таких майже немає – натомість в «Анкетах» чимало метафор дієслівних, а в «Поезіях про ніщо» образний стрій тримається на порівняннях. У різних збірках робота з синтаксисом теж має свою специфіку:

Дуже дивно, але синтакса, яку я вважаю найцікавішою (теоретично найбільш складною) формальною частиною мови (тобто, поминаючи семантику), майже ніколи не вживалася свідомо й послідовно в літературі як засіб передавання інформації. Письменники звичайно або дотримуються підсвідомо втертих фразеологічних ритмів, або розвивають свій синтаксичний стиль, щоб потім уживати його більш-менш постійно. Я думаю, що це велике прогавлення нагоди для письменника. Синтакса «Без Еспанії» породжена змістом книжки. Тому що я відображаю емоційний рівень, я вживаю в більшості паратактичний стиль, що зводиться навіть не до простих речень, а до іменникових фраз¹⁹.

У своїй попередній публікації, присвяченій «Без Еспанії», я висловлював думку про спорідненість запропонованої у цій збірці поетики з феноменологічним підходом у філософії²⁰. Феноменологічний підхід, на думку Тараса Пастуха, є найвідповіднішим до суті модерного мистецтва²¹, а саме до тієї засадничої інтенції модернізму, що полягає у спрямованості на відображення змісту свідомості, а не зовнішнього світу та емпіричного «Я». Окрім спорідненості з феноменологічною точкою зору, у поетиці збірки «Без Еспанії» можна помітити й інші точки дотику до сфери гуманітарних досліджень. Зацікавлення синтаксисом, його можливостями у художньому тексті, про що йшлося в цитаті з інтерв'ю «Без Еспанії

чи без значення», відбувається саме у той час, коли у лінгвістиці провідним напрямом стає трансформаційна граматика, в центрі досліджень якої – синтаксис («Синтаксичні структури» (1957), «Аспекти теорії синтаксису» (1965) – перші книжки Ноама Чомського (Noam Chomsky)).

За рік до виходу у світ дебютної книжки Чомського, в якій проголошено «пріоритет універсальних властивостей мови над ідіотнічними»²², вийшла дебютна збірка Тарнавського «Життя в місті», в якій він, як уже зазначалося словами Рубчака, «інтернаціоналізує» мову української поезії²³. Стаття Тарнавського «Література і мова» (1970), у якій обстоюється право письменника творчо поводитися з мовою, написана на основі положення мовознавців (зокрема і Чомського), у працях яких наголошується на творчому спрямуванні мовної діяльності²⁴. Після цієї публікації виявилось, що обмежуватися статтю Тарнавський не збирається. Тут варто зробити екскурс у минуле і навести деякі факти з його професійної біографії. Здобувши 1956 р. диплом інженера-електроніка (Bachelor of Science in Electrical Engineering²⁵), Тарнавський тут-таки стартує і як письменник («Життя в місті»), і як співробітник компанії ІВМ, провідної у світі в галузі інформаційних технологій. Через два роки молодий співробітник відходить від інженерії у комп'ютерну лінгвістику, а невдовзі, 1962 р., стає керівником відділу прикладної лінгвістики в компанії ІВМ²⁶, відповідає за технічне забезпечення груп лексикографів у Бібліотеці Конгресу США та при школі російської мови Повітряних сил США. Програма з автоматичного перекладу з російської мови на англійську, розроблена його командою, стала першою такою програмою, що мала практичне застосування, авіація США користувалася нею упродовж багатьох років²⁷.

Після того, як роботу над програмою було завершено, результат на всесвітній виставці New York World's Fair продемонстровано, Тарнавський бере відпустку і вдається до «втечі з в'язниці праці»²⁸: їде до Іспанії. Там у містечку Сантандер, що на узбережжі Атлантичного океану, вони з Патрицією Килиною (Patricia Nell Warren) прожили понад рік: від червня 1964 р. до серпня 1965 р. Збірка «Без Іспанії», яка шокувала читачів своїми ірраціональними образами і механічним синтаксисом, постала уже в Америці. Повернувшись до праці, Тарнавський працював над різними проектами компанії ІВМ, зокрема над вивченням французької мови за допомогою комп'ютера

та над побудовою комп'ютерних мов. У той час у IBM працювали такі відомі лінгвісти, як Боб Ліс (Robert B. Lees), Рід Міклесен (L. R. (Reid) Micklesen), Єгошуа Бар-Гилел (Yehoshua Bar-Hillel). Бувало, що навідувався до компанії і Чомський. З усіма ними український письменник був знайомий. Проблеми, які доводилося вирішувати на роботі, а також оточення мовознавців такого високого рівня спонукали літератора до поглибленого вивчення лінгвістики.

І це сталося трохи згодом, по завершенні збірок «Анкети» і «Поезії про ніщо». Восени 1975 р. Юрій Тарнавський знову стає студентом (не покидаючи праці в IBM), цього разу – лінгвістичного факультету Нью-Йоркського університету, а 1982 р. він захищає докторат, робота його виконана на перетині трансформаційно-породжувальної граматики Ноама Чомського і теорії Гиларі Путнама (Hilary Putnam)²⁹. Оригінал дисертації на тему «Knowledge Semantics» є у вільному доступі на сайті Нью-Йоркського університету³⁰, а 2016 р. у видавничому центрі Києво-Могилянської академії вийшов друком авторизований український переклад цього дослідження – «Знаннева семантика». У передмові до українського видання мовознавиця Оріся Демська зазначає:

Це може бути перша наукова праця з породжувальної граматики українською мовою. Проте не просто перша, а виконана під керівництвом відомого американського лінгвіста, учня Ноама Чомського, Рея Доґерті. Годі собі уявити будь-кого з навіть справді непересічних лінгво-україністів з таким інтелектуальним науковим запліччям. Поява українського перекладу праці, виконаної в інтелектуальній традиції творця генеративізму, розширює межі українських граматичних студій. <...> Будучи першим цілісним українськомовним текстом у галузі трансформаційно-породжувальної граматики, вона, крім іншого, розбудовуватиме українську наукову лінгвістичну термінологію в цій царині³¹.

Цей короткий екскурс у лінгвістичну освіту Тарнавського та його поважну кар'єру в компанії IBM, де український поет працював понад третину століття, може спонукати по-новому поглянути на поетикальні особливості письменника, його експерименти з мовою, випробувані у низці поетичних збірок і в книжках прози,

дає змогу глибше проникнути в тематичні пласти його творчості. Це також підтверджує тезу, що джерела, з яких Тарнавський черпає натхнення, часто віддалені від українських традицій. А те, що місія розробляти українську термінологію з трансформаційно-породжувальної граматики випала на українського поета через 35 літ по тому, як він захистив докторат, свідчить дещо і про стан відповідного напрямку української лінгвістики. Не дивно, що особлива творча манера письменника сприймається на батьківщині загалом неоднозначно. Його модернізм було схарактеризовано то штучним³², то запізнлим³³, поетичну мову названо холодною³⁴. Хоча насправді був він не таким-то вже й запізнлим. Найважливіші, на мою думку, поетичні збірки Тарнавського постали у 60-х роках ХХ ст. А в той час на арені були не лише бітники, в середовищі яких наші «ню-йоркці» не інтегрувалися. Не інтегрувалися, бо: по-перше, не хотіли загубити свою українськість; по-друге, сформувалися в іншій естетичній парадигмі; по-третє, швидко здобули вагомий соціальний статус, до якого бітницький спосіб життя був разюче невідповідним.

Нагадаю, наші «ню-йоркці» – це: політична консультантка уряду США у справах Східної Європи (Євгенія Осгуд (Eugenia Osgood), в історію української літератури яка ввійшла як Женя Васильківська); професор університету, а згодом ще й директор української редакції Радіо «Свобода» (Богдан Рубчак); керівник відділу компанії ІВМ (головний герой цієї статті)... І жодного нормального богеміста, обізнаного з закладами пенітенціарної системи Сполучених Штатів Америки чи з психіатричними клініками. Було би, мабуть, несправедливо стверджувати, що богемний стиль життя наших ню-йоркців не цікавив узагалі, але такий *modus vivendi* не був їхнім пріоритетом, тож просунутими богемістами вони аж ніяк не були.

Та українським поетам в Америці і без бітників було чим інтелектуально розважитися. Богдан Бойчук згадує про розмови за вином про екзистенціалізм, що відбувались у час становлення Нью-Йоркської групи (середина – друга половина 50-х років ХХ ст.)³⁵. Окрім екзистенціалізму, на Тарнавського впливав латиноамериканський варіант сюрреалізму, французькі «прокляті поети», світовий кінематограф та образотворче мистецтво, а також філософія мови, трансформаційна граMATика, деконструктивізм. Збірка, а точніше – цикл, у якому філософські пошуки автора помітно

найбільше, – «Анкети». Написано цей цикл у грудні 1967 – січні 1968 р., через кілька місяців після виходу у світ перших книжок Жака Дерида (Jacques Derrida) («Голос і феномен», «Про граматологію» та «Письмо і відмінність» – усі побачили світ 1967 р.). У чому полягає метода автора «Анкет»? Він бере просту буденну ситуацію (людина вмивається над умивальником і перед дзеркалом, поруч відкрите вікно) і розкладає її на елементи, у процесі беземоційного опису цих елементів, здійсненого здебільшого засобами буденної мови, проявляється метафоричний потенціал тексту і стає очевидно, що проблематика циклу виходить далеко за межі побутової ситуації. Написаний прозою, з дотриманням типової канцелярської форми анкет, зі своїм набором клішованих фраз і системою внутрішніх посилань, цей поетичний твір можна назвати філософською поемою чи філософським трактатом періоду пізнього українського модернізму. «Tractatus Logico-Poeticus» – називає свою студію про цей твір Марія Котик-Чубінська, натякаючи на «Tractatus Logico-Philosophicus» Людвіґа Вітґенштайна (Ludwig Wittgenstein). Аналізуючи поетику і проблематику циклу «Анкети», дослідниця звертається до філософської спадщини Вітґенштайна – одного з найсамобутніших філософів ХХ ст., стиль трактату якого Тарнавський наслідує в одному з розділів пізнішого прозового тексту, написаного англійською мовою:

Вплив на мене одначе напевно мав стиль книжки [Вітґенштайна – *I. К.*] – чітка, чиста думка і аналітичний спосіб організації, представлений нумерацією параграфів. Це не тривіальне. Зверніть увагу, що коли Вітґенштайнів твір як твір філософський не хотіли друкувати німецькою мовою, він старався пропхати його як твір художньої літератури. А він спрацьовує на цім рівні. Отже, саме цей аспект твору і мав на мене найбільший вплив. Як знаєте, в однім з мініроманів «Як кров у воді» є розділ, що називається «Теорія людини», який позначений епіграфією «За Вітґенштайном». Тут на трьох сторінках атомічними реченнями, як у Вітґенштайна, подано повний опис людини. Один філософ, що читав цей розділ, скритикував мене за те, що нічого нового про людину тут я не сказав – це відома механістична теорія. В цім і ціла суть – людину можна повністю описати

на трьох сторінках. Головний персонаж твору постійно стоїть при вікні і бездушно дивиться надвір³⁶.

За недавніми спогадами письменника, Вітгенштайна він прочитав невдовзі по тому, як написав «Анкети»³⁷. Але, зважаючи на освіту, оточення, специфіку праці та коло зацікавлень, дуже ймовірно, що загалом із контекстом лінгвістичної філософії письменник був обізнаний раніше. Вже у своїй першій збірці Тарнавський, за словами Рубчака, вдався до випрозорювання мови, позбавлення її кучерявості, прикметниковості³⁸. Сталося це майже відразу після появи першого видання «Філософських досліджень» Вітгенштайна (1953), у якому місія філософії сформульована як «боротьба проти запаморочення нашого розуму засобами нашої мови»³⁹. У статті «Література і мова» Тарнавський висловлює думку, що лексичне багатство, яким багато хто пишається, – перевага досить сумнівна: «Цей переборщений наголос на лексику, в додатку до цього, що він продукує твори несмачні (“надуті”), і які розбігаються зі своєю ціллю, є, мабуть, приводом до того, що в українській літературі не розроблено багато інших аспектів літературної техніки»⁴⁰.

Проблема мови – одна з центральних проблем циклу «Анкети». Про що б не йшлося – про уста, про причину, про душу, про метафізику, – а все крутиться довкола теми мови, її можливостей, меж і наслідків. «Межі моєї мови – це межі мого світу»⁴¹, – писав Вітгенштайн. В анкеті «Душа» у рубриці «Вплив на уста» читаємо: «Такий, як лінії перспектив мають на точку в ту мить, коли вони в ній збігаються»⁴². Образ прозорий, коментарів не потребує. А от сусідня рубрика «Вплив на краєвиди» виглядає дещо цікавіше: «Такий, як точка, в якій збігаються лінії перспектив, має на лінії перспектив, коли вони вже розбіглися за нею»⁴³. Лінії перспектив можуть розбігатися за точкою, в якій вони збіглися, хіба що на папері. Насправді ж за такою точкою вони вже нікуди не розбігаються. Точки, в яких збігаються лінії перспектив, – це краї, межі нашого світу. Але оскільки людина є істотою, яка трансцендує, то ходячи краєм мови вона, здається, таки може помітити і дещо поза тими точками. Релігійні та міфологічні уявлення, а також деякі філософські концепції виникають унаслідок постання тих образів, які з'являються у процесі трансцендування, зазирання за грань видимого світу, метафоризації попереднього мовного досвіду.

Історики філософії зазначають, що Віттгенштайн по-різному трактує проблему мови у двох своїх центральних творах. У «Логіко-філософському трактаті» – єдиному великому творі мислителя, опублікованому за життя автора, – «мова розуміється передовсім як засіб відображення»⁴⁴. Натомість у другому великому творі мислителя – «Філософських дослідженнях» – «вона розглядається головню як *засіб комунікації*»⁴⁵. «Один із ключових концептів пізнього Віттгенштайна і, власне, центральне поняття у “Філософських дослідженнях”»⁴⁶ – «мовна гра» (Sprachspiel). А тепер погляньмо, як Тарнавський описує в автобіографічному есеї «Босоніж додому і назад» своє сприйняття релігії. Замолоду, зізнається він, офіційна християнська догматика викликала у нього спротив. Уявлення про Бога як про справедливого суддю, що за добро винагороджує, а за зло карає, не підтверджувалося біографічними фактами літератора, який десятирічним хлопцем за пів тижня поховав маму, втратив контакт із батьком, позбувся даху над головою та батьківщини⁴⁷. Інша причина, з якої молодий письменник не міг стати щирим християнином, полягала в тому, що «антропоморфність християнської догми була зшита такими незграбними швами, як на ляльці, що мала бути живою істотою»⁴⁸. Згадує поет і про інші причини свого відсторонення від релігійних догм. Але після того, як народилася донька, у світогляді письменника сталася внутрішня зміна:

Одного дня здав я собі справу, що офіційну релігію, наприклад, християнство, можна розглядати як мистецький твір – свого роду казку. <...> Релігію можна приймати не тільки тоді, коли сліпо віряться в неї, як каже Кіркегор, а навіть тоді, коли такої віри немає, а є лише свідомо гра – дорослий різновид дитячих ігор. Може нахил до саме такої гри є закодований у нашій мозку (переданий генами), і ми природно звикаємо до цієї гри, щоб могли жити. Це й може бути реалізацією сили, яку ми називаємо Богом, бо мозок наш є запростий, щоб зрозуміти справжню суть Бога⁴⁹.

Таким чином, у ставленні до релігії австрійсько-британського філософа Віттгенштайна й українсько-американського письменника Тарнавського помітно певну суголосність. Як і до філософії, що її кожен із них сприймав доволі насторожено. «Філософію слід

ПОЕТ ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ НА ТЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ...

писати лише так, як пишуть вірші»⁵⁰, – зазначав Вітгенштайн та ще й скаржився на брак хисту до такого письма. Прикладом твору, що засобами модерної поезії апелює до філософської проблематики, є «Анкети» Тарнавського. Між іншим, лексеми «метафізика» та «феноменологія» (друга відсилає нас до «Феноменології духу» Георга Гегеля (Georg Hegel); прізвище німецького філософа згадується тричі) вживаються у циклі сумарно понад вісімдесят разів. Такий статистичний показник вже сам по собі є певною заявкою на філософічність, хоча важливішим за статистику є смисловий рівень:

АНКЕТА XI

Назва: Уста.

Місце: На устах, і на кінці й початку тіла, і на кінці й початку прізвища, і на кінці й початку рук, що зв'язані у вузол з водою під обличчям і біля вікна.

Загальна форма: Околиця тіла, що чула багато про янголів та метафізику і захотіла ними бути, та стала дорослою, заки здійснилися її мрії.

Форма правої частини: Янголи, що ще не прийшли.

Форма лівої частини: Янголи, що вже відійшли.

Форма верхньої частини: Сліди янголів і початки метафізики.

Форма нижньої частини: Сліди янголів і кінці метафізики.

Загальний колір: Рожевий, або колір початків янголів чи кінців метафізики⁵¹.

Уста метонімічно позначають дві важливі людські властивості: промовляти і цілувати. Той, хто здатен промовляти, в Талмуді прирівнюється до янгола («Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є; як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум; як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє»⁵²). Той, кого цілують із любови, в свідомості закоханого теж прирівнюється до янгола. Звідси – численні згадки про янголів в анкеті «Уста». Але янголи – істоти надприродні, тож уявлення про них неможливе поза метафізикою.

Як і значна частина філософії ХХ ст. (зокрема, позитивізм та деконструкція), цикл «Анкети» має антиметафізичну спрямованість.

Згідно з наведеною вище рубрикою «Загальна форма» анкети «Уста», метафізичні та релігійні уявлення («янголи та метафізика») перестають сприйматися всерйоз із настанням періоду зрілості. Цікавий композиційний хід у цій анкеті – введення рубрик другого плану: «Форма правої частини», «Форма лівої частини», «Форма верхньої частини», «Форма нижньої частини», «Колір правої частини», «Колір лівої частини», «Колір верхньої частини», «Колір нижньої частини». Мотивація парцеляції уст, на мою думку, може бути пов'язана з наявністю у концептосфері метафізики («Метафізики» Аристотелевої (Αριστοτέλης) і далі) численних бінарних опозицій. Та якщо в назвах рубрик фігурують примітивні орієнтаційні протиставлення (праве/ліве; верх/низ), то філософський категоріальний апарат включає значно складніші дуальності, щодо яких Петер Слотердайк (Peter Sloterdijk) узагальнив: «Усі метафізичні альтернативи варті одна одній й назавжди нерозв'язні: детермінізм versus індетермінізм, скінченність versus нескінченність, існування бога versus відсутність бога, ідеалізм versus матеріалізм тощо»⁵³.

Цикл «Анкети» є, напевно, найскладнішим поетичним циклом Тарнавського. Резюмувати зміст такого твору до одного речення навряд чи можливо, але якщо можливо, то слова Слотердайка із «Критики цинічного розуму» видаються цілком відповідними. Шаблон канцелярського бланка, на якому взоровано форму «Анкет», увиразнює ті нерозв'язні альтернативи, які постають крізь позірно чіткі відповіді анкет. Гляньмо, як це вирішується в анкеті «Душа» на прикладі категорії причини. Спершу (рубрика «Причина») поет наводить перелік причин постання душі: «Забагато паперу зібралось на зап'ястках, і забагато поверхень на обличчі, і забагато чорнила і автоматичних ручок під нігтями, і забагато дат народження і смерті під устами...»⁵⁴. А тоді до попередньої рубрики додає похідну – «Причина причини». І з тої другої виявляється, що причина душі позбавлена причини: «Немає. По той бік причини вже немає нічого, а зараз по цей бік знаходиться речовина, себто не те, що охоплене словом “душа” і що рівночасно ним не охоплене, і що є в додатку рівночасно різними родами дір (див.: “Речовина”, вище)»⁵⁵. Такий причиновий ланцюг, очевидно, сигналізує обмеженість гносеологічних можливостей людини, неможливість вичерпно відповісти на метафізичні питання. «Будь-який акт думки завжди залишає поза собою залишки – речі, які залишилися неосмисленими,

острівець води на піску після відходу хвилі. Речі, які залишаються темними, а тому далі містять у собі інтригу, розставляють капкани, залишаються невидимими, уникають стеження»⁵⁶, – рефлексує філософ та письменник Володимир Єрмоленко у своєму нарисі «Дерріда, або Повернення».

Естетика модернізму більшою мірою, ніж мистецтво й література попередніх епох, представляє досвід суб'єктивності й ірраціональності та виходить із усвідомлення того, що багато чого в людській психіці та поведінці до кінця не з'ясувати. Творчість Тарнавського – не лише поетична, а й прозова та драматургічна, – спрямована на те, щоб розкрити складність людської психіки і зробити це за допомогою сучасних художніх засобів. В українській літературі важко знайти постать, яка б так послідовно розробляла й осмислювала модерністську поетику, як це робить Тарнавський. Естетика модернізму, художня спадщина модернізму – це ще й центральні теми статей письменника, у яких він рефлексує над прозою, поезією, драматургією модернізму, а також над перекладом модерної поезії та історіографією українського літературного модернізму. Найповніше свій погляд на історію українського літературного модернізму Тарнавський виклав у розлогій рецензії на «Дискурс модернізму в українській літературі» Павличко.

На відміну від авторки монографії, чия концепція в багатьох випадках ґрунтувалася на теоретичних матеріалах, епістолярії, критиці, ніж на літературі, Тарнавський у статті «Темна сторона місяця» базується на самих творах. Він також подає власні дефінітивні ознаки ключових понять, якими пропонує оперувати в процесі концептуалізації модернізму: власне модернізм, авангард, європеїзм, суспільництво. Ознаками модернізму, на його думку, є: глибоко особиста потреба писати; радикальна новизна тем; новаторська форма (включно з мовою); настанова руйнувати попереднє. Як наслідок, мапа українського модернізму, запропонована Тарнавським, виглядає трохи інакше, ніж та, що у монографії Павличко⁵⁷.

Мапа ж української модерної поезії могла би виглядати трохи інакше, якби сталося те, чого на початку 90-х років ХХ ст. бажав перекладач модерної світової поезії Михайло Москаленко: «Густий, а то й жорсткуватий раціоналізм поетичної рефлексії Юрія Тарнавського, виплеканий в інтелектуальних лабораторіях сучасного західного наукового й літературно-мистецького пошуку, мусить

бути засвоєний українською культурою як насущно необхідний, хоча й нелегкий, досвід»⁵⁸. У 90-х роках ХХ ст. українські письменники зі США хоч і мали можливість представити свій художній досвід в Україні, проте якісного засвоєння цього літературного досвіду так і не відбулося. Що стосується поезії Тарнавського, то у 2000-х роках в Україні не було видано жодної його книжки. Тож досвід українсько-американського письменника, фактично, існує собі у своєму акваріумі⁵⁹, доступ до якого обмежений, насамперед, браком видань. Втім, у такому відстороненому існуванні є і певна цінність – воно самодостатнє, не відформатоване відповідно до читацьких інтересів та книговидавничих трендів. Отже, письменник, який розпочав творчий шлях ще 70 років тому, має всі підстави звернутися до аудиторії через вірш Антоніо Мачадо (Antonio Machado), що його український поет читає мовою оригіналу наприкінці фільму «Casi Desnudo»⁶⁰; один із рядків цього вірша є епіграфом до другого тому зібраних поезій «Їх немає»; у перекладі той рядок звучить так: «Не винен я вам нічого; ви винні мені за те, що я написав»⁶¹.

Ці слова варто сприймати не лише як відповідь недоброзичливим критикам, але і як вираження індивідуалістичної позиції письменника-модерніста, якому чужі погляди на мистецтво як на інструмент суспільно-політичного впливу та який відкидає будь-яку нав'язану ззовні програму літературних дій (спробою створення такої програми і була згадувана вище концепція «національно-органічного стилю»). Різноманітна творчість Тарнавського свідчить саме про таку його автономістську позицію. Та все ж і в Тарнавського є низка творів, у яких виразно і пристрасно звучить громадянська тематика (поема «У ра на», по кілька віршів зі збірок «Вино і ропа» та «Дорослі вірші», а також написаний у час повномасштабного вторгнення вірш «Це гние труп»⁶²). Для поета неприйнятні обидві крайнощі – і концепція «національно-органічного стилю», і концепція «мистецтва для мистецтва», прихована полеміка з якою наявна у романі «Теплі полярні ночі»⁶³. Писати, на думку Тарнавського, варто про те, в чому автор відчуває глибоку особисту потребу. «Це не дасть тобі запоруки, що писатимеш добре, але, коли ти цього не робитимеш, напевно добре не писатимеш»⁶⁴. Створення суспільно-політичних творів може бути зумовлене глибокою особистою потребою, хоча в історії літератури так буває не завжди.

ПОЕТ ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ НА ТЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ...

- ¹ Див.: Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 115.
- ² Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя*, Харків 2012, т. 2, с. 273.
- ³ Р. Воронка, [Неопубліковані спогади]. *Архів автора*.
- ⁴ С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 407.
- ⁵ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 55–56.
- ⁶ Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя*, Харків 2012, т. 2, с. 276.
- ⁷ Те, що пізніше, наприкінці 1980 – на початку 1990-х років, Юрій Шерех став із захопленням вітати молодих письменників, Ярослав Поліщук трактує як «запізнілий урок і своєрідну відповідь на Лаврінченкове привітання молодих письменників 60-х» (Я. Поліщук, *Література як геокультурний проект*, Київ 2008, с. 248–249). Відомо, що Юрій Лаврінченко в 1950–1960-х роках написав низку схвальних рецензій на збірки поетів Нью-Йоркської групи і прихильно відгукувався на творчість шістдесятників.
- ⁸ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 56.
- ⁹ Б. Рубчак, *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу*, Львів 2012, с. 316.
- ¹⁰ Там само, с. 310.
- ¹¹ З 2020 року започатковано Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проектів імені Віталія Кейса.
- ¹² V. Keis, *Tarnavsky's Modernism Revisited* [Paper read at the Annual Meeting of AATSEEL, Chicago, Illinois, December 29, 1982]. *Архів автора*.
- ¹³ Ю. Лаврінченко, Повстання проти змори, *Українська літературна газета*, 1956, Вересень, с. 8.
- ¹⁴ А. Камю, *Міф про Сізіфа*, пер. О. Жупанський, Харків 2022, с. 11.
- ¹⁵ Ю. Тарнавський, *Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему*, Нью-Йорк 1970, с. 32.
- ¹⁶ Там само, с. 32–33.
- ¹⁷ М. Котик-Чубінська, *Структура і образність Юрія Тарнавського*, Львів 2011, с. 179.
- ¹⁸ Б. Бойчук, Про поезії про ніщо та інші поезії на ту саму тему, *Сучасність*, 1971, № 7–8, с. 46–47.
- ¹⁹ Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 300.
- ²⁰ І. Котик, *Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського*, Львів 2009, с. 35.
- ²¹ Т. Пастух, *Київська школа поезії та її оточення*, Львів 2010, с. 32.
- ²² Ф. Бацевич, *Філософія мови*, Київ 2008, с. 82.

- ²³ Б. Рубчак, *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу*, Львів 2012, с. 310–311.
- ²⁴ Див.: Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 131–173.
- ²⁵ Ю. Тарнавський, Босоніж додому і назад, *Тарнавський Ю., Не знаю*, Київ 2000, с. 285.
- ²⁶ Там само, с. 294. Див. також: Ю. Тарнавський, *Знаннева семантика*, Київ 2018, с. 31.
- ²⁷ Ю. Тарнавський, Ю. *Знаннева семантика*, Київ 2018, с. 31.
- ²⁸ Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 128.
- ²⁹ Українською мовою опубліковано: Г. Патнем, *Розум, істина й історія*, пер. О. Мокровольський, Київ 2003.
- ³⁰ Y. Tarnawsky, *Knowledge Semantics*. Доступ 12.04.2023. URL: <https://as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/linguistics/documents/knowledge%20semantics.pdf>
- ³¹ О. Демська, Про українське видання «Знанневої семантики», *Тарнавський Ю., Знаннева семантика*, Київ 2018, с. 5–6.
- ³² «Не було впливів шістдесятників на Нью-Йоркську групу». Інтерв'ю Єви Якубовської з Юрієм Тарнавським. Доступ 12.04.2023. URL: <https://archive.chytomo.com/interview/yurij-tarnavskij-ne-bulo-vpliviv-shistdesyatnikiv-na-nyu-jorksku-grupu>
- ³³ В. Моренець, *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща*, Київ 2022, с. 208.
- ³⁴ Н. Зборовська, «Час слізьми котився по зморщених обличчях каменів...», *Слово і час*, 2000, № 1, с. 91.
- ³⁵ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 38.
- ³⁶ Ю. Тарнавський: «Людину можна повністю описати на трьох сторінках», *Український журнал*, 2009, № 6, с. 52.
- ³⁷ Там само, с. 51.
- ³⁸ Б. Рубчак, *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу*, Львів 2012, с. 309–310.
- ³⁹ Л. Вітгенштайн, *Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження*, Київ 1995, с. 137.
- ⁴⁰ Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 173.
- ⁴¹ Л. Вітгенштайн, *Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження*, Київ 1995, с. 70.
- ⁴² Ю. Тарнавський, *Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему*, Нью-Йорк 1970, с. 237.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ А. Дахній, *Нариси історії західної філософії ХІХ–ХХ ст.*, Львів 2015, с. 141.

ПОЕТ ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ НА ТЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ...

- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ Там само, с. 144.
- ⁴⁷ Ю. Тарнавський, *Босоніж додому і назад. Тарнавський Ю., Не знаю*, Київ 2000, с. 260.
- ⁴⁸ Там само, с. 274.
- ⁴⁹ Там само, с. 275.
- ⁵⁰ Цит. за: М. Perloff, *Writing Philosophy as Poetry: Wittgenstein's Literary Syntax. Language and World. Part 2: Signs, Minds and Actions*, р. 279. Доступ 12.04.2023. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110330571.277/html?lang=en>
- ⁵¹ Ю. Тарнавський, *Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему*, Нью-Йорк 1970, с. 253.
- ⁵² Цит. за: В. Підмогильний, *Оповідання, повість, романи*, Київ 1991, с. 308.
- ⁵³ П. Слотердайк, *Критика цинічного розуму*, пер. А. Богачов, Київ 2002, с. 49.
- ⁵⁴ Ю. Тарнавський, *Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему*, Нью-Йорк 1970, с. 236.
- ⁵⁵ Там само.
- ⁵⁶ В. Єрмоленко, *Далекі близькі. Есеї з філософії та літератури*, Львів 2017, с. 232–233.
- ⁵⁷ Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 63–76.
- ⁵⁸ М. Москаленко, *Слово і образ Юрія Тарнавського, Тарнавський Ю. Без нічого*, Київ 1991, с. 8.
- ⁵⁹ Образ запозичено зі статті «Акварій у морі», див.: Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, с. 100–120.
- ⁶⁰ *Casi Desnudo* (an Oleksandr Frazе-Frazenko film). 2018. Доступ: 12.04.2023. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=fE97mbnYfME>
- ⁶¹ Ю. Тарнавський, *Їх немає*, Київ 1999, с. 413.
- ⁶² Юрій Тарнавський переклав українською для «УМ» свій вірш про війну «Це гние труп». Доступ 12.04.2023. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/167586>
- ⁶³ І. Котик, *Розмова через 75 років*. Доступ 12.04.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/97178>
- ⁶⁴ Ю. Тарнавський, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 303.

РОЗДІЛ IV
СПРОБА СВОБОДИ

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ: УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ТА ЙОГО КУЛЬТУРНО- ПОЛІТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ (60–80-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Євангеліє від шістдесятництва

Чисті далі небозводу.
Море тихе... Але ми
Тих шануєм, що в негоду
Шквал морський зустрів грудьми.

Бо хіба не мають права
На пошану й співчуття
Люди, що вели нас в гавань
Коштом власного життя¹.

Саме ці слова французького класика Пера-Жана Беранже (Pierre-Jean de Béranger) у перекладі шістдесятника Івана Світличного до певної міри відображають суть діяльності українських шістдесятників, які зустріли і суспільну негоду, і любов людей, і ненависть ворогів, проте відстоювали свої переконання *коштом власного життя*. Як-от Василь Симоненко, Алла Горська, Василь Стус, Юрій Литвин, Олекса Тихий, Валерій Марченко – перелік довгий... У цьому мартиролозі й один із духовно-інтелектуальних провідників цієї плеяди – Іван Світличний (помер 1992 р. у Києві внаслідок поневірянь під час десятирічного ув'язнення).

Ми – свідки подвигу людей, які пішли хресною дорогою національної боротьби і не дожили до нашого часу. Це – воістину месії. А ми – їхні апостоли, і кожен пише одне і те ж «євангеліє від шістдесятництва», але – на свій копил. Тому ми такі артистично різні у своїх писаннях².

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Авторка цього зізнання – лауреатка Національної премії України імені Тараса Шевченка поетеса Ірина Жиленко, яка знала майже всіх шістдесятників, власне, й сама належала до цієї когорти. І написала небуденні спогади «Номо feriens» («Людина святкуюча»), які 2011 р. вийшли в Києві, у видавництві «Смолоскип» із ґрунтовною передмовою Михайлини Коцюбинської, теж шістдесятниці і авторки «Книги споминів» (2006).

Щодо інших спогадів, монографій, статей, то їх безліч. Уже наприкінці 80-х років ХХ ст. працівник Інституту українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України Юрій Зайцев заходився друкувати в обласній газеті цикл статей під назвою «Дисиденти»... Такіх пізнавальних публікацій з'явилося десятки.

Назагал бібліографія шістдесятництва (дисидентства) – невичерпна. З монографій найвідоміші – Георгій Касьянов «Незгодні: українська інтелігенція в Русі опору 1960–80-х років» (1995), Людмила Тарнашинська «Українське шістдесятництво. Профілі на тлі покоління» (вже вийшло два видання: 2010, 2019).

Дуже цінним є науково-популярне видання «Виклик системі», що його залишив нам дисидент і правозахисник Іван Гель (1937–2011). Книга, з уточненням «Український визвольний рух другої половини ХХ століття», вийшла 2013 р. у Львові (392 с.) і, як пише на обкладинці Мирослав Маринович, теж дисидент і правозахисник, вона «виглядає свідченням, видобутим із царства смерті. Здається, душа автора не змогла би знайти спокою на небі, якби не сказала свого останнього слова».

Не можу не згадати, що до історії шістдесятництва, а ширше – Руху спротиву тоталітарній системі, звертався і автор цих рядків, який 25 років тому написав монографію на 520 сторінок «Попід Золоті Ворота: шість елегій про родину Калинців». Книга 1997 р. вийшла у Львові і вже давно розійшлася. Тим-то 2018 р. пішло у світ друге видання, виправлене і доповнене (520 с.), з авторською передмовою «Перед лицем отих, що впали... або Погляд з відстані двадцяти літ»³.

Ця монографія не лише про шістдесятників і політв'язнів Ігоря та Ірину Калинців, а й про їхніх побратимів, одностудців та ворогів, про арешти, судилища, перебування у таборах і на засланні, – про мужність. Не випадково папа Іван Павло II сказав ці знаменні слова: «Скільки мучеників пройшло і проходить тобою попід Золоті Ворота, Вкраїно мого подиву!».

Тепер же, послуговуючись назвою Жиленко (у неї є поетична збірка з подібною назвою – «Євангеліє від ластівки»⁴), пишу *на свій копил* «Євангеліє від шістдесятництва». Але вже цілком нове – і в іншому ракурсі. Тобто я наважився подати своє бачення, своє осмислення цього культурно-мистецького і політичного явища – українське шістдесятництво, а разом дисидентства взагалі, розглянути на живих прикладах проблеми соцреалізму та модернізму, причому в есеїстичній формі, щоб дати читачеві живу і розмаїту картину віднайдення самого себе: свого національного коріння, своєї нації, мови, віри, несфальшованої історії.

А тому ґрунтувався головню на автентичних свідченнях авторів молодшого і старшого поколінь – тритомні *Щоденники* Олеся Гончара, книги спогадів Івана Дзюби, Анатолія Дімарова, Євгена Сверстюка, Леоніда Плюща, Григора Тютюнника, Михайла Осадчого, Миколи Руденка, Валерія Марченка, Юрія Мушкетика, Юрія Ілленка, Бориса Антоненка-Давидовича, Павла Загребельного, Михайла Масютка, Романа Корогодського, Мирослава Мариновича та інших подвижників тієї доби, які тут не згадані. І цьому є виправдання: автор звертав увагу найперше на діяльність шістдесятників та їхніх старших колег, а також на тих правозахисників, які безпосередньо чи опосередковано перебували в орбіті тогочасного літературно-культурного процесу.

Отож, починаю *ab ovo* – від яйця. Від зародження шістдесятницького, а разом і правозахисного (дисидентського) руху.

ЧАСТИНА ПЕРША

МИКИТА ХРУЩОВ ЯК МОДЕРНІСТ ТА ЙОГО ПРИЧЕТНІСТЬ ДО ЗАРОДЖЕННЯ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

У 1918 р. видатний мислитель киянин Микола Бердяєв (Николай Бердяев) написав знамениту статтю «Духи русской революции», яка того ж таки року була вміщена у збірнику статей «Из глубины», який ще встиг вийти у видавництві «Русская мысль» (Москва-Петроград). Перевидання вийшло у Москві у видавництві Московського університету в 1990.

Згадані духи, які своєю творчістю вели до революції, – це Микола Гоголь, Федір Достоевський (Фёдор Достоевский) і Лев Толстой

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

(Лев Толстой). І що цікаво: ці три «злі духи» так чи інак, насамперед кровно, були пов'язані з Україною. Про Гоголя нема що говорити: однозначно українець, до того ж українець, який використовував теми і сюжети з української історії. Тому його необхідно вважати письменником *українським*, який, на жаль, писав російською мовою – так, як Джеймса Джойса (James Joyce) вважають письменником *ірландським*, хоча свої твори писав мовою англійською; чи шотландського поета Роберта Бернса (*Robert Burns*), який теж писав мовою метрополії.

Щодо Достоевського, то на його українське коріння вказує такий факт, що його навів історик Вячеслав Липинський про приєднання шляхти Пинського повіту до Української Держави 20 червня 1657 р. Серед тої української – тоді поверхово сполонізованої – шляхти він називає 56 найвизначніших родів. Це, зокрема, *Гедройці, Ожешки, Костюшки, Олеші, Достоевські...*⁵

Дід Федора Достоевського, Андрій, був греко-католицьким священником, а точніше – протоіереєм у містечку Брацлав, що на Вінничині. Він був навіть поетом. У 1790 р. отці василіяни видали у своїй Почаївській друкарні збірник «Богогласник», який об'єднав 248 українських релігійних віршів і пісень (із нотами). І от серед тих пісень одна («Покаянна піснь...»), подана у формі акростиха, належить протоіереєві Андрієві Достоевському.

Про українське походження Федора Достоевського писали й Іван Франко⁶, і знаний меценат, видавець, публіцист Євген Чикаленко⁷, й інші автори. Саме українські гени, проявляючись у Достоевського, впливали на його загострене почуття кривди і правди, глибокий психологізм і навіть повчання. Принагідно зазначу, що це почуття – можна сказати, почуття християнської справедливості, – властиве всім письменникам, у жилах яких текла й українська кров, а значить і Антону Чехову (Антон Чехов), і Володимиру Короленкові, і Анні Ахматовій (Анна Ахматова), і Володимиру Маяковському (Владимир Маяковский), і Дмитру Мережковському (Дмитрий Мережковский), і Льву Толстому.

*

До таких підсвідомих українців належав і перший секретар Центрального Комітету Комуністичної партії Радянського Союзу (ЦК КПРС) М. Хрущов, який на XX з'їзді компартії 14–25 лютого 1956 р.

розвінчав культ особи Сталіна (Сталин) і, таким чином, захитав основи імперії та дав імпульс до політико-соціального оновлення в інших країнах, що були сателітами СРСР.

Вже саме прізвище ХРУЩов говорило про українське походження Микити Сергійовича. Він народився в селі з вимовною назвою – Калинівка. Це Східна Слобожанщина (Курська губернія), фактично етнічна українська територія. З чотирнадцяти літ мешкав із родиною неподалік теперішнього Донецька (Успенський рудник). Пас корів, працював слюсарем на машинобудівному заводі, пізніше – на шахті. Отож, і тут, на Донбасі, пізнавав Україну. Любив носити вишивану сорочку, любив слухати, як «Реве та стогне Дніпр широкий...». А ще, згадував Дмитро Гнатюк,

Хрущов дуже любив пісню «Рідна мати моя». Причому іноді міг попросити виконати її кілька разів підряд! Та я навіть ту саму річ намагався співати по-різному. Бувало, Микита Сергійович так розчулювався, що з його очей текли сльози. І від того я також плакав⁸.

Це підтверджує і Віктор Женченко, який співав в Оперному театрі в Ташкенті, куди прибув Микита Хрущов. Він слухав узбецькі пісні і задрімав.

Та коли я почав «Рідну матір мою» Андрія Малишка і Платона Майбороди, він, бачу, розплющує очі і ледве чи не починає мені підспівувати. Українська стихія для нього, виявляється, була найближчою і здатна була розбудити його навіть під час найміцнішого сну⁹.

Сам вигляд Микити Сергійовича вказував на його етнічне походження: опецькуватий, присадкуватий, запальний, імпульсивний... Його другою дружиною була українка Ніна Петрівна, дівоче прізвище – Кухарчук, з якою мав двох дітей – Аріадну (Раду) і Сергія...

Серед заслуг щодо України було те, що 1940 р. Микита Сергійович пропонував Сталіну приєднати до УРСР Берестейщину (але марно: її передали Білорусії); він також намагався залишити західні етнічні території в межах УРСР, зокрема створити Холмську область, – і знову марно. Натомість, як пише один із дослідників,

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Хрущову довелося керувати депортаціями українців з Польщі та поляків з України, придушенням національно-визвольної боротьби ОУН-УПА, політичними репресіями, вивезенням на схід сотень тисяч мешканців Західної України, ліквідацією УГКЦ, русифікацією, впровадженням колгоспного рабства... Його також вважають одним із організаторів голодомору 1946–1947 рр.¹⁰.

Щоправда, у лютому 1954 р., вже будучи першим секретарем ЦК КПРС, Хрущов передав Україні на господарсько-економічне утримання Крим. А в лютому 1963 р., на клопотання папи Івана XXIII (Ioannes PP. XXIII) та президента США Джона Кеннеді (John Kennedy), Микита Хрущов погодився відпустити на волю, після 18-річного утримання у Головному управлінні виправно-трудоих таборів (ГУЛАГ), митрополита Йосифа Сліпого. У віддяку відбувся візит дочки Ради Микитівни та її чоловіка Олексія Аджубея (Алексей Аджубей), головного редактора газети «Известия», до Ватикану. Цікава деталь: коли понтифік подарував Раді вервицю, зворушена жінка заплакала...¹¹.

Так, Микита Сергійович мав неабияку владу, адже, крім керівництва партією, ще й очолював Раду міністрів СРСР.

Але тоді, 14 лютого 1956 р., він таки хвилювався. Як-не-як, а на з'їзд прибуло 1 430 делегатів від майже семимільйонної армії комуністів (і ще майже пів мільйона кандидатів у члени Комуністичної партії Радянського Союзу (КПРС)). А ще 55 делегатів із різних країн. Назагал запеклі сталіністи – а він має виголосити секретну доповідь про культ особи Сталіна, який спочивав у мавзолеї поряд із Володимиром Леніним (Владимир Ленин)... І він виступив. А потім пояснив, що вплинуло на його остаточне рішення:

Ось мене нерідко запитують, як це я раптом вийшов і виголосив ту доповідь на ХХ з'їзді, – згадував М. Хрущов у вузькому колі слухачів, серед яких був і Ф. Бурлацький. – Стільки літ ми вірили цій людині. Підіймали її. Створювали їй культ. І ризикували теж надзвичайно. Як ще поставляться до цього керівники партії та закордонні діячі і вся наша країна? Ось тут я хочу розповісти вам історію, яку запам'ятав з дитинства, коли тільки навчався грамоти. Була така

книжка «Чтец-декламатор». У ній з'являлось чимало цікавих публікацій. І прочитав я в цій книжці оповідання, автора не запам'ятав. Сиділи якось у тюрмі в царські часи політ'язні. Там були і есери, і меншовики, і більшовики. Серед них був старий швець Піня, який потрапив до тюрми випадково. Ну, стали вибирати старосту камери. Кожна партія пропонує свого кандидата. Виникла велика суперечка. Як бути? І тут хтось запропонував шевця Піню, людину безневинну, яка не належала до жодної партії. Всі посміялись, а потім погодились. І став Піня старостою. Потім вийшло так, що всі вони вирішили з тюрми втікати. Стали рити підкоп. Чи довго рили – невідомо, але вирили. Ну, тут і постало питання, кому першим йти в цей підкоп. Бо, може бути, тюремне начальство вже довідалося про підкоп – і там чекають з рушницями. Хто першим наважиться вийти, того першим і смерть спостигне. На есерів-бойовиків вказують, а ті на більшовиків. І ось у цей момент у кутку підводиться старий швець Піня і каже: «Якщо ви мене вибрали старостою, то мені таки випадає йти першим». Ось так і я на ХХ з'їзді. Оскільки мене вибрали Першим, я повинен, я зобов'язаний був, як той швець Піня, сказати правду, чого б це мені не вартувало і як би я не ризикував¹².

Цю історію з уст Микити Хрущова переповів його колишній радник Федір Бурлацький (Федор Бурлацкий). Але він не сказав, що автором «Талісману» був інший українець – Володимир Винниченко (див. його: Краса і сила: повісті та оповідання. Київ: Дніпро, 1989. С. 664–693). Та й події з Пінею теж пов'язані з Україною – вони відбувалися в Києві в Лук'янівській тюрмі. Стосовно автора, то інші автори твердять, що Хрущов знав про Винниченка, згадував його прізвище, навіть любив як письменника, та не це головне...

Микита Хрущов *перший* на весь світ показав злочинну суть комуністичної Системи, але не зумів, та й не хотів, її ламати. Показовий тут вірш Дмитра Павличка, за який пустили під ніж його збірку «Правда кличе», видану у Львові 1958 р. вісімнадцятитисячним накладом:

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Коли помер кривавий Торквемада.
Пішли по всій Іспанії ченці,
Зодягнені в лахміття, як старці,
Підступні пастухи людського стада.

О, як боялися святі отці,
Чи не схитнеться їх могутня влада!
Душа єретика тій смерті рада –
Чи ж не майне де усміх на лиці?

Вони самі усім розповідали,
Що інквізитор уже нема.
А люди, слухаючи їх, ридали...

Не усміхались навіть крадькома;
Напевно, дуже добре пам'ятали,
Що здох тиран, але стоїть тюрма!¹³.

Тюрма стояла, та через тридцять літ інший партійний достойник, уже в статусі генсека КПРС, і теж з українським корінням, Михайло Горбачов (Михайло Гобрач'єв), своєю «перебудовою» запустив тригер розвалу імперії – поки що зовнішньої, на черзі розпад імперії внутрішньої (РФ), і в наші дні цьому якнайбільше сприяють Збройні сили України (ЗСУ).

І все ж Микита Хрущов започаткував деякі полегші, повернув із ГУЛАГу багатьох в'язнів, прибрав із мавзолею прах Сталіна, під час Карибської кризи не допустив ядерної війни, дозволив, хай і вибірково, друкувати окремих, досі заборонених авторів, домігся (переконавши політбюро) опублікувати в журналі «Новый мир» повість Олександра Солженіцина (Александр Солженицын) «Один день Івана Денисовича» (1962), що принесла її автору – до речі, по матері українцеві – світову славу.

*

У 1954 р. російський письменник Ілля Еренбург (Илья Эренбург) опублікував повість «Оттепель», тобто *відлига*. Звідси й пішла назва політичного послаблення, і не просто відлига, а відлига

Хрущовська. Себто Хрущов дав назву цілому політичному явищу, яке пробудило різні сфери життя.

Тим-то відносно Сталіна Хрущова можна вважати *модерністом*, бо він не лише розвінчав культ особи, а й заохотився оновити спосіб державного господарювання, цебто провести модернізацію: запровадив самоокупні *раднаргоспи*, захопився повсюдним вирощуванням кукурудзи, за винятком хіба що Північного полюса; кинув гасло «наздогнати й перегнати Америку», за 20 років побудувати в СРСР справжній комунізм... У вужчому (і найкращому) розумінні модернізм – це боротьба зі старими віджилими формами життя, які гальмують рух уперед, це пошуки найбільш адекватних форм поступу, які відповідають запитам часу.

Наведу приклад з історії. У жовтні 1890 р. у Львові була створена Русько-українська радикальна партія (РУРП), яка відстоювала інтереси селянства. Але 26 грудня 1899 р. постала Українська національно-демократична партія, до якої перейшла частина радикалів, серед них і Франко. На думку Каменяра, РУРП не могла охопити всіх ділянок життя, задовольнити духовні потреби не лише інтелігентів, а й освічених селян. Це й породило потребу заснування нової, ширшої партії. Письменник доводив: покривдженим може бути не тільки робітник, рільник чи ремісник, а й священник, урядник, учитель, купець і навіть жандарм. Отож, національний інтерес – боротьба проти будь-якої кривди, і цей «національний розвій може лежати і в тім, щоб ми з-посеред своєї нації витворювали всі ті стани і верстви, що відповідають певним функціям народно-го життя...»¹⁴.

Подібне було у письменстві. Молоді запротестували. Замало писати про соціальні й національні кривди народу. Необхідно розширювати коло тем, писати про існування духу, про пориви душі до вищих сфер, схватись від бурхливих днів «хоч би в облаках нового містичного неба»¹⁵. І 1906 р. у Львові постало модерне літературне угруповання «Молода муза» (Богдан Лепкий, Михайло Яцків, Василь Пачовський, Степан Чарнецький, Остап Луцький та інші).

Щодо радянської літератури, то основним її гальмом був так званий метод соціалістичного реалізму, тобто писати так, як скаже партія, малювати досконалих людей... (це гарно і відповідно до християнського світогляду), але у соцреалізмі ці досконалі люди мали неухильно відповідати лінії партії.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Якщо вникнути глибше, то – хоч це, можливо, й парадокс – соц-реалізму в СРСР не було. Бо що це за метод? Якщо реалізм соціалістичний, то він мав би відображати все те, що відбувалося під час соціалізму: репресії, голодомори, переселення народів, заборони мови, вільного вияву думки тощо. А було все навпаки. Це був соцреалізм перекручений, фальшивий, як і все фальшиве в СРСР: вибори, соціальна рівність (без рівності), дружба народів (із беззастережним домінуванням росіян) тощо. Цей псевдореалізм був прокрустовим ложем, підганяючи письменство, культуру взагалі під доктрини партії. Саме проти такого псевдосоцреалізму і виступили шістдесятники. У важкій боротьбі з комуністичною ідеологією, її стереотипами вони пробивали собі дорогу...

ШІСТДЕСЯТНИКИ І ДИСИДЕНТИ

Спершу – хто такі шістдесятники? Послухаймо одного з чільних шістдесятників – Є. Сверстюка. Він говорить, що в Україні десятки поетів віршували, писали прозу для гарантованого друку, оспівували «щасливе й заможне життя трудящих», видавали книжки, пропивали гонорари. «У суто часовому вимірі всі вони – покоління 50–60-х років».

Але шістдесятниками ми називаємо ту невелику групу поетів, критиків, художників, які писали всупереч цензурі й були переслідувані за правду, висловлену одверто і на повен голос.

Коли ми говоримо про українських шістдесятників, то маємо на увазі тих, що ставили на карту життя, обстоювали честь і гідність своєї нації, боролися за свободу слова, за людські права. Змагалися за право бути собою. Світ зацікавився Україною саме завдяки тим українцям, які боролися за волю¹⁶.

А ось міркування ще одного визначного шістдесятника – академіка Дзюби:

Термін «шістдесятники» спершу стосувався тих представників нового покоління, які стали в більш чи менш виражену

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

опозицію до рутинного стану речей, до панівних поглядів і шукали нових шляхів у мистецтві та правдивого розуміння суспільних проблем, не зупиняючись перед критикою політичного режиму. Поняття «шістдесятник», «шістдесятництво» асоціювалися з певним еталоном громадянської сміливості, інтелектуальної незалежності й етичної відповідальності¹⁷.

Іван Дзюба зазначає, що критерії автентичного «шістдесятницького руху поступово розмивалися, «тепер шістдесятниками називають себе всі охочі з покоління, яке пройшло через 60-ті роки минулого століття». Тобто «термін з суспільно-оцінювального став хронологічним, і з цим нічого не зробиш».

*

А тепер – хто такі дисиденти, інакше кажучи – інакомислячі? Дисидентами зазвичай прийнято називати політиків, тих, що прямо виступили проти влади. Як-от: Левко Лук'яненко, Петро Григоренко, Микола Руденко, Леонід Плющ, Валентин Мороз...

Євген Сверстюк проаналізував вияви дисидентства з прадавніх часів – від Сократа (Σωκράτης) до Григорія Сковороди, Миколи Голя, відтак Олександра Довженка, Валентина Мороза...

Коли я копнувся тієї теми у віках, то мені захотілося почати від Сократа. На мою думку, це класичний образ дисидента. По-перше, дисидент – це передусім виразна позиція, виразна концепція, виразне бачення свого середовища і світу. По-друге, дисидент – це не той, хто шепчеться на кухні, умовкнвши кран, щоб не підслухали, а той, хто говорить те, що думає, і говорить послідовно мірою доцільності, акцентовано, чи тихо, чи частково, чи фрагментарно, але говорить одверто і, що надзвичайно важливо, обстоює свої позиції, зокрема й ціною свого життя¹⁸.

Постає запитання: чи були дисидентами шістдесятники? До певної міри, були. Але, за визначенням Михайла Слабошпицького, у вимірі не суспільно-політичному, а естетичному¹⁹.

Хрущовська відлига обнадіювала шістдесятників, і не тільки їх. Вони повірили в духовно-культурне та соціально-політичне

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

оздоровлення суспільства (як у 20-ті роки ХХ ст. – в *українізацію*), в Хрущова, – і це надихало до розкріпаченої творчості, вільного ви-яву думок. Микола Руденко писав, що він знав Микиту Хрущова, що в його характері – так здавалося – «було щось глибоко народне, людяне. І ця людяність першого партійного секретаря породжувала ілюзію, що таки й справді не система винна, а жорстокість окремих людей, таких, як Сталін і Берія (Лаврентий Берія)»²⁰.

Тим-то шістдесятники проти засад радянської влади не виступали. «Так звана антирадянська діяльність зводилася до читання, до зацікавлення самвидавом (...)». У самому ж самвидаві було багато «художніх творів, спогадів, часом були якісь історичні речі. Але то не були речі, які закликали до повалення Радянської влади»²¹.

Те саме говорив і Сверстюк: «Річ у тім, що в колі найактивніших шістдесятників було прийнято триматися на грані легальності. І ніхто не виступав з одверто нелегальними чи “особливо небезпечними” речами»²².

Тобто шістдесятники переважно діяли цілком відкрито, намагаючись звернути увагу влади на ті чи ті пекучі проблеми. Так, коли 1965 р., вже після перших арештів, Іван Дзюба написав свій трактат «Інтернаціоналізм чи русифікація?», то передав його для ознайомлення у ЦК КППС Петрові Шелесту, голові Ради міністрів Володимирові Щербицькому, відтак відправив текст у ЦК до Москви, навіть не забув Олександра Твардовського (Александр Твардовский). До такого легального вчинку вдався й Руденко зі своїми передбаченнями краху імперії, яка визискує народ (дослідження про додаткову вартість, про що йтиме мова нижче).

Деяка лібералізація, у більш-менш терпимій владою формі, тривала до 1964 р. Ми, каже Руденко, були вдячні Хрущову, бо він намагався повернути суспільству живу людську душу. Водночас не забули про криваві події в Будапешті, які «кидали похмуру тінь на його постать. Ми не могли йому пробачити угорської трагедії, бо ще не уявляли, що далеко не все залежало від Хрущова. Страхітливу, нелюдську сутність партokratичної мафії ми тоді ще не розуміли»²³. До цього треба долучити розстріл робітничої демонстрації у Новочеркаську 2 червня 1962 р., а пізніше (але вже за правління Леоніда Брежнєва (Леонид Брежнев)) придушення «Празької весни».

Партноменклатура не пробачила М. Хрущову розвінчання культу Сталіна – і в жовтні 1964 р. після дворцевого перевороту

відправила його на пенсію. Наступного року почалися перші масові арешти шістдесятників і правозахисників. Рух шістдесятництва набув політичного забарвлення – аж до відчуття потреби мати свою державу. Детальніше про це – у розділі «Код пам'яті. Державність». А зараз – про музу.

«КРАЇНА ПОЕЗІЯ»

Найпершим виявом шістдесятництва була поезія.

Ірина Жиленко наголошує, що на зламі 50–60-х років ХХ ст. в Україні, як і в усьому Союзі, домінували вірші. Це була, образно зауважує Жиленко, «Країна поезія». І наголошує, що:

Поетів багато, але своєрідних поетів – одиниці. Тих, які мають неповторний тембр голосу, не схожий ні на який інший. Тих, кого впізнаєш із пів рядка. Тих, які є не просто виробниками віршів, хай навіть наймодерніших і найкаркомніших, – але які є Особистістю – сонцем свого окремишого творчого світу²⁴.

Найраніші *особистості-сонця* у поезії, якщо брати хронологічно, – Дмитро Павличко та Ліна Костенко. Це предтечі шістдесятництва і перші жертви офіційних переслідувань.

Перша збірка Павличка «Любов і ненависть» датована 1953 р., а четверта – «Правда кличе» – 1958 р. Саме ця четверта книжка в той період була найголоснішою, і весь її вісімнадцятитисячний наклад – головно за сонет «Коли умер кривавий Торквемада» – вилучили з бібліотек і знищили. Щоправда, чимало примірників уціліло, один із них пізніше приблукав до мене, і з нього я вже навіть цей «крамольний» вірш. Наведу ще один – теж промовистий і теж вельми популярний:

Якби я втратив очі, Україно,
То зміг би жить, не бачачи лугів,
Поліських плес, Дніпровських берегів,
Де на покосах, наче хвилі, сіно.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Мені і в непроглядній п'їтмї днів
Твоя лунала б мова солов'їно,
І світ, що ти дала мені у віно,
У с'яйві слова знову б заяснів.

А глухоти не зможу перенести,
Бо не замінять співу мертві жести,
Ні вся природа та краса твоя.

Глядіть на труд всечасної обнови.
Але чуть твоєї пісні-мови –
Ото була б загибель – смерть моя²⁵.

Ліна Костенко дебютувала збіркою «Проміння землі» (1957, вид-во «Молодь»). І вже в ній заявила:

Я в людей не проситиму сили,
я нічого в житті не просила,
як не просять гранітні схили,
щоб у спеку дощі їх зросили.

Я в людей попрошу тільки віри
в кожне слово, почуте від мене,
в кожний погляд очей моїх сірих,
в кожную ласку рук нестудених²⁶.

І цього кредо видатна наша поетеса дотримувалася протягом усього життя: і коли її, після виходу ще двох збірок – «Вітрила» (1958) та «Мандрівки серця» (1961) – перестали друкувати, і коли через 16 літ заборон видала, нарешті, знамениті збірки «Над берегами вічної ріки» (1977), «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1982), романи у віршах «Маруся Чурай» (1979) та «Берестечко» (1999), а 2010 – роман «Записки українського самашедшого». Опублікувала й нові збірки... Здобула заслужену шану та любов: і за високу художність, і за мужню громадянську позицію.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Бо пам'ятайте,
що на цій планеті,
відколи сотворив її пан Бог,
ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох²⁷.

Дмитро Павличко та Ліна Костенко – перші провісники оновлення поезії, протесту проти стандарту і прислужництва владі. Щоправда, Д. Павличко, маючи «гріх» перебування в Українській повстанській армії (УПА), пристосувався до обставин (потім написав «Покаяльні псалми»), а Костенко залишилася принциповою до кінця, і на неї взорувалися шістдесятники. Адже, як писала І. Жиленко:

Шістдесятництво – не течія, і тим паче – не «школа». Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за родом діяльності – людей. Але, уточнює далі Жиленко, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники – кожен по-своєму – несли нове!²⁸.

Ірина Жиленко звертає увагу на поетів і поезію. Проте шістдесятництво охоплювало набагато ширший спектр свого осягнення. Це *проза, критика, музика, малярство, кіно, історія*. Кожна з цих галузей культури й мистецтва дала своїх видатних представників, які виступили проти соцреалізму, проти догм, за модернізм в усіх сферах. Але найперше модернізм проявився у поезії.

ОБРІЇ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

У 1959–1971 рр. головою Спілки письменників був Олесь Гончар. Він і послав Павла Загребельного, за його ж словами, «редакторствувати» в «Літературну газету» (від 1962 р. – «Літературна Україна»). До того часу Загребельний 7 років був завідувачем відділу прози журналу «Вітчизна». Там «познайомився практично з усіма живими українськими письменниками і з жахом переконався, що дев'яносто відсотків з них, як казав Михайло Зоценко (Михайл

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Зощенко) «еле грамотны»»²⁹ Та ще й, вочевидь, соцреалісти. «Протиставити цій темній і неграмотній масі треба було тільки щось особливе, неймовірно талановите, розумне, блискуче, зухвале»³⁰.

Таким (на портреті): «високий, красивий, а талант неприборканий, дикий, як степовий вітер у будяках», згадує Загребельний, виявився уродженець Миколаївщини Вінграновський. Письменницька газета 7 квітня 1961 р. на четвертій сторінці вмістила 15 його поезій із зазначенням: «З книги першої, ще не виданої». Досить було однієї цієї публікації, щоб автор тут же здобув визнання. А наступного року ці поезії увійшли до першої збірки Вінграновського «Атомні прелюди». Автор передмови, Борис Буряк, передавав враження молодого критика Юрія Барабаша, який беззастережно підтвердив, що творчість Миколи Вінграновського – це поезія:

Чекав: от прийде цілком незвичний, ні в чому не схожий на інших, і прихід його буде одкровенням, радісним святом... Пам'ятаєте, як увійшов у поезію років десять тому Дмитро Павличко? Отак увіходить тепер Микола Вінграновський?

Так молодість щиро привітала молодість, і в цьому теж одна з знаменних рис нашого художнього часу³¹.

У поезії Вінграновського фігурують Всесвіт, космос та Україна. І це не випадково: поет – учень Довженка, в якого теж було космічне бачення світу й рідної землі. І відчуття ядерної загрози, що нависла над світом:

За віком вік – до Курської дуги.
Від пірамід – до атомної згуби.
Завіса! Все, товариші боги!
Мені не смішно. В мене змерзли губи.

Комедія закінчена. Амінь!
Небесний дзвін від бовванів в прозор'ї,
І, кинувши на землю власну тінь,
Я встав з колін і небо взяв за зорі (...)³².

Це було сміливо – взяти небо за зорі... Авжеж! На час виходу збірки в космосі побував Юрій Гагарін (Юрий Гагарин). Готувалися

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

до групового польоту українець Павло Попович та чуваш Андріян Ніколаєв (Андріян Николаев): перший на кораблі «Восток-4» (в польоті він заспіває «Дивлюсь я на небо, та й думку думаю...»), другий – на кораблі «Восток-3».

Доба реформ, надій, змагання, поїздка Хрущова до США...
Заобрійне, масштабне бачення і у вірші «Український прелюд»:

Останній міст проплив удалині,
Колеса змащено рососою голубою –
І Київ на Богдановім коні
Пливе навстріч дніпровосою водою...

Вже серце під колесами петля!..
Упало серце! Де тому причина?..
Вже чуть, як обертається Земля,
І обертається з Землею Україна.

Красо моя! Вкраїночко моя!
Ну, що мені робити – я не знаю!
То прилечу, то знову відлітаю,
А день за днем і гасне, і сія... (...) ³³.

Микола Вінграновський неодноразово навідувався до Львова. Перші такі відвідини, разом з Іваном Дзюбою та Іваном Драчем, датовані травнем 1962 р. Всі троє виступали у Шевченківській аудиторії Університету ім. І. Франка – це була сенсація.

У березні 1977 р. Вінграновський побував у редакції молодіжної газети, де я в ту пору працював, і на своїй збірці «Сто поезій», виданій 1967 р., залишив автограф: «Петрові на золоте наше поетичне слово. Львів, березень-77». Саме у цій книжці на сторінці 35-й вміщено той вірш, про який так багато писали:

Я сів не в той літак
Спочатку
Думав я
Що сів у той літак
Але я сів
Не в той літак

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Він був
З одним крилом
Другим крилом
Мав стати
Я
Я
Ним не став (...) ³⁴.

І все одно: «ми/ однокрило/ летимо,/ і кожна мить/ загрожує/
падінням», але смерті не боїться ні він, ні та, що з ним поряд, – «ле-
тимо». Нагадаю, що теми ефемерного польоту торкався і контро-
версійний Микола Холодний, коли у вірші «Заповіт» (1969) писав:

Мій дід шукав якісь підкови,
А я, вогню набравши в рот,
Лечу один у літакові,
З якого вистибнув пілот) ³⁵.

Певна річ, Вінграновський (як і Холодний та інші творчі побратими) аж ніяк не вписувався в канони соцреалізму та комуністичної ідеології. Свою національно-письменницьку позицію (замість каяття) він рішуче заявив у Верховній Раді на зустрічі партійно-комсомольського активу з представниками творчих спілок, прочитавши великого, 7 строф, вірша: «Ні! Цей народ із крові і землі/ Я не віддам нікому і нізащо!/ Він мій, він я, він – світ в моїм чолі,/ Тому життя його і ймення не пропащі!». І ось ця сакраментальна строфа:

Я – формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігурально
Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я дійсно дійсний формаліст (...) ³⁶.

ІВАН ДРАЧ ІЗ «НОЖЕМ У СОНЦІ»

Через три місяці після презентації поезії Вінграновського до Загребельного навідався Дзюба з надрукованими на машинці віршами невідомого поета.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

З Іваном Дзюбою ми кілька років працювали у «Вітчизні», між нами виникло те, що зветься взаємодовірою, тому Іван Михайлович цілком відверто сказав мені, що автор цих віршів Іван Драч щойно виключений з Київського держуніверситету за політику, що вірші свої він пробував читати на літоб'єднанні видавництва «Молодь» (воно вважалося тоді кузнею молодих талантів), але був затюканий, що тепер він змандрував не знати й куди і ці поезії дав не в надії на друкування, а так – для знайомства³⁷.

Павло Загребельний взяв для читання ці вірші додому – і 18 липня 1961 р. газета вийшла з феєричною трагедією Драча «Ніж у сонці». Вона зайняла цілу сторінку, попри те, що була без світлини.

Кинулися шукати фотографію Драча. Щоб показти народові України його Поета. Який він? Прекрасно-розвихрений, як Вінграновський? Чепурний, як Корогич? Романтично-філософський, як Ліна Костенко? Маленький, але гордовитий, як Малишко або Павличко?

Не знайшли ні Драча, ні його фотографії. Надрукували з малюнком редакційного художника Костюченко³⁸.

Наведу уривки з «Прологу», у якому поет стверджував: «Мої віки слідом за мною ходять:/ Од вітряків до полиску ракет (...). І запитує:

Навіщо я? Куди моя дорога?
І чи моя тривога проросла
Од сивої печалі Козерога
В гливке болото рідного села?

Що маю нести в сиві сині далі?
Пшеничну ласку в молодих руках
Чи чорний рак водневих вакханалій,
Що серце їсть п'яти материкам? (...)

Хрустить повітря вафлями сипкими,
Ковтаю з вітром чорнобривий спів...

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Яку гіркоту корабель нестиме,
Бо я ж не наробивсь, не одкипів!

Збираю я в долоні сині тіні,
Прощаюсь із синицею, з Дніпром,
Бо в мене не Ньютонове тяжіння,
А галактичне – в безвість напролом.

Сковороду зустрів я у трамваї
(Блукає він по світу двісті літ).
Смушеву скинув і мене питає,
Чи можу Сонцю передать привіт. (...)

Шепоче він: «Ти відлітаєш, сину,
На лобі в тебе знак неправоти.
Щоб корабель не став за домовину,
Візьми благословення – і лети.

Пройдись землею. В серце йди людське ти,
Питай у нього дозволу і права,
Бо якорі космічної ракети
Вросли в народ – навічно, аж іржаво»³⁹.

Це так само (як і з Вінграновським) була сенсація.

І причетний до неї не тільки 25-річний Драч, а й головний редактор Загребельний, який наважився опублікувати незвичний для національного письменства твір, у якому, до речі, є такі рядки:

Я – вічний чорт. І лай мене й не лай,
Я поведу тебе в таку дорогу,

Що проклянеш ти свій священний край,
І замір свій, і молоду тривогу.

Ти перетрусиш кісточки дідів,
Червоний стяг розірвеш на онучі
І тому, хто тобі так догодив,
У чорну пашу кинешся із кручі...⁴⁰.

Щоправда, у книжковому виданні «Протуберанці серця» (1965) *червоний стяг* перетворено на *корогву*, та й інші слова було змінено, і не на користь твору, але що вдієш – цензура (а заодно, й самоцензура) й далі діяла. Бо цього ж 1965 р. Драч видав, на жаль, збірку «Дихаю Леніним». Що ж, кесареві віддано багато місця...

Попри те, заслуг Драча в поезії, а потім у політиці й державотворенні – чимало. Професор Михайло Наєнко у книжці «Спогад про поета» (Київ, 2020) вважає, що «Іван Драч – лідер шістдесятництва».

Той-таки Загребельний згадує (у книжці «Думки нарозхрист», 2008), що за 35 років він так і не запитав Драча, де саме він прокинувся того ранку (18 липня 1961 р.), коли вийшла газета з його «Ножем у сонці». Та головне, що з того ранку «почався тріумфальний похід Поета Івана Драча, почалося, власне, те, що одразу одержало наймення: *шістдесятники*»⁴¹.

Іван Драч, звичайно, новатор у поезії, реформатор, який своєю творчістю заперечував метод соцреалізму. Хоча б «Баладою про випрані штани», що вміщена у першій збірці «Соняшник»:

Ніч розписала небо в синю домашню вазу.
Захлинулася електричка. Комар в спорихі принишк.
Замурзався я на роботі – і мати примітила зразу
Заплямлені солідолом ще путні сірі штани.

Баняк на плитку поставила. Дістала з полиці мило.
А місяць у білих споднях з батьком у шахи грав.

Далеко овогнене місто на сон голубий мостилося.
Смачною була після пива густа кабачкова ікра.

Відгнали грушами хмари. У вітрі топилися шепоти.
Сад колихався солодко на гойдальці тишини.
А на пружинистій шворці, звішені за манжети,
Пришпилені гострими зорями, в небо ішли штани.

(Повні образи, повні огуди
Мої пишногубі етюди.
«Це вже занадто, це вже занадто», –
Мені нашіптували сонати,

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

І розсипались по панелі
Мої рондо і ритурнелі –
Я обійшовся без них,
Оспівуючи штани)⁴².

То був виклик ортодоксальній офіційній критиці, бо як писав сам Драч: «Художнику немає скутих норм,/ Він норма сам/ Він сам в своєму стилі».

ВАСИЛЬ СИМОНЕНКО ТА ЙОГО ЗЕМНЕ ТЯЖІННЯ

Перша – прижиттєва – збірка Симоненка, «Тиша і грім», вийшла того ж таки року, що й «Атомні прелюди» Вінграновського, – 1962 р. На відміну від реформаторів Вінграновського й Драча, поезія Симоненка була за формою традиційною, але за змістом – такої національної пристрасті, такої душевної напруги, що зразу ж струснула душі спраглих читачів. Особливо це засвідчила друга збірка «Земне тяжіння», яку видали друзі поета після його передчасної смерті (1966).

Забігаючи наперед, нагадаю, що Симоненко першим із шістдесятників став жертвою комуністичної системи. Влітку 1962 р. міліція жорстоко побила його в Смілі (перед тим привезла з Черкас) – і 13 грудня 1963 р. поет пішов із життя у віці 28 літ...

Це була перша жертва з шістдесятників. Йому не могли простити не тільки пристрасну національну поезію, яка пролунала на всю Україну, а й віднайдення слідів комуністичних репресій у Биківні, що під Києвом. Відомості про це просочилися й до столичного Клубу творчої молоді «Сучасник». Лесь Танюк розповів, що була створена неофіційна комісія, до якої увійшли також А. Горська та Василь Симоненко. Проводирем у Биківнянському лісі був один дідусь. Лесь Танюк згадував:

Був вогкий вересень, земля вгиналася під ногами. Дідусь каже: де вгинається – там і яма. Десь на середині нашої подорожі Василь бере мене за руку і каже: «Подивись, що там!» Кажу, діти грають у футбол. «А ти придивись чим!» Підійшли поближче і бачимо, що діти грають маленьким дитячим черепом, простреленим ззаду. А на воротах у гравців лежать

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

інші черепи. Те поле видалося засіяним смертю... Аллі стало погано, ми вирішили йти вже додому. Василь дорогою прочитав такі вірші:

Ми топчемо і ворогів і друзів.
О, бідні Йорики, всі на один копил.
На цвинтарі розстріляних ілюзій
Уже немає місця для могил⁴³.

Два перші рядки згодом дістали інше звучання...⁴⁴.

Віднаходити сліди більшовицьких катувань у ту пору було аж надто небезпечно. Тим паче, що пошуковці подали до міської Ради меморандум (№ 2). Та він і заглух. «Але відтоді, – наголошує Танюк, – почалися активні переслідування», насамперед – В. Симоненка.

Василь Симоненко, за проникливим визначенням Івана Дзюби,

повернув нашому суспільству ті проблеми, які ми накидали іншим. Ми були перші борці за свободу всіх народів. Крім свого, Василь заговорив про визволення власного народу. Це свого роду історичний поворот у нашій літературі⁴⁵.

Отож, якщо Вінграновському було «видно все за обрієм земним»; якщо Драч вирушав у галактичну подорож, то Симоненко запитував газетних писак, «чи не прийде під ваші кашкети/ блискавицею думка дзвінка:/ в космос крешуть ото/ не ракети,/ але пружні цівки молока»; він співчував, що «Дід умер» (назва вірша), писав про «Старість» («Сім десятків дідові старому»), нагадував: «Ти знаєш, що ти – людина...». Вражаючі всі вірші: «Задивляюсь у твої зіниці...», «Де зараз ви, кати мого народу?», «О земле з перораним чолом...» чи ось цей:

Земле рідна! Мозок мій світліє,
І душа ніжнішою стає,
Як твої сподіванки і мрії
У життя вливаються мое

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Я живу тобою і для тебе,
Вийшов з тебе, в тебе перейду,
Під твоїм високочолім небом
Гартував я душу молоду.

Хто тебе любов'ю обікраде,
Хто твої турботи обмине,
Хай того земне тяжіння зрадить
І з прокляттям безвість проковтне!⁴⁶.

ПЛЕЯДА

У 60-х роках ХХ ст. з'являється низка молодих поетів, які вже у перших збірках заявили про свій талант, як-от Петро Скунець (збірка «Сонце в росі», 1961), Борис Олійник («Б'ють у крицю ковалі», 1962), Борис Мамайсур («Чи буде шторм?»), Петро Засенко («Зірниця», 1962), Борис Нечерда («Материк», 1963), Володимир Підпаллий («Зелена гілка», 1963), Павло Мовчан («Нате!», 1963), Василь Стус («Круговерть», 1965), Ірина Жиленко («Соло на сольфі», 1965), Василь Діденко («Заповітна земля», 1965), Ігор Калинець («Вогонь Купала», 1966), Тарас Мельничук («Несімо любов планеті», 1967), Леонід Талалай («Журавлиний леміш», 1967)...

Всі ці поети утверджували себе й наступними збірками, крім Мамайсура. У 1962 р. він видав збірку «Чи буде шторм?» і майже на сорок років замовк. Не сприяла його подальшій творчості і похмура атмосфера часів застою, і важка невиліковна хвороба, до якої причетні (як і до смерті Симоненка) охоронці режиму. «Є свідчення, що до недуги призвело жорстоке побиття поета в кадебістських застінках. Проводилися над ним також злочинні експерименти у психіатричній лікарні»⁴⁷.

Останнім часом Мамайсур мешкав у Хмельницькому. Тут його розшукав Дзюба, «написав зворушливу статтю про нього “Забуті – поруч (про ще одного шістдесятника)”, упорядкував і видав його книгу поезій “Другий початок”». Помер Борис Сергійович раптово, 19 жовтня 2003 р., проживши 65 літ.

Окремо треба відзначити поета й пісняка Миколу Сома, перша збірка якого – «Йду на побачення» – вийшла ще 1957 р., в один рік

із «Промінням землі» Ліни Костенко, а також Петра Скунця, який дебютував талановитою збіркою «Полюси землі» (Ужгород, 1964).

Цікава географія поетів, яка охоплює схід і захід, центр і південь України: Дмитро Павличко – Івано-Франківщина (звідси й Тарас Мельничук), Ліна Костенко – Київщина (так само й Іван Драч, Микола Сом, Ірина Жиленко), Микола Вінграновський – Миколаївщина, Василь Симоненко – Черкащина, Борис Олійник – Харківщина (тепер Полтавщина), Іван Сокульський, Василь Діденко – Дніпропетровщина, Ігор Калинець – Львівщина, Петро Засенко, Володимир Підпалій – Полтавщина, Борис Нечерда – Житомирщина, Василь Стус – Вінничина (Донеччина), Леонід Талалай – Харківщина, Петро Скунець – Закарпаття... (14 із них, крім Івана Сокульського, Василя Діденка, Петра Засенка та Володимира Підпалого, пізніше стали лауреатами Шевченківської премії).

Паралельно з офіційно виданими книжками широко розгалужувався самвидав. Себто власноруч видрукувані в кількох примірниках, не цензуровані поетичні збірки, що їх автори передавали друзям, знайомим, окремі потрапляли за кордон, де були опубліковані. Скажімо, Калинець встиг видати у державному видавництві «Молодь», та й то у колективній серії «Арфа», тільки 1 збірочку з 35 поезій («Вогонь Купала», 1966), а решта побачили світ у самвидаві. (А відтак – за кордоном).

Це був взаємообмін творчими здобутками та повне взаєморозуміння. 30 березня 1965 р. Ірина Жиленко писала до чоловіка (прозаїка Володимира Дрозда), який тоді відбував службу в армії:

...Невдовзі завітав до мене львівський поет Ігор Калинець (пам'ятаєш, ми в нього були?) Я дуже люблю його вірші. Більше, ніж Лініні [Костенко], ніж Іванові [Драчеві]. Утім, дурна справа порівнювати поетів. Просто він найбільше «мій» поет. Він читав вірші, а я чманіла і заздрила (...)⁴⁸.

Тобто поетичний хор звучав радісно й тривожно, бо «хористи» відчували творчу силу і водночас шукали істини... Цей хор поповнювали й інші (опріч Ігоря Калинця) галичани: Володимир Лучук, який першу свою збірку «Довір'я» видав 1959 р. (у 60-х роках ХХ ст. опублікував ще 6 поетичних книжок). У 1963 р. дебютував своєю «Розмовою» Роман Кудлик. Опісля голосно зазвучав збірками «Паговіння» (1965) та «Калина» (1966) колишній політ'язень

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Іван Гнатюк. З гарною поезією пішли до читача поети й, водночас, піснярі: Степан Пушик (збірка «Молоді громи», 1967) та Богдан Стельмах (збірка «Примула, квітка віща», 1969).

Пізніше до цього різноголосого соборного колективу долучилися відкривач золотої скіфської пекторалі Борис Мозолевський, що родом (як і Микола Вінграновський) з Миколаївщини. Він спершу писав російською мовою (перша збірка датована 1963 р.), згодом повернувся до рідної – української. І залишив нам духмяні, овіяні степовим вітром поезії...

Степе широкий наш, батьку наш сивий!
Скіфи, та половці, та чумаки.
Сіллю сиваською шлях притрусили
Та й опочили в могилах віки.

Де твої межі і де твій початок?
В чім твоя велич і в чім таїна?
Мчить над житами нестримна тачанка –
Наше безсмертя і наша весна.

Степе широкий, рідний наш брате,
Трунку, настоящим на поліні!
Поки ти світиш нам – нас не здолати:
Наше коріння – в твоїй глибині⁴⁹.

Відчуття минувшини майже зрима, хвилююче... Ось ще один вірш Мозолевського – «За роками, за ріками...» :

Роки, неначе чумаки,
Пройшли степами – і немає.
Туманом білим з-над ріки
Мені прощальна хустка має.

І все здається – вдалині,
В краю, де зорі, мов дукати,
Хтось тужно плаче по мені,
Та не осмілиться гукати⁵⁰.

ВІД ПОЕЗІЇ ДО ПРОЗИ

Авжеж, справжня поезія – це завжди диво, якийсь, за словами Костенко, *безсмертний дотик до душі*. Те саме можна сказати і про тих, які у 60-ті рр. ХХ ст. творили оригінальну художню прозу. Це, насамперед, Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Юрій Щербак, Валерій Шевчук, Григор Тютюнник, Віктор Близнець, Роман Андріяшик, у Львові – Роман Іваничук і Роман Федорів, адже два останніх у ту незвичайну пору теж належали до молодого покоління. І так само залишили високі зразки прози.

Павло Загребельний, згадуючи оті перші знаменні публікації на сторінках редагованої ним газети, нагадує, що (після Миколи Вінграновського) надрукував – і знов на цілу сторінку – вірші лікаря Віталія Коротича...

Тоді ще один лікар – Юрій Щербак приніс мені «Мальовані рецензії» – засіб для боротьби з графоманами майже такої сили, як дуст проти довгоносиків.

Тоді з'явилася й нова проза. Фантастично обдарований Євген Гуцало, загадкові житомирські брати Шевчуки – Валерій і Анатолій, задержуватий Дрозд, і навіть відомий уже тоді як поет Василь Симоненко прислав новелу «Кукурікали півні на рушниках»⁵¹.

Володимир Дрозд дебютував першою книжкою новел та оповідань «Люблю сині зорі» ще 1962 р., коли мав 20 літ. І його того ж року прийняли до Спілки письменників України. Це було визнання таланту й перспективи, що особливо підтвердило оповідання «Білий кінь Шептало», написане 1966 р., яке дало назву окремій збірці і схвилювало такого майстра слова, як Анатолій Дімаров:

«Білий кінь Шептало» Володимира Дрозда вразив мене не менше, ніж перші новели Григора Тютюнника. Хто він? Звідки? Де живе і працює? Мені хотілося конче з ним познайомитись.

Довідався: живе в Києві, працює у відділі прози, у видавництві «Радянський письменник» (...) Отже, Володя працює в тому ж будинкові, в якому я живу.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Спустився, зайшов до відділу прози. За одним із столів сидів сіренький непомітний хлопчина, майже підліток. Щось незаймано чисте було в його по-дитячому округлому обличчі, в світленькому чубчиківі, що стирчав задержувато, в яких, опущених м'якими віями очач.

І ця дитина написала «Білого коня Шептала»? – подумав я недовірливо⁵².

Бо про що це оповідання? Про білого коня, який не схожий на інших, сірих, тварин. Який «змалку ненавидів табун, гурт і загорожі»; який «соромився становища робочої худобини, яку можна запрягти, поганяти, стьобати батогом». І Шептало, після різних принижень, побиття, глуму, «гепнувсь у грязюку і покотився по дорожній хлююпавці. Коли звівся на ноги, *вже не був білим конем*». А сірим, невиразним – таким, як усі...

То була явна алюзія на радянську дійсність, уніфікацію людей. Тут і не пахло соцреалізмом.

Я тоді ще не знав, – продовжує Дімаров, – що ця «дитина» за крамольні оповідання встигла побувати в психіатричній лікарні. Але й там, у тих жахливих умовах, вмудрилася написати ще кілька шкіців, підхоплених самвидавом. Од яких закутило в носі блюстителюм єдиної та неділимої. «А-а, не розкаюся!.. В солдати його, у солдати!..» І напівживого Володю, місце якому було хіба що в реанімації, висмикнули з психушки та й погнали етапом в Сибір⁵³.

І 2 роки осоружної солдатчини. Щастя, що на той час Дрозд уже мав самовіддану дружину – поетесу Жиленко, яка всякчас підтримувала його, надто ж під час служби, про що детально описала в своїх уже цитованих спогадах «Номо Feriens».

Володимир Дрозд трудився надзвичайно плідно. Вже у війську зумів написати повість «Катастрофа», опісля, незважаючи на огульну критику, створив цілу низку оповідань, новел, повістей, романів. Вершина його творчості – грандіозний роман-епопея у двох книгах «Листя землі», за яку 1992 р. отримав Шевченківську премію.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Євген Гуцало спершу дебютував як поет: 1961 р. видав збірку поезій «Зелена радість конвалій», а наступного – книжку оповідань «Люди серед людей». Відтоді чи не кожного року видавав по одній, а то й по дві книжки. І писав щоразу краще: оповідання, повісті, романи, сценарії. Герої його творів – живі, емоційні, поетичні, природні – далекі від схем і банальностей соціалістичного реалізму. Звісно, його критикували, обговорювали на різних зборищах...

Мешкав Гуцало в одному будинку з Дімаровим, тільки поверхом вище. Анатолій Дімаров дивувався: коли Євген Пилипович встигає стільки писати? Його поштова скринька була переповнена листами читачів. Анатолій Дімаров згадує, що Євген Гуцало сідав писати лишень роззутий – щоб, за його словами, відчувати землю. А коли Анатолій Андрійович посеред зими дзвонив у його двері, той зустрічав гостя у коридорі, стоячи на цементній підлозі босяком, тоді як Дімаров мерз навіть у валянках – ще на фронті обморозив ноги... Анатолій Андрійович із захопленням розповідає про творчість свого молодшого колеги; зокрема, про повість «Родинне вогнище», про його романи «Позичений чоловік», «Парад планет», у яких подані такі картини життя, що запам'ятовуються назавжди.

Згодом появився роман зовсім несподіваний. «Блуд». На тему українського сексу. («Польові дослідження» Оксани Забужко бліда тінь цього роману). Викликав справжню бурю: і літературознавці, і читачі ламали списи, то захищаючи, то начисто перекреслюючи цю несподівану, здавалося б, для Гуцала книжку, а він, навіть не спробувавши ув'язатися в суперечку, зненацька одклав белетристику та й засів писати блискучі публіцистичні статті, що майже з номера в номер друкувалися в «Літературній Україні».

«Ментальність орди», – ця книжка публіцистичних статей видана вже після смерті письменника⁵⁴.

Так, один із провідних письменників-шістдесятників Гуцало помер передчасно – на 59 році життя. Але, без сумніву, свою творчо-громадянську місію виконав досконало.

Юрій Щербак в ту щедру на яскраві літературні імена пору привернув увагу своїми першими повістями та оповіданнями, які

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

з'явилися у книжці під назвою «Як на війні». Згодом він став доктором медичних наук (1983), а на початках віднови Державної Незалежності – міністром охорони навколишнього середовища, відтак – Надзвичайним і Повноважним Послом України в Ізраїлі, опісля – у США (і за сумісництвом – у Мексиці), ще пізніше – у Канаді. Це ще одне свідчення, яких визначних особистостей мали в своєму середовищі письменники-шістдесятники. Бо Юрій Миколайович – не лише автор збірника «Як на війні», а й роману «Бар'єр несумісності» (1971), збірки оповідань та повістей «Маленька футбольна команда» (1973), документального роману про боротьбу зі сказом «Причини і наслідки» (1986) та документальної повісті «Чорнобиль» (1987), яку було перекладено на десятки мов, зокрема на японську.

Після активної політико-державницької діяльності (треба додати, що у 1989–1991 рр. Щербак був народним депутатом і членом Верховної Ради СРСР) він повернувся до літературної творчості і, крім 2-х трактатів про перспективи України в глобалізованому світі, написав 3 гостросюжетні політичні трилери: «Час смертохристів: Міражі 2077 року» (2011), «Час Великої Гри. Фантоми 2079 року» (2012), «Час тирана, прозріння 2084 року» (2014). А ще Юрію Миколайовичу належать п'єси, численні кіносценарії, а також – визнання і шана читачів, починаючи від 60-х років ХХ ст.

Григор Тютюнник яскраво засвітився 1968 р. на літературному овиді збіркою новел «Зав'язь». Він – витончений майстер художньої прози, зображення побуту села, знавець людських характерів, народної мови, психології своїх краян. І цього Тютюннику не могли простити ні влада, ні задрісні графомани-соцреалісти. Як зазначає Дімаров, «йому викручували руки, йому плювали в душу, на нього тупотіли керівними взувачками за його новели, що сяяли золотом найвищої проби (...)»⁵⁵.

За 10 років (1968–1978) Тютюнник із важкими зусиллями видав 8 книжок новел і повістей, зокрема для дітей. Навіть отримав премію ім. Лесі Українки. Відтак його ім'я, як повідомив на зборах у видавництві «Веселка» цензор, було «занесене до списку неблагонадійних осіб», що означало заборону друку⁵⁶.

До нього приставили агента Комітету державної безпеки (КГБ), який опікував Тютюнника під час хвороби, приносив горілку... А в березні 1980 р. вороги організували провокацію. У ресторані

«Прага», де він відзначав із колективом «Веселки» (хоч там уже не працював) отримання премії, йому тихцем засунули в кишеню виделку – ніби він дріб'язковий крадій. І під час обшуку біля гардероба «знайшли»... Приголомшений наглою провокацією Тютюнник зреагував мовчанкою. Ні на кого не дивлячись, подався додому... А вдома накинув на шию петлю, залишивши записку: «Домучуйте когось другого. А все моє, що в мене є, спаліть»⁵⁷.

Трагедія сталася 5 березня 1980 р. Це, після загибелі Симоненка, була друга відчутна втрата. (Так само – через рік після Тютюнника – до самогубства вдався і талановитий прозаїк Близнаць, що писав переважно для дітей. Найвідоміша його повість – «Звук па-вутинки» (1969), за яку йому посмертно присудили літературну премію ім. Лесі Українки).

Юрій Коваль – випускник факультету журналістики Львівського університету. Родом – із степової Кіровоградщини. У 60-х роках ХХ ст. видав три збірки ліричних оповідань і новел: «Віднайде-на фея», «Зелена Україна» та «Гармонія», у яких заявив про себе як художник слова, який не описує, як більшість іменитих трудівників пера, а м а л ю є. До того ж володіє методом п і д т е к с т у.

І зрозуміло, чому – ще на другому курсі університету на нього звернув увагу Дзюба (це коли Коваль надіслав до журналу «Вітчизна» свої оповідання), викликав його на розмову до Києва, розповів про талановитого автора на засіданні правління Спілки письменників. І редактор «Літературної України» Загребельний опублікував етюд «І люди помиляються» у рубриці «Молода проза». У цьому ж номері молоду прозу репрезентували Симоненко, Тютюнник і Шевчук.

Відтоді прізвище Ковалья постійно фігурувало в переліку найвидатніших імен. Про нього похвально відгукувалися Максим Рильський (у передмові до збірника «Весняне зілля» він відзначив його «ніжні й теплі зарисовки живого життя»), пізніший дисидент і письменник Михайло Осадчий, критики й літературознавці Юрій Бурляй, Кость Волинський, Михайло Логвиненко, польський літературознавець і перекладач Єжи Єнджеєвич (Jerzy Jędrzejewicz) – автор славнозвісного роману-бестселера про Тараса Шевченка «Українські ночі, або Родовід генія»...

Юрій Коваль – не лише віртуоз слова, психолог-людинознавець, а й заразом романтик, філософ і... поет. Його проза всуціль

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

поетична, позаяк одухотворена, піднесена, художньо правдива. Зараз він самотужки, і вже не один рік, редагує рідний йому журнал «Дзвін» (передніше – «Жовтень»).

У колі прозаїків-шістдесятників не загубилися і Дмитро Герасимчук (збірка новел «Снять квітами зорі», 1967), і Володимир Яворівський (збірка «А яблука падають...», 1968). Себто кожен прозаїк вирізнявся серед побратимів своїм стилем, тематикою, естетикою, заповнював свою «нішу» у літературному процесі, таким чином духовно й інтелектуально збагачуючи письменство та читачів. У цьому списку особне місце посідають адепти історичної прози: В. Шевчук, Р. Андріяшик, Р. Іваничук, Р. Федорів, із дещо старшого, «проміжного», покоління – П. Загребельний.

Валерій Шевчук – людина фактично ренесансного засягу, можна сказати – й Франкової універсальності, глибокого проникнення та осмислення нашої минувшини, насамперед доби козацького бароко. Його персонажі – і Господні угодники («На полі смиренному»), і державні діячі, як-от Василь Капніст, і його країни. Ще 1967 р. він опублікував повість «Серед тижня», наступного року видав ще 3 книжки, герої яких зосереджені на пошуках сенсу буття, своєї екзистенції у світі добра і зла.

Наші сучасники у Вал[ерія] Шевчука, – як пише земляк письменника, житомирянин Євген Концевич, – не соцреалізмівські щасливі чи бадьорі небіжчики, сконструйовані в обрядових закладах покійних Шамоти й Маланчука, – це створені Богом живі людським теплом Адами і Єви, які не бояться за рай на тамтому світі і не перевиконують план славословія, – вони живуть і народжуються собі заради того, щоб жити, і єдине, чого прагнуть, – жити тут, на грішній землі, по-людському...⁵⁸.

Щодо історичної прози, продовжує Є. Концевич, то «його історична проза, завжди залишаючись суто історичною, навіть документальною, проектується на нас, прямо в больові сплетіння (...)».

Не менш вражають й історичні романи Героя України Іваничука, а їх у нього – аж 20. Найвідоміший – «Мальви», який побачив світ 1968 р. Початкова назва – «Яничари». Бо в романі справді йшлося

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

про яничарство: втрату національної пам'яті, зречення рідної мови, Батьківщини. І тут (на це звернув увагу Анатолій Дімаров) український письменник набагато літ випередив роман Чингіза Айтматова (Чингиз Айтматов) «І понад вік триває день» (1980), у якому теж йдеться про яничарів: в Айтматова – *манкурти*.

А тому книжка Іваничука мала величезний попит. У видавництві «Дніпро» її видали стотисячним тиражем, потім додали ще 30 тисяч. Нарешті «Мальви» заборонили, та було вже пізно – книжка розійшлася...

Білі плями нашої історії заповнював й Роман Федорів, і теж своїми романами: «Отчим світильником» (про часи князя Ярослава Осмомисла), «Єрусалимом на горах»...

Роман Андріяшик звертався до історичних подій ближчого нам часу – початку ХХ ст. У 1966 р. він видав антивоєнний роман «Люди зі страху», що його через 10 років продовжив книжкою «Додому нема вороття». У 1969 р. харківський журнал «Прапор» опублікував роман Андріяшика «Полтва». І зразу ж звинувачення автора в націоналізмі, на видання окремою книжкою – заборона (вона вийшла аж через 20 літ у серії «Романи й повісті»).

Іван Дзюба, згадуючи про свою працю у видавництві «Молодь», пише про величезні купи рукописів, що їх надсилали автори з усієї України. І його робота полягала в розчистці цих завалів:

Здебільше це була графоманська продукція, але я мав щастя знайти серед стосів пухлих папок два золоті списки: рукопис збірки оповідань Григора Тютюнника «Зав'язь» та рукопис роману Романа Андріяшика «Люди зі страху» – і переконав керівництво видавництва в тому, що обидві книжки треба якомога швидше видати. Гордився і горджуся цим; заради цього варто було потрапити в «Молодь» і пережити все наступне⁵⁹.

У КОГОРТІ КРИТИКІВ

У списку визначних прозаїків періоду «відлиги» також Сергій Плачинда (1928–2013), Борис Харчук (1931–1988), Йосип Струцюк (1934; поет і прозаїк), Василь Захарченко (1936–2018), Іван Григурко

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

(1942–1982), Анатолій Колісниченко (1943–2015)... Ряд імен довгий і цікавий. Але, каже А. Дімаров,

Не тільки блискучих прозаїків та поетів принесли українській літературі шістдесяті, а й могутню когорту критиків, яку вдихнули в застоєне болото літературознавства свіжий подих життя. Дзюба, Світличний, Сверстюк, Сивокінь, Штонь, Слабошпицький, Шевченко, Жулинський, Дончик, Гречанюк, Брюховецький, Дяченко – ось далеко не повний перелік критиків-шістдесятників. Вони не тільки стояли на одному рівні з письменниками, творчість яких аналізували, а й піднімалися над ними, висвітлювали те, про що автор і не підозрював, що лише ворухилося в його підсвідомості, коли писав⁶⁰.

До непересічних критиків і літературознавців належать і Маргарита Малиновська, Галина Гордасевич, Стефанія Андрусів, Анатолій Макаров, Михайлина Коцюбинська, Іван Денисюк, Володимир Базилевський, Михайло Стрельбицький, Микола Ільницький, Петро Сорока, Тарас Салига... На відміну від злобних офіційних погромників типу Лазара Санова, Вадима Собка чи занадто обережного Леоніда Новиченка, критики-шістдесятники підтримували молодих авторів і вказували їм шлях. Окремі з них були незвичайними ораторами.

Ірина Жиленко захоплювалася Іваном Дзюбою, який не лише розвінчував соцреалізм і соцреалістів у своїх неперевірених публікаціях, а й у виступах усних. Ірина Жиленко писала чоловікові 17 січня 1965 р. про вечір Василя Симоненка у Спілці письменників, на якому виступали Анатолій Перепада, Микола Сом:

Далі письменницькі «отці» мали необережну гуманність підпустити до трибуни нашого одержимого Цицерона (Marcus Tullius Cicero), себто Івана Дзюбу (...) Дзюба – це колосок, це – вогонь, це те, що саме не згасне ніколи в житті, поки його не затопчуть (...) Іван – геніальний оратор, трибун, смолоскип! І він у нас єдиний – з таким широченним діапазоном розуму; з такою глибиною, ґрунтовністю знань; з таким натхненним темпераментом; врешті – з такою лютою, вбивчою дотепністю.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Здавалося, що звелася сама Совість і почала говорити на біле – біле, а на чорне – чорне. У наші часи це виглядає сюрреалістично.

То, наголошує Жиленко, був «Вечір Вечорів»⁶¹.

ПЕНЗЛЕМ І ПЕРОМ

Водночас активно творила ціла плеяда неповторних художників: у Києві – Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Галина Зубченко, зовсім молодий на той час Борис Плаксий, у Харкові – Опанас Заливаха, у Львові – Стефанія Шабатура...

Художники-кияни зазвичай гуртувалися у Клубі творчої молоді: у Києві це був «Сучасник», у Львові – «Пролісок». І вже тоді, всередині 60-х років ХХ ст., почалися переслідування художників і нищення їхніх творів. У травні 1964 р. ректор Київського університету Іван Швець за вказівкою міськкому партії молотком потрощив у вестибюлі закладу вищої освіти оригінальний вітраж «Шевченко. Мати», що його спільно створили Алла Горська, Опанас Заливаха, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Галина Зубченко.

У 1968 р. Аллу Горську, Людмилу Семикіну, Галину Севрук виключили зі Спілки художників за те, що в числі 139 небайдужих осіб підписали «Лист-протест» проти незаконних судових процесів – і математик Ірина Заславська особисто занесла його в приймальню ЦК КПРС, залишивши свою домашню адресу. Хоча потім вона і підписанти в різних формах (як-от згадані вище мисткині) зазнали репресій⁶².

І все ж поети, науковці, художники зустрічалися, дружили, цікавилися творчими здобутками одні одних. 20 листопада 1964 р. Ірина Жиленко пише чоловікові в армію:

Учора гостювала у Галі Севрук (віднесла їй на оформлення свій сардак). Довго передивлялась її картини. Дуже настроєві, талановиті, хоч і дещо традиційні (особливо ранні). Тепер вона малює вже зовсім інакше. В одну з її картин я просто закохалася, відчувши щось дуже споріднене, близьке мені. Це була начебто ілюстрація до мого вірша «Намалюй мені квіт купальський». Я прочитала цей вірш Галі, і вона одразу

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

підписала картину і подарувала її мені. Це така модернова таємнича і химерно жіноча робота. Радісно відчувати свою несамотність серед людей, відчувати, що хтось подібно до тебе мислить, думає, страждає⁶³.

Знайти споріднену душу – то неабияке щастя. «Всі ми тоді світили одне одному», як свідчив Сверстюк. Хоча не всі зі старшого покоління витримували це світло. Ірина Жиленко пише далі, що Галина Севрук у 35 років одинока, виховує маленького сина:

Живе з батьками, з якими має ті самі проблеми, що і ми всі. Вони не можуть ні збагнути її «інакомислія», і українофільства, ні примиритися з ним. Майстерні не має. Усе це було б дуже невесело, якби не творчість, не картини, не кераміка, якій вона віддає всі свої сили і все своє серце. Та ще якби не друзі. Бо друзі в нас коштують дорого⁶⁴.

Серед друзів шістдесятників був історик та археолог Михайло Брайчевський.

Михайло Юліанович ще 1955 р. захистив кандидатську дисертацію про римські монети на території України, але захистити докторат про антів – «Анти (нариси з історії Східної Європи в епоху великого переселення народів)» – йому не дали, хоч і залишили в Інституті історії. Це був 1960 р. Відтоді дослідник видав низку монографій («Коли і як виник Київ», «Біля джерел слов'янської державності», «Походження Русі») і здобув світову славу.

Водночас Брайчевський своїми небуденними лекціями з історії України просвітлював членів Клубу творчої молоді, 1966 р. написав трактат про «Приєднання чи возз'єднання?»: про фальшування московитами подій 1654 р. Трактат поширювався у самвидав'ї, а 1972 р. його опублікували в Канаді. Того року вченого звільнили з Інституту археології (здавши також підпис під «Листом-протестом») та заборонили друкуватися, виступати, навіть згадувати його ім'я. Михайло Брайчевський працював кочегаром.

Повернення в прилюдну науку відбулося 1989 р. на Установчих зборах Руху. Михайло Брайчевський виступив як співдоповідач «Про перспективи української державності».

ПІСНІ І КІНО

Отож, звідки вони взялися такі? – запитує Жиленко в іншому місці своїх *Спогадів*⁶⁵, маючи на увазі не тільки поетів, прозаїків, критиків, художників, а й музикантів, кіномистців, істориків. Бо ж все було начебто знищене, упосліджене – і ось... Перед 1960 р. з'являються пісні «Чорнобривці» та «Пісня про рушник» («Рідна мати моя...»), а в 60-х роках ХХ ст. – «Ясени», «Два кольори», «Лелеченьки», «Черемшина», «Очі волошкові», «Степом, степом»...

Плідно творять задушевну світлу музику Платон Майборода, Олександр Білаш, Володимир Верменич, Степан Сабадаш, Іван Сльота (автор музики до пісні на слова Василя Юхимовича «А льон цвіте...»), Анатолій Пашкевич, молодий композитор Василь Михайлюк («Черемшина»). У 1964 р. піснею «Колискова» на вірш батька дебютує геніальний Володимир Івасюк. А 1968 р. вже звучить «Я піду в далекі гори», 1970 р. – «Червона рута» та «Водограй»...

Паралельно розвивається *українське поетичне кіно*. У 1964 р. мільйони глядачів захопив фільм «Тіні забутих предків» (у прокаті за кордоном – «Дикі коні вогню»), головним режисером якого був Сергій Параджанов, а незвичайним оператором – Юрій Ілленко, який і зняв ті вражаючі кадри з летючими вогняними конями. У 1970 р. Юрій Ілленко вже як режисер зняв теж непересічний фільм «Білий птах з чорною ознакою», у якому свій акторський талант продемонстрував Богдан Ступка (роль повстанця); натомість славний Іван Миколайчук дебютував у неперевершених «Тінях...».

Про всі колізії, пов'язані з цими двома фільмами, цікаво й небуденно розповів сам Ілленко у своєму унікальному тритомнику «Доповідна апостолові Петру», виданому на початку 2000-х років (2008, 2011). Він, зокрема, наголошує на заслугах Драча, який *стояв біля колиски поетичного кіна*:

Драч мав неабиякий вплив на Параджанова під час зйомки «Тіней забутих предків» і багато в чому сформував концепцію фільму – я цьому свідок. Драч був автором сценарію культової «Криниці для спраглих». Нарешті, Драч – автор сценарію найпотужнішого кіношедедру ХХ століття – Осикового «Кам'яного хреста». Це фільм на віки⁶⁶.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Не можна забувати, що всі ці знакові фільми (як також «Білий птах з чорною ознакою», «Кам'яний хрест», «Сон», «В бій ідуть тільки старики»...) вийшли у світ, коли директором кіностудії ім. Довженка у 1962–1973 рр. був чоловік Ліни Костенко Василь Цвіркунов, фронтвик, професор, академік Академії мистецтв України, який в усьому сприяв молодим кіномистцям, за що врешті й поплатився посадою.

БАТЬКИ І СПАДКОЄМЦІ

Здобутки шістдесятників вражали Дімарова, який співпереживав із ними їхні тривоги, радощі. Вже хто-хто, а він знав, як нелегко молодим було видавати книжки. Бо, паралельно з одухотвореною, національно-модерною поезією та прозою шістдесятників, активно діяли соцреалісти, які несли свої опуси до видавництва, зосібно і в «Радянський письменник», у якому працював Дімаров. «Боже, скільки я гівна перелопатив!» – вигукує він⁶⁷. Та коли натрапив на справжній твір, це було свято. Саме до нього на рецензію приніс свої перші новели Тютюнник. Він же, Анатолій Дімаров, редагував збірку нарисів Бориса Антоненка-Давидовича, підтримав як рецензент видання талановитого роману Феодосія Рогового «Свято осіннього млива»... Та найбільше тішили й викликали подив шістдесятники:

Незбагненне покоління, що прибуло в світ із зрілим розумом людини, яка побувала в бувальцях. Наче все, що перенесли їхні діти і батьки, що випало на їхню гірку долю в двадцятих, тридцятих, сорокових роках, відкладалося в душі шістдесятників уже в материнському лоні⁶⁸.

Авжеж! Усе відкладалося в підсвідомості. Згадаймо знаменні рядки Симоненка: «Скромна праця моя – То не пишна окраса,/ Але в тому, їй-Богу,/ Не бачу біди/ – Щось у мене було/ І від діда Тараса/ І від прадіда –/ Сковороди». Проте багато було успадковано і від ближчих попередників, найперше – від митців Розстріляного відродження.

Ще раз повернуся до Жиленко, яка з сумом констатує:

Війна відрізала од нас 20–30-ті роки, вони для нас канули в непам'ять душі. Ми пам'ятаємо лише окремих митців, їхнє страдництво, страти, голодомори. Але твори, що залишились, і самі особистості з їхнім моральним торжеством над катами, – це вже справедливість відбору. Ця історична справедливість мовби виправдовує страждання. І нам не страшно зазирати туди, в той жакливий колодязь смерті, яким була епоха «раннього соціалізму»⁶⁹.

І все ж війна відрізала пам'ять про 20–30-ті роки ХХ ст. не повністю. Шістдесятники знали про багатьох класиків тієї кривавої доби, тим паче читали спогади про багатьох із них, хоча й препаровані цензурою (і самим автором), а все одно інформативні. Це, скажімо, спомини Юрія Смолича «Розповіді про неспокій» у трьох книгах, які вийшли у 1968, 1969 і 1972 рр., і в яких виступають колоритні постаті Миколи Куліша, Майка Йогансена, Леся Курбаса, Юрія Яновського, Валер'яна Підмогильного та інших їхніх сучасників, а також йдеться про різні літературні угруповання.

Про одне з таких угруповань та його перебування у ньому Василь Минко написав книжку «Червоний Парнас: Сповідь колишнього плужанина» (Київ, 1972). По-своєму цікавий та ліричний «Роман пам'яті» Тереня Масенка (Київ, 1970), герої якого, зокрема, Сава Божко, Лесь Курбас, Анатолій Петрицький, Янка Купала, російські літератори українського походження Володимир Маяковський та Анна Ахматова...

У Львові – і ще раніше (у 1958, 1959 і 1964 рр.) – вийшли три пізнавальні книжки Михайла Рудницького «Письменники зблизка», відтак – «Ненаписані новели» (1966) та «Непередбачені зустрічі» (1969). Зрештою, у той час із тьми небуття на світ почали виходити й окремі твори розстріляних: «Вибрані поезії» Євгена Плужника (1966), «Вибране» Миколи Зерова (1966) та «Вибране (поезії та переклади)» Михайла Драй-Хмари (1969). Окремо вийшли спогади «Про Григорія Косинку» (1969).

Сенсаційною була публікація в Києві книги поезій Богдана-Ігоря Антонича «Пісня про незнищенність матерії (1968, 452 с.), передмову до якої написав Дмитро Павличко, навівши у ній промовисту строфу поета:

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

І вітер віє від століть,
крилатий, вільний і неспинний,
і вчить свободи, туги вчить
за чимсь незнаним і нестримним⁷⁰.

Себто шістдесятники – хай і вибірково – але відкривали для себе материк поезії, а ще ширше – материк культури, і в цьому їм допомагали не тільки книги видатних попередників, не тільки спогади про них, а й живі свідки та учасники тієї гарячої доби, а саме: Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан, Іван Сенченко... Ні, ці метри нашого письменства не заперечували творчості шістдесятників, але застерігали від «викрутасів». Вже після перших публікацій у «Літературній газеті» Вінграновського, Драча (а також Коротича) Рильський опублікував у циклі «Вечірні розмови» огляд «Батьки і діти», у якому, аналізуючи «Ніж у сонці» Драча, наголошував, що він («дуже, дуже піклується... про оригінальність»)⁷¹. Водночас «Не можна не визнати, що прекрасні людяні почуття, великий гнів і великий біль водили рукою поета, коли він писав “Божевільна, Врубель і мед”»⁷².

Щодо Вінграновського, то, на гадку класика,

З усіх трьох Вінграновський – мабуть, найбільш національний. Довженківським духом віє на мене «Триптих» (про Гуцульщину) з такими соковитими, теплими, суто людськими рядками (...) До викрутасів, які полюбляє Драч, Вінграновський здебільшого не вдається (...)

Отже, три талановиті поети із цілого гурта обдарованої молоді. Від щирого серця вітаю їх – і бажаю щасливої праці. У них усе ще – перед ними. Певен, що луска нарочитої оригінальності, оригінальничання поволі спаде з них, і вони здобудуться на оригінальність високу, справжню, щиру, яка неможлива не тільки без вивчення культурної спадщини, а й без глибокої пошани до неї⁷³.

Стаття Рильського датована 4 серпня 1962 р. То був час, коли Максима Тадейовича теж овіяв освіжуючий вітер *хрущовської відлиги* – і, починаючи від 1957 р., поет-класик видав 5 справжніх збірок: «Троянди й виноград», «Голосіївська осінь» (1959), «Згряя

веселиків» (1960), «В затінку жайворонка» (1962), «Зимові записи» (1964). То було «третє цвітіння». Власне, так назвав свою цілком похвальну рецензію на «Троянди й виноград» Стус – «Поезія третьої весни», завершивши її словами Рильського: «Я молодий, бо з молодими»⁷⁴. Тобто із шістдесятниками.

Упродовж 1970–1971 рр. Стус написав дослідження «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» про початковий вибух творчості Тичини та її занепад у час соцреалізму: «В історії світової літератури, мабуть, не знайдеться іншого такого прикладу, коли б поет віддав половину свого життя високій поезії, а половину – нещадній боротьбі зі своїм геніальним обдаруванням»⁷⁵.

Незважаючи на згубну капітуляцію Тичини перед безбожно-кривавою владою, чільні шістдесятники усвідомлювали трагедію великого поета, цінували його «Соняшні кларнети» і всі ті поезії, у яких ще не було славослів'я партії. Тим паче, молодий Тичина був близький шістдесятникам як *модерніст* – і формою, і змістом⁷⁶. Не випадково Костенко свою першу збірку «Проміння землі» подарувала йому з таким автографом: «Дорогому Павлові Григоровичу – з глибокою пошаною, з щирою любов'ю. 19.III.57 р.»⁷⁷.

Інший сучасник *Розстріляного відродження*, М. Бажан, допоміг Л. Костенко вступити до Літературного інституту в Москві, написав захоплену статтю про її історичний роман у віршах «Маруся Чурай»⁷⁸. Сам Бажан не без впливу шістдесятників знову, за словами Гончара, «сяйнув під час свого третього цвітіння (переспіви з Рільке, уманський цикл)». А «в останні роки Микола Платонович порадував нас ще одним – як майстер художньої есеїстики. Скажімо, його повість про Курбаса, про юність – це ж річ класична»⁷⁹.

Безумовно, попередники були тією невмирущою силою, яка живила дух шістдесятників. Вони мали наснажуючу ауру. На думку Костенко, «одним із найбільш яскравих спектрів гуманітарної аури є література. Це високовольтна лінія духу. Це рух опору». А «коли в Україні був справжній рух опору? Він був ще в часи Шевченка. І цю високовольтну лінію духу підняли шістдесятники»⁸⁰.

Миколу Вінграновського як поета, кіноактора, режисера формували безпосередні взаємини з Олександром Довженком; Віктора Близнеця надихала романтична творчість його земляка Юрія Яновського; Ігоря Калинця так захопила муза Богдана-Ігоря Антонича, що він сам заходився творити поезію – і став визнаним

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

поетом; відтак із дружиною Іриною Стасів (Калинець), теж поетесою, відшукав на Янівському цвинтарі у Львові могилу Богдана-Ігоря Антонича, який передчасно пішов із життя – у віці 27 років (1906–1937).

Ірину Жиленко потрясли спогади учасниці літпроцесу 20–30-х років ХХ ст. Докії Гуменної «Дар Евдотеї», яка доживала віку у далекому Нью-Йорку. У цій книжці Жиленко мовби розширила свій простір на весь простір епохи 20–30-х років ХХ ст. і спостерегла мало різниці між ними, зокрема між собою, киянкою Іриною, та страдницею Докією, яку переслідувала влада, бо вона ще 1928 р. угледіла примару великого голоду в Україні⁸¹.

Підтримував шістдесятників Антоненко-Давидович. Їхні взаємини підсумовує І. Дзюба:

Шістдесятники звинувачували старше покоління в пристосуванстві й боягузтві, однак швидко зрозуміли, що в особі справжніх майстрів вони мають спільників, а не антиподів, і можуть розраховувати на підтримку. Зі свого боку, й багато хто із старших побачив у молодих свою «рідню по духу», немовби впізнав свою власну молодість, а гіркі докори з їхнього боку, хай і не завжди справедливі, стали свого роду стимулом до самообілізації⁸².

(Стосовно самообілізації, то, вочевидь, йдеться про уже згадане «третє цвітіння» Рильського, Бажана, «Собор» Гончара). Далі Іван Дзюба наголошує на особливій ролі досвідченішого колеги по перу:

Окремо тут треба сказати про Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича, який, повернувшись із заслання, свідомо і безстрашно взяв на себе роль передавача естафети 20-х років – 60-им і блискуче її виконував, даючи моральний стимул і національну віру молоді, яка до нього тяглася⁸³.

Варто навести і судження Леоніда Череватенка:

Я впевнений, що навіть якщо НКВД знищило останній роман Підмогильного, то те, що він там написав, так чи інакше, дало поштовх для літератури, яка з'явилася після

Підмогильного. Я думаю, що це шістдесятництво. Якби не було цього розстріляного відродження, то не було б ні Шевчука, ні Костенко, ні Драча⁸⁴.

ЗАХІД І БРАТНІ РЕСПУБЛІКИ

Тяглисть поколінь очевидна, і це був головний чинник літературного «воскресіння». Проте були ще два важливі чинники, які стимулювали творчу, та й громадську, діяльність шістдесятників. Це, з одного боку, вплив літератури Заходу, а з іншого – «братніх» республік СРСР.

Щодо письменства Заходу, то, на думку Сверстюка, у час Хрущовської відлиги це був «великий духовний прорив». Радянські люди «не мали вчинків». А тут у широкому обігу з'явилися книжки Антуана де Сент-Екзюпері (Antoine de Saint-Exupéry), Генріха Белля (Heinrich Böll), Вільяма Фолкнера (William Faulkner), Альберта Камю (Albert Camus), до того ж у перекладах українською. Скажімо, 1969 р. вийшов перший том (із 12-ти) Джека Лондона (Jack London) і перший том (з 8-ми) Гі де Мопассана (Guy de Maupassant)...

А яке гроно перекладачів: творів Джека Лондона – Ольга Косач-Кривинюк (сестра Лесі Українки), Ірина Стешенко, Лесь Герасимчук, Юрій Лісняк, Ольга Сенюк та ряд інших; Гі де Мопассана – Валеріян Підмогильний, Михайло Антонович, Петро Чикаленко, Максим Рильський...

І всі вони – знавці рідної мови та представники різних поколінь (від Розстріляного відродження до, власне, шістдесятників, як-от Василь Стус із його блискучими перекладами Райнер Марії Рільке (Rainer Maria Rilke), Йогана Вольфганга фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe), Редьярда Кіплінга (Rudyard Kipling), Артюра Рембо (Jean Nicolas Arthur Rimbaud), Федеріко Гарсія Лорки (Federico Garcia Lorca) та інших закордонних авторів.

Особливо уславились Григорій Кочур із його трьома збірниками перекладів «Відлуння», Микола Лукаш з цілою бібліотекою перекладів, серед яких (називаю тільки окремі твори): «Фауст» Йогана Вольфганга фон Гете, «Декамерон» Джованні Бокаччо (Giovanni Boccaccio), «Мадам Боварі» Гюстава Флобера (Gustave Flaubert), «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса (Miguel de Cervantes)... Славні

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

також їхні молодші побратими: Василь Мисик, Анатолій Перепада, Андрій Содомора...

Євген Сверстюк згадує романи Еріх Марії Ремарка (Erich Maria Remarque), Ернеста Гемінгвея (Ernest Miller Hemingway), від яких «повіяло свіжим холодним вітром життя, в якому замість пристосування до усередненої правильності – власний вибір і ризик... Справжність, за якою тужить людська душа...»⁸⁵.

Водночас захоплювали «Повісті гір і степів» Чингіза Айтматова, які вийшли 1961 р. (пізніше – «І понад вік триває день», «Плаха»), «Мій Дагестан» Расула Гамзатова (Расул Гамзатов) (1969), повість Олександра Солженіцина «Один день Івана Денисовича» (1962), роман Анатолія Кузнецова (Анатолій Кузнецов) «Бабин яр» (1966, 1967).

Ні, це вже не були витвори соцреалізму, як і книжки Валентина Распутіна (Валентин Распутин), Василя Белова (Василий Белов), Василя Шукшина (Василий Шукшин), поезія Бориса Пастернака (Борис Пастернак) та його роман «Доктор Живаго» (опублікований російською мовою в Італії), за який 1958 р. йому присудили Нобелівську премію.

ДУХ ПРАЦЮВАВ, або ПРОМІЖНЕ ПОКОЛІННЯ

(а також про головний твір Олеся Гончара)

Всі ці три чинники (автори 20–30-х років ХХ ст., зарубіжна та братня літератури) не могли не вплинути на *проміжне покоління*. Так можна назвати *повоєнне* покоління, яке постало між письменниками того періоду і шістдесятниками. До нього належали: Олесь Гончар, Віктор Міняйло, Павло Загребельний, Микола Руденко, Анатолій Дімаров, Андрій Малишко, Василь Земляк, Григорій Тютюнник, Іван Чендей...

Називаю насамперед тих, які так чи так відгукнулись на виклики часу. Хоч шлях був непростий... Осмислював його і Гончар:

Озираюсь на своє виховання, на шкільні та подальші роки – як багато робилося там, щоб скалічити мені душу, знівечити її. Сам дивуюсь, як зміг піднятись над тим, що отуплювало, обволікало брехнею, кувало в кайдани догм, культивських викривлень та упереджень.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Але дух працював. Найбільше йому завдячую тим, що вже в зрілому віці скинув полуду, піднявся до вершин, де повно світла! Але ж багато втрачено літ, та ще яких!⁸⁶.

Це зізнання Гончар занотував 20 вересня 1978 р. – через 10 літ після написання «Собору». Отже, не все було втрачено: автор «Прапорносців» встиг заявити про себе світові найкращим своїм – не соцреалістичним! – романом, за який 20 років його цькували партійні ортодокси, але який викликав захоплення всіх небайдужих читачів, а найперше – Григора Тютюнника, який 16 лютого 1968 р. (зразу ж по виході книжки) писав, передбачаючи нагінки:

Дорогий Олесю Терентійовичу!

Щойно прочитав «Собор». Орлиний, соколиний роман Ви написали, роман-набат!

О, як засичить ота наша ретроградна гидь, упізнавши сама себе, яке невдоволення Вами висловлять і, звичайно ж, вишепчуть на вушко начальству ображені, старі й новітні (уже наплодилися!) екстремістські жеребчики, що граються у вождиків, позаяк дозволено і навіть «поощряється» (...)

Але не тільки це спонукало мене писати Вам, Олесю Терентійовичу, і не стільки це, як велике, радісне почуття гордості за Вас і за народ, що Вас народив. Кажу це не з любові до «високого штилю» – він не личить мені, я не личу йому, – а з глибокого, кривого переконання й любові до Вас, як до старшого, мудрого й мужнього брата.

Час, каже далі Тютюнник, ніби тихий, благий; ну, були «окремі помилки», письменників-початківців переконують, що 1937 р. не такий вже й страшний; народ «безмолствує», від нього приховали історію його духу – і раптом «Собор»!

Це написано геніально, Олесю Терентійовичу, тому й страшно, жакливо. Ви ненавидите доземні уклони. Розумію Вас глибоко. Але є випадки, коли ми кланяємося з радістю, з священним душевним трепетом – я за такі поклони і вкло-няюся Вам саме так⁸⁷.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Патріарх Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) Мстислав (Степан Скрипник: 1899–1993) 1989 р. надіслав Олесеві Терентійовичу «цікаву історію Церкви з написом: “Вельмидостойному улюбленому володарю пера, автору «Собору» – від «недобитка...»»⁸⁸ (патріарх був племінником Симона Петлюри). А 27 липня 1991 р., у День суверенності, в Палаці «Україна», Гончара покликали до владики... І «ось він – сухенький клубочок людини, що ледь визирає з крісла...»:

Мене назвали, він взяв мою руку і мовчки приклав до своєї щоки... Тривало так хвилину чи дві; я відчував рукою щось таке голубливе, довірливе, ніби сама сила небесна мене наснажувала, в мене вливалась... Жодного слова не було сказано, а виповілось ніби все життя – моє йому, а його мені...⁸⁹.

То, певна річ, була найбільша сатисфакція за всі ті нагінки на цей роман, у якому автор порушив проблеми національної пам'яті, нагадав про відповідальність перед майбутнім.

ДВА СОБОРИ ТА ЇХ ДУХОВНІ БУДІВНИЧІ

У так званому *проміжному поколінні* яскравою особистістю був Загребельний. Уродженець Полтавщини. Фронтвик. Творити почав наприкінці 50-х років ХХ ст. Перша його повість – «Європа-45». Але розкрився в повноті свого дару у 60–70-х роках ХХ ст., найперше в романі «Диво».

І це не був осоружний соцреалізм. «Я писав “Диво” про Київську Русь і Ярослава Мудрого, а не про кремлівського генсека або якогось секретаря обкому», – пояснював Павло Архипович. Це можна сказати і про романи «Первоміст» (1972), «Смерть у Києві» (1973), «Євпраксія» (1975), «Роксолана», «Я, Богдан» чи інші історичні і не зовсім історичні твори Загребельного. Щодо «Дива», то це справді було *диво*, і не тільки за глибиною розкриття теми чи кількістю сторінок (понад 1000), а за самим задумом, що тісно пов'язаний із «Собором» Гончара.

У книжці «Думки нарозрахрист» (2008) Павло Архипович зі щемом згадує, як на Великодні свята він із мамою прямував до церкви, якою теплою була ніч в очікуванні освячення кошика з пасками й

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

крашанками, як хвилювали молитовний спів, кадильний дим – «і весь темний простір довкола церкви зорів золотими проморгами воскових свічечок, і людські шепоти, і якась невимовна радість, а тоді ти вже в церкві...».

Влітку батьки і тітки водили Павла до причастя. Теж запам'яталася страшна пожежа в сусідній Морозо-Забігайлівці, бо там миряни не дозволили зачинити церкву, і комсомольці підпалили її. Вона палала цілу ніч, на весь степ. Пожежу було видно на десятикілометровій відстані...

«Бачили ту пожежу з двох кінців степу і два полтавських хлопчики: одинадцятилітній Олесь Гончар із села Суха і п'ятилітній Павло Загребельний із Солошиного». І раптово згадали про ту пожежу в Ірпінському будинку творчості: «Ви пам'ятаєте, як горіла церква в Морозо-Забігайлівці?» – «Пам'ятаю», – підтвердив Олесь Терентійович⁹⁰. У затишному Ірпені Загребельний у квітні 1968 р. дописував «Диво», а Гончар ховався від погромників щойно опублікованого «Собору».

Не змовляючись, ми написали з Гончаром у той самий рік романи про собори, про храми. «Змовитися» з Гончаром взагалі ніхто й ніколи не міг, бо він свято беріг таємницю того, над чим працює. Але як тоді пояснити такий дивний, мало не містичний, збіг? Запитуючи Олеся про Морозо-Забігайлівську церкву, я спробував знайти пояснення того, що сталося. Його відповідь усе пояснила. Храм у душі*. Та давня подія в тихому степовому закутку Полтавщини справила тоді на нас обох таке враження, що неминуче повинна була колись так чи інакше відродитися в пам'яті, у вчинку, в якійсь дії. А коли ми – письменники, то такою дією стали наші книжки⁹¹.

Павло Загребельний замислився, чому ідея зруйнованого храму та його воскресіння зродилася в пам'яті двох творчо незалежних письменників і почала реально втілюватися на папері в один і той же – 1967 – рік? Бо це був час неймовірної політичної тріскотні, пов'язаної з п'ятдесятиліттям радянської влади, яка нищила культурні й духовні святині. Протиставленням і звинуваченням цієї безбожної влади і були ці два романи, які після виходу, особливо «Собор», піддалися таким нищівним атакам партноменклатури та її посіпак. Але – вистояли!

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Спільність наших задумів була така вражаюча, що навіть головні герої в обох романах (і там, і там – батько й син) мали однакове прізвище: Лобода, – і мені вже в рукописі довелося перейменувати своїх Лобод на Отаву⁹².

МОДЕРНІСТИ, РЕАЛІСТИ, РОМАНТИКИ У ВІЗІЇ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Поза сумнівом, «Собор» – вершина творчості Гончара, хоча не можна відкидати і його соцреалістичних «Прапорonosців», бо вони підтверджують діяльну участь українців у Другій світовій війні та в перемозі над нацизмом, що, до речі, заперечує новий кремлівський «фюрер». Взагалі Гончар у своїх тритомових *Щоденниках* чимало місця присвятив роздумам, що таке *соцреалізм, модернізм, реалізм, романтизм*.

Олесь Гончар непримиренний до сучасних йому модерністів (сирітими – авангардисти, а тепер – постмодерністи), які діють як деструктивні сили, силкуючись заразити молодь цинізмом, потягом до руйнації, найгіршою порнографією. «Я їх називаю так: література громадських туалетів»⁹³.

Серед справжніх модерністів Гончар називає раннього Тичину. «Модернізм молодого Тичини ренесансовий, а не декадентський (...) Скільки в ньому весняної грозової сили, дужих вітрів і юнацької сонячності...». Олесь Гончар зауважує, що Захід такого поета не має, здається, хіба що Ф. Лорку... І для ілюстрації цитує рядки із «Золотого гомону»⁹⁴.

Із майстрів слова у діаспорі (США) захоплює автор роману «Жовтий князь» Василь Барка. «В чомусь, можливо, ми були й сильніші за Барку, але про голод так, як він, із нас не написав ніхто». Це засвідчує не лише роман про Голодомор... «І поезія Барки вражає. Оце той “авангард”, у порівнянні з яким наші “неоавангардисти” просто ніщо. А все тому, що Барка віруючий. Йому допомагає Бог»⁹⁵. А тому доля «авангарду» в Україні буде сумною:

Літературна порнографія, самовпевнена маячня алкоголіків, сексоманів зійде, як бруд, спливе, як сміття, що його зносять бурхливі ручаї після грозового прекрасного літнього

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

дошу! Зостанеться навіки Україні чисте й святе, те, що від Яновського, Тичини, Довженка...⁹⁶.

Пізніше, 14 серпня 1995 р., себто через 3 роки, Гончар знову повертається до цієї наболілої теми:

Сучасний модернізм мало чого вартий. Це література егоїстів. Деколи – тільки спосіб замаскувати свою нікчемність. Хто має що сказати, той *реалізму* не боїться, він прагне бути ясномовним⁹⁷.

Олесь Гончар говорить (запис 1 жовтня 1983 р.) про 4 види реалізму: поетичний (себто акцептований ним *поетичний реалізм*), психологічний, лубковий, риторичний, чорно-білий, який не визнає ніяких світлотіней... Престиж української прози від цього чорно-білого, етнографічно-плакатного реалізму зазнав найбільших втрат. Зараз він відходить у минуле (завдяки шістдесятникам). Але ще належить багато зробити, зокрема нашим молодим, щоб повернути українській прозі її добру славу⁹⁸.

Для Гончара головне – це романтизм. Він зазначає, що не любить цього терміна, краще б замінити його словами «поетичний реалізм». Бо є псевдоромантика хуторянська і є романтизм справжній. Між ними велика різниця. «Бо романтизм український – це Гоголь і вся молода поезія “Кобзаря”». Пізніше – це «Довженко, й ранній Тичина, і Яновський, а ще раніше українське бароко, тобто все найвище, неповторне, чим входить Україна в світову культуру»⁹⁹.

Про це Гончар говорив 27 березня 1993 р. Фактично про те саме писав ще раніше – 1977 р., 6 липня: «Розмови про романтику, «романтичну окриленість» нашої прози – все це словоблудіє». А істина? «П о е т и ч н и й р е а л і з м (розбивка в автора – П. Ш.) – ось точне визначення всій прозі від Гоголя до Яновського»¹⁰⁰.

В апології романтизму з Олесем Гончарем солідаризувався літературознавець Іван Кошелівець, який мешкав у Мюнхені, автор дослідження «Сучасна література в УРСР». Він, зокрема, зізнавався, що не любить Миколу Хвильового за його розхристаність і неохайність. Найбільше Кошелівця дратували русизми, які легко можна було прибрати, а «безконтрольна грайливість» викликала почуття

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

несмаку й самозакоханості. Не подобався перебір іншомовних слів і фраз, зокрема французьких. Не сприймалася надмірна апологетика хвильовістів.

Але, з другого боку, в моєму ставленні до Хвильового між чорним і білим складна географія полів, зафарбованих з різною інтенсивністю. І як щиро признатися, не люблячи його за неохайність і розхристаність, я досі не можу читати його без хвилювання. Бо ж він (у чому сам любив признаватися) – фантаст і романтик, безнадійно закоханий в Україну, яку називав голубою Савоєю. Назва сама з себе безглузда, але в контексті романтика хвилює кожного, хто самої ніколи не бачив.

Мабуть, не буде перебільшення в твердженні, що Хвильовий найбільш романтичний письменник у всій українській літературі (...) ¹⁰¹.

Микола Хвильовий, каже трохи далі Іван Кошелівець, «був занадто своєрідною і, головне, яскравою індивідуальністю, щоб поривання його м'ятежної душі можна було убгати в лещата будь-якої догми, у тому числі і ленінської». Цебто в межі соцреалізму.

Передніше я писав, що такий метод, як соцреалізм, є не правдивим, а фальшивим, бо не відображає адекватно реалій сучасної йому дійсності: репресії, голод, брехню тощо. Навпаки – він замовчує істину, а продукує штучні конструкції на догоду партії. Олесь Гончар теж заперечує існування такого соцреалізму.

Один з інститутських талмудистів друкує своє інтерв'ю з Ю. Шерехом. Знов товчуть воду в ступі на предмет того, що воно є – отой соцреалізм. Самі ж критики й вигадали його колись, роками годувалися ним і досі не втямлять, що це суцільна догматична вигадка соцсхоластів. Не було такого «методу», та й навіщо він справжньому письменникові? Були просто література і антилітература. Був Яновський і був Собко. Був Григій Тютюнник і був графоман Хорунжий. Але ж такий поділ існував у всі часи! Ось чим вам, мудрагелям, треба керуватись, коли ви пишете свою п'ятитомну «Історію української літератури» ¹⁰².

БРАНЦІ І ПОБОРНИКИ СОЦРЕАЛІЗМУ

І все ж соцреалізм (але у викривленому стані) існував. Вирватися з його полону, та ще коли ти беззастережно віриш партії та її вождям, було нелегко. До того ж, коли й твої колеги так пишуть, як-от Василь Козаченко, Олександр Левада, Володимир Канівець чи Юрій Смолич...

Промовистий факт навів Мушкетик, який у 1958–1972 рр. працював головним редактором журналу «Дніпро». І от до редакції приніс спогади про 30-ті роки ХХ ст. Смолич. Це були «Розповіді про неспокій», які, каже Мушкетик, «приголомшили й заповонили. Написані гранично правдиво, цікаво, інтригуюче. Насамперед про трагічні долі тодішніх літераторів». Юрій Мушкетик «носився з ними, немов з віднайденим скарбом»¹⁰³.

Але для публікації бракувало офіційної характеристики Хвильового, якого ще не реабілітували, хоч Смолич говорив про нього з великим пієтетом. Треба (для цензури) зазначити, що автор дає не політичну оцінку Хвильовому, а пише спогади про приватне життя. Юрій Смолич вкрай розгнівався: «Молоді люди, ви мене штовхаєте на злочин, це – моя сповідь перед Богом і перед власною совістю, я не зміню жодного рядка!»¹⁰⁴.

Цензура справді спротивилась, хоча Мушкетик телефонував у ЦК, але марно: спогади в «Дніпрі» так і не з'явилися...

Років через два або три спогади вийшли окремою книгою – «Розповіді про неспокій». Я почав їх читати, і в мене від подиву волосся стало дибки. Там все було переінакшено у порівнянні з першорукописом. Усе перекинуто з ніг на голову, все попереписувано. Чому? Так хотілося публікації? Але ж він казав, що не поміняє жодного слова, що це його сповідь перед Богом. Мабуть, і Бог, читаючи їх, чухав потилицю¹⁰⁵.

Тепер «Розповіді про неспокій» відповідали соцреалізму.

Мав клопоти із соцреалізмом і Дімаров:

Господи, скільки я за своє життя соцреалістичного гівна понаписував – і досі беруться щоким вогнем, коли пригадую

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

недолугі ті вишкребки! Соцромантизм, соцреалізм, соц... соц... соц... Він оспівує, вона оспівує, воно оспівує... Солов'ї від поезії й прози, виліплені не з плоті живої, навіть не з Божої глини, а з пап'є-маше, вони старанно вимахували механічними крильцями (...) Вони витьохкували фальшивими голосами про щасливе безхмарне життя серед горя і мук, над горами трупів, не маючи ні стиду, ані сраму. І я починав таким же солов'єм, і я, многогрішний, оспівував – караюся, мучусь і каюсь¹⁰⁶.

І все ж він вирвався з такого полону. Хоча це було нелегко. Втеча від соцреалізму почалася з повісті «Його сім'я» (про сімейно-побутові колізії), «Ідол», «І будуть люди» (тема колективізації, голодомору). «Ще ніколи не працював з таким запалом, з також самовіддачею»¹⁰⁷, – згадував про цей роман у трьох книгах, що його, однак, цензура на третину обрізала. Так само – на третину – було скорочено і роман у двох томах «Біль і гнів» про українців у Другій світовій війні. І все ж щасливий був, що творив розкуто, без оглядки на ідеологію і партійних церберів (уже в час Незалежності відновив вилучені розділи). А 1981 р. за другий том цього роману отримав Шевченківську премію¹⁰⁸.

Опісля з'явилися нові видання, особливо популярними стали три книги *Містечкових, Міських, Сільських*, відтак ще і *Єврейських Історій*¹⁰⁹.

Вибрався з соцреалістичного туману на світло й Руденко. Він сам визнає, що роман «Вітер в обличчя» (а це 1952–1955 рр.) «базувався на засадах соцреалізму. Про якесь відхилення од його норм не може бути й мови»¹¹⁰. А час ішов... Руденко пробував написати роман про секретаря райкому. Навіть надрукував уривок із нього в «Літературній Україні». До цього його спонукало одне обговорення в Будинку літераторів, на якому соцреалісти вирішили дати бій молодим. І як зразок соцреалізму навели роман «Вітер в обличчя».

Миколу Руденка це засмутило. Бо, зазначає він, «уже почала з'являтися літературна молодь, що не приймала соцреалізму, беручи за основу своєї творчості традиційний критичний реалізм». З-поміж молодих найпомітнішим був Гуцало, що увійшов у літературу не без допомоги Руденка.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Я тепер повністю був на боці молодих, гірко переживав, що мене виставляли як зразкового соцреаліста – і саме тому вирішив якось заявити свою позицію. Уривок із роману, над яким я тоді працював, добре її висвітлював – через те я й передав його до друку. Євген Гуцало подякував за моральну підтримку – отже, молоді мене правильно зрозуміли¹¹¹.

Незабаром Руденко припинив писання і про секретаря райкому, який ідейно прозріває (бо все-таки це була б фальш), а написав роман «Остання шабля», де «життєва правда сяк-так пробивалася нагору, як пробивається з глинистого ґрунту пшеничне зерно в посуху, – після цього роману я вже не міг зрадити життєву правду»¹¹².

В іншому місці Руденко уточнює: «Те, що в мені прогуркотіло громом небесним, назавжди відрізало мене від соцреалізму». (Про грім небесний буде далі). І тоді сама собою прийшла поезія – «йшла рясно, без будь-яких зусиль»¹¹³.

Ще більше закономірностей побачив я, коли зібрав увесь приступний матеріал про загиблу планету. Я тоді написав есе «Слідами космічної катастрофи», що викликало значний резонанс. А коли переконався, що соцреалізм уже не для мене, взявся писати науково-фантастичний роман про Фаєтон – так називали десяту планету люди, котрим було відомо про її загибель. Так я прийшов до фантастики – прийшов вимушено, намагаючись перенести на інші планети події, що відбувалися на Землі, – точніше, в Радянському Союзі. Звичайно, читач зрозумів, де я побачив тоталітарний режим на чолі з Єдиним Безсмертним. Зрозуміли також у ЦК – невдовзі на мою фантастику накинули зашморг¹¹⁴.

Воістину, як писала Костенко, «Життя іде і все без коректур,/ і як напишеш, так уже і буде».

Але не бійся прикрого рядка.
Прозрінь не бійся, бо вони як ліки.
Не бійся правди, хоч яка гірка,
не бійся смутків, хоч вони як ріки.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Людині бійся душу ошукать,
бо в цьому схибиш – то уже навіки¹¹⁵.

ЧАСТИНА ДРУГА

КОД ПАМ'ЯТІ. НАЦІОНАЛЬНІСТЬ

Бути шістдесятником (чи дисидентом, правозахисником) – означало не тільки порвати із соцреалізмом, а передусім повернутись до своєї національності, рідної мови, віри; віднайти дев'яту музу – Мнемозіну, тобто історичну пам'ять про власну державність.

Перед тим, як почати розмову про віднайдення національної ідентичності, наведу два напрочуд промовисті факти. Олександр Довженко у своєму шедевр – кіноповісті «Зачарована Десна» (1954–1955) – передає свою розмову з батьком. Ніч. Він, підліток, лежить під зорями...

Я прислухаюсь. Щось заскрипіло і тихо десь плеснуло на десні. Дивлюся – вогник: плоти пропливають. Чути людські голоси. Я тоді знов до батька:

Тату!

Що, синку?

Що там за люди пливуть?

То здалека. Орловські. Руські люди, з Росії пливуть.

А ми хто? Ми хіба не руські?

Ні, ми не руські.

А які ж ми, тату? Хто ми?

А хто там нас знає, – якось журливо проказує мені батько. – Прості ми люди, синку... Хахли, ті, що хліб обробляють. Сказать би, мужики ми... Да... Ой-ой-ой... мужики, й квит. Колись козаки, кажуть, були, а зараз тільки званіє зосталось¹¹⁶.

Ще один факт. Крим, 1917 р. Поручник Юрко Тютюнник, ад'ютант начальника залоги в Сімферополі, зібрав біля міської гімназії близько 7 000 вояків, щоб українізувати їх. На початку мітингу він запитав:

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Хто поміж вами українці, піднесіть руку догори!
Піднеслося не більш трьохсот рук.
Малороси! Піднесіть руки!
Піднесло руки коло половини присутніх.
Хохли! Піднесіть руки!
Знов піднесла руки добра третина.
Українці, малороси і хохли! Всі разом піднесіть руки!
Понад головами кількасоттисячної юрби піднісся ліс рук.
Одиниці, що не піднесли рук, не були помітні серед загалу¹¹⁷.

Московська імперія докладала всіх зусиль, щоб розчинити ідентичність українців. Україну фактично розчленували на 3 частини: Малоросію, Новоросію, Юго-Западний край. Звідси й назва «малороси», зневажливе – «хохли». Етнотопонім «Україна» в офіційній мові фактично не побутував. Як і етнонім «українці».

Отож, процес самоідентифікації торкнувся і шістдесятників. Бо, щоб творити, треба було знати, хто ти, звідки, яке твоє коріння...

Петро Скунець у збірці «Полюси землі» (Ужгород, 1964) записував:

Хто я
і що я?
Де мої межі?
Де моя зірка світить
і як?
Я є людина,
не більше й не менше,
однофамілець ваш
і земляк (...) ¹¹⁸.

Звісно, галичанам не треба було пояснювати, чиїх батьків вони діти. Та й окремі східняки були національно свідомі. Скажімо, лідер шістдесятників Світличний, як розповідала його сестра Надія, «був національно свідомий з дуже ранніх років, у кожному разі вірші писав українською мовою, а віршувати почав ще школяриком», хоч школу вибрав російську, в якій досконало (завдяки талановитій вчительці) вивчив французьку мову. Відтак вступив до Харківського університету на українську філологію... ¹¹⁹.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Інші прозрівали важко. Іван Дзюба народився на Донеччині у селі Миколаївка, дитинство й шкільні роки його проминали у робітничому селищі Оленівські Кар'єри та на хуторі Комишуваха. Саме тоді, після тосту Сталіна «За великий рускій народ», який, мовляв, тільки він переміг у війні з нацистами, розгорнулась вакханалія «російського пріоритету» в усіх сферах життя, в усіх науках...». Всюди почалися пошуки росіян як родоначальників та основоположників...

Я тоді, як і більшість моїх ровесників, не мав імунітету проти такої масованої інтоксикації. Соромно згадувати, але було: вступаючи, ще в школі, в комсомол, я в анкеті на запитання про національність написав «русский», і так було й записано в моєму комсомольському квитку (можна уявити, скільки таких «русских» було по всій Україні і скільки їх нині серед тих буцімто 12 мільйонів «соотечественников» Лужкова і К)¹²⁰.

Серед таких «соотечественников» спочатку був і відомий дисидент Плющ. У своїй книжці «В карнавалі історії» він пише, що драматург Микола Куліш, художники, пізніше Лесь Курбас лише трохи розкрили перед ним «потенційне багатство української культури, але сам я усвідомлював себе росіянином, так само, як і моя сестра»¹²¹.

Поставила край цій облуді праця Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», у якій наведено безліч фактів про підступні дії великоросійського шовінізму. І це не було перебільшенням. Якось у бібліотеці Плющ замовляв українською мовою книжку і почув у відповідь: говорити «по-человечески», тобто не рідною мовою. «Кров шугнула мені в голову. Ось тут я і став українцем остаточно(...)»¹²².

Сам Дзюба йшов до своєї знаменитої праці здалеку, як і багато інших із його покоління. «Правда, – зазначає він, – я свій шлях проходив досить швидко (...)» завдяки окремим викладачам, знайомством із творчістю Винниченка та Хвильового... А почалося з пісні, яку почув ще дитваком на березі ставка, де купався, «а десь по другий бік ідуть дівчата і співають: “Коло греблі шумлять верби, що я посадила”...»:

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

І так мені та пісня запала в душу, щось таке зродила, що потім вона весь час мені згадувалася, у якісь моменти – оце враження, оцей ставок, і десь далеко дівчата, яких не видно, але чути, ця пісня і ці слова. І чомусь мені думається – це, мабуть, дуже наївно, це собі я надумав, мабуть, – але мені чомусь здається, що якби не лягла на дитяче серце ота далека щемлива пісня, то так би я міг і життя прожити, не доторкнувшись глибиною душі до того, що є Україна. Як це і є, на жаль, з багатьма-багатьма людьми¹²³.

Іван Дзюба наголошує, що й інші пісні западали в душу, зокрема на слова Тараса Шевченка: «Реве та стогне Дніпр широкий...», «Як умру, то поховайте...», «Така її доля». «Ця пісня особливо мене зворушувала: “Прости її, Боже, вона ж молоденька, та й люди чужії її засміють...” Сльози самі котилися»¹²⁴.

...Аналогія – випадок з Чикаленком. Коли він перебував в Одесі в пансіоні, то почув незнайому йому пісню: «А вже літ аж двісті, як козак в неволі/ Понад Дніпром ходить, викликає долі...»:

На мене ця пісня зробила незвичайне враження, не мелодією, не змістом, а тим, що Смоленський, цей бог, якому всі поклоняються, співає мовою, за яку мене карали, ганьбили, перекривляли; мовою, якої я почав соромитись, хоч в душі любив, бо нею почав говорити, нею розмовляв з милими моєму серцеві переш орьськими хлопчиками-пастушками. Щось підкотилось мені під горло, і раптом я розплакався, голосно схлипуючи¹²⁵.

*

Процес національного самоусвідомлення тривав. Василя Захарченка із Черкас на вернули в активне українство – аж до арешту і чотирирічного ув'язнення – «Людолови» Зінаїди Тулуб¹²⁶. Киянка Жиленко, як вона пише, завдячувала, своїм духовним українством бабі й дідові, які мешкали в Стецівці на Черкащині. А ще – українській пісні й Шевченкові:

Я зростала у невіданні національної трагедії власного народу. Маючи ідеальний слух, однаково гарно володіла обома

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

мовами. Зміна мов була для мене свого роду грою або усталеним ритуалом. Це було навіть цікаво. Влітку я майже завжди жила на батьківщині діда і баби в селі Стецівка на Черкащині. Ледь зійшовши з поїзда, переходила на українську мову. А повернувшись до Києва, одразу ж починала говорити російською, бо із «селянської» мови подружки дитсадка, а потім – школи – глузували. Мова ставала поняттям класовим, престижним. Для мене тодішня російська мова була обов'язковою приналежністю Києва, як українська – Стецівки. Прозріння прийшло набагато пізніше¹²⁷.

Остаточо прозріння прийшло завдяки учительці. «Цю вчительку, Діну Іванівну Попель, послала мені сама доля. Якби не вона – не знаю, чи судилося би мені бути українським поетом і українкою»¹²⁸.

На таку благословенну вчительку пощастило і журналістці-шістдесятниці Маргариті Довгань. Вона народилася не в Україні. У 1944 р. повернулася до Києва. І це «стало святою подією». Маргарита пішла до школи. Ще гриміла війна, владарював Сталін. «Зрозуміло, що викладання було боязке, нецікаве».

Та одна вчителька, Олександра Ігорівна Білоцерківська, до сьогодні для мене – свята людина. Вона викладала українську мову та літературу. Вміла збудити центр мислення підлітків – підносила факти життя Тараса Шевченка та всіх наших геніїв слова і дипломатично (час вимагав!), і, водночас, правдиво, емоційно, цікаво! Ця мудра вчителька, лише почалося навчання, повезла нас на Могилу Тараса до Канева. В ті хвилини, коли ми підіймалися до могили Кобзаря, у моїй душі прокинулося світле і тепле почуття до рідної землі, на яку я ступила вже підлітком – до України¹²⁹.

Звісно, Довгань, як сама свідчить далі, довго не знала ні історії свого роду, ні історії України. Була піонеркою, комсомолкою. Вступила на відділення журналістики філологічного факультету і вступила в партію, адже журналіст, така була ідеологічна настанова, мусить бути комуністом.

Після смерті Сталіна її батьки почали цікавитись минулим родини. Було над чим замислитись. Потім була праця у газеті «Друг

читача», де познайомилася з багатьма світлими людьми (Іваном Дзюбою, Григорієм Кочуром, Борисом Антоненком-Давидовичем, Дмитром Паламарчуком...). «І ось тоді я твердо перейшла на українську мову – скрізь, завжди і з усіма». А свою оселю з чоловіком, скульптором Борисом Довганем, перетворила на «Парнас на Видубичах», своєрідний салон, де збиралися поети, художники, музиканти – до пів сотні осіб. (За це вона і втратила роботу тощо)¹³⁰.

Кожне навернення було знаменним. Бо в українській культурі засвітилися небуденні знакові постаті – і не тільки Іван Дзюба, Леонід Плющ, Василь Захарченко, Ірина Жиленко чи Маргарита Довгань, а й Алла Горська, Надія Світлична, Михайлина Коцюбинська, нарешті – Анатолій Дімаров і Микола Руденко, кінооператор та кінорежисер Юрій Ілленко, якого на українство навернув Іван Драч: «...саме Іван доклав титанічних і довготривалих зусиль, аби якісно роз'яничарити мене (...) Роз'яничарював чверть століття»¹³¹. А. Горська, яка народилася (1929) у Ялті в російськомній сім'ї, жила з батьками то в Москві, то в Ленінграді, то в Алмати. І лишень наприкінці 1943 р. переїхала до Києва, де батько став директором кіностудії, а мати – художницею по костюмах. Чи була вона свідомою україркою? Надія Світлична стверджує: так! На її національне пробудження або, на думку Алли Горської, друге народження, вирішальний вплив мав унікальний етнографічний музей Івана Гончара, «який просто перевернув її душу. Щоразу, коли ми з нею були у тій хаті пізніше, вона казала, що тут народилася»¹³².

Сама ж Надія Світлична, на відміну від брата Івана, ідейно прозріла не зразу. Вона вірила в Сталіна. В університеті була активною комсомолкою. Потім чотири роки вчителювала на Донбасі – в Боково-Антрациті. А 1964 р. перебралася до Києва. «Прокинулася» за рік до переїзду, коли на місяць з друзями-шістдесятниками подалася в Карпати. «Звідтоді в мені й почала переінакшуватися свідомість. Я до цього, звичайно, вже була підготовлена...». «Суботи Світличного» в однокімнатці збирали найцікавішу творчу молодь. У братовій хаті Світлична часто чула записи поезії Симоненка (невдовзі познайомилась з ним), Костенко, Драча, Мамайсура...¹³³.

Пам'ятним було навернення до українства Коцюбинської. Заслуга в цьому – Сверстюка. Він пригадує, що десь у 1963–1964 рр. працював у бібліотеці, і вона підійшла познайомитися.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Михайлина отримала класичне комуністичне виховання (...) Вона належала до номенклатури і читала тільки те, що в радянських газетах, не була знайома з літературою, так би мовити, протилежного характеру. І якось ми з нею за торкнули питання її партійності. Михайлина, звичайно, комсомолка, звичайно, член партії, кандидатом наук стала, мабуть, уже в 25 років. Словом – вона ідеальна комуністка, але вона – Коцюбинська, тому бесіду з нею веду одверто. І я їй кажу, що бути комуністом нечесно, бути комуністом – значить лукавити. «Як лукавити? Ну як ви можете так говорити?»¹³⁴.

Євген Сверстюк наводить неспростовні аргументи: мовляв, ще вчора Микола Куліш, Микола Зеров, Григорій Косинка були для компартії вороги. А нині – вже ні. Але їх і далі не друкують повноцінно. Всюди брехня, правду урізають, фальшують...

Ми дуже довго розмовляли. Це перевертало Михайлинин світогляд, тому що бесіда була надзвичайно пряма і ніхто в житті не смів би такого говорити (...) Через якийсь рік Михайлина розуміє, що комуністи – не її компанія, і кидає їм партквиток. Вона тягнеться до своїх людей. Її коло – це Світличний, Дзюба, Стус¹³⁵.

ПОЛУДА І ПРОЗРІННЯ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

У попередньому розділі йшлося про те, як Дімаров і Руденко виборсалися із соцреалізму, але не зразу вирвалися із пут сталінізму, не відразу відчували себе органічними українцями.

Анатолій Андрійович Дімаров (а насправді Анатолій Андроникович Гарасюта) народився 5 травня 1922 р. на Полтавщині. До армії його призвали ще в 1940 р. На початку війни його поранили: відламки міни посікли ноги, а в руку потрапило шість автоматних куль. Поранений комбат вклав у здорову руку Дімарова гранату і висмикнув запобіжник, щоб – коли той захоче здаватися німцям – граната вибухнула. Коли він добрався до своїх, то лейтенант ледве розняв пальці – так вони прикипіли до смертельного металу. Вдруге пальці вмерзли в половинку цеглини, з якою його і ще

500 беззбройних чоловіків кинули в атаку на німецькі позиції – і з атакуючих у живих залишилося 15. Анатолія Дімарова врятувало те, що від вибуху міни його контузило, він впав, а прийшов до тями вже в госпіталі...¹³⁶. Закінчив війну з другою групою інвалідності. У 1944 р. переїхав до Луцька, де 6 років пропрацював у газеті «Радянська Волинь».

Навпроти редакції бовванів похмурий будинок Народного комісаріату внутрішніх справ СРСР (НКВС). Вражали височенні, на два поверхи, обкуті залізом ворота. Одного разу вони поволі розхилились – і звідти ринув суцільний людський потік: жінки (деякі пригортали до грудей немовлят), діти, дівчата, згорблені діди і молоді чоловіки – по 4 у ряд, обабіч із собаками й гвинтівками напереваги – солдати... «Не один день по тому я ходив, як у воду опущений. Було таке відчуття, наче в мені усередині відкрилась невидгойна рана і пекла, й не давала хоч на мить забути про неї»¹³⁷.

Вразило, як на збіднілому на товари базарі встановили шибеницю і вішали двох повстанців: один був як підліток, другий – міцний, як дуб. Під ними двічі обривався зашморг, і тільки за третім разом його здолали.

Вертався з базару, а у вухах моїх все лунало «Сла...» повішеного за третім разом – отого чоловіка, мельниківця. Бандита. Який пішов на смерть із обірваним вигуком «Слава Україні!»

Ще (я боявся сам собі признаватися в цьому) в мені ворухилося співчуття, перемішане з повагою до чоловіка, страченого енкаведистами. Як він гордо стояв! Як, несхильний, помер! Ні, не міг отак померти бандит та грабіжник, образ якого не сходив зі сторінок наших газет! Тут щось не те. Щось не те¹³⁸.

Отоді й почалося національне самоусвідомлення нашого видатного письменника. «На Волині я став українцем!» – цитує його журналістка Наталія Малімон. – «І тут я став націоналістом, хоч приїхав до вас сталіністом»¹³⁹. Хоча остаточно від сталінізму Дімаров звільнився тільки після XX з'їзду. І про це чесно свідчить він сам (з огляду на важливість, наведу цитату повністю):

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Смерть Сталіна я сприйняв як найбільшу трагедію. Померла найдорожча в світі людина, з дитячих років мені втискавали і голову образ ласкавого батька, який день і ніч дбає про свій народ, отже, й про мене, малого; Сталін в моїй уяві поступово ставав напівбогом, я не був би здивований, коли б по церквах стали вівишувати ікони з образом Сталіна, – перший побіг би молитись до нього, і навіть те, що часто-густо відбувалось довкола, не могло похитнути моєї віри в Нього. «Сталін просто про це не знає». «Якби Сталін довідався...» (...) У моїй уяві Сталін стояв осібно від усього поганого, що коїлося в нашому житті. Він був безгрішний, як Бог, і, як Бог, не міг отак просто взяти й померти, як всі смертні.

І він помер, і обвалився весь світ¹⁴⁰.

Анатолій Дімаров в ту пору лежав у лікарні. І коли на його вістку, що вождь помер, пацієнти не проявили жодних співчутливих емоцій, а один навіть байдуже апельсин обчищав, то, каже крізь сльози Дімаров, «я аж задихнувся від обурення, я одразу ж його зненавидів: не інакше – прихований ворог народу!»¹⁴¹. І тільки після ХХ з'їзду, зустрічаючись із в'язнями ГУЛАГу, вирішив «писати не оглядаючись (...) Це було невимовне відчуття вільного, не скутого кайданами страху польоту»¹⁴². Він став українцем в усій його повноті і духовно-естетичній силі.

Комуністична полуда довго засліплювала і Руденка. Його повернення до своєї нації пришвидшили уже згадані «Людолови» (які в національному дусі виховали Василя Захарченка з Черкас) і розмови з Леонідом Первомайським.

Пригадую, як ми з Євгеном Пустовойтовим зачитувалися романом Зінаїди Тулуб «Людолови», на той час уже забороненим. Це був один із тих творів, котрі зробили мене таким, яким я став. І я це відчував усім своїм єством. Отож можна сказати, що «Людолови» були часткою мене самого¹⁴³.

Отже, він нібито і відчував себе українцем, але неповним. Бо ще не увільнився від полуди... На щастя, в нього у друзях був практичний, реально мислячий Первомайський.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Так чи так, а спілкування з цією людиною поволі формувало в мені негативне ставлення до радянської дійсності. Первомайський не заходив далеко у своїх висновках – він просто бачив світ таким, яким він був. А це дуже розбігалось з формулою соцреалізму: малювати світ і людей такими, якими їм належить бути¹⁴⁴.

(Додам від себе, що малювати людей, якими вони мають бути, тобто жити по-Божому, – це прерогатива християнського вчення. А тут йдеться про світ і людей згідно з доктринами партійної ідеології – ідеології безбожної і людиноненависницької).

Процес віднайдення своєї національності – процес безупинний. Цьому в Києві сприяв Клуб творчої молоді «Сучасник», який, на думку Танюка, «склався в останні зимові дні 1959 року (...) під час новорічних колядок і щедрівок». А «із березня-квітня 1960-го Клуб заявив про себе по всіх усядах. Серед шести його секцій найчисленніша була художня, керована Аллою Горською». Художниця Людмила Семикіна згадує:

Клуб творчої молоді, очолюваний Танюком, перевернув наші приспані душі. Ми відчули в собі коріння, про яке не знали і не здогадувались. Мені, наприклад, відкрилося, що мій батько – курянин Семикін, а мати – Бандурко. А я за паспортом – росіянка. Мене ненавиділи за те, що я, росіянка, прокинулася до України. Допоміг нам самоусвідомитися і самвидав, за який могли б мати по десять-п'ятнадцять років позбавлення волі. Якби хтось настукав. Хвалити Господа, дятлів не знайшлося¹⁴⁵.

Вона також звертає увагу на те, що самовиховання збіглося з ювілейними вечорами, на яких «вдруге відкрили для себе Шевченка й Лесю, підняли Франка, відчули в руках смолоскипи». На вечорах були Симоненко, Костенко, Драч, Вінграновський, Світличний, Стус, Сверстюк, Коцюбинська... Такі вечори наснажували, спонукали до роздумів і пошуки істини. До того ж, були святкування днів народження, вечірки, де й зустрічалися. Не ховалися одне перед одним.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Ми ще тоді не відчували того, що відчули прибалти й кавказці: національне самоусвідомлення почалось у них раніше, – продовжує Семикіна. – В мені воно прокричало у... Франції. Куратор нашої туристської групи запитав і гіда: «Ви комуніст?» Той з якоюсь незвичайною гордістю, з величавою гідністю відповів: «Я француз». З оцим почутим і перейнятим кодом духу поверталась додому. Як же було сумно одразу ж після того почути в Свердловську: тут усе – радянське. Митці, фарби, пензлі, живопис, заробітки, копії, художній фонд...¹⁴⁶

А «перші зерна самоповаги» у серця талановитих майстринь, як зазначає Галина Зубченко, теж художниця-шістдесятниця, заронив Володимир Бондаренко – викладач Київського художнього інституту.

Попутньо ще один промовистий факт. Уродженець Харківщини художник Опанас Заливаха, якого навернула на українство лікарка Олена Антонів (перша дружина В'ячеслава Чорновола), 1958 р. уперше приїхав із Ленінграда у Галичину. Побував у Львові, Косові. І познайомився з Антонів: її привів у гуртожиток студент-скульптор. Опанас Заливаха згадував:

Це знайомство у великій мірі вплинуло на мою подальшу життєву долю. Раніше мої замилювання до України жевріли десь у глибині душі. Оленка у бесідах розворушила ті жаринки, зацікавлення запалахкотіли світлячками. (...) Коли я повертався з Мордовії в сімдесятому, Оленка організувала зустріч на Львівському дворці-вокзалі з хлібом-сіллю. Я був розгублений і вражений. Це вже остаточно прив'язало мене до Галичини¹⁴⁷.

І – додаю – українства взагалі.

КОД ПАМ'ЯТІ. МОВА

Національне самоусвідомлення неодмінно пов'язане з поверненням до рідної мови. І це часто-густо проявляється на підсвідомому рівні. Приклад – класик Михайло Коцюбинський, рід якого, за його ж визнанням, «ведеться від давніх українських бояр». Проте вдома, у Вінниці, панувала російщина:

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

І я, хоч чув од челяді українську мову, говорив лише по-російськи. Занедужавши на дев'ятому році на запалення в легенях, я у гарячці почав говорити по-українськи, чим немало здивував батьків. Потому, коли я видужав, часті розмови про цей факт розбудили інтерес до українського слова, і вже 9–10 літ – пам'ятаю, я складав пісні на візирець народних¹⁴⁸.

Аналогічний випадок стався з генералом Григоренком, про що розповіла в своєму інтерв'ю Світлична. На запитання, чи Петро Григорович володів українською? – Надія наголосила, що не тільки він володів, а й син Андрій, який прийшов на світ і виріс у Москві, в чужинному оточенні. Вплив батька був благотворним... І ось він у США.

З інсультом генерал утратив до госпіталю Данвера, штат Колорадо, з тиждень перебував у потойбіччі. Коли опритомнів, заговорив незрозумілою американцям мовою: думали – марить. Покликали знавця російської – з'ясувалось: перша мова, яка повернулася хворому, була його рідна, українська¹⁴⁹.

Інші, починаючи від 1961 р., вибирали українську мову свідомо, як-от Горська. А з нею художниці Людмила Семикіна, Галина Зубченко, Галина Севрук, Лариса Іванова. Позаяк Світлична перед переїздом до Києва була вчителькою, то вони попросили її навчати мови і їх. Вона двічі на тиждень навідувалась до майстерні Горської – і жінки перекладали тексти, освоювали граматику, писали диктанти¹⁵⁰.

Вибір Горської та її подруг свідомий і закономірний у контексті творчого піднесення шістдесятництва, зацікавлення не лише мовою, а й українською культурою та історією. Тому процес переходу на українську мову був неминучий.

*

Молодий лікар Щербак почав публікувати свої твори в журналі «Юность», статті – в «Литературной газете». У Москві познайомився з Євгенієм Євтушенком (Евгений Евтушенко), Андрієм Вознесенським (Андрей Вознесенский), йому навіть запропонували перебраться туди, бо «Москва була містом свободи більшою мірою, ніж

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Київ», де стежили за кожним кроком... Відтак відбулося щасливе знайомство з Кочуром. Коли Щербак дав невисоку оцінку українській літературі, бо знав переважно твори соцреалізму, і то не найкращі, то Григорій Порфірович запропонував: «Напишіть краще!».

Прочитавши публікації Щербака в московських виданнях, йому зателефонував Загребельний, тоді головний редактор «Літературної України», і запросив на зустріч. «Пишучи російською, ви загубитеся, – каже. – Пишіть українською мені в «Літературну Україну». Що хочете. Хоч малюйте». Юрій Щербак погодився. Заходився готувати *мальовані рецензії*.

«Так усвідомив, що я – вдома, що я – у своїй літературі. Потім написав першу повість. А 1965 року став членом Спілки письменників»¹⁵¹.

*

Із російської мови починав і Тютюнник. Перша його публікація – оповідання «В сумерки» – з'явилась 1961 р. у московському журналі «Крестьянка». А вже 1968 р. вийшла українська збірка новел «Зав'язь», яка зразу ж поставила автора в ряд найвидатніших письменників України. Ще в російськомовний період старший брат Григора – Григорій Тютюнник, згодом автор знаменитого роману «Вир», після смерті – лауреат Шевченківської премії – напучував початківця Григора:

От ти пишеш по-російськи... Ну, що ж, як воно вже так склалося, пиши. Тільки знай, братику, мова – душа народу. Як же ти писатимеш про українців не їхньою мовою, як виразиш їхню душу не через їхню мову, сиріч душу? Ти обов'язково зайдеш у цей тупик і потупцяєш назад, шкодуючи, що змарнував стільки часу. Тоді згадаєш мене (...)»¹⁵².

Григір не зневажив братовою порадою. І вже після Григорієвої смерті писав до Анатолія Кислого з Артемівська (тепер Бахмут) 27 лютого 1963 р.:

І ще одно, я, здається, остаточно вирішив: звернусь, мабуть, до рідної мови, бо не можна про Батьківщину говорити не батьківською мовою. Та й життя російського я не знаю, бо

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

в донецькому краї живуть не наші, а якісь перевертні, і звичай там одноманітні до скреготу зубовного: п'ють і лаяються, робить і маюкатись.

Зараз студіюю Грінченка й перекладаю на українську мову «Олеся», «В сутінки» і «Глухомань»¹⁵³.

І ще дві виписки про перебіг студіювання батьківської мови. У листі до П. І. Коленського з Артемівська 22 березня 1963 р.: «... Трошки про себе. Твердо взявся за вивчення рідної мови. Гризу словник Грінченка, перекладаю». А 15–16 травня 1963 р. із Артемівська в листі до П. Т. Гаврилова:

Тепер мені залишається зломити в собі русака. Це для мене, пане добродію, ціла революція. Адже на протязі п'ятнадцяти років я по зерниці збирав російську мову, трієрував те зерно, сушив і вже почав був сіяти – хай невміло, пригоршнею і проти вітру, але почав. Сіяти почав на камінь, як апостол Петро, бо російський побут, російський характер знав далеко гірше, ніж рідний, український. Йшов навмання. Їздив, дививсь. Але що таке – побачити і що – пережити? Що таке раз пройтись стежиною і що – роздавити на ній кожну грудочку ще дитячою босою п'ятою! Не хочу, не можу цідити життя через соломинку, хочу пити його ківшем!¹⁵⁴

Утвердження своєї національної сутності, рідної мови – це майже завжди конфлікт із владою, із ворожою ідеологією, та й із самим собою. Це відчув на собі і поет із Дніпропетровщини Володимир Сіренко (1931–2015). У 1964 р. він опублікував у видавництві «Промінь» російськомовну збірку «Рождение песни», опісля писав і видавав збірки тільки українською. Чому? Бо прочитав одне «гідотне інтерв'ю Коротича» і постановив порвати з російською мовою назавжди. То було нелегко. Вірші Сіренка друкувала «Правда», «Комсомольская правда», журнал «Новый мир»... Такі престижні всесоюзні видання – і відмовитись від свого імені в них? І все ж зважився. Мотиви – пересилання Радіо «Свобода». Передачі з Болгарії – болгарською, з Угорщини – угорською, з Польщі – польською. Навіть передачі дитячі, що вражало особливо. А в нас тут – російською.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Тоді раптом мені приходить така думка: так а хто ж я? Росіянин я? Я не росіянин, хоча я користуюсь тільки російською мовою. І то не краще користуюся, ніж, скажімо, кондовий, як вони кажуть, руський. Значить, я не росіянин. За національністю я українець. Чи ж українець я? Ні, бо я не користуюся рідною мовою, я тільки в паспорті називаюся українцем. Я дійшов висновку, що я просто гівно. Як ото в степу вітер котить кураїну – ото куди котить, туди воно й летить¹⁵⁵.

За вільнолюбні думки, зв'язки з дисидентами Сіренка 20 років переслідували, виключили з партії... Та він витримав. Бо зрозумів:

Не кожний, хто народжений, людина.
Запам'ятай, в життя зробивши крок, –
Людина той, пряма у кого спина
І голова зоріє від думок¹⁵⁶.

УКРАЇНСЬКА МОВА НА ФРОНТІ

Її значення у роки війни особливо відчув і такий сталініст, як Руденко. Після важкого поранення він, капітан, служив у госпіталі інструктором пропаганди. Тим часом у газеті «Правда» було опубліковане звернення академіка Богомольця до воїнів-українців, причому українською мовою. Микола Руденко зачитав його на політінформації без перекладу. «Серед лікарів і медсестер було багато українців. Я бачив, як прояснилися їхні обличчя й засяяли очі – то привіт з України, живої, нескореної, рідної». Наступного дня Руденка викликали до начальника політвідділу. І той взявся розпикати його, що «політпрацівникам належить нести геніальні ідеї Сталіна, а не бандерівський декалог». Що таке декалог – Руденко ще не знав. І пояснив, що просто цитував «Правду» тією мовою, якою був опублікований текст. Начальник застеріг: не лізти до високої політики. І додав: «Затямте, ми кладемо свої голови задля того, щоб у всьому світі запанувала російська мова».

Мені сьогодні важко описати, яка несамоविта буря завирувала тоді в моїй душі. Мені раптом потемніло в очах, а

рука мимоволі потягнулася до кобури пістолета, не знаю, чи помітив це полковник, але він також отетерів: «Заспокойтеся, ради Бога. Ви ж розумієте, що я міг з вами про це й не говорити. Вам ясно?»

Так, мені було ясно: кожен, хто шанує українську мову, є потенційний буржуазний націоналіст або навіть чинний (...) Тепер я знав, як буйно розрослося українське коріння в моїй душі¹⁵⁷.

Це коріння почало розростатись 1942 р., коли Микола Руденко передав на рецензію Леонідові Первомайському свій зошит із російськомовними віршами, які вже прочитали Дмитро Кедрин (Дмитрий Кедрин), Ілля Сельвінський (Ілья Сельвинский) та Павло Антокольський (Павел Антокольский) і радили «серйозно думати про свій шлях у російській поезії». Але остаточним арбітром мав стати друг, що, на думку Руденка, був ріднішим за рідного брата, Первомайський. І от зустріч у готелі «Москва». З Леонідом Первомайським був молодший політрук Давид Каневський, який розмовляв гарною українською мовою. Вони удвох дорікали Руденкові за легковажність; що він зрікся української мови: його російські вірші їм не подобалися. Давид Каневський говорив, що російська поезія дуже багата, і Микола Руденко не має шансів утвердитись у ній, залишити свій помітний слід. Леонід Первомайський перебив його і уточнив:

Річ у тому, що вірші можна писати лише тією мовою, якою з тобою розмовляла мати. Її голос повинен звучати в тобі. А якщо ти його не чуєш, твої вірші будуть мертві. Ми не вибирали, де нам належало народитися. Отож і мову не маємо права вибирати: вона дана нам від народження¹⁵⁸.

ПОВЕРНЕННЯ ЛІНИ

В історії з наверненням Руденка в українське письменство є цікава паралель із Костенко, яка теж пов'язана з Москвою. Це було під час похорону Сталіна, на який приїхав і Руденко. Зупинився у поета Марка Максимова (Марк Максимов). До них і завітала студентка Літературного інституту ім. Горького Костенко.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Не дивно, що вона шукала знайомства серед московських поетів. Ліна писала тоді російською мовою. Вона й цього разу читала саме російські вірші. Правду кажучи, хоч були вони не гірші від багатьох віршів, які друкувалися в московських журналах, чогось свого, самобутнього в них не було. Вірші як вірші, грамотні, розумні, ними можна навіть заслужити прихильну рецензію, та вони не тільки нездатні були створити погоду в поезії, а й просто запам'ятатися¹⁵⁹.

Типова ситуація, яку десять років перед цим пережив сам Руденко, якого наvertsали до рідної стихії Каневський та Первомайський. І доволі успішно. Але про навернення Ліни Василівни поки що не йшлося.

Пригадую, ми вийшли з Ліною на вулицю й пішли Красною Преснею. Про поезію не розмовляли, на черзі були якісь інші теми. Та ось я наважився запитати Ліну:

- А українською мовою ви пишете?
- Інколи пишу, – невпевненим голосом відповіла вона.
- А ви могли б прочитати хоч кілька українських віршів?
- Ну, спробую.

І Ліна почала читати вірші, які потім увійшли до її першої книжки «Проміння землі». Я відразу ж відчув, що це далеко не пересічна українська поетеса, і саме українська, а не російська. Коли я висловив ці думки Ліні, вона іронічно посміхнулася:

– Ви перебільшуєте значення цих віршів. Я пробувала подавати їх до журналів – ніхто й уваги не звернув¹⁶⁰.

Микола Руденко в ту пору був головним редактором журналу «Дніпро», мав певний літературно-владний авторитет. Він умовив Ліну Василівну прислати йому ці українські вірші, через два місяці отримав рукопис, написав рецензію і відніс у видавництво «Молодь». Незабаром поетична збірка «Проміння землі» побачила світ – «і в українській літературі з'явилася поетеса Ліна Костенко. Вона, мабуть, уже й забула, хто був її хрещеним батьком». Але Руденко не забув. І був щасливий. Адже «не часто випадає старшому письменникові благословити в тяжку літературну дорогу молодого

поета, який потім досягне таких поетичних вершин, на які сьогодні вийшла Ліна Костенко»¹⁶¹.

ВИБІР ЛЕОНІДА КИСЕЛЬОВА

Ще одна небуденна поетична постать – Кисельов, який писав спершу мовою російською, відтак українською. Він народився у Києві. Батько його, Володимир, був письменником, брат Сергій – теж письменником і журналістом (автор цих рядків був знайомий із Сергієм, коли він працював кореспондентом «Литературной газеты», що виходила в Москві).

Коли Кисельов мав 16 років і ще навчався в школі (опісля на факультеті іноземних мов Київського університету), добірку його поезій у березні 1963 р. надрукував престижний «Новый мир», а в квітні – журнал «Радуга». «Новый мир», зокрема, вмістив і його вірш «Цари», який обурих шовіністичну російську інтелігенцію – і юного поета в Московії друкувати перестали. Бо вірш «Цари» звучить так:

Еще мальчишкой удивлялся дико:
Раз все цари плохие, почему
Царя Петра зовем Петром Великим
И в Ленинграде памятник ему?

Зачем он нам, державный этот конник?
Взорвать бы, чтоб копыта в небеса!
Шевченко, говорят, односторонне
Отнесся... Нет, он правильно писал:

Це той первий, що розпинав
Нашу Україну...

Не Петр, а те голодные, босые
В болоте основали Петроград.
За долгую историю России –
Ни одного хорошего царя¹⁶².

І цього ж таки 1963 р. Кисельов написав цього сакраментального вірша:

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Я позабуду все обиды,
И вдруг напоят песню мне
На милом и полузабытом,
На украинском языке.

И в комнате, где, как батоны
Чужие лица без конца,
Взорвутся черные бутоны –
Окаменевшие сердца.

Я постою у края бездны
И вдруг пойму, сломясь в тоске,
Что все на свете – только песня
На украинском языке¹⁶³.

Характерно те, що Кисельов за етнічною приналежністю не був українцем. А проте українська стихія, шістдесятництво захопили і його. Захопили Шевченко («Лучший наш поэт»; «Лишь один такой на свете/ Был поэт»), Вінграновський («Подражание Винграновскому»), Тичина («Но тосковал о ней Тычина»), Драч («Пьем с клубничным вареньем чай/ И говорим о стихах Драча»)¹⁶⁴. Стихія захопила – і 1968-й, останній рік свого двадцятидволітнього життя, він присвятив українському Слову, створивши чудові зразки поезії. Ось вірш про Шевченка, у якого за епіграф взяв рядок «Та не однаково мені»:

Він був як полум'я. Його рядки –
Дзвінки і небезпечні, наче криця,
Переживуть і жито, і пшеницю,
І хліб, і сіль, і війни, і віки.

Він був як полум'я. Свої слова –
Легкі, як небо, сині, наче квіти,
Що ними тільки правду говорити, –
Він в наші душі спрагли наливав.

Він був як полум'я¹⁶⁵.

Або вірш «Катерина»:

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Доки буде жити Україна
В теплім хлібі, в барвних снах дітей –
Йтиме білим полем Катерина
З немовлям, притнутим до грудей.

Освятивши невимовним болем
Все прийдешнє, кожну нашу мить,
Йде вона, і мов велике коло,
Біле небо навздогін летить.

Про дівочу цноту, про калину
Не співай, поете, не квили,
Бо іде сьогодні Катерина
Тим шляхом, що наші кривні йшли.

Вилами розхитували трони,
Руйнували все старе дотла,
Тільки би Шевченкова Мадонна
В сніжне небуття не полягла.

Тільки би вона донесла сина
До свого народу, до людей.
Біле поле. Біла Катерина
З немовлям, притнутим до грудей¹⁶⁶.

Останній вірш – катрен «Осінь»:

Така золота, що нема зупину,
Така буйна – нема вороття.
В останніх коників, що завтра загинуть
Вчуся ставленню до життя¹⁶⁷.

Свої україномовні вірші «Перші акорди» Кисельов встиг побачити в «Літературній Україні» 12 квітня 1968 р. – за пів року до відходу з життя. Передмову до цієї добірки написав Драч.

«Він писав російською мовою чудові вірші, проте українською – геніальні», – сказав про Леоніда Кисельова письменник і журналіст Анатолій Шевченко¹⁶⁸.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

І з таким висновком не можна не погодитися¹⁶⁹.

Українська мова, на щастя, мала таких відданих adeptів, як Святослав Караванський та Олекса Різників в Одесі, поет Дмитро Павличко з його знаменитим віршем «Ти зрікся мови рідної...», Юрій Шевельов (Шерех) у США, нарешті – Іван Дзюба, чий трактат «Інтернаціоналізм чи русифікація?» торкався найтонших сердечних струн.

Анатолій Дімаров розповів про поета Віктора Соколова, уродженця Донбасу, «до кісток вивареного в російськомовному розчині». Він не просто був байдужий до національного питання, а й вважав, що воно давно вирішене, що шахтарі до мовних проблем цілком байдужі. Та коли якось зайшов до Дімарова, той дав йому прочитати «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Проте застеріг: «На один вечір». Соколов знехотя взяв трактат. А о шостій схвильовано постукав: «До ранку заснути не міг! Всю душу мені перевернуло!.. Слухай, нехай ще побуде в мене: я її передрукую». І друкував декілька днів – від ранку до ночі. «А мені здавалося, що по всій Україні вистукують друкарські машинки, розмножуючи працю Івана»¹⁷⁰.

*

Вже пізніше, нотує Гончар, 13 жовтня 1976 р., була прийнята таємна Постанова Ради Міністрів СРСР, а 22–24 травня 1979 р. – «рекомендації» Ташкентської конференції про посилення російської мови в усіх сферах життя – і «розгорнулась особливо шалена гвалтівна кампанія русифікації України (...)»:

Скільки зусиль доводилось тоді докладати нам, українській інтелігенції, щоб хоч якось пригальмувати, стримати руйнівний процес, оборонити рідну мову, де тільки можна, зупинити закриття українських шкіл (згідно «волі батьків»). Правозахисники, такі як Чорновіл, Ірина Калинець, Світличний, Стус та інші, опинились у таборах, їх було значною мірою знейтралізовано, тож увесь тягар нерівної, щоденної, тяжкої боротьби по цей бік дроту, боротьби за збереження мови, тобто й самої нації, ліг якраз на нещасну нашу інтелігенцію, котрій чим могла допомагала діаспора, – але ж вона була далеко, десь по той бік залізної завіси¹⁷¹.

Бо мова – це код наших предків, у ній закодовані наша історія, наша пам'ять, наша культура, наш рід. І коли ми говоримо українською мовою – ми розкодовуємо цю саму історію, нашу пам'ять, нашу культуру, наш рід. Себто перед нами – нехай на генному, підсвідомому рівні – розгортається панорама часу, глибина віків. Так що мова – це не просто засіб спілкування, а щось глибше («Ну, що б, здавалося, слова?!/ Слова та голос – більш нічого!/ А серце б'ється, ожива,/ Як їх почує!»); це національний самовияв, національне самоствердження. Зрештою, се політика. Це підтверджують два випадки.

Іван Дзюба розповідає про свою тещу Ольгу Іванівну, яку виселили до Сибіру. Вона працювала в дитбудинку, і директорка попросила її говорити з дітьми по-російськи, а також вчити цієї мови і дочку. Ольга Іванівна відповіла, що дочка російську мову вивчить, бо вона скрізь...

«А якщо я вернуся додому, і дочка не знатиме української мови – як то буде? А з ким вона тут поговорить по-українському, крім своєї мами?» Вона подивилася на мене і нічого не сказала. А вже пізніше, як ми подружилися, згадувала і признавалася: «Я тогда поняла, что вам можно доверять... Ну й характер...»¹⁷².

Другий випадок засвідчує спогад Антоненка-Давидовича, який влітку плив на пароплаві з Києва до Дніпропетровська. Він майже цілий день не покидав палуби, хоч і мав зручне місце в каюті. Але там душно, а тут – чудові краєвиди Дніпрових берегів, спокій на душі, книжка поряд... Навпроти сиділа молода і гарна жінка, яка невідомо коли сіла на пароплав. Вона мовчала, лише здаля прислухалася до розмови пасажирів, крадькома позираючи то на письменника, то «кидаючи тривожні короткі погляди на велику валізу, що лежала коло неї на підлозі». У Кременчуці, де мала бути тривала зупинка, жінка зненацька запитала Бориса Дмитровича, чи він сходитиме на берег, чи залишатиметься на палубі? І попросила приглянути за валізою, бо вона на пів години має вийти в місто. Повернулася захекана, коли матроси вже починали знімати трап. І, мило усміхаючись, сіла коло валізи, подякувавши за її збереження.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

– Одначе, як це ви зважилися лишити свою валізу на невідому вам людину? А якби я пішов слідом за вами з вашою валізою і зник у натовпї?

– Я была уверена, что этого вы не сделаете, – відповіла спокійно жінка й тепер не крадькома, а одверто подивилася мені в вічі. – Я заметила, что вы со всеми говорите по-украински, хотя сразу видно, что вы интеллигент...

– Хіба це могло гарантувати, що ваша валіза буде ціла – посміхнувся я.

– Конечно! Я поняла, что вы человек идейный, на которого вполне можно положиться. – І, трохи замислившись, додала: – Такие чужих чемоданов не уносят...¹⁷³.

І на закінчення розділу – вірш із «крамольної» збірки Павличка «Правда кличе!» (1958):

О рідне слово, що без тебе я?!
Осміяний людьми кретин-стиляга,
Безрідний, кволий, жебручий блудяга,
Що сам забув давно своє ім'я.

Мое ти серце, пісня і відвага,
І прізвище, і сила, і сім'я.
Ти вся душа нескована моя,
В найтяжчі дні – надія і наснага.

Тебе у спадок віддали мені
Мої батьки і предки невідомі,
Що гинули за тебе на вогні.

Тож не засни в запиленому томі.
В тій незакопаній, страшній ґруні –
Дзвени в моїм і в правнуковім домі!¹⁷⁴.

КОД ПАМ'ЯТІ. ВІРА

ІВАН ГЕЛЬ ТА ІГОР КАЛИНЕЦЬ

Релігія. Повернення до Церкви, до Бога – третій, чи не найважливіший, чинник національної ідентичності. Найважливіший, бо в часи чужоземного панування та бездержавності Церква (передусім Греко-Католицька Церква (УГКЦ)) була єдиним дієвим забором супроти спольщення чи зросійщення. Після заборони ГКЦ вона діяла в підпіллі.

Один із чільних дисидентів Іван Андрійович Гель, як розповідав, народився в сім'ї патріотичній та релігійній. Досить сказати, що дві його тітки були черницями. «Сам я з пелюшок був глибоковіруючою людиною, греко-католиком. В родині був щоденний обов'язок молитися, я часто бігав до церкви, що була поряд»¹⁷⁵. Коли ж мама подарувала хрестик, то він, служачи 3 роки в армії, не міг носити його на грудях, а тому зашив у кишені. З цим маминим хрестиком пройшов усі 17 літ ув'язнення. Релігійним змалку був і поет-шістдесятник Ігор Калинець. «Я, – розповідав він журналістам, – змалку знав, хто я є. Релігійне і світське виховання в нашій сім'ї були поєднані»¹⁷⁶. У квітні 1961 р. Ігор узяв – звісно, тайкома – церковний шлюб з Іриною Стасів, теж поетесою.

У вірші Калинця «Вітражі» ліричний герой одного разу вступив до церкви і з аркових щілин на його очі, руки, плечі впали мільйони сонць, і в синтезі барвної мозаїки він вкотре вже упізнав, увібрав у себе «святі від ясності обличчя». І сам розчинився між ними... Розсипався як скло на незліченне число маленьких та яскравих зблисків –

на церкву в Ольжиній руці,
на Володимирові персти,
на книги мудрості ченців
зеленогорбого Печерська.
І вже палав, як самоцвіт,
я у Даниловій короні,
на Наливайковім лиці
запікся чорним згустком крові.
Я був усім на всіх і вся:
величчям, вірою і болем.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Я вийшов з церкви –
і засяв
тисячолітнім ореолом¹⁷⁷.

БАТЬКО АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

На просторах Великої України старшому поколінню відносно віри було легше. Атеїстичної пропаганди й переслідувань воно ще не знало. І передало свою віру молодим. Ось спогад Дімарова про батька:

Скільки я пам'ятаю свого татуса, він, коли був у доброму настрої, завжди наспівував псалми. Співав упівголоса, звертаючись не до людей, а до Бога, – віра його була глибокою й широю, я ні в кого не бачив такого просвітленого обличчя, як у мого татуса, коли він ставав до молитви. Молитву творив щоранку й щовечора, а заходячи до хати, щоразу хрестився до образів¹⁷⁸.

Або спогад Руденка про те, як батько, одягнувши шовкову сорочку та жилет із золотим ланцюжком від годинника, ніс його, маленького, до церкви. Поряд йшла мати у святковій хустці. Їх супроводжував *мідноголосий передзвін*, який «котився над білими кручами, зливаючись із шумом вод на крейдяних перекатах». То було на рідній Луганщині в час Нової економічної політики (НЕП). «Ці хвилини також відкривали світ, без якого моя душа була б набагато бідніша».

Коли наближалися до церкви, батько знімав мене зі свого плеча, ставив на землю. Я відразу ж починав пустувати. Батько брав мене за руку й статечно пояснював: «У церкві, синку, пустувати не можна. Тут Бозя живе. – А що? Чому? – Бозя хоче, щоб ти розумненьким виріс».

Я дивився на зображення святого Миколая, відтак на батька – вони здавалися мені схожими. Бог ставав близьким і зрозумілим – я любив його тому, що любив батька. В тому, що один живе на небі, а другий на землі – також нічого дивного. Все це здавалося простим, природним – інакше й бути не могло¹⁷⁹.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Невдовзі батько трагічно загинув, сторожуючи біля шахти (в ламповій спалахнув бак із бензином, який облив Данила, – і він перетворився в палаючий смолоскип...). Без годувальника сім'я вкрай збідніла. А тут ще й Голодомор. Випадки канібальства...

І Руденко з сумом розповідає, що не має права приховувати ганебні вчинки, що це гріх великий – він став безбожником: «Тоді я вже втратив Бога – школа своє зробила. Мати ще намагалася вберегти мене від безвір'я, але я завчено їй відповідав: “Бога немає”. – А хто ж на землі все живе створив? – Ясно хто – природа. – Тоді Природа – Бог».

Пам'ятаю вираз материного обличчя, коли вона казала оці слова: «Природа – Бог». Воно було освітлене зсередини якимось внутрішнім сонцем – я ніколи матір такою не бачив. За інерцією все ще твердив шкільні істини, але в душі щось тепле затріпотіло, мов сполохане пташеня. Якби мати зі мною про це частіше розмовляла, я, мабуть, Бога б не втратив, хоч жодної церкви не лишилося й близько. Але вона не хотіла закладати в мою душу конфлікт із суспільством – махнула на мене рукою: «Що людям – те й нам. Проти сокири з лозиною не підеш».

Пізніше, в часи прозріння, пригадував пантеїстичну формулу матері з подивом і пошаною: це ж ключ від найвеличніших філософських систем! А вона кинула мені ті слова навіть не задумуючись¹⁸⁰.

ОПОРА ЄВГЕНА СВЕРСТЮКА

Школа, університет, інфікована релятивізмом література негативно впливали і на молодого Сверстюка, мати якого потайки мріяла, щоб він став священником. Але... «у джунглях університетської філософії з третіх рук, лабіринті щоденної рутини вироблявся релігійний індіферентизм», – висновує мислитель. І наголошує, що тільки в тюремній камері навпроти Святої Софії він «остаточно прокинувся і зрозумів, що душа тужить до Вічного Неба»¹⁸¹.

Так, пізніше і Руденко, і Сверстюк повернулися до віри. І це було природно й знаменно. Євген Олександрович згадує, що 14 січня 1972 р. він опинився в самотності з видом на Софіївський собор – «і

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

відчув стабільність. Відсутність речей, відсутність суєти, незмінних клопотів і змінних мод сприяє поверненню до себе».

І ще важливе спостереження: «Провидіння вело мене понад прирвами нечутно. Нараз урвалася видима дорога життя:

Я, здається, лечу в безодню
на саме дно.
Тільки руку –
Руку Господню –
водно.

Але висіла наді мною холодна ясність: волосок із голови не впаде, як на те Його волі не буде»¹⁸².

У книжці Сверстюка «Невже це я» є ще одна важлива сентенція про те, як моральний опір насильству шукає твердого ґрунту під ногами:

Коли людина відчуває в одиночній камері, що острів із назвою «вчора» безповоротно відплив, вона шукає абсолюту. Горе тим, що покладали свої надії на комуністичні ідеали, які тепер постали в образі конвоїра й гумових людей, котрі навіть свій кримінальний кодекс ховають від тебе. Жертви сталінського режиму були духовно роззброєними: вони втратили віру батьків...¹⁸³.

Щодо самого Сверстюка, то, нагадує він:

До мене та віра повернулася раптово, і на душі стало так легко, що всі ігри в ідеологічну лояльність чи індиферентність відійшли в минуле разом із поняттям «свобода як усвідомлена потреба».

«Отче наш, що еси на небі, хай святиться імя Твоє...» Який високий світ свободи прийшов до мене в камеру! Як легко мені стало розмовляти з рабами рабів, запопадливими слугами лжі й лукавства! В моєму світі було чисто й прозоро. У їхньому низькому світі панували примітивні хитрощі, постійний обман і такий дріб'язок, що навіть дивно, як може людина розмінюватися на це.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

До речі, вони також були чутливими до моєї молитви. В одному товстому зошиті я списав кілька сторінок про те, як виходжу з камери зі словами «Отче наш...» – і вони, і все навколо стає тільки сірим тлом, а їхні слова й інтонації перетворюються на спектакль від такої-то години до такої. Після перевірки мої паперів ті кілька сторінок зникли. Могли конфіскувати зошита! Аж ні – вкрали...¹⁸⁴.

Небесну опіку постійно відчував і Руденко. Його спогади «Найбільше диво – життя» пересипані такими містичними фактами, які підтверджувалися на кожному кроці. Він згадує, що знав про злочини системи, бачив їх – і все одно вірив у непомильність Сталіна, якому, мовляв, важко було стримувати безмір зла:

Приблизно так складалося моє мислення. А може, це Бог оберігав мене до часу, бо я потрібен був у майбутньому? Будь-яка несправедливість доводила мене до психічного струсу, до вибуху; я не здатний був контролювати себе, готовий кричати на весь світ, не турбуючись про наслідки. Це закладено в мене самою природою. Отож коли б я зрозумів передчасно, що не куркулі влаштували небувалий голодомор, не десятки й сотні, як нам тоді здавалося, знищені в сталінських катівнях, а мільйони й мільйони – коли б мені було дано це зрозуміти тоді, а не пізніше, я не дожив би навіть до війни. Я вірю: щоб звершити головну справу життя, кожній людині відведено свій час і своє місце¹⁸⁵.

Микола Руденко 12 серпня 1963 р. навіть мав «стрічу» з Пантократором, як він висловився, тобто з Христом, коли відкрив суть «П'яти Хлібин Христових». Бо замислився над проблемою додаткової вартості, яку потрібно зберігати, щоб поновлювати затрати. Комуністи її заперечували, натомість безжально експлуатували селян, що призводило до занепаду економіки й держави. Аналогія – 5 хлібин (і 2 рибини), що ними Ісус нагодував 5 000 зголоднілого люду, якому служив, та ще й зосталось...

Як тільки в моєму мозку майнула думка про П'ять Хлібин Христових, стався полум'яний удар в мою голову і з'явилося

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

відчуття вогненного шолому на черепі. Я весь ніби опинився у вогненному вирі – моє «я» жило в центрі цього вогню.

Ні з чим не можна порівняти блаженства, яке наповнило мою душу. Ні любов до жінки, ні споглядання рукотворної й нерукотворної краси земної – ніщо й ніколи не дає людині такої повноти щастя. Належить додати: щастя й могутності. Я раптом відчув себе налитим такою силою, що переді мною мали розступитися гори. Був певен: ось піду в ЦК, розповім про своє відкриття – і там відразу ж побачать, що це говорю не я – говорить Всесвіт моїми устами¹⁸⁶.

Дивовижне спілкування з Вищими силами тривало 3 (!) доби. У це раціоналістові важко повірити, та й Руденкові більшість оточення не йняло віри, зокрема й дружина. Його сприйняли як божевільного – і все ж те, що він почув «згори», справдилося: і виснаження ґрунту (вже тоді почали закупувати в Канаді мільйони тонн зерна), і занепад економіки, і врешті-решт розвал Союзу.

У мій мозок і мою душу вливалися слова і думки – саме вливалися без звуків чи якихось зорових образів. Я починав знати те, що взагалі закрито для людей. Так, наприклад, мені було сказано, що в роках вісімдесятих природа відмовить радянській державі в можливостях дальшого існування: якщо вона не перебудує економічної системи, то має впасти. Головною причиною падіння буде те, що ця держава виснажує землю (гумус) і багатство надр¹⁸⁷.

Занепокоєний Руденко носив свої записи зі своїми візіями в ЦК, писав Хрущову – і, звісно, марно. Так тривало 10 років. Закінчилося тим, що 5 лютого 1977 р. його, інваліда війни, у віці 55 років заарештували та засудили до 7 років таборів суворого режиму і 5 років – заслання, за так звану антирадянську агітацію й пропаганду. Тоді Микола Данилович став цілком вільним (від шестикімнатної дачі в Конча-Заспі під Києвом, високих гонорарів за книжки, автівки з водієм...). У вірші за 13 лютого 1977 р. він писав:

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Я визрів і прозрів – мені нема неволі
І слово не вмира на зімкнутих вустах.
Душа моя живе, неначе вітер в полі, –
Крилатим немовлям шугає по світах.

Я бачу крізь сонця – я так далеко бачу,
Що байдуже мені до всіх моїх скорбот.
У горі не стогну, в розлуці не заплачу
І скреготом зубів не закривавлю рот.

Я страх відкинув геть, байдужий став до болів.
У грудях миготять зірничі потайні.
Колись я в світі жив. Тепер, позбувшись волі,
Я цілим світом став. І світ живе в мені¹⁸⁸.

ВІДЧУТТЯ МІСІЇ

Стати цілим світом – значить стати самим собою і внутрішньо, і зовнішньо, без оглядки на політичний режим і фальшиву ідеологію. Можна говорити те, що думаєш. Не приховувати свої погляди. За це – кара. Жорстока. Але виходу немає. Перебуваючи як засланець на Колимі, 30 липня 1978 р. Стус написав «Листа до друзів», у якому є такі промовисто-євангельські рядки:

Щоб запобігти нівеляції українського народу, треба офірувати кращих його синів. Інших пожертв Бог не визнає. І кращі мої брати і сестри мусять іти за колючі горожі, дбаючи постійно про власну чистоту – задля чистої справи порятунку рідного народу. Я пишаюся тим, що доля подала мені знак – я сміливо йду за її покликом. Бо хочу бути гідним того народу рідного, який народиться завтра, скинувши з себе ганьбу вікового нидіння. І в тому народіві я здобуду безсмертя!
Хай це буде моїм останнім словом!¹⁸⁹.

Доля – це, водночас, і місія, призначена згори. Василь Стус небеса чув. «Ця Богом послана Голгофа», – писав в одному з віршів. Про це говорить і у вірші «Вельможний сон мене здолав»:

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Вельможний сон мене здолав.
і тут нараз почув я:
Господній голос пролунав:
мій сину! Алілуйя!
Терпи страсну стезю конань,
спізнай смертельні чари
дороги добр і почезань,
свавілля і покари.
Хоч тяжко душу берегти
під небом цим полуднім,
а треба йти, а треба йти
щосвятом і що буднем¹⁹⁰.

Доля подала знак також і Сверстюку, який згадує: «Я народився під щасливою зіркою: вона висвітлювала моє обличчя і ніколи не ховала його в тінь того місця, на якому сиджу». Тому «навіть у найтемніші дні без просвітків я відчув, що моя зірка висока, – і любив її»¹⁹¹. Зневіри й розпачу не було. Навпаки – радість од жертвності.

Промовистий «Сонет вдячності» Світличного:

Я не клену своєї долі,
Хоч кожен день мені взнаки:
І мне мене, і гне боки,
І перемелює поволі

Мої надії і роки.
Що буде з того? Кремінь волі?
Чи слина і квиління кволі?
Що? – хліб святий чи глевтяки?

Щось буде. Буде щось. А – буде!
Ні сліз, ні ремства, ні огуди,
Ні роздратовання, ні зла...

І слава Богу, що сподобив
Мене для гарту і для проби
На згин, на спротив і на злам¹⁹².

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Про це ж писав 1977 р. і молодий дисидент Василь Січко, якого невдовзі, разом із батьком, ув'язнили на 6 років:

Я не нещасний... Я щасливий!
Бо в мені дух до боротьби.
І плачуть хай собі раби,
А я стиснув кулак щосили (...).

У житті все може бути. Може, й він *десь умре на нарах...*

Та зараз я живий і сильний –
І в мене дух до боротьби,
І кличе голосом доби!
І серце я даю Україні...¹⁹³.

Високе призначення мав також Гель. Перший засуд – 3 роки. Потім ще 10 і 5 – заслання. Ось виписка з «Останнього слова» на суді у серпні 1972 р.:

Найвищим законом і судом для мене є Бог, Україна, моя незламна й незаплямована честь. Я – син України, і в своєму серці пронесу, як найсвятішу ношу, долю мого народу, його біль, тривоги і муки. Я жалию лише за одним, що мало, дуже мало зробив для втілення цих ідей в життя, проте я вірю, що вони вічні і нездоланні, як і вічний і нездоланий мій народ¹⁹⁴.

Ось чому так важливо бути християнином, мати тверду віру, а надто, коли ти ізольований від решти світу. Ще раз звернуся до Сверстюка:

Однак моральний опір насильству шукає твердого ґрунту під ногами. Коли людина відчуває в одиночній камері, що острів із назвою «вчора» безповоротно відплив, вона шукає абсолюту. Горе тим, що покладали свої надії на комуністичні ідеали, які тепер постали в образі конвоїра й гумових людей, котрі навіть свій кримінальний кодекс ховають від тебе. Жертви сталінського режиму були духовно роззброєними: вони втратили віру батьків...¹⁹⁵.

ХРАМИ ПЕТРА ГРИГОРЕНКА

Євген Сверстюк, Микола Руденко і ряд інших шістдесятників та дисидентів таку віру віднайшли – і гідно витримали випробування за дротами. Віднайшов віру ще один їхній знаменитий сучасник – генерал-майор Петро Григорович Григоренко, уродженець Запорізької землі (Бердянщина), який у молодості майстерно висаджував у повітря храми (перший із них вивищувався на березі Двини, у Вітебську; потім були ще два – у Мінську й Смоленську). Та ще перед вибухом у Вітебську він, начальник саперного батальйону, як зізнається, відчував внутрішній протест. «Мінський вибух я вже готував без жодного зацікавлення, а в Смоленську мені було просто гидко від того, що я робив». І Григоренко відмовився руйнувати інші храми, хоча за це надзвичайно щедро платили.

Прозрівання йшло поволі, але неухильно. Воно посилювалося в часі війни, коли Григоренко командував дивізією. Навесні 1945 р. цю його дивізію перекидали через Високі Татри на новий напрям. У горах ще білів сніг. На перевалі Григоренко вийшов з машини і – пише він у своїх «Спогадах» (Детройт, 1984) – «дослівно остовпів, замилуваний незвичайною, небесною, як то кажуть, красою»: сонце ще не показалося, але його промені осяяли «якимось чарівним світлом» і сосни, і скелі, і звивисту дорогу між схилами, і авта, а вгорі – неосяжне блакитне з прозолоттю небо:

Я стояв, дивився, і думка моя – яскрава й чітка – пронизала мій мозок: та хіба можна повірити в те, що така краса з'явилася внаслідок випадкового збігу обставин; повірити в те, що творець усього суцього – випадок! З'явившись, ця думка вже не покидала мене. Спостерігаючи бурхливе чи спокійне, лагідне море, споглядаючи зоряне небо чи безмежні простори полів, я думав: і це також випадковість? І те, що я народився, думаю, страждаю – так само випадковість? То для чого я тоді існую?¹⁹⁶.

Остаточно утвердити віру у Всевишнього, у вище призначення людини як Божого творіння допоміг один підполковник медичної служби, який знав про атеїстичні погляди Григоренка, проте розмов про віру унікав – натомість увесь мовби світився побожністю,

а розмовляв спокійно, проникливо, вселяв надію... Глибокою вірою віяло і від отця Дмитра Дудка, з яким познайомився Петро Григоренко. Священник, здавалося, «промінився світлом неземним».

І Петро Григорович повернувся до Бога. Взяв зі своєю другою дружиною Зінаїдою (перша, Марія, була стукачкою) церковний шлюб. А оскільки відкрито виступив проти тоталітарної системи, то його і запроторювали до різних спеціальних психлікарень, де він мучився шість з половиною років. У 1976 р. він був серед засновників московської, а через пів року – Української Гельсінської групи (потім спілки).

Щоб збутися несхитного розвінчувача комуністичної системи, Григоренкові наприкінці листопада 1977 р. дозволили виїхати до США на лікування. Зате позбавили генеральського звання, радянського громадянства, забрали московську квартиру. Спадає на гадку: яку треба було мати мужність, щоб у старшому віці відкрито виступити проти облудного режиму, проти фальші, а значить втратити генеральське звання, престижну посаду (Григоренко упродовж 16-ти років викладав і був завідувачем кафедри у Військовій академії ім. Фрунзе), втратити високу зарплату та інші життєві блага. Натомість піти на Голгофу моральних і фізичних страждань. Українець Григоренко зумів це зробити. Як і його друг Микола Руденко. Зумів випростатись. Бо з ним була Правда. З ним був Господь. Недарма Руденко так підсумовує духовну еволюцію свого старшого однодумця, на плечі якого «завжди лежатиме рука Христа – і цього він приховувати не стане.

Генерал, що прожив з юних літ аж до старості серед крижаної ропи більшовицького атеїзму, справді по-апостольському відчує на собі цю руку.

На відміну від Сахарова, що до кінця своїх днів залишиться позитивістом, Петро Григорович стане вірним християнином. Він дружитиме зі священниками, а в еміграції з митрополитом Мстиславом та іншими діячами Української Автокефальної Православної Церкви й буде похований під церковними стінами в Бавнд-Бруку (США), що для діаспори став українським Єрусалимом»¹⁹⁷.

ВАЛЕРІЙ МАРЧЕНКО

Так, мислячі особистості, наразі шістдесятники й дисиденти, поверталися до віри: одні на порозі дисидентства (як Руденко, Григоренко), інші – вже під час арешту й слідства (як Сверстюк), треті – вже в таборах, як Марченко.

Валерій Марченко закінчив філологію столичного університету. Два роки працював у редакції «Літературної України». А 29 грудня 1973 р. його судили за статтю 62.1 (антирадянська агітація і пропаганда). Засудили за 2 гострі й правдиві статті про колоніальний стан України. І опинився Валерій на Західному Уралі в 34-й зоні. Тут познайомився з членом Організації українських націоналістів (ОУН) Степаном Мамчуром. Від нього й почалося пізнання християнської істини. Продовжила це пізнання – вже на засланні – грузинська дисидентка Валентина Пайлодзе, регентка Троїцької церкви у Тбілісі, жінка старшого віку, мудра й побожна.

Валерій Марченко писав родичам, що таке спілкування допомогло йому перейти від стихійного ідеалізму до усвідомленого християнства. Пояснював, «чому слід вірити в Бога. Та вже хоча б тому, аби зникло відчуття самотності, нестерпної безвиході». Тим паче, коли перебуваєш «серед дітей сатани», а тим часом з тобою Спаситель і численні однодумці, які прагнуть того самого, що й ти, – добра, справедливості, моральності:

Щоб прийти до розуміння Бога, тобі треба лише подумати: все, чого прагнеш ти, давно записано в Біблії. Лише ми того не знали, бо все життя довірливо завчали: людське щастя залежить від соціальних умов. Для спростування цієї нісенітниці мені потрібно було пройти табір. Для того, щоб усвідомити: добро і зло – в душі, мусить побувати на засланні. (...) В таборі я бачив, на що перетворювались ті, хто не знав, і навпаки, якими сильними та щедрими душевно виявились ті, що пізнали Бога¹⁹⁸.

Влітку 1983 р., вже після заслання, Валерій пише в Києві дослідження з історії Києво-Печерської лаври, нариси, ділиться з Сверстюком своїми враженнями від перебування в Макарівській церкві на суботній Літургії. Він осягнув давно відому істину, яка, однак,

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

для нього була відкриттям: «Жити правильно праведно можна тільки спираючись на християнське віровчення».

Валерій Марченко міг би бути визначним християнським письменником, але 13 березня 1984 р. із важкою хворобою нирок (нефрит) його заарештували – вже вдруге. Три місяці тривало слідство та один день – судилище. І вирок: 10 років (!) таборів суворого режиму та 5 – заслання. А через 10 місяців (5 жовтня) Валерія не стало. Дарма, що за нього заступалися папа Іван Павло II (Ioannes Paulus PP), президент США Рональд Рейган (Ronald Reagan), конгресмени, – влада країни Рад була неблаганною.

Це була помста безбожного режиму за людську непохитність, національну позицію і глибоку духовність.

СОН І ДІЙСНІСТЬ ОТЦЯ ЯРОСЛАВА ЛЕСІВА

Із ГУЛАГом пов'язане священство Ярослава Лесіва, що був родом із села Лужки Долинського району на Прикарпатті. Він народився 1943 р., закінчив у Івано-Франківську фізкультурний технікум. А 1968 р. його заарештували та засудили на 6 років ув'язнення за приналежність до нелегальної організації «Український народний фронт». Відбував термін у Мордовії, потім – у Володимирі. І тут сталося те, що визначило його основне покликання – душпастирство.

Все виглядає якось фантастично. Це було на початку 1972 року у Володимирській спец тюрмі. Мені приснився сон: Великдень, рідне село Лужки, наша мила церковця, багато образків... Один із образків попадає мені в руки. На одній стороні – зображення Христа, а на другій великими літерами такий напис: «Не великими бідьте, а святими». Я розповів цей сон моїм друзям, вони одночасно сказали, що я повинен стати священником. Чому? Бо всі політичні діячі хочуть бути великими і мало хто – святим. Бути великим – значить поборювати інших, а святим – поборювати самого себе. Я дав обіцянку Богові і своїм друзям, що стану священником¹⁹⁹.

Однак став Лесів священником аж через 16 років. Бо 1973 р., відбувши термін ув'язнення, він повернувся додому, невдовзі (1978)

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

вступив до Української Гельсінської групи – і його кинули ще на два роки за ґрати.

Чи міг Лесів уникнути цього покарання, іншими словами – своєї мученицької долі? Не міг! (І заявив те саме, що й – передніше – Стус): «Я повністю свідомий, які труднощі і перешкоди на нашій дорозі, але іншої дороги не бачу...». Тому-то «приєднуюся до людей, яким дорога святість ідеалів свободи і прав людини».

Це ж він підтвердив і в поетичних рядках, звертаючись до народу:

Я все віддав тобі в офіру,
Я кинув все тобі під ноги.
Собі лишив бесаги й ліру
І терном встелену дорогу.

І вже видніється Голгота –
Мій хрест в руках, його нестиму,
І гавкає за мною псота,
Сміється й шкіриться у спину (...) ²⁰⁰.

Опісля відбув Лесів ще й 3-й термін (5 років). І лише у грудні 1988 р., після 2-х років навчання в підпільній духовній семінарії, його висвятили. Пророчий сон 16-річної давности, ще під час першого ув'язнення, сповнився.

Мов пилінка в сонячній промінні,
Легка, світла, наче неземна, –
Так душа моя в часи прозріння
Яснокрила в небо порина.
Благословена мить! Немає
Бажань, ні мук, ані тривог,
І тільки лет в ясній безкраї.
Лиш мить і вічність,
Я і Бог ²⁰¹.

На жаль, і життєпис Лесіва (як і Марченка) обірвався трагічно. У травні 1989 р. молодий душпастир разом із іншими священниками та мирянами відстоював права УГКЦ у Москві на Арбаті, виступав за її легалізацію. А в ніч із 9 на 10 жовтня 1991 р., вже за

Незалежної України, вороги нашої держави й Церкви організували автокатастрофу на шляху Київ–Івано-Франківськ. У селі Павлівка на Прикарпатті о. Лесів загинув. Що це був нещасний випадок – ніхто не вірив і не вірить досі.

Так як мало хто вірить у природну смерть патріарха УАПЦ Володимира Романюка чи випадкове зіткнення з КРАЗом автівки В'ячеслава Чорновола.

ЙОСИП ТЕРЕЛЯ

Незвичайною постаттю у Русі спротиву, зосібно в релігійному житті, був і Йосип-Яромир Тереля (1943–2009), який народився у тій місцевості, що й президент Карпатської України у 1938 р. о. Августин Волошин. Це село Келечин Міжгірського району на Закарпатті. Батьки Терелі були затятими атеїстами. Батько організував перший на Срібній Землі колгосп. Мати закінчила Вищу партійну школу. Йосипа виховувала бабця – і виховала в релігійному дусі. У цьому ж релігійно-національному дусі жив і діяв Тереля. Він боровся за легалізацію Української Греко-Католицької Церкви, поширював релігійну літературу, відстоював релігійні свободи. Безліч разів був суджений. Його загальний в'язничний стаж складає 23 роки. Перший засуд припадає на 1962 р. Останній – на 1985 р. Побував сукупно у понад 10 різних таборах, тюрмах, спеціальних психлікарнях.

Свою хресну дорогу Тереля описав в автобіографічній книзі (англійською мовою) «Свідок», яка 1991 р. вийшла за кордоном двомільйонним (!) накладом²⁰². Він також автор інших філософсько-богословських книжок і статей, видавець (у Канаді) власних часописів. Відомий також як містик і провидець.

Помер у березні 2009 р. у Торонто (Канада), де від 1987 р. проживав із дружиною і трьома дітьми. Перепохований у сусідньому з Келечином селі Нижнє Болотне.

БЛАГОСЛОВЕННЯ ДЛЯ ДМИТРА ГНАТЮКА

Боже Провидіння діє у різний спосіб: через людей, природу, пісню, Церкву. Приклад – Дмитро Гнатюк. В одному з інтерв'ю він

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

розповів, що його мама співала, але рідко. Бо «дім на собі тримала», шестеро дітей доглядала, в колгоспі гарувала – ані хвильки спокою й вільного часу. А чому він вирішив стати співаком?

Це така доля. Я нічого не вирішував. Співав у церковному хорі. Мені було років вісім, коли до нашого села приїхав молодий священник. Це був красивий чоловік, з божественним голосом, на скрипці грав чудово! І він, коли почув мій спів, почав зі мною займатися. Брав на скрипці ноту, а я її тягнув. Так ми займалися п'ять років. Він мені поставив голос, навчив правильно дихати. Якби не той священник, я, може, й не став би співаком. А він мене скерував²⁰³.

Можна сказати, що сам Господь спровадив у Гнатюкове рідне село цього талановитого душпастиря, щоби він відкрив для України і світу геніального співака...

МАТИР БОЖА В КАМЕНІ

Ще один прояв явної Божої благодаті – випадок із Дімаровим. Коли під час «маланчукізму» його книги вилучали з бібліотек і більше не друкували, він подружився з геологами, обійшов усі гори СРСР, бував на Памірі, збирав зразки рідкісного каміння...

Захоплення камінням мене перебудувало, психіку змінило. У мене в майстерні, у підвалі (хоча яка то майстерня, закуток такий, як ось стіл письмовий) лежав кремій: чимось він мені впадовався та й валявся ото в майстерні... Валявся-валявся. Рік чи два тому я вирішив прибрати, час від часу я ж виношу й висипаю те сміття, яке мені не подобається... Ось виніс та й хотів кидати, але щось мене зупинило, наче вдарило в руку. Думаю, ну ж бо розріжу, подивлюсь. Я розкрив його та й ахнув – там Мати Божа²⁰⁴.

На жаль, Дімаров не пояснює, як виглядало це зображення, в якому *вигляді* було – і все ж факт вельми симптоматичний. Він свідчить, що й видатний письменник був людиною побожною. На початку

цього розділу я вже наводив опис, як ревно молився батько Анатолія Андрійовича. Як він впливав на сина. Ось ще один зворушливий фрагмент зі спогадів Дімарова «Прожити, щоб розповісти». Вже спочило. Анатолій вдає, що спить. А батько «вкручує в лампі гніт, щоб світило ледь-ледь», витягає з-під ліжка скриньку, виймає невеличку іконку, вішає на гвіздок на стіні і вклякає на коліна. «На обличчя його наче падає якесь інше світло, аніж од лампи, сяють лагідні очі».

Татусь творить молитву.

Дивлюся на татуса, на ікону. І здається мені, що Божий образ одривається од стіни та й зависа над татусем. А молитва, яку так гаряче шепоче татусь, вливається в мене ласкавими хвилями, змиває з моєї душі гріховні всі сумніви, шкільну науку про те, що Бога немає, що його вигадали попи та монахи, пани й глитаї, аби дурити людей, ссати з них кров. «Кого татусь дуриє? З кого ссе кров?» І так мені стає образливо за татуса, так його жалко, що я теж подумки звертаюся до Бога²⁰⁵.

Анатолій просить, щоб Господь пожалів батька; щоб приїхала його мама з братом Сергійком; щоб вони знову жили разом. А він ніколи не грішитиме, а буде жити на стовпі, як святий Симеон Стовпник (бл. 390–459). І проказує коротеньку молитву, якої навчив його батько. «Кінчаю молитву, і на душі моїй стає так легко та хороше, що я й не зчуваюсь, як засинаю».

РІЗДВО В ЗОНІ

Про Бога, наші звичаї та обряди не забували наші подвижники і в ГУЛАГу. Ірина Калинець описує один Різдвяний вечір, Святу Вечерю, коли Оріся Сеник «вимудрувала майже справжню кутю з пісної табірної перлівки, пригорщі втертого маку, ще влітку надісланого в бандерольці, та завбачливо заощадженого цукру...». За святковим столом – сміх, жарти; на серці радісно, як це було у Львові 1971 р., у новорічну ніч, коли з Моршина приїхав Стус і взяв участь у вертепному дійстві. (Збереглася тогочасна світлина).

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Отож повечерявши хоч і не дванадцятьма, але таки святковими стравами, бо були ще узвар до куті і вчорашня смажена риба, вибігли ми на хрумкий мороз під височочоле зазорене мордовське небо і, піднявшись голосами понад понурі штахети, залопотіли в ніч: «Васи-лю! Добрий вечір, Святий Вечір!» А вчувши звичне «агов!», зірвали голоси під зорі в акомпанементі колючих дротів – у коляду для Василя. Співали ми зовсім пристойно, хоча після другої чи третьої колядки зашкребло у горлі колючим дротом лихого морозу...

На другий день випала нагода написати Василеві листа: «А ми тобі колядували – чи чув?».

Та чув (і пожартував: *що щось пищало за дротами*) і навіть вірша прислав, останні рядки якого звучать так:

І папороті цвітом процвітає
оцей дівочий опівнічний спів.
О, як би я туди до вас хотів –
хоч краєм ока або серця краєм²⁰⁶.

КОД ПАМ'ЯТІ. ДЕРЖАВНІСТЬ

Коли шістдесятники розпочинали свою літературно-культурну діяльність, ще діяла УПА. Останній бій повстанської боївки (із трьох осіб) відбувся 14 квітня 1960 р. на Тернопіллі. Два повстанці загинули, а дружина одного з них, Марія Пальчак, тричі стріляла в себе, але вижила. Відбула 15 років ГУЛАГу і дожила до Незалежності.

У той період, 1958 р., патріоти засновують у Львові підпільну робітничу організацію *Український національний комітет*, який діяв протягом трьох років – аж до арештів і розстрілів²⁰⁷. У 1961 р. випускник юридичного факультету Московського університету Левко Лук'яненко створює Робітничо-селянську спілку. Її мета – досягнення державної незалежності України конституційним парламентським шляхом. Того ж року арештували 7 членів Спілки. Лук'яненко був засуджений до страти. Провів 70 днів у камері смертників, а потім відбулась заміна на 15 років ув'язнення. У 1964 р. Зеновій

Красівський, Мирослав Мелень, Дмитро Квецко з товаришами організують Український національний фронт, повністю успадкувавши, як зазначив Мелень, ідеологію ОУН, але змінивши тактику.

Таким чином в Україні було дві течії в Русі Опору: перша – державницько-націоналістична (як пряма спадкоємиця ОУН-УПА); друга – культурницько-правозахисна (як спадкоємиця колишніх народовців, Українське національно-демократичне об'єднання (УНДО)). Обидві течії доповнювали одна одну. Остання згодом теж здебільшого перейшла на самостійницькі позиції, особливо після перших арештів 1965 р.

Уособленням двох течій у Львові були Іван Гель та Ігор Калинець (не кажучи вже про Михайла та Богдана Горинів чи Михайла Косіва та інших подвижників). І це природно. Традиції національно-визвольної боротьби були ще свіжі і гарячі.

Роки 1952 або 1953. Городище Королівське, що за 5 кілометрів од Ходорова. Тут самотньо мешкала бабця Ігоря Калинця – Марія Гулей. Сюди на вакації Ігор приїжджав. Якось бабця завела його до стодоли, а там –3 хлопці. У светрах. На грудях навхрест – ремені, автомати. Ігор – п'ятикласник, але бабця довірила йому життя кількох повстанців. І він ціле літо носив їм їжу, сповіщав новини, а вони розповідали йому про історію краю. Було зрозуміло: це борці за волю, за Українську державу... Мріяв про державу і дядько Ігоря – Андрій Гулей (син бабці Марії), студент філософії Львівського університету, який вільно володів сімома іноземними мовами і якого на початку війни замордували совети в тюрмі на вулиці Лонцького.

А 1966 р. вийшла його збірка «Вогонь Купала», де є такий – цілком державницький – вірш «Вітер»:

Ковтни мене, біла дорого,
ковтни мене, добра осене.
Запахло роменовим ромом
вітру мого стоголося.

Вітер мій знов надимає
бандери Дністрових лодій.
Вітер з нами, над нами,
з моїми полками в поході.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Вітер коням теребить гриви,
хоруговками грає на списках.
Вітер мій добрий гридень,
гридень князя Осмомисла²⁰⁸.

Усього 7 строф (перша рефреном повторюється в кінці), а яка епічність! Яке відчуття колишньої державності і надія на відновлення її.

Десь там княгиня в Путивлі,
Чадо моє Ярославна,
Мужу в поганські пустелі
Вітер отецький послала.

Вітер загоїть рани,
Вітер Вітчизною пахне.
Вітер з нами, над нами,
в поході з моїми полками.

Залізною йдемо у гущі,
несемо щити, як скрижалі.
З Галича вітер цілющий,
з Галича вітер державний²⁰⁹.

Інші шістдесятники ставали державниками вже в таборах. І знову ж таки завдяки колишнім повстанцям. Єврейський дисидент із Ленінграда Анатоль Радигін (Анатоль Радыгин) згадував:

Коли нараз у масі, що копирсалася, переходив чоловік підтягнутий і чепурний, спокійний і маломовний, виголений, в чистій сорочці і вичищеному взутті, у дбайливо пригладженій арештантській одежі, можна було майже без помилки вгадати його національність, партійність і знамено, під яким він воював²¹⁰.

Авжеж, якраз вояки УПА та оунівці вплинули на формування державницького світогляду Мороза, Руденка, Марченка. Спершу – про Мороза. Він – один із перших в'язнів-дисидентів. Мороз зізнається: «Член Центрального Проводу ОУН Михайло

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Сорока – залізний лицар, що випромінював із себе силу і запаливав інших». Михайло Сорока запалив і Валентина Мороза. «Я мав щастя бути з ним місяць, і за цей місяць сформувався остаточно. Останні штрихи дорисовував у мені Михайло Сорока...»²¹¹.

А ось зізнання Миколи Руденка:

Я щасливий, що мав нагоду поспілкуватися з людьми, яких колись вважав своїми ворогами. Насправді то були носії тисячолітньої ментальності нашого народу – навіть незважаючи на відхилення від традиційного християнства – вони були чисті й прозорі, мов карпатські річки, їхні душі не були попсовані, як у нас – колишніх комсомольців і комуністів. Я їх любив, як можна любити братів, котрих ти шукав все своє життя й нарешті знайшов. Такими були майже всі бандерівці, з якими звела мене доля в мордовських і уральських концтаборах. То були справжні лицарі²¹².

«Саме це мене остаточно сформувало», – як і Мороз, наголошує Руденко, але вже в іншому місці²¹³.

Щодо Марченка, то він не тільки прийшов до віри, до Бога, а й теж познайомився з оунівцями й повстанцями, які його захопили. І під його зачудованим пером постають портрети Антона Олійника, Мирослава Симчича, Василя Підгородецького, Степана Мамчура... Воістину легендарні люди!

Валерій Марченко розповідає, що член ОУН Степан Мамчур належав «до того рідкісного гатунку людей, на яких можна покласти за будь-яких обставин». Він 5 років, до 1939 р., сидів у тюрмі польській, відтак, понад 20 літ, – у радянській. Серце його перестало битися на 26-му році сукупного ув'язнення. Перед тим чимало цікавого розповідав Марченкові, зокрема про Йосифа Сліпого, до якого першим підійшов у зоні і попросив благословення. «Я стриг нашого владику, не хотів, щоб пащекувала на нього кумівська наволоч у перукарні. І ще на діету я готував йому калорійні котлети...». Степан Мамчур посміхнувся – «і стільки душевного тепла, стільки гордості за свою причетність до святости й чистоти світилося в його звернених у минуле очах, що мені мимоволі спало на думку: “божиста сутність людини”»²¹⁴.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Якщо шістдесятники вперше запізналися зі своїми героїчними попередниками, які зі зброєю у руках виборювали українську державність, то Ігор Калинець напровесні 1973 р., у Пермському таборі 389/35, мав таку зустріч вдруге. Не встиг він розгледітись, як до нього підійшов в'язень: «Впізнаєш? Це я, Осип Климкович...». Це був той повстанець, якому Ігор носив їжу до стодоли. Осипа схопили в кінці 50-х років ХХ ст. І запроторили сюди – аж на Урал. На 15 років. І от зустріч. Хто б міг подумати! Вкотре схрестилися долі і шляхи.

Подібну зустріч поколінь відбулася, коли Ірина Калинець після етапування прибула в Мордовію. Перед брамою – Стефанія Шабатура і Ніна Строката: «Чекаємо! Кожен день виглядаємо». «Навіть воду нагріли, щоб Ви помились після етапу», – підбігає до Ірини худенька сива жіночка... Це Марія Пальчак – та, яка дивом уціліла в уже згаданому бою 1960 р. на Тернопільщині. Там же Дарка Гусяк – зв'язкова Головного командина УПА Романа Шухевича, сестра Івана Світличного Надія, землячка з Борислава – вишивальниця і поетеса Оріся Сенік...

МИХАЙЛО СОРОКА І КАТЕРИНА ЗАРИЦЬКА

Тяглість двох героїчних поколінь знаменна. Взагалі перебування українських жінок у ГУЛАГу – це окрема невичерпна тема, яка стосується їхньої гідності, витривалості й жертвності. Зразком вірності та безкомпромісності для молодших політв'язнів (і не тільки для них) було подружжя Михайла Сороки та Катерини Зарицької. Вони, діяльні члени ОУН, після повернення з польських в'язниць, побралися. Чотири місяці щасливого спільного життя, а в березні 1940 р. знову арешт, цього разу червоними «визволителями». Михайла на 8 років відправили у Воркуту, а Катерину залишили в одній із львівських тюрем – Бригідках, де вона (як передніше Ольга Богомолець) народила сина. Невдовзі почалася німецько-радянська війна. І Зарицька опинилась на волі, діяла в підпіллі як Провідниця жіночої ОУН, заснувала Український Червоний Хрест. А 21 вересня 1947 р. її схопили емгебісти, хоча вона відстрілювалась, проковтнула отруту. Задля допитів її врятували і засудили на 25 років ув'язнення.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Частину терміну Зарицька відбувала у Владимирській тюрмі. Анатоль Радигін згадує, що коли їхню столярну бригаду виводили на роботу, то на асфальтованому подвір'ї «перед третім корпусом усі, як на команду, підносили очі. На вікно пральні».

Там уже стояла вона – півсива висока жінка, стояла, не усміхаючись, і здоровила нас. І всі – українці і литовці, євреї і росіяни, молдавани і вірмени – віддавали їй честь. Одні знімали кашкета, інші салютували до дашка... І всі мовчки. (Три роки Радигін виходив на роботу з тих самих дверей. – *П. Ш.*) – і три роки кожного ранку, у весняному сьйві і в похмурих зимових сумерках, у вузькому вікні, як образ Незламної, стояла жінка, зустрічаючи і проводжаючи нас²¹⁵.

Ця історія буде неповною, якщо не згадати, що Зарицьку ув'язнили 1947 р., а 1948 р. до Львова повернувся Сорока. Та незабаром його виселили до Сибіру. У 1953 р. заарештували вдруге, засудили до розстрілу, який замінили на 25 років неволі. У зоні Сорока створив Заполярний Провід ОУН, був одним із керівників повстання у Кенгірі. А 16 червня 1971 р. пішов із життя. Наступного року – знову паралель! – звільнили його дружину, яка поселилась у Волочиську на Хмельниччині і прожила ще 14 років.

Тепер Сорока і Зарицька знову разом: спочивають в одній могилі на Личаківському цвинтарі у Львові. Їхній син Богдан став художником-графіком, оформляв збірки Калинця, які поширювалися у самвидаві, відтак виходили за кордоном.

ГЕЛЬСІНСЬКА ГРУПА

Остаточо правозахисники стали на державницькі позиції під час створення у жовтні 1976 р. Української Гельсінської групи (УГГ), яка мала бути незалежною від Московської. Її засновниками були Микола Руденко, Олесь Бердник та Оксана Мешко.

Важко було повірити, дивувався Руденко, що Оксана Яківна вже завершувала восьмий десяток – вона була старша не лише від нас, й від генерала Григоренка. І все ж на стару

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

людину ця бабуся не була схожа – ні стрункістю і гнучкістю стану, ні голосом, ні повнотою добре зваженої енергії. (...)

Кінцевою метою є самостійна Україна, – сказала Оксана Мешко. – Хай до цього ще далеко, але ми маємо починати правильно. (...)

Так чи так, а ми, троє змовників, передчували: цієї миті народжується щось таке значне й непроминуше, що здатне стати початком новітнього руху за визволення України²¹⁶.

Невдовзі до них приєдналися Левко Лук'яненко, Михайло Горинь (але вже у тюрмі), Ніна Строката, Іван Кандиба... Членом УГГ був і Петро Григоренко. Якимсь під час зустрічі з Руденком Григоренко заговорив про Україну: «Помилився Богдан, приєднавшись до Московії. Дуже помилився». – «Ось воно! – подумав я. – Вік прожив москалем, а своє українське нутро не втратив»²¹⁷.

До речі, Руденко теж 7 років пробув поза Україною, розмовляв російською і теж свого національного Я не втратив, а точніше – віднайшов його, хоча й з чималими зусиллями. А цикл віршів про наших пращурів «Цар Буж», написаний вже в ув'язненні (27–30 жовтня 1980 р.), завершував рядками:

А над ними котиться у полі
Голос із далекої доби:
Без держави нам не мати волі,
Без держави – ми навік раби²¹⁸.

І це вже були не дисиденти, правозахисники, а бійці Опору, державники. Цим вони відрізнялися від московських дисидентів. Бо ті хотіли зміни режиму, а наші – своєї, незалежної держави.

Московські дисиденти видавали бюлетень «Хроника текучих событий», а українські правозахисники (ще до постановня УГГ) – повноправний, хоча й позацензурний, самвидавний суспільно-політичний журнал «Український вісник». У 1970–1972 рр. і 1987–1989 рр. вийшло 14 чисел, які передавалися за кордон, де їх передруковували, а також видавали англійською та французькою мовами. Правда про Україну та її боротьбу проти тоталітаризму ширилась по всьому світу. Цьому сприяли і радіостанції «Свобода», «Голос Америки», «Радіо Ватикан»...

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

В умовах тотального стеження за інакомислячими, за Чорноволом та його однодумцями, видання такого журналу було дивом, як і дивом були публікації за кордоном окремих книг (Стуса, Калинця, Голобородька), які теж вдавалося потайки передавати у вільний світ.

Це було додатковим підтвердженням, що КДБ не був таким всезнаючим і всесильним, хоча й у переслідуванні правозахисників – дріб'язковим і примітивним. А отже, особливо жорстоким.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

СТІЙКІСТЬ

Іван Франко у циклі «Веснянки» 27 березня 1880 р. метафорично писав про зиму, яка дивувалась, чому тануть сніги, тріскають льоди; звідки теплий легіт з'являється і земля оживає щодня?

Дивувалась зима:
Як посміли над сніг
Прокльонутись квітки
Запахущі, дрібні?

І дунула на них
Вітром з уст ледяних,
І пластом почала
Сніг метати на них.

Похилились квітки,
Посумніли, замклись;
Шура-буря пройшла –
Вони знов піднялись.

І найдужче над тим
Дивувалась зима,
Що на цвіт той дрібний
В неї сили нема²¹⁹.

Хоча сили у зимової влади нібито були.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

У 1960–1980-х роках, попри економічні негаразди, СРСР все ще був могутньою державою. Він мав майже *п'ятимільйонну* армію, *вісімнадцятимільйонну* партію, мільйони кадебістів та міліціонерів (число двох останніх встановити не вдалося); Україна мала третій за потенціалом ядерний арсенал світу – і ось ця неймовірна потуга всі сили кинула, щоб упокорити жменьку (кілька сот) інакомислячих. Арешти, допити, суди, ув'язнення, заслання...

Перша хвиля арештів припала на серпень–вересень 1965 р. І саме тоді, 4 вересня 1965 р., у київському кінотеатрі «Україна» на перегляді кінофільму «Тіні забутих предків» публічно запротестували проти арештів Дзюба, Чорновіл і Стус. На весь світ став відомий заклик Чорновола: «Хто протестує проти політичних арештів – встаньте!» («Саме так, не було ніякої *тиранії*, – наголошує Світлана Кириченко. – Йшлося про конкретну подію, не про політичне узагальнення»)²²⁰.

А 1966 р. – судові процеси. Відкрив цю епопею Мороз у Луцьку. У січні 1966 р. йому оголосили вирок: 5 років таборів суворого режиму. І відправили в Мордовію... Останній процес – 18 квітня цього ж року у Львові. Закритий. Він спричинив найгучніший резонанс. Попередні два теж були закритими. Але на завершальну у цій серії розправу завчасу – ще 15 квітня – прибули Чорновіл (як свідок), Костенко, Драч і Холодний. Вслід за ними приїхав Дзюба.

Послухаймо враження безпосереднього учасника процесу, викладача факультету журналістики Львівського університету, уродженця Сумщини Михайла Осадчого:

Вранці нас запхали в машини – «чорні ворони» – і повезли всіх на Пекарську, в приміщення обласного суду. Мирослава Зваричевська була в доброму гуморі й читала рядки з вірша Шевченка, який написав їх сто двадцять років тому у в'язниці:

Згадайте, братія моя...
Бодай те лихо не верталось,
Як ви гарнесенько і я
Із-за решотки виглядали...

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

«Тіше ви там!» – гаркнула охорона, але цей крик загубився серед гамору, що несподівано окутав наш «ворон». – Слава... Слава... Слава! – кричав натовп, що заповнив цілу Пекарську (таке було всі п'ять днів). Нам кидали квіти, вони падали на металевий дах машини, крізь щілину в дверях, до нас (...)

«Михайле, тримайся! – крикнув із гурту Іван Дзюба до Гориня. – Тримайся!» – крикнув він. Я лише встиг побачити його обличчя, побачив на якусь мить, як Ліна Костенко пробилася крізь стрій охоронців і спритно вклала в руку Мирославі Зваричевській плитку шоколаду. Начальник ізолятора, мов навіжений, метнувся до Мирослави і вихопив плитку назад: «Чорт єво знаєт, может она атравлена?...»²²¹.

Практично всіх заарештованих судили за надуманими звинуваченнями. За наперед визначеною схемою. Про таких Світличний написав «Жалісливий сонет»:

Умій суддю свого жаліти,
Тяжкі гріхи йому прости,
Таж він людина, як і ти:
У нього дома жінка, діти.

Хм треба грошей принести.
І треба – ніде правди діти –
З лайна собачого зуміти
Державний злочин довести.

Хотів би ти в тій шкурі бути?
В дугу свій горб і совість гнути?
Собача доля! Зрозумій

І не топчи багно в болото.
Жалій суддю свого достоту,
Як ми жаліємо повій ²²².

Але були й зборища різних трудових і не трудових колективів, на яких усе «одноставно засуджувалось і схвалювалось...». Послухаймо ще раз Дімарова, який згадує про боротьбу з шістдесятниками,

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

яка була в самому розпалі. «Арешти, обшуки, судові процеси, де панувало телефонне свавілля і маріонетки в судейських мантіях, виконуючи накази згори, намагалися погасити щонайменший зблиск вільної думки»:

Отакі збори відбулися і в нашій Спільці, записні оратори рвалися до трибуни, щоб затаврувати засуджених, а од тих, яку ще ходили на волі, але не хотіли скоритися, вимагала розкаяття. Найчастіше лунало прізвище Ліни, яка насмілювалася не тільки писати бунтівничу поезію, але й слухайте! Слухайте! – їздила на оті всі судилища: кидати квіти засудженим. «На трибуну її!.. На трибуну!.. » І от Ліна на трибуні. Але зовсім не для того, щоб покаятися. Боже, яке здійнялось у відповідь ревище! Оровецькі й хорунжі аж пінилися, вимахуючи кулаками, горлаючи: «Геть!.. Геть з трибуни!.. », – вони так і не дали Ліні закінчити виступ, вона зійшла під ревище й гвалт. І я вперше побачив на її очах сльози²²³.

Невдовзі (28 листопада 1970 р.) – задля постраху іншим – кадебісти винятково жорстоко розправились із Горською. Це було в Василькові під Києвом, де самотою мешкав свекор Алли – батько її чоловіка Віктора Зарецького. Він начебто покликав невістку допомогти йому на господарстві. Алла поїхала – і не повернулася. На третій день її знайшли (Сверстюк, Світлична) на сходах льоху з пробитим черепом.

У нашій долі, наших льосі
не все збагнути й осягти...
Лежить наш труп у чорнім льосі
на дні німої самоти, –

писав до глибини душі вражений Калинець у самвидавному «Триптиху для Горської (Вигнання. Смерть. Безсмертя)». Бо

Ніхто не змиє наше тіло,
не вгорне в вічності саван.
І б'ються головою в стіни
останні мовлені слова (...).

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

Василь Стус також відгукнувся широко знаним віршем «Пам'яті А. Г.»:

Ярій, душе. Ярій, а не ридай.
У білій стужі сонце України.
А ти шукай – червону тіль каліни,
на чорних водах – тіль її шукай,
де жменька нас. Малесенька шопта
лише для молитов і сподівання.
Усім нам смерть судилася зарання (...) ²²⁴.

Через 15 років, 17 жовтня 1985 р., Гончар зустрів Зарецького, який проти ночі *розігнався в бік Дніпра*.

Запитав його про оте давнє, загадкове: «Українська трагедія, ніде в світі не могло таке статись, тільки в Василькові... Її (Аллу Горську) – ударом сокири, батька покладено на рейки. Її не показали, а батька бачив: голова окремо, а тіло окремо. Ледве не збожеволів». Хоча, здається, він [В. Зарецький] ще й зараз не зовсім у нормі. Справді-бо – таке перенести... А хто? А з якою метою? Посіяти жах в умах? «Жах, жах», – він вимовляє це страшно ²²⁵.

«Леонтович, Симиренко, Мурашко... – додає Гончар, перераховує жертви червоних убивць. – Все повито загадковістю. Нема пояснення цьому найчорнішому злу – злу, націленому в душу народу». Десь у цей час, або трохи пізніше, готувався замах на самого Гончара. 19 серпня 1972 р. він занотовував у *Щоденнику*:

Місяців зо два тому були злодії на дачі. Хтось загадковий побував аж на другому поверсі, забрав біля самого узголів'я приймач спідолу.

Було висунуто версію шерлок-холмсами, що це діти, оскільки була відкрита квартира. Тепер же, коли пройшов час після того моторошного пробудження («Ви так міцно спали? – вигукнула збентежено О. Гр. [Смолич]. – А може, вам газу якогось пустили, що усипляє?»), після того, кажу, все частіш повертається думка, що не діти то були. Хтось

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

дорослий, можливо, стояв стояв над тобою, спокійно слухав твій сон і вирішував...²²⁶.

Олесь Гончар мав усі підстави сумніватися,

Бо підозріло дружно замовкли шерлок-холмси (вочевидь, офіційні особи – П. Ш.) і думається часом, що занадто не по-дитячому чепурна робота. Чи не та це гостя була, що що й до Алли Горської приходила, а ще раніш до Леонтовича, до Смиринка? Тільки в силу невідомих причин пішла, всього лиш приймач прихопивши²²⁷.

РІК 1972-й ТА ОПІСЛЯ

Друга хвиля арештів була масовіша. До того ж, як пише Руденко, ці «арешти провадилися через голову П. Шелеста силами московської прокуратури й московського КГБ». Петрові Юхимовичу Шелесту, хоча він і був очільником комуністів, не вельми довіряли, навіть його прокомуністичну книжку «Україна наша Радянська» у Москві не схвалювали за її акцептацію української історії, козацької старовини²²⁸.

Подейкували, продовжує Руденко, що московські кадебісти разом із українськими, які «видавалися пахолками, що діють панським наглядом», мали заарештувати близько 2 000 української інтелігенції, але Шелест не погодився – і все ж тих, що відправили до ГУЛАГу чи в психушки, було понад 100 осіб. Того ж року потерпів і Шелест: його зняли з посади та відправили на «заслання» до Москви. На його місце прийшов вірнопідданий україножер Щербицький. Так само – без погодження з Шелестом – «з Москви було спущено лиховісну фігуру генерала КГБ Федорчука, за яким тяглася слава організатора карателів, перевдягнених у форму УПА»²²⁹.

Отож, арешти тривали й пізніше. Багатьох кидали за ґрати вдруге і втретє. Були й «рекорди». Скажімо, лікар за фахом Микола Плахотнюк, як свідчить Надія Світлична, пережив 8 (!) судів і 3 000 днів у психушках. І «зумів крізь усі життєві труднощі і пониження пронести дитинну чистоту, віру і якесь особливе сґяво душі»²³⁰. Петра Січка та його сина Василя ув'язнили на 6 років за

те, що під час похорону Володимира Івасюка (квітень 1979 р.) організували віче-реквієм, на якому вказали на вбивць композитора...

Родина Січків теж незвичайна. Батько Петро, член ОУН і повстанець, карався на Колімі, де познайомився із зв'язковою УПА, майбутньою дружиною Стефанією. Там 22 грудня 1956 р. у них народився син Василь (якого посвятили боротьбі за Україну), а вже в Долині на Прикарпатті – Володимир та Оксана... Василь навчався на факультеті журналістики Київського університету. Проте на другому курсі його відрахували. І він вступив до Української Гельсінської групи. Після ув'язнення рік лікувався. У 1988 р. заснував Український християнсько-демократичний фронт. А 1997 р. Василь Січко перебував у Чикаго. І в грудні його раптом не стало. У віці 40 років. «За звичаями з часів КГБ сценаріями, – пише журналістка Оксана Ровенчак, – Росія ніколи не втрачає нагоди нищити українських патріотів. Навіть у США»²³¹.

Авжеж, спецслужби використовували різні форми і методи упокорення непокірних: постійне стеження, прослуховування, використання стукачів; постійні провокації, коли правозахисникам інкримінували згвалтування, тунеядство, вживання наркотиків. Якщо це не спрацьовувало, то тоді доводили до самогубства; здійснювали демонстративні (або таємні) вбивства; нарешті – позбавляли громадянства і висилали закордон.

Одна з перших форм тиску – явне, неприховане стеження.

У 1964 р. Холодний написав вірш «Привид», який варто навести повністю (за епіграф взято рядок із маніфесту комуністичної партії: «Привид бродить по Європі»):

В добу, коли ракетні свисти
на Марсі мешканців збудили, –
хто б міг повірить, що у місті
за кимось привиди ходили?
В радянським місті? Певна річ,
про це не може й мови бути!
Воно то так, та третю ніч
спокійно як мені заснути?
Де не поїдь, де не піди,
де не ступи у місті вільному –
він вирина, мов із води,

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

знайомий привид у цивільному.
Ба, скрізь нові життєві форми,
що й він, мабуть, мав службу нести.
В колгоспі привид цей три норми
За день давав би, слово чести!
Відсвітить сонце. Чорним вороном
на землю вечір упаде.
Собаки злі заснуть наморено.
А він іде! А він іде...
А я радію, піт утерши
пополотнілою рукою:
це у житті моєму перший,
кого повів я за собою²³².

Одначе старалися не тільки топтуни. Кадебісти просвердлювали в стелях осель підозрюваних дірки, куди вкладали пристрої для підслуховування. Але діяли грубо, непрофесійно... І такі пристрої виявили в себе Микола Руденко²³³ та Ірина Калинець²³⁴. Закладали подібні пристрої (мікрофони) всюди, де лиш могли.

Надія Світлична розповідала про Євгена Концевича, письменника й інваліда, який мешкав у Житомирі. І до нього на 30-річчя 5 червня 1965 р. приїхала ціла делегація друзів, зосібно Сверстюк, Чорновіл, Світличний із дружиною, Плахотнюк, Жиленко, Горська, поет Мамайсур... Навідався, ніби випадково, і колишній сусід, який у дитинстві теж був прикутий до ліжка і за ним доглядала Євгенова мати. Сусід видужав, вибився у партноменклатуру. І приніс альбомчик із різними краєвидами – мовляв, щоб роздивилися: якщо сподобається – виготовить копію...

Ми той альбомчик по черзі крутили і розглядали (нічого цікавого), виголошували тости, жартували, читали – хотіли розважити паралізованого іменинника. Коли гості роз'їхалися, Євген з дружиною виявили в альбомчику пристрій для прослуховування, вмонтований в обкладинку. Неподалік хати, як зясувалось, стояла машина, де записували всі наші розмови²³⁵.

Кадебісти мали апаратуру, яка ловила голоси на півкілометровій відстані, але й цього їм було замало. Зафіксований випадок,

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

коли мікрофон вмонтували у зеківський бушлат Стуса – в гудзик. І Стус вирвав цю «блощицю в бушлаті», що вельми розлютило кадебістів²³⁶. Нарешті влада остаточно – фізично – знищила Стуса. До того ж вже в перший рік Горбачовської перебудови (4 листопада 1985 р.), яка справді була перебудовою, але не такою, як задумав Горбачов (теж мав українське коріння). Вона закінчилась, як відомо, розпадом першої – зовнішньої – імперії на п'ятнадцять окремих держав. Другий розпад, *внутрішній* (російської федерації), – на черзі. Він теж неминучий.

А поки що кадебісти не вгавали...

«ЛИШЕ ДЕСЯТОК СЛІВ ЧИ, МОЖЕ, ФРАЗ...»

«Каяття». Ще одна форма – ламання стійкості противників системи. Микола Руденко 18 серпня 1977 р., вже у Мордовії, писав:

Так просто все: напишеш каяття –
І роздобудеш право на життя.

Лише десяток слів чи, може, фраз –
І все вчорашнє вернеться нараз.

Дерева й квіти в іскорках роси,
Та за вікном дитячі голоси,

Та риба в озері, та в небі птах,
Та смак цілунку на твоїх вустах.

Як свідчення любові й доброти...
І тільки ти – уже не будеш ти.

Похилений, змарнілий від недуг,
Ти – тільки оболонка, а не дух.

Тепер старі костюми приміряй,
Удосконалюй кабінетний рай.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

Топчи туж саму стежку у гаю –
Не вернеш душу втрачені свою.

Лише десяток вимучених слів,
Які ти у потьмаренні наплів –

І вже тебе нема,
А є п'ятьма,
Є у людину схована тюрма²³⁷.

Так, були такі, що «каялись». І навіть, під натиском сили, обмовляли друзів... Але не згадуватиму їх, не судитиму – не маю права. Їх меншість. Вони проявили хвилину слабкості...

Чи не про таких писала Костенко:

Чи зрікся Галілео Галілей?
Щось люди там балакали про втому.
Про те, що рятувався він. Але й
не певна я, бо не була при тому.

О, не тривожте, люди, його прах!
Чи знали ви, до осуду охочі, –
якщо він навіть зрікся на словах,
які тоді були у нього очі?..²³⁸

Бо інші трималися перед слідчими гідно й незалежно. Навіть звинувачували їх, передбачали майбутнє. Як-от художниця Шабатура. Слідчому (ним був якийсь Похіл) вона заявила, що в її справі немає жодного криміналу, і вона нікому не причинила зла, просто цікавилась поезією, мистецтвом, мала свої думки. І заявила, що то з боку слідчих є кримінал, бо вони завдають шкоди Стефанії, її мамі, державі, українському народові, для якого такі люди, як Шабатура, могли б принести користь.

«Та нічого, вічно так не буде, ще прийдуть інші часи». – «Коли це буде?» – ехидно запитав слідчий. Художниця відповіла, що залежить від того, який термін їй дадуть. Якщо 10 років, то після покарання. Ось тоді й будуть надруковані і Стус, і Калинець, а таких слідчих, як Похіл, осудять, а може, й засудять... Похіл завмер:

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

«І ви в це вірите?» – «Я не те, що вірю, я знаю, що так буде!» – так упевнено, навіть зверхньо стосовно слідчого почувала вона себе. І справді: як точно спрогнозувала національне відродження Шабатура. На 1990 р.²³⁹.

Власне, те саме напроорокував під час слідства Сверстюк. Він пише, як слідчий викликав його і заявив, що підсудний нічого не робить, щоб полегшити свій захист. Тому його захищати дуже важко. Бо складається враження, «ніби ми тут винні, а не ви». – «А ви думаєте, що ви не винні?» – «Тобто ви хочете нас звинувачувати?». Євген Сверстюк відповів, що було б трохи дивно, якби він звинувачував. Але...

Тут є стілець для того, щоб ви звинувачували мене. Але річ у тім, що на тому стільці сиділи також ваші попередники. Вони вже звинувачені й засуджені тією самою партією, від якої ви отримуєте інструкції. «Отже, ви думаєте, що і нас судитимуть?» – «Думаю, що так». – «А коли ж то буде?» – «Я не пророк, щоб угадувати. Це буде, може, років за десять, може, за п'ятнадцять». – «Ха-ха-ха! За десять, за п'ятнадцять років!» На цьому наша розмова закінчилася²⁴⁰.

А через 15 років закінчила своє існування й російська (поки що зовнішня) імперія. І в цьому головна заслуга шістдесятників, правозахисників – згадаймо їхні виступи на вічах, державницьку діяльність у Верховній Раді першого демократичного скликання та пізніше...

Ми не мали ішої зброї, крім стійкості, – відзначає Микола Руденко. – Саме стійкість наша, упевненість у власній правоті й горде, нескорене слово, що пробивалось на волю, розламували радянську тюрму зсередини. І таки ж розламували²⁴¹.

А тепер пропоную запис у «Щоденнику» Гончара за 12 березня 1992 р.:

Пишу про полеміки з людьми, які були в таборах. Серед них поширене уявлення, що тільки вони боролися з тоталітаризмом, тільки вони захищали українську духовність, а ті,

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

хто був по цей бік табірних дротів, лише, мовляв, догоджали режимові та мовчки чухали чуби. Я ж стояв і стою на тому, що в с я Україна в міру можливого захищала себе як націю і що Рух Опору, подібно, як свого часу у Франції чи Польщі, і в нас був у с е н а ц і о н а л ь н и й (розбивка автора – П. Ш.)²⁴².

Про це свідчать нескорена Галичина та Східна Україна, хоча й зрусифікована, стероризована, але вона протестувала. Особисто Гончар переконався у цьому, коли тисячі читачів стали на захист «Собору», писали листи, відважно підтримували, хоча й ризикували бути за це репресованими. «Писали робітники заводів, озивалася звідусіль трудова Україна...»:

А Василь Симоненко, Алла Горська, Григір Тютюнник, композитор Івасюк, Маргарита Малиновська, краєзнавець із Запоріжжя Микола Киценко та ще безліч інших? Хіба всі вони не були учасниками всеукраїнського Опору, хоча й судилося їм бути по цей бік концтабір них дротів!²⁴³.

Це – як айсберг. Тільки 5–30 % його на поверхні (шістдесятники, правозахисники), 70–95 % – під водою (решта суспільства). Але ця прихована частина народу в різних формах теж виявляла свою незгоду з режимом. Красномовне свідчення – багатотисячні віча й маніфестації наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ ст., нарешті грудневий Референдум 1991 р., коли понад 90 % громадян України (із тих 84 %, що прийшли на дільниці) проголосували за державну Незалежність.

Олесь Гончар також згадує, як у ЦК було створено «загадкову комісію», яка мала готувати компромат проти Івана Дзюби. На роль одного з таких «експертів» призначили й авторитетного Гончара. Та він категорично відмовився брати участь у сумнівній «експертизі» (ще й Бажана умовив «захворіти») – і комісія розпалася...²⁴⁴.

Про ту комісію знали Дзюба і Сверстюк, але не знали, хто їх тоді рятував.

Отож, повторює Гончар на іншій сторінці:

...якби не наш протест із Бажаном, що фактично знейтралізував цей езуїтський намір, то репресії почались би вже

тоді, а не через 5 років, коли мене вже було усунуто від керування Спілкою (...)

«Це сьогодні все здається простим, – пише один мудрий автор з Тернополя, – але хто пережив ті роки, знає, що на волі чесним людям було не набагато легше, ніж за колючим дротом».

Існував вибір: чи замовкнути, іти в ГУЛАГ, чи таки творчістю своєю якось ще жити дух знесиленої нації, ось правда того часу.

Так, я не рвався на гулагівські нари. До того ж за мною вже були гітлерівські концтабори (в Білогородці й Харкові влітку 1942-го)...

Гадаю, досвіду одних таборів на людське життя цілком досить, щоб зрозуміти, що й до чого...²⁴⁵.

ПІДСУМКИ І ВИСНОВКИ

А я тим часом завершую *своє* «Євангеліє від шістдесятництва». Бо шістдесятники – знову пошлюся на Жиленко – «це були люди твердого сплаву, який неможливо було обробити, це були митці, з яких неможливо було вичавити останніх крапель гордості і самоповаги»²⁴⁶. Вони, без сумніву, – взірць мужності, високої творчості й жертвності, хоча не всі поділяють таку думку. Одні применшують їхню роль, інші – перебільшують (мовляв, справжня література бере початок від шістдесятників), треті – по-чорному заздять. Та якщо неупереджено охопити зором їхні досягнення, то побачимо, що:

1. Шістдесятники створили блискучі зразки поезії, прози, образотворчого мистецтва; плідно працювали у сфері кіно, музики, літературної критики, пізнання рідної історії.
2. Шістдесятники не обірвали, а відновили духовний і творчий зв'язок із своїми попередниками – майстрами Розстріляного відродження, зокрема із сущими Рильським, Бажаном, яких надихнули на «третє цвітіння».
3. Шістдесятники інспірували митців «проміжного покоління» (Руденка, Дімарова, Гончара) відмовитися від методу соцреалізму і творити справжню реалістичну літературу, як-от роман Гончара «Собор».

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

4. Шістдесятники засвідчили високу відповідальність перед народом і свідому жертвовність, ідучи у новітній ГУЛАГ і на заслання.
5. Шістдесятники (і правозахисники) із допомогою нецензурованого самвидавного журналу «Український вісник», відтак звідомлень Української Гельсінської групи, відкривали Україну, яка бореться, перед усім світом.
6. Шістдесятники разом із правозахисниками були у перших рядах віднови, а потім утвердження Української державності.

Тим-то з глибокою вдячністю до них і з великим боєм я писав цей текст. Бо згадував переслідування, арешти, судилища, явні і таємні вбивства – і написав цього вірша:

Прощаюся із дорогими
І небуденними людьми.
Я жив, творив, страждав із ними
В судах і в потемках тюрми.

За Аллою і Стусом плакав,
За Григора ятріє біль.
Усім – мій подив і подяка.
Усім – осанна звідусіль.

За те, що в лиховісну пору
Ішли до світла із імлі.
Явили духу непокору
І наше Слово берегли.

Не впали, – стали дорогими.
Вони, як зорі, на виду.
О ні, я не прощаюсь з ними,
Я кожен день до них іду...

¹ І. Світличний, *Серце для куль і для рим: поезії, поетичні переклади, літературно-критичні статті*, Київ 1990, с. 161.

² І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 773.

- ³ П. Шкраб'юк, *Понід Золоті Ворота: шість елегій про родину Калинців*, 2-ге вид., випр., допов., Львів 2018, 528 с.
- ⁴ І в правозахисника Мирослава Мариновича є своє «Євангеліє»: це есей «*Євангеліє від юродивого*», що його він написав ще 1982 р., перебуваючи на засланні.
- ⁵ В. Липинський, Україна на переломі 1657–1659: замітки до історії українського державного будівництва в XVII-ім столітті. Липинський В. *Твори*, т. 3, ред. Лев Р. Білас, Я. Пеленський, Філадельфія 1991, с. 205–206.
- ⁶ На прізвище Достоевського звернув увагу Іван Франко в розвідці «*Наші коляди*». І. Франко. *Зібрання творів*: у 50 т. Т. 28. Літературно-критичні праці (1890–1892), Київ 1980, с. 15.
- ⁷ Євген Чикаленко у своєму «*Щоденнику*» 5 січня 1913 року писав, що якби для розвитку українського письменства «були сприятливі умовини, то й такі всесвітньовідомі письменники, що витворили російську красну літературу, як Гоголь, Короленко та Достоевський, то були б українськими письменниками, а не російськими». І далі: «Українського походження двох перших (Гоголя і Короленка – П. Ш.) москалі не могли затаїти, а походження Достоевського уперто замовчували, тому всі вважають його за чистокровного москаля, а тим часом він походить з волинської української шляхти, деякі представники якої брали діяльну участь у повстанні Хмельницького». (Див.: Є. Чикаленко, *Щоденник (1907–1917)*: у 2 т. Т. 1: Документально-художнє видання, Київ 2004, с. 256.
- ⁸ В. Бондаренко, «Коли я співав, Хрущов плакав», *Експрес*, 2013, 23–30 травня.
- ⁹ М. Наєнко, Поетичний тембр майже земляка, *Українська літературна газета*, 2022, 28 жовтня.
- ¹⁰ І. Мельник, *Микита Хрущов і його жіяльність*. URL: <https://zbruc.eu/node/21319>
- ¹¹ М. Марусин, *Архінастир скитальців архієпископ Іван Бучко*. Львів 2008, с. 168–169.
- ¹² Федор Бурлацкий о Сталине, Хрущеве і хрущевизме. URL: <https://new-rabochy.livejournal.com/619546.html>
- ¹³ Д. Павличко, *Правда кличе!* Львів 1958, с. 152.
- ¹⁴ Нова руська партія. *Громадський голос*, 1900, 1 і 15 лютого.
- ¹⁵ І. Франко, Маніфест Молодої музи, *Франко, І. Зібрання творів*: у 50 т. Т. 37. Літературно-критичні праці (1906–1908), Київ 1982, с. 411.
- ¹⁶ Є. Сверстюк, *На полі честі*: у 2 кн. Кн. 1. Невже то я? упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 194.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

- ¹⁷ І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського Київ 2008, с. 511.
- ¹⁸ Є. Сверстюк, *На полі честі: у 2 кн.* Кн. 1. Невже то я? упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 277.
- ¹⁹ М. Слабошпицький, Планета рідного дому: Ірина Жиленко. *Українська літературна газета*, 2020, 22 травня, с. 16.
- ²⁰ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 341.
- ²¹ Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 332.
- ²² Є. Сверстюк, *На полі честі: у 2 кн.* Кн. 1. Невже то я? упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 155.
- ²³ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 342.
- ²⁴ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 124.
- ²⁵ Д. Павличко, *Правда кличе!* Львів 1958, с. 146.
- ²⁶ Л. Костенко, *Проміння землі: вірші*, Київ 1957, с. 54.
- ²⁷ Цит. за: І. Дзюба, *Є поети для епох*. Київ 2011, с. 20.
- ²⁸ І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 123–124.
- ²⁹ П. Загребельний, *Думки наррозхрист. 1974–2003*, 2-ге вид. допов. Київ 2008, с. 138.
- ³⁰ Там само.
- ³¹ М. Вінграновський, *Атомні прелюди: поезії*. Київ 1962, с. 3–4.
- ³² Там само, с. 14.
- ³³ Там само, с. 15.
- ³⁴ М. Вінграновський, *Сто поезій*, Київ 1967, с. 35.
- ³⁵ Г. Бурсов, Нагадаю невігласам з числа «поміrkованих та щирих», *Українська літературна газета*, 2022, 8 липня.
- ³⁶ М. Вінграновський, Хто і що для мене незалежність України, *День*, 2001, 6 вересня.

У цьому спогаді-есеї Микола Вінграновський пише, що після його добірки в «Літературній Україні», потім публікацій Віталія Коротича, Івана Драча, Євгена Гуцала «по нас і всадили з усіх гармат. Не було газети – від “Радянської України” до обласних і районних, – які би не стали нас молотити. Одна з-поперед другої вони прямо-таки почали захлинатися, що ми – відщепенці, деструктивісти, штукарі й низькопоклонники-авангардисти (...)».

Опісля був виступ Вінграновського перед студентами університету, виклик на партком – щоб подав вірші, які там читав. Через тиждень – нарада у Верховній Раді, на яку прибули й шістдесятники,

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

яким партійні ортодокси почали кричати: «Ганьба!». На трибуну покликали Вінграновського, – щоб каявся. Натомість поет попросив головуючого, Першого секретаря компартії України М. Підгорного, не перебивати його – і ошелешив присутніх своїм віршем, що його варто навести повністю:

Ні! Цей народ із крові і землі
Я не віддам нікому і нізащо!
Він мій, він я, він – світ в моїм чолі,
Тому життя його і ймення не пропащі!

Ви чуєте? Це мій народ – як сіль,
Як хрест і плоть мого життя і віку,
І тому доля моя, щастя моє, біль
Йому належать звіку і довіку.

У битві доль, політик і систем
Мої набої – у його гарматах.
Я не слуга його, я – син його на чатах,
Я – син зорі його, що з Кобзаря росте.

Я – син його по крові, і кістках,
І по могилах, і по ідеалах.
Не вам з оскіпленими душами в забралах
Його звеличують в фальшивих голосах.

Я – формаліст? Я наплював на зміст?
Відповідаю вам не фігурально:
– Якщо народ мій числиться формально,
Тоді я дійсно – дійсний формаліст!

Та де вже дінешся, раз мир заколосив
Пустоколоссям вашим в сиві ночі,
Жаль одного, що в леті до краси
Народу ніколи вам плюнуть в очі.

Ні! Мій народ не дим, не горевіз,
І я не дам його по брехнях і по кривдах,
Я не пир'їна в гордих його крилах,
Я – гнівний меч його, що від Дніпра до звїзд!

³⁷ П. Загребельний, *Думки нарозхрист. 1974–2003*, 2-ге вид., допов. Київ 2008, с. 138–139.

³⁸ Там само, с. 140–141.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

- ³⁹ І. Драч, *Протуберанці серця: Поезії*, Київ 1962, с. 121–123.
- ⁴⁰ Там само, с. 123–124.
- ⁴¹ П. Загребельний, *Думки наррозхрист. 1974–2003*, 2-ге вид., допов. Київ 2008, с. 141.
- ⁴² І. Драч, *Соняшник: Поезії*, Київ 1962, с. 37–38.
- ⁴³ Я. Музиченко, Лесь Танюк: Із тоталітарною владою маю особисті рахунки, *Україна молода*, 2009, 26 листопада.
- ⁴⁴ Тепер ці рядки звучать так:
Гранітні обеліски, як медузи,
Повзли, повзли і вибилися з сил –
На цвинтарі розстріляних ілюзій
Уже немає місця для могил. (...)
- ⁴⁵ І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 193.
- ⁴⁶ В. Симоненко, *Земне тяжіння: поезії*. Київ 1965, с. 95.
- ⁴⁷ Борис Мамайсур. [Некролог], *Літературна Україна*, 2003, 30 жовтня.
- ⁴⁸ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 535.
- ⁴⁹ Б. Мозолевський, *Поезії*, Київ 2007, с. 183.
- ⁵⁰ Там само, с. 196.
- ⁵¹ П. Загребельний, *Думки наррозхрист. 1974–2003*, 2-ге вид., допов. Київ 2008, с. 138.
- ⁵² А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 605.
- ⁵³ Там само.
- ⁵⁴ Там само, с. 618–619.
- ⁵⁵ Там само, с. 601.
- ⁵⁶ П. Засенко, Анафему так і не було знято, *Літературна Україна*, 2021, 25 грудня.
- ⁵⁷ Якщо розглянути цю трагедію детальніше, то вона виглядає так:
До Григора Тютюнника приставили агента КГБ, про якого Іванові Дзюбі сповістила дружина літературознавця Івана Пільгука – Наталія Іванівна. Одного разу вона ночувала у хворого Григора, яким «опікувався» літератор Ікс. Був дуже вже солодкий, приносив горілочку і т. д. Жінка завважила, що цей чоловік до Григора приставлений. «Знаю, Наталочко». – «Так чого ж не проженете його?» – «Для чого? Другого приставлять. А до цього я звик». (Див.: Дзюба І. *Спогади і роздуми на фінішній прямій*. с. 292).
- І ось ресторан «Прага». Дружина подалася додому раніше – до дітей, а Григір ще сидів, перед тим виголосивши перед присутніми подячне слово. Нарешті вечірка закінчилась. Що було далі – розповів друг Григора Тютюнника Петро Засенко:

Чергові у фое раптом звернули увагу на металевий брязкіт – на кахельну підлогу першого поверху впав ніж. «Что такое?» – хтось обізався. «Что, что, – почувлося наче у відповідь, – пісателі ворують прибори...». Звідкілясь узялася міліція. «Значіт, будем делать шмон. По одному проходите к гардероба». Обмацували кожного. Дійшла черга до Тютюнника. Розняв руки хрестом, з образою на лиці сказав: «Нате!»: Один у міліцейській формі пробіг долонями від плечей донизу Григорового піджака. З лівої кишені дістав виделку. «А ещо пісьменнік...» – сказав служитель порядку.

Приголомшений наглою провокацією Тютюнник зреагував мовчанкою. Ні на кого не дивлячись, подався додому, де й позбавив себе життя...

- ⁵⁸ Див.: *Україна. Наука і культура: щорічник*, 1991, вип. 25, с. 372.
- ⁵⁹ І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 524.
- ⁶⁰ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 610–620.
- ⁶¹ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 512–513.
- ⁶² І. Малюта, Незламна Алла. *Літературна Україна*, 2015, 10 грудня; Алла Горська: *Червона тінь калини: листи, спогади, статті*, ред. та упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський, Київ 1996, 240 с.
- ⁶³ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 498.
- ⁶⁴ Там само.
- ⁶⁵ Там само, с. 613.
- ⁶⁶ [Ю. Ілленко]. *Межикнижжя. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Автопортрет альтер его екс-яничара – чернетки, фрагменти щоденників, ескізи життя і фільмів, пошуки портретування Богів і людей наосліп*. Роман-хараман: у 3 кн., 2-ге вид., переробл. та допов., Тернопіль 2011, Кн. 2, с. 44.
- ⁶⁷ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 646.
- ⁶⁸ Там само, с. 604.
- ⁶⁹ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 611–612.
- ⁷⁰ Богдан-Ігор Антонич, *Пісня про незнищенність матерії: Поезії*. Київ 1967, с. 45, 277.
- ⁷¹ М. Рильський, *Вечірні розмови: нариси, статті*, Київ 1964, с. 191.
- ⁷² Там само, с. 190.
- ⁷³ Там само, с. 192–193.
- ⁷⁴ В. Стус, *Твори: в 4 т., 6 кн. Т. 4. Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита*. Львів 1994, с. 164.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

- ⁷⁵ Там само, с. 343.
- ⁷⁶ «Нагадаємо: поезія Тичини у її найвищому злеті – національний модерн у рідкісному одиничному вияві. З модерном формальним, голим, модерном профанних текстів він не має нічого спільного» (В. Базилевський, Імпресії та медитації, *Літературна Україна*, 2021, 10 квітня).
- ⁷⁷ О. Гусейнова, *День народження Павла Тичини. Про трагічну долю поета і відносини з «шістдесятниками»*. URL: <https://suspilne.media/199828-den-narodzenna-pavla-ticini-ak-z-nim-zmagalistasistdesatniki/>
- ⁷⁸ М. Бажан, Поема про кохання і безсмертя, *Літературна Україна*, 1980, 4 березня; Бажан про новий твір Ліни Костенко, *Українські вісті* (Німеччина, Нью-Ульман), 1980, 2 квітня.
- ⁷⁹ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 2 (1968–1983), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар, 2-ге вид., випр. Київ 2008, с. 584.
- ⁸⁰ І. Славінська, *Ліна Костенко: Україну заміли на Оклахому*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2011/09/20/85867/>
- ⁸¹ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 613.
- ⁸² І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 512.
- ⁸³ Там само.
- ⁸⁴ Див.: *Українська літературна газета*, 2021, 25 березня.
- ⁸⁵ Є. Сверстюк, *На полі честі*: у 2 кн. Кн. 1: Невже то я? упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 339.
- ⁸⁶ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 2 (1968–1983), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр. Київ 2008, с. 353.
- ⁸⁷ *Григір Тютюнник, Бути письменником: щоденники, записники, листи*, передм., упоряд. О. Неживого. Київ 2011, с. 108–109.
- ⁸⁸ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 3 (1984–1995), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр. Київ 2008, с. 299.
- ⁸⁹ Там само, с. 367.
- ⁹⁰ П. Загребельний, *Думки наррозхрист. 1974–2003*, 2-ге вид., доп. Київ 2008, с. 67.
- ⁹¹ Там само, с. 65–67.
- ⁹² Там само, с. 68.
- ⁹³ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 3 (1984–1995), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 500.
- ⁹⁴ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 2 (1968–1983), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 76.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

- ⁹⁵ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 3 (1984–1995), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 544.
- ⁹⁶ Там само, с. 481.
- ⁹⁷ Там само, с. 572.
- ⁹⁸ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 2 (1968–1983), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 577.
- ⁹⁹ О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 3 (1984–1995), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 462.
- ¹⁰⁰ Там само, с. 309.
- ¹⁰¹ І. Кошелівець, *Розмови в дорозі до себе: Фрагменти спогадів та інші*. 2-ге вид., скор. і допов., Київ 1994, с. 56–60.
- ¹⁰² О. Гончар, *Щоденники*: у 3 т. Т. 3 (1984–1995), упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 546.
- ¹⁰³ Ю. Мушкетик, *Письменницькі історії, Літературна Україна*, 2016, 28 липня.
- ¹⁰⁴ Там само.
- ¹⁰⁵ Там само.
- ¹⁰⁶ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 143.
- ¹⁰⁷ Там само, с. 527.
- ¹⁰⁸ Там само.
- ¹⁰⁹ У творчому доробку Анатолія Дімарова є і повість про літературознавця та дослідника української пісні в світі Григорія Антоновича Нудьгу, фронтовика, в'язня ГУЛАГу, який після звільнення працював у журналі «Жовтень» (тепер «Дзвін»), опісля в Інституті суспільних наук (тепер – Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України). У повісті Дімарова Нудьга діє під іменем лейтенанта Калинки.
- ¹¹⁰ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 278.
- ¹¹¹ Там само, с. 456.
- ¹¹² Там само.
- ¹¹³ Там само, с. 441.
- ¹¹⁴ Там само, с. 442.
- ¹¹⁵ Л. Костенко, *Над берегами вічної ріки: поезії*, Київ 1977, с. 41.
- ¹¹⁶ О. Довженко, *Твори*, Київ 1967, с. 259–260.
- ¹¹⁷ Ю. Тютюнник, *Революційна стихія. Зимовий похід 1919–20 рр.*, Львів 2004, с. 15–16.
- ¹¹⁸ П. Скунець, *Полюси землі: поезії*, Ужгород 1964, с. 3.
- ¹¹⁹ Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 16.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

- ¹²⁰ І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 118.
- ¹²¹ Л. Плющ, *У карнавалі історії: свідчення*, Київ 2002, с. 184.
- ¹²² Там само.
- ¹²³ Дзюба І. *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 52.
- ¹²⁴ Там само.
- ¹²⁵ Є. Чикаленко, *Спогади (1861–1907): документально-художнє видання*, передм. В. Шевчука, Київ 2003, с. 71.
- ¹²⁶ В. Захарченко, *У магнієвому спаласі. Дзвін*, 1999, 14 червня, с. 36.
- ¹²⁷ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 39.
- ¹²⁸ Там само, с. 74.
- ¹²⁹ Маргарита Довгань: «Слово вирішує все!», *Слово просвіти*, 2020, 10–16 вересня.
- ¹³⁰ Там само.
- ¹³¹ [Ю. Ілленко]. *Межикнижжя. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Автопортрет альтер его екс-яничара – чернетки, фрагменти щоденників, ескізи життя і фільмів, пошуки портретування Богів і людей наосліп*. Роман-хараман: у 3 кн. 2-ге вид., перероб. та допов., Тернопіль 2011, кн. 2, с. 45.
- ¹³² Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 325.
- ¹³³ Там само, с. 164–165.
- ¹³⁴ Є. Сверстюк, *На полі честі: у 2 кн. Кн. 1: Невже то я? упоряд. О. Сінченко*, Київ 2015, с. 282–283.
- ¹³⁵ Там само.
- ¹³⁶ М. Жулинський, Він залишив нам правду про ХХ століття: новітня українська історія очима Анатолія Дімарова, *День*, 2014, 15–16 серпня, с. 11. «Тоді під Ізюмом, – доповнює спогад Дімарова М. Жулинський, – німецькі кулемети викосили понад 10 тисяч небомундированих українців. Їх було не жаль, цих, як цинічно називав мобілізованих українців і взагалі солдат безжалісний Георгій Жуков, “карандашів”, які скомпрометували себе тим, що мали нещастя перебувати на окупованій території».
- ¹³⁷ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 332.
- ¹³⁸ Там само, с. 335.
- ¹³⁹ Н. Малімон, Мій Дімаров, *День*, 2014, 3 липня.
- ¹⁴⁰ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 392.
- ¹⁴¹ Там само, с. 393.
- ¹⁴² Там само, с. 502.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

- ¹⁴³ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 261.
- ¹⁴⁴ Там само, с. 288.
- ¹⁴⁵ О. Климчук, *І смерть була, як смолоскип, Україна*, 1990, № 27, липень, с. 12.
- ¹⁴⁶ Там само, с. 11.
- ¹⁴⁷ У кожного своя Олена, *Ратуша*, 1991, 4 лютого.
- ¹⁴⁸ М. Коцюбинський, *Твори*: в 3 т. Київ 1965, т. 3, с. 252.
- ¹⁴⁹ Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 162.
- ¹⁵⁰ Там само, с. 327.
- ¹⁵¹ Юрій Щербак: «Нам треба віднайти своє місце в світі!», *День*, 2011, 17–18 червня.
- ¹⁵² Г. М. Тютюнник, *Твори*. Кн. 2: повісті, упоряд., післямова А. Я. Шевченка, Київ 1985, с. 275.
- ¹⁵³ *Григір Тютюнник, Бути письменником: щоденники, записники, листи*, передм., упоряд. О. Неживого, Київ 2011, с. 92.
- ¹⁵⁴ Там само, с. 95.
- ¹⁵⁵ В. Овсієнко, *Сіренко Володимир Іванович*. URL: <https://museum.khpg.org/1236593857>
- ¹⁵⁶ До 90-річного ювілею поета Володимира Сіренка. *Слово просвіти*, 2021, 16–22 грудня.
- ¹⁵⁷ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 197.
- ¹⁵⁸ Там само, с. 186–187.
- ¹⁵⁹ Там само, с. 289.
- ¹⁶⁰ Там само, с. 290.
- ¹⁶¹ Там само.
- ¹⁶² Л. Кисельов, *Стихи. Вірші*, передм. Д. Затонського, Київ 1970, с. 71.
- ¹⁶³ Там само, с. 59.
- ¹⁶⁴ Там само, с. 72, 83, 98, 103.
- ¹⁶⁵ Л. Кисельов, *Последня песня: стихи; Остання пісня: Вірші*, 2-ге вид. допов. Київ 1972, с. 154.
- ¹⁶⁶ Там само, с. 160.
- ¹⁶⁷ Там само, с. 185.
- ¹⁶⁸ Шевченко А. Наше слово вічністю бринить, *Літературна Україна*, 2008, 6 листопада.
- ¹⁶⁹ Фактично вся творчість Леоніда Кисельова – поезія, поетичні переклади, проза, щоденники, листи – зібрана в книзі «Над ківськими зошитами» (Київ: Ярославів Вал, 2013, 700 с.).

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

- ¹⁷⁰ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 584.
- ¹⁷¹ О. Гончар, *Щоденники: у 3 т. Т. 3 (1984–1995)*, упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар, 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 478.
- ¹⁷² І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, вступ. ст. М. Г. Жулинського, Київ 2008, с. 752.
- ¹⁷³ Б. Антоненко-Давидович, *На шляхах і роздоріжжях: спогади. Невідомі твори*, Київ 1999, с. 275–276.
- ¹⁷⁴ Д. Павличко, *Правда кличе!* Львів 1958, с. 145.
- ¹⁷⁵ П. Шкраб'юк, *Сто кроків до храму: невідоме про відоме*, Львів 2008, с. 192.
- ¹⁷⁶ Калинець Ігор: «Сьогодні я – імпресаріо колишнього поета» (Розмову вела Галина Вдовиченко). *Площа Ринок*, 1992, № 9(57), березень.
- ¹⁷⁷ Цит. за: І. Калинець, *Вогонь Купала: поезії*, передм. Лариси З. Онишкевич, Париж; Балтимор; Торонто 1975, с. 19.
- ¹⁷⁸ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 13.
- ¹⁷⁹ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 27.
- ¹⁸⁰ Там само, с. 62.
- ¹⁸¹ Є. Сверстюк, *На полі честі: у 2 кн. Кн. 1: Невже то я?* упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 14.
- ¹⁸² Там само, с. 15.
- ¹⁸³ Там само, с. 345.
- ¹⁸⁴ Там само.
- ¹⁸⁵ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 104.
- ¹⁸⁶ Там само, с. 413.
- ¹⁸⁷ Там само.
- ¹⁸⁸ М. Руденко, *Поезії*, Київ 1991, с. 165–166.
- ¹⁸⁹ В. Стус, *Твори: в 4 т., 6 кн. Т. 4. Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. З'яви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита*, Львів 1994, с. 468.
- ¹⁹⁰ В. Стус, *Дорога болю: поезії*, упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської, Київ 1990, с. 117.
- ¹⁹¹ Є. Сверстюк, *На полі честі: у 2 кн. Кн. 1: Невже то я?* упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 16.
- ¹⁹² І. Світличний, *Серце для куль і для рим: поезії, поетичні переклади, літературно-критичні статті*, Київ 1990, с. 37.
- ¹⁹³ О. Ровенчак, *Дзвін у храмі серця*, Івано-Франківськ 2022, с. 79–80.

- ¹⁹⁴ І. Гель, *Грані культури*, Львів 1993, 206 с.
- ¹⁹⁵ Є. Сверстюк, *На полі честі*: у 2 кн. Кн. 1: Невже то я? упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 344.
- ¹⁹⁶ П. Григоренко, *Спогади*, Детройт 1984, с. 382.
- ¹⁹⁷ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 539.
- ¹⁹⁸ В. Марченко, *Листи до матері з неволі*, Київ 1994, с. 374.
- ¹⁹⁹ Див.: *Світло*, 1992, Жовтень.
- ²⁰⁰ Я. Лесів, *На лінії болю, Дзвін*, 1991, № 5, с. 4.
- ²⁰¹ Цит. за: Я. Лесів, *Мить: вірші із в'язниці*, упоряд. Н. Світлична, Нью-Йорк 1982, с. 21.
- ²⁰² В. Матейко, *Йосип Тереля. «Ходячий апостол, якого позбавили Батьківщини»*. URL: <https://zakarpattia.net.ua/Zmi/116361-Iosyp-Terelia.-KNodiachyi-apostol-kotroho-pozbavyly-Batktivshchynu>
- ²⁰³ Дмитро Гнатюк: «Навіть японці мою Черемшину співають», *Україна молода*, 2010, 10 вересня.
- ²⁰⁴ Анатолій Дімаров: «Стиль письменника – це щоденна каторжна праця», *Літературна Україна*, 2011, 4 серпня.
- ²⁰⁵ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 88–89.
- ²⁰⁶ П. Шкраб'юк, *Понід Золоті Ворота: шість елегій про родину Калинців*, 2-ге вид. допов., випр., Львів 2018, с. 328–329.
- ²⁰⁷ Радянська влада жорстко покарала окремих членів і симпатиків Українського національного комітету: Іван Коваль, Богдан Грицина, Федір Проців були розстріляні. Хоча головним у діяльності УНК «вважалося виховання любові до України без застосування будь-якого примусу чи насильства... майбутню роботу бачили на теренах Великої України». (Див.: І. Воробель, *Персональна куля для Романа Гурного, За вільну Україну*, 1995, 14 вересня).
- ²⁰⁸ Цит. за: І. Калинець, *Вогонь Купала: поезії*, передм. Лариси З. Онишкевич, Париж; Балтимор; Торонто 1975, с. 11.
- ²⁰⁹ Там само.
- ²¹⁰ А. Радигін, *Життя в мордовських концтаборах зблизька*, Мюнхен 1974, с. 22.
- ²¹¹ В. Мороз, *Тверді мелодії: збірник творів і виступів Волептина Мороза на Волі*, Клівленд 1980, с. 63.
- ²¹² М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 634.
- ²¹³ Див.: *Літературна Україна*, 1992, 30 квітня.
- ²¹⁴ В. Марченко, *Листи до матері з неволі*, Київ 1994, с. 299.

ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ...

- ²¹⁵ А. Радигін, *Життя в мордовських концтаборах зблизька*, Мюнхен 1974, с. 30–31.
- ²¹⁶ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 557.
- ²¹⁷ Там само, с. 542.
- ²¹⁸ М. Руденко, *Поезії*, Київ 1991, с. 295.
- ²¹⁹ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т. Т. 1. Поезія*, Київ 1978, с. 25–26.
- ²²⁰ С. Кириченко, Прем'єра «Гіней» і теперішні спогади, *Літературна Україна*, 2005. 17 березня.
- ²²¹ М. Осадчий, *Більмо*, Львів 1993, с. 59–60.
- ²²² І. Світличний, *Серце для куль і для рим: поезії, поетичні переклади, літературно-критичні статті*, Київ 1990, с. 31.
- ²²³ А. Дімаров, *Прожити й розповісти: повість*, Київ 2017, с. 612.
- ²²⁴ В. Стус, *Дорога болю: поезії*, упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської, Київ 1990, с. 48.
- Р. С. Свій відхід Алла передбачала. Надія Світлична згадує, що в одному з листів вона описує смерть матері свого чоловіка і вживає фразу: «Якщо Бог є, він пошле мені смерть жваву і темпераментну». Це було, зауважує Світлична, «за півроку до її власної смерті. Якесь містичне пророцтво. Людї Семикіній розповідала сон, де за нею прийшла смерть». (Див.: Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 166).
- Чоловік Алли, художник Віктор Зарецький, теж «був дуже чутливий, ще й професія його сприяє такому загостреному відчуттю. А вночі йому приснився такий сон. Він побачив свою матір, її очі (вона не так давно померла) і закривавлену Аллу. Він зрозумів, що її немає живої. З такою вісткою і приїхав до мене вранці». (Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 335).
- ²²⁵ О. Гончар, *Щоденники: у 3 т. Т. 3 (1984–1995)*, упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр. Київ 2008, с. 70.
- ²²⁶ О. Гончар, *Щоденники: у 3 т. Т. 2 (1968–1983)*, упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 124.
- ²²⁷ О. Гончар, *Щоденники: у 3 т. Т. 3 (1984–1995)*, упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 403–404.
- ²²⁸ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 462.
- ²²⁹ Там само, с. 154.
- ²³⁰ Л. Огнева, *Та, що світила всім*, Київ 2021, с. 235–236.
- ²³¹ О. Ровенчак, *Дзвін у храмі серця*, Івано-Франківськ 2022, с. 24.

ПЕТРО ШКРАБ'ЮК

- ²³² В, Яворський-Волдмур, Микола Холодний. Поет, якого ніхто не любив, *Українська літературна газета*, 2022, квітень № 7–8.
- ²³³ М. Руденко диво, *Найбільше – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 471.
- ²³⁴ П. Шкраб'юк, *Понід Золоті Ворота: шість елегій про родину Калинців*, 2-ге вид., випр., доп., Львів 2018, с. 380–381
- ²³⁵ Л. Огнева, *Та, що світила всім*. Київ 2021, с. 167–168, 352.
- ²³⁶ Л. Огнева, *Та, що світила всім*. Київ 2021, с. 350; П. Шкраб'юк, *Понід Золоті Ворота: шість елегій про родину Калинців*, 2-ге вид., випр. допов., Львів 2018, с. 381.
- ²³⁷ М. Руденко, *Поезії*, Київ 1991, с. 173–174.
- ²³⁸ Л. Костенко, *Вибране*. Київ 1989, с. 227.
- ²³⁹ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 208.
- ²⁴⁰ Є. Сверстюк, *На полі честі: у 2 кн. Кн. 1: Невже то я?* упоряд. О. Сінченко, Київ 2015, с. 166–167.
- ²⁴¹ М. Руденко, *Найбільше диво – життя: спогади*, упоряд. Р. Руденко, Київ 2013, с. 663.
- ²⁴² О. Гончар, *Щоденники: у 3 т. Т. 3 (1984–1995)*, упоряд., підг. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. 2-ге вид., випр., Київ 2008, с. 403.
- ²⁴³ Там само, с. 403–404.
- ²⁴⁴ Там само, с. 282.
- ²⁴⁵ Там само, с. 560.
- ²⁴⁶ І. Жиленко, *Ното feriens: спогади*, Київ 2011, с. 618.

РОЗДІЛ V
ПІЗНІ КОНФІГУРАЦІЇ

ТАРАС ПАСТУХ

**ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ
МОДЕРНІЙ РОМАНІСТИЦІ
(ВОЛОДИМИР КАШКА, ЮРКО ҐУДЗЬ,
ЄВГЕН ПАШКОВСЬКИЙ, ОКСАНА ЗАБУЖКО,
КОСТЬ МОСКАЛЕЦЬ)**

Що становить собою поле пам'яті і як вона працює у модерній літературі? Які культурні коди проявляються тут? Означену проблематику я спробую розглянути на прикладі кількох модерних романів, що з'явилися в українській літературі у 1990-х та 2000-х роках. Ці романи написали Володимир Кашка («Житло»), Юрко Ґудзь («Не-ми»), Євген Пашковський («Щоденний жезл»), Оксана Забужко («Польові дослідження з українського сексу») та Кость Москалець («Вечірній мед»). Чим зумовлений такий вибір? По-перше, український пізній модернізм у його прозових виявах не достатньо відрефлексований у літературознавстві. Порівняно зі студіями над раннім модернізмом зламу ХІХ–ХХ ст., модернізмом 20–30-х та 60–80-х років ХХ ст., у дослідженнях пізнього модернізму, попри наявність проникливих осмислень низки авторів¹, проблема комплексного бачення явищ постає доволі виразно. Запропонований підхід є спробою подивитися на кілька модерних романів 1990-х та 2000-х років під певним кутом зору й визначити їхні важливі конституючі складові. Йдеться про набір кодів, які акумулюють екзистенційно-буттєву проблематику людського існування та проблематику мистецької сфери людської діяльності. Ці коди визначають розвиток наративів окремого автора, вони в певних варіаціях та конфігураціях реалізуються у просторі тексту й задають напрями читацьких інтерпретацій.

Обраний підхід схиляє до зосередження уваги на романах, оскільки їхні текстуальні поля дають змогу побачити присутність кодів у літературному творі та роботу пам'яті в ширшому, аніж це є у випадку малої прози, прояві. Я зупинив свою увагу на згаданих романах, оскільки вони, на мою думку, є знаковими текстами

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

пізнього українського модернізму. Розгляд визначальних кодів в обраних творах дасть змогу побачити спільне та відмінне у відповідних авторських пропозиціях. Простеження спільного засвідчить певні універсальні лінії у модерній прозі обраного часового періоду, а відмінності вказуватимуть на авторські індивідуальні виражально-сміслові тенденції. Образно кажучи, всі рухаються в одному напрямку, але кожен йде своїм шляхом. Обрані твори, попри їхню приналежність до модерної світоглядної парадигми, відрізняються у своїх наративних стратегіях та ідіостильових формах. Варто зазначити, що в текстових фрагментах коди можуть виступати окремо, а можуть, що часто відбувається, поєднуватися один з одним, виявляючи певні комбіновані виражально-сміслові інтенції.

*

Володимир Кашка у рефлексіях щодо свого «роману-робітні» «Житло» власне окреслює поєднання двох важливих кодів Божественного та Мистецького. Він говорить:

Веду мову про інтуїтивне й емпіричне, про віру і знання, про космічне й земне, про Абсолют у екзистенційному рівнянні, котре не те що не розв'язується, а й записаним бути не може. Іншими словами, його можна записувати моторошною множиною варіантів, кожен з яких лише вказує, але не називає, не вичерпує Бога-Абсолюту, кличе невідомо звідки й куди. Не виключено, що й моє Чотирикнижжя з Вежею є лабораторною спробою написання чи відмови від написання такої універсальної буттєвої формули, великим експериментом з текстами-доданками, зменшуваними, від'ємниками, співмножниками, сумами, добутками, різницями, що поволі переходять в стружку, в тирсу, в попіл. І все через спокутування карми, через упокоєння долі і темне діяння – задля вивільнення енергії і тепла².

Як бачимо, автор стверджує можливість наближення через художнє письмо до Бога-Абсолюта. Він свідомий того, що адекватного запису-представлення бути не може, адже Бог-Абсолют є невизначальним у принципі. Але існує шанс через множинність фрагментів (а такі фрагменти і складають «тіло» його роману) вказати на прояви божественного в навколишній дійсності. Володимир Кашка

свідомий межі, яку не може переступити мистецтво у своєму намаганні представити непередставлюване (Бога-Абсолюта). Але він визначає великий позитив від цього, хай не цілковито успішного, намагання. Адже автор у процесі пошуків та відображення божественного спокутує свою карму, упокорюється власній долі та перетворює особисте «темне діяння» у, можна сказати, «світлу» енергію й тепло. Про свої взаємини з Богом Кашка говорить так:

І мене справді вів Бог. Із самісінького початку я знав: найбільшою проблемою є чистота резонування, вчування й інструментування Його вказівок. Дитя спроможне збагнути батька, дослухаючись до його голосу в собі, доростаючи до батьківства. Світ – лише цех, робітня, нива і поле бою, де духовні орієнтири гартуються, знаходять буттєве наповнення. Ледь не кожне моє слово мені самому видається зарубцьованою раною чи імунно-захисним плацдармом, відвойованим у кожної з недуг, що їх пережив-переборов-перебув³.

Точність передання «вказівок» Бога визначає не лише авторську майстерність, але й є ознакою світоглядного дорослішання. Адже воно призводить до усвідомлення певних божественних послань та принципів, за якими світобудова була встановлена і за якими вона розвивається. Варто звернути увагу на те, як автор бачить світ. Останній постає не як фізично-матеріальна субстанція, у якій перебуває людина, а як «поле бою, де духовні орієнтири гартуються, знаходять буттєве наповнення». Бачимо прояв ідеалістичного світогляду, за яким основою навколишньої дійсності є не матеріальні речі та явища, а духовні першооснови. Слово, завдяки його виражальній сутності, здійснює світотворення в його питомому духовному вимірі. Але творення світу в слові потребує напруги, без якої неможливе перетворення «темного» прагнення та діяння (неуникнені частини людської натури) у щось «світле» та прекрасне. Володимир Кашка дає зрозуміти, що справжнє письмо (світотворення) неможливе без екзистенційної напруги, болісного долання у собі «людського, надто людського», кшталтування себе в духовних орієнтирах. Ба більше, для адекватного сприйняття твору також необхідний відповідний досвід напруги, долання та кшталтування. У розмові з уявним співбесідником Кашка зауважує:

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Пам'ятаєте, як Шарль Азнавур сказав про сцену? «Три стіни – і безодня». От ми й свідчимо власним життям про цю безодню всі разом – читачі, автори, їхні герої – і ведемо діалог через буттєву різновекторність. Це і є поліфонією хаосу, що тужиться з власного лона виштовхнути бодай щось гармонійно-вартісне. Всі ми з природи любомудри⁴.

Концепт «безодні» символічно промовляє про відкритість автора до читача й відповідну відкритість читача до тексту. Попри таке спільне налаштування на відкритість, і автор, і читач мають відмінні життєві досвіди та різні естетичні вподобання, що творять невідповідності між написаним та його відчитанням; до того ж слово, унаслідок своєї багатозначності та асоціативності, спричинює до різноманіття рецепцій. З огляду на це, між текстом та читачем виникає «поліфонія хаосу», у якій завдяки читацьким зусиллям може народитися «щось гармонійно-вартісне». Це зумовлено налаштованістю людської свідомості на осмислення того, що вона сприймає («любомудрість»). Відтак стратегія процесу інтерпретації полягає у заповненні «порожнеч» тексту і зрощенні авторського досвіду, виявленого в текстуальних фрагментах, із власним життєвим та естетичним досвідом.

У романі «Житло» окреслюється код Бога, який має низку нюансувань. Автор відзначає існування у власній свідомості прагнення «жити в Істині», й таке прагнення визначає його «поступ до Бога». Такий поступ він вбачає не в кордонах церковно-обрядових ритуальних практик, а в напруженому індивідуальному русі до істини. У цьому русі не потрібно ніяких підтверджень та аргументацій, цілком достатньо лише «світла зірок»⁵. Оповідач бачить свої взаємини із Богом не в традиції пасивного підпорядкування Його наказам. Він налаштований на особистісне активне діяння, яке у свій спосіб відображає «шлях до Бога»:

Лише собі самому я Бог, бо ніхто не здатен погасити полум'я під ногами у мене, якщо я справді віднайшов у темних лабіринтах власної совісті шлях до Бога і викликав Його з напівзасипаної нори на світ білий: «Виходь, Боже, хоча б через двері мого тіла, бо загинеш, учадієш – рятуйся, Боже, якщо тобі роковано бути безсмертним!»⁶.

У такій візії Бог наче передає людині всі свої творчі здатності та потенції, й вже не від Нього, а від людини залежить творення й тривання світу, а також «порятунок» їх обох. Бачимо вельми характерне для модерного часу перенесення всієї відповідальності за те, що відбувається, із Бога на людину, акцентування на особистому виборі та діянні останньої. Людина отримує повну автономію для власних дій, але цими своїми діями вона рухається «шляхом до Бога». Тому оповідач, будучи присутнім під час смерті матері, посилає «в сіру безодню німий клич». Таке звернення до Вищої сили є цілком природним в умовах сильного емоційного зворушення. Він не отримує жодної відповіді і свідомий слухності такого мовчання «безодні». Адже, як оповідач сам розуміє, «шлях до вищої інстанції даленіє і губиться в мені самому»⁷. І тут неминуче постає проблема: як розпізнати те, що веде людину цим шляхом, від того, що відводить від нього. Оповідач згадує про іудеїв, які не впізнали Ісуса й розп'яли Його; говорить, що ми можемо прогавити друге пришествя Сина Божого. Це стається через те, що ми зачаровані «сліпучим сьйвом попереду». До цього «сяйва» належить все те, що «дезоріентує», робить нас «невидючими» (до таких дезоріентувальних дороговказів належать, зокрема, ідеї «вультгарного прогресу»). Уникнути згаданого зачарування можна завдяки «здогаду» і «природній інтуїції»⁸, а також зосередженому мовчанню, у якому розпізнається щирість та чистота думок, прагнень, дій⁹. В авторській візії, якщо людина вже перебуває «на шляху до Бога», то інтуїтивне відчуття, вміння розпізнавати чисте та щире, не дадуть їй збитися з обраного курсу. Допомогає людині вистояти на обраному шляху, здійснити своє покликання – а кожен має плекати своє «дерево» і перетворювати землю у «квітучий сад віри» – душа, яка втілює в собі невичерпну живильну та творчу енергію Бога. Вона визначає напрям руху оповідача до Бога; водночас, будучи втіленням автономності, неприрученості, сили, душа викликає гостре несприйняття усього того, що викривлює божественні закони справедливості та любові.

У контексті релігійної автономії людини постає код Трансцендентного як того, що представляє вихід «поза межі» досвідного пізнання і що вказує на буття Суцього, наприклад, на такі його іпостасі як, Єдине та Істинне, а також – Благо¹⁰. Трансцендентне у Кашки може пов'язуватися із Богом, а може, і це трапляється частіше, існувати окремо. Оповідач високо цінує можливість подивитись за

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

межі реального й побачити щось у «найпотаємніших сховках світу». «Вікна вглиб істини» відкриваються, як він стверджує, спокійним, неприскіпливим, люблячим та мужнім. Необхідними тут є внутрішній спокій, відкритість до життя, мужність, щоб витримати зустріч із істиною. Побачити відображення Суцього можна у найпростіших і найбуденніших ситуаціях: у літньому дощі, який постає у вікні, обрисах останнього серпневого ранку, в зусиллях щодо творення власного роману. Таке відображення з'являється як «спалах», одкровення, що приходить невідомо звідки. І перевірити його «правдешність» можна за допомогою двох чинників – «безпричинності» і «ненавмисності»¹¹. Вони власне вказують на те, що цей «спалах» має іншу природу, аніж просте логічне узагальнення причинно-наслідкових зв'язків у реаліях навколишньої дійсності. Його джерело міститься у схопленні того, що стоїть за цими реаліями і що визначає їхні невидимі співвідношення та сутнісні прикмети. Відповідно таке схоплення відбувається у несвідомому, інтуїтивному акті, на що й вказують згадані означники «ненавмисності» й «безпричинності».

Трансцендентне визначає не лише модус сприйняття дійсності, а й спосіб мовлення про неї. Оповідач зізнається:

Майже два десятки літ мені було потрібно, аби збагнути необхідність трансцендентного мовлення, – треба говорити, упереджуючи запитання живих, звертаючись до мертвих і ненароджених¹².

Оскільки трансцендентне перебуває у просторі універсального, то мовлення про нього має охоплювати три часові періоди – теперішнє, минуле і майбутнє. Ба більше, немалий життєвий та творчий досвід призвели оповідача до переконання, що єдиним справжнім мовленням у царині літератури і є отаке трансцендентне мовлення. У ньому слід говорити так, аби «упереджувати запитання живих», тобто йти на пів кроку попереду читача, визначаючи насущну проблематику його існування, больові точки його екзистенції. У трансцендентному мовленні автор повинен показати читачеві, що справді є важливим, а що – другорядним; націлити останнього на правдиву самореалізацію, яка так чи так пов'язана із Суцшим. Оповідач вдається до промовистої символіки «мертвого лісу,

на стовбурах якого паразитують смердючі і потворні гриби буттевих прав», тоді ж як призначення «лісу» полягає у «фотосинтезі сонячного проміння в зеленому листі»¹³. Автор критикує інституції, які встановлюють та регулюють суспільні зв'язки між людьми, з одного боку, і виявляє плідну практику проглядання в навколишній дійсності проявів трансцендентного – з іншого. Оця опозиція суспільного та індивідуального, тимчасового та позачасового, імітаційного та творчого є однією з центральних не лише в романі Кашки, а й, як ми побачимо далі, в романах інших обраних тут авторів. В автора роману «Житло» є промовистий афоризм, який виявляє несполучуваність, навіть протиставність соціального та трансцендентного світів. Він каже: «Правда ніколи не була, не є і не буде навіть стежкою для істини, – швидше навпаки»¹⁴. Правда належить до житейського, істина – сакрального вимірів людського існування. Одна – відносна і може змінюватися під впливом обставин, інша – сутнісна й не міняється в часі.

Оповідач бачить суспільство як тотальний простір несвободи, який програмує наступні покоління на такі чи такі форми духовного рабства:

Чи не увесь видимий відтінок людської історії – це історія рабства, неволі, залежності людини від людини, людини від племені, від класу, держави. Аж на генетичному рівні विकристалізувалася пам'ять про н е о б х і д н е рабство. Його тінь падає навіть на християнську мораль, бо людину у вірі ми не мислимо інакше як рабом Божим, – не зуміли, не спробувалися та й, певно, не вельми тужилися знайти ліпше слово. Ми не можемо не бути рабами. [...] Аж тоді, як стаємо бранцями грошей і достатку, клопотів про авто, квартири й імпортні штани, як заплутуємось у павутинні суєти і катастрофічної залежності одне від одного, нарешті заспокоюємось, бо життя наше заповнюється приналежністю комусь і чомусь, набирає сенсу...¹⁵.

Цій несвободі оповідач протиставляє власне «намагання стати вільним». Прояви цього намагання втілюються у конкретних життєвих ситуаціях: скасовується автобус до села, де оповідач пише свої тексти, тоді він пересідає на велосипед і долає відстань у

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

30 кілометрів самостійно, принагідно дорогою спостерігаючи красу груш-дичок, що ростуть на узбіччі; підіймається ціна на взуття – оповідач ходить по землі босоніж близько 6-ти місяців на рік. Він прагне уникнути тих уз несвободи, які йому, як і всім іншим, накидає суспільство. Натомість стан свободи оповідач отримує у процесі творення – чи то в облаштуванні-ремонті купленої хати в селі, чи у процесі писання самого роману. У такій недовірі до соціуму, який засадничо сприймається як вороже для розвитку особистості середовище, проступає авторське високе поцінування індивідуальності, з одного боку, й характерний скепсис до пострадянського суспільства, в якому залишилися й активно виявляють себе радянські способи соціальних взаємин і породжені попередньою владою етично-моральні викривлення – з іншого. Ці способи та викривлення «нової постесесерівської» дієності із західної соціокультурної перспективи добре побачив Михайло Найдан. Він відзначив «розладнаність» культурного простору України у 1990-х роках, яка відбулася на багатьох рівнях:

...від особистого, коли вчинки не мають жодної моральної чи етичної основи, родинного – з епідемією розлучень, абортів й алкоголізму, суспільного, коли спільне громадянство давно зруйнували совети, і до геть розладнаної політично-бюрократичної надбудови, яка нічого не робить, щоб утілити зміни задля трансформації статус-кво¹⁶.

На прикладі прозових творів Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Богдана Жолдака, Юрія Винничука критик простежує відображення «морально-етичного банкрутства» українського суспільства, яке полягає, зокрема, у загальному спрямуванні людей на отримання особистого зиску, безвідповідальному ставленні до власних обов'язків, нездатності на глибоку любов¹⁷. Письменники так чи так відображають те, що вони бачать довкола. Таке представлення дійсності може спонукати читача задуматися над ситуацією в країні. Можливо, він у подальшому захоче змінити цю ситуацію – про це свідчать тексти згаданих тут авторів. Натомість інтенція роману «Житло» дещо інша: оповідач засадничо не сприймає навколишню реальність і на протигагу їй прагне вибудувати свою дійсність, що-правда ця дійсність є текстуальною.

Оповідач детально зупиняється на проявах блага в тексті. Його поява уможливується завдяки різноманітним способам активізації, і виявляється воно в різноманітних формах. Щоб відчутти гармонійний вплив блага на власну душу, людина повинна вибрати відповідний шлях та здійснити зусилля. Благо може постати завдяки «малій свічці», якою людина освітлює «найпотаємніші глибини п'їтьми» і «вихоплює зором стежки до Бога»; низці «суттєвих подолань власної втоми, відчаю, зневіри»; «поверненню до найпростішого, про що мала б запитувати дитина»; настанові – «не брати, а давати» – з тих «плодів», які посилає їй життя; підтримці іншого, в час найбільшої зневіри в «доцільність» поступу; здійсненню свого покликання, до того ж це здійснення має бути ретельним, якісним і тривати «до останку». Оповідач вміє розпізнавати добрих людей завдяки їхній доброзичливості, уважності та ненав'язливій підтримці:

Такі люди, як правило, намагаються подати по роботі теплу воду в емальованій білій мисці, а самі стоять поряд з рушником і чекають, доки вмиєшся...¹⁸.

Етичні принципи оповідача загалом формуються моральними засадами та традиційною звичаєвістю патріархального українського села. Відповідно, оповідач дотримується переконання: «чисте житло» має споруджуватися «чистими руками»; в хаті, яка будується, нічого не повинно бути зробленим «на подаяння» (за гроші, отримані внаслідок старцювання); робота має бути оплаченою, однак розрахунок може відбуватися не відразу й на «цьому», а потім й на «тому» світах. Водночас оповідач далекий від характерної для патріархальної свідомості практики вивіряння своєї поведінки та думок відповідними ґештальтами колективного «ми». Він – зрілий суб'єкт, налаштований на критичне бачення дійсності, індивідуальний пошук та представлення в слові проявів Суцього. Загалом, можна стверджувати, що в просторі житейського поводження з іншими він є прибічником традиційних моральних засад, але в сфері мистецької творчості його мислення визначається оригінальністю (зокрема саморефлексій, які є чужими для фольклору), а образні ряди – новаторською поетикою.

Особиста зрілість та самостійне мислення мають свій зворотній бік. Оповідач зізнається, що звичка «пізнавати світ самотужки»

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

спричинила його життєву відстороненість, яка подекуди насто-рожує людей, а інколи налаштовує їх супроти нього¹⁹. Відчуваючи власну творчу нереалізованість (написані твори ніхто не хоче друкувати), усвідомлюючи, що за чесно зароблені гроші не заробити на хату, зазнаючи переслідувань із боку контролюючих державних органів (Комітет державної безпеки (КДБ), міліція), він вдається до втечі від гнітючої реальності, яка уможливорюється завдяки алкоголю:

Єдина, Альфо, наша найсвітліша нора, житло земних утіх, вотчина пророків, котрих немає у своїй батьківщині та й, мабуть, ніде вже немає, – спиртне. Воно не дає скурвитись, ізсучитись, продатись... Якщо цей земний світ – витвір Сатани, котрого я не можу подужати, то кому я маю дякувати за вино, яке не дає змоги Сатані подужати мене?²⁰.

Алкоголь – паліатив, він лише на якийсь час полегшує душевні страждання, приносячи натомість безсонні «чорні» ночі, сварки в сім'ї, творчі завмирання, примусові перебування в лікувально-виправних установах, призначених для алкоголіків та наркоманів. Однак оповідач часто вдається до спиртного, щоб хоч на трохи позбавитися екзистенційного болю й отримати короточасну ілюзію радості. І хоча він сповідує рух на «шляху до Бога», це не позбавляє його від життєвих розчарувань та страждань. Оповідач говорить, що «той, хто довіряє безпричинній радості, має довіряти і невмотивованому стражданню»²¹. Тобто існує певний баланс між цими станами в душі, а саму їхню появу не можна передбачити чи прорахувати – так само, як не можна визначити наперед час прояву трансцендентного. Схожим чином оповідач пов'язує зло, до якого вдається людина, із добром, яке вона робить завдяки голосу совісті. Зло, вважає він, є «джерелом енергії» для совісті. Водночас енергія людини є частковим відображенням пульсації Всесвіту. І завдяки останній оповідач відчуває, що його існування виходить за межі окремого часового періоду і що воно є незнищеним²². Як бачимо, в міркуваннях про співвідношення добра та зла оповідач вдається до способів пояснення, які пропонують християнська та натурфілософська візії світу.

Мистецька творчість також зумовлена «пульсуванням Всесвіту», адже воно дає поштовх інтуїції, призводить до «осянь» (зокрема

щодо переходу одних життєвих форм в інші)²³. Згадане пульсування зумовлює також гру, яка у випадку із романом «Житло» визначає специфічну будову твору. Останній складається з коротких фрагментів, у яких автор представляє «роман про роман», у процесі писання рефлексуючи над самим писанням. Текстуальний простір «Житла» власне визначають різноманітні рефлексії оповідача – щодо Бога, блага, трансцендентного, мистецької творчості, слова тощо. Ці рефлексії розгортаються у специфічних взаємопереходах, поверненнях до сказаного, нашаруваннях одне на одне, доповненнях чи підваженнях спостереженого. Все це складає відповідний простір гри. Завдяки останній, як стверджує автор, твориться «протистояння і співстояння первісної реальності з вищою»²⁴. Гра забезпечує зв'язок реальності, що простирається перед очима оповідача, із реальністю, яку він відчуває інтуїтивно. А точніше, завдяки грі в одній проглядається інша. І це визначає відповідний статус гри в романі, який можна назвати трансцендуванням реального. Автор показує різницю між грою у своєму тексті та грою в романах Юрія Андруховича, що визначає вододіл між модерною та постмодерною творчістю. Ця різниця загалом полягає у тому, що в першому випадку гра у часі свого самоздійснення апелює до трансцендентного, істинного, Суцього, а в іншому – така апеляція відсутня. Завдяки грі як прояву життєвих сил один автор намагається «збороти страх смерті», а другий – розважити свідомість вигадливою та чистою забавою із сюжетом, образами, словами. І тут треба сказати, що хоча гра в апеляції до Суцього в романі Кашки і набуває статусу сутнісної події, однак вона втрачає безпосередність та легкість свого самоздійснення, які можна побачити в романах Андруховича.

Завдяки апеляції до Суцього мистецька творчість, на думку оповідача, «за значимістю не поступається релігійному вченню»²⁵. Він неодноразово наголошує на важливості мистецької творчості у передачі-конструюванні світосприйняття людини, увиразненні духовних та моральних цінностей, які визначають її поведінку та спосіб мислення. Оповідач стверджує, що поезія є «шляхом до молитви», називає роман «Житло» «приватною біблією приватного двадцятого століття». Ба більше, він переконаний у тому, що культура – а йдеться, насамперед, про її продукування творчими літературними осередками – спроможна порятувати світ²⁶. Оповідач наділяє мистецтво тими функціями, які віддавна пов'язувалися із релігією.

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Сам він як модерний автор схиляється до творення власної мистецько-сакральної взаємодії із Сущим (ця взаємодія і творить текст «Житла»), однак не відкидає практики більш традиційного релігійного діалогу із Богом. Його романний наратив поєднує і мистецький, і власне релігійний діалоги, оскільки в обох йдеться про напружений індивідуальний пошук божественного в собі та світі довкола.

Оскільки через художнє письмо встановлюється контакт із Сущим, воно набуває сакрально-провіденційних рис і починає впливати на життя оповідача, що сам він із подивом констатує:

Найдивовижнішим, майже містичним, я вважаю те, що відтоді став не просто автором чи літописцем «Житла» – я збагнув, що був народженим і жив досі як дійова особа роману. Все, що було, воскресло в моїй пам'яті під знаком слова «збулося». І почало збуватися те, що я означив лиш пунктирами для фабули майбутньої книги. Більше того, реальні події зачали випереджати уяву. Відпала необхідність що-небудь вигадувати. Треба було просто жити і квапитися писати слід у слід...²⁷.

У цьому пасажі відображено не лише вплив тексту на реальність, а й реальності на текст. Виникнення такого зустрічного руху виглядає цілком закономірним, адже якщо провіденційний текст впливає на реальність, то відповідно сформована реальність може впливати вже на сам текст. Отож, оповідач виявляє засадничий та плідний зв'язок текстуальної і позатекстуальної дійсностей, коли одна визначає іншу й сама зазнає від неї впливу.

Автор так представляє сам процес писання:

З душею холодною і пружною, як велика глибоководна риба, але з чашкою гарячого чаю у правиці сідаєш до столу під яблунею. Кожне слово неквапно береш до рядка, озирнувши попередньо щонайменшу його грань та прожилку. Поспішати вже немає куди – попереду неоглядна вічність: і для тебе білобрового, і для чорнобривців на квітнику. І навіть для вишні під вікном із кухні, хоч зеленіти їй полишилось кілька тижнів. Я дам їй змогу ще подихати і помилуватись на дзвінку блакить осіннього неба. Хоч попереду у всіх

нас вічність, ні сьогодні, ні завтра я не буду її рубати. Хай віджевріють чорнобривці, відрожевіють завжди хворі флокси. Вічність така солодка, однак лише мить теперішня, а не завтрашня, хай і щедра на обіцянки-цяцанки, є реальною кладкою у вічність²⁸.

Якщо у попередньому випадку йшлося про «квапливе» записування того, що відбулося і що пережилося, то тут – про неспішне, розважливе, вільне фіксування «теперішньої миті». «Вічне» (або трансцендентне) проявляє себе у миті. І цей прояв позачасового у часовому є дивовижним та прекрасним. Він передає повноту та красу існування – чи то «дзвінкої блакиті осіннього неба», чи то «вишні під вікном із кухні», чи то «чорнобривців на квітнику». Мить як земне представлення трансцендентного характеризується самобутністю та самозначимістю. Мить вихоплюється з часу, як щось сутнісне та до певної міри самодостатнє у плинному. Попри це, вона має свій час, але її тривання в часі зумовлюється повнотою розгортання трансцендентного в навколишній дійсності – як це бачить людина. Оповідач говорить про те, що, маючи справу із миттю, «поспішати вже немає куди». Спостереження прояву вічності в навколишній дійсності схиляє людину на цілком інший лад: до замилювання побаченим, рефлексій, неспішного писання – із поцінуванням найтонших нюансів та обертонів слова. Бачимо, що оповідач окреслює два модуси письма: швидке, спонтанне записування того, що з'являється у свідомості під впливом певного імпульсу, і неспішне, медитативно розважливе фіксування проявів трансцендентного в реальній дійсності.

Доцільно зазначити, що такі прояви можуть спричиняти не лише стриману радість від спостереження повноти буття, але й щемкий сум від усвідомлення проминання цієї повноти у певному прояві. В одному з епізодів роману оповідач спостерігає за бабою Явдохою, яка свого часу як колгоспниця була відома своїми високими врожайми і яка тепер обкопує електричні опори в зораному полі. «Холодний осінній вітер шарпає їй спідницю», а самотня жінка переходить від одного стовпа до другого. Вона поступово віддаляється і потім «розчиняється» на фоні ріллі, «ніби її саму проковтнуло поле». Побачене викликає в оповідача краплю суму, гіркоти та ще чогось «незбагненого і незнаного», без називання чого він не

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

здатний далі жити і писати свій роман²⁹. Ймовірно, йдеться про комплекс почуттів, зумовлених наочним виразненням ідеї проминання людського життя; неминучим відходом людини із простору, де її бачать, у простір, де вона є вже невидимою для будь-якого людського ока. Однак представлений епізод символізує не лише поступовий відхід людини із баченого у небачене, а й здійснення нею свого покликання доти, доки вона спроможна це робити. Власне накладання ідей відходу та самоздійснення людини є причиною виникнення в оповідача почуття суму та гіркоти, з одного боку, а з іншого – відчуття того, що тут є щось, без усвідомлення чого він не здатний жити і писати далі. Це щось є важливим для розуміння життя та для його представлення у романі. Воно стосується засадничої людської потреби реалізувати власну екзистенцію, здійснювати себе у «сродній праці» – чи в обробці поля, чи в побудові хати, чи у написанні роману. Таке самоздійснення – а воно має відношення до Сущого, оскільки йдеться про активізацію закладених в особистості здатностей та здібностей – визначає життєвий шлях та надає сенсу індивідуальному існуванню. Без нього життя в особистому триванні втрачає доцільність та значення. Тому людина повинна продовжувати здійснювати своє покликання до можливих меж самореалізації, про що, власне, і свідчить згаданий епізод.

Творчість може викликати відчуття морального очищення та емоційного піднесення. Оповідач спостерігає, що після того, як «виписався» вранці, він має відчуття, «наче висповідався самому Богові» – став «лагідним» та «чистим» душею, щасливим. Звична реальність його не дратує, а навіває позитивні враження. Однак такий стан не триває довго, завершуючись із приходом ночі³⁰. Однак мистецька творчість далеко не завжди є тією, яка налаштовує на доброзичливе, примирливе ставлення до людей довкола. Автор зізнається, що його роман є «широю спробою сягнути іншої реальності – коштом енергії любові до ближніх та далеких»³¹. Він фіксує своє внутрішнє дистанціювання від сім'ї, адже стосунки з рідними не дають сконцентруватися на творчості, забирають внутрішні сили та час.

Рефлексії щодо власного творчого покликання призводять до виразнення ідеї власної обраності, про що оповідач говорить неодноразово. Свою обраність він бачить не у досконалості власного письма (його рефлексії щодо особистих текстів можуть бути доволі

критичними), а у підтримці з боку провидіння Господнього. Воно полягає у змозі вчасно завершити свій роман, появі, врешті-решт, можливості здійснити журнальну публікацію в Києві, отриманні важливих книжок від друзів. Обраність також має і суто життєвий вимір. Вона полягає у здатності отримувати радість від того, що маєш, або вмінні розчулюватися спогляданням ранкового сонця у серпневий день.

Хоч автор і постулював свій підхід як «великий експеримент із текстами-доданками», що «поволі переходять в стружку, в тирсу, в попіл», однак інколи його роман зумовлює скептичні думки в нього самого. «Житло» він бачить як «книгу-решето», у якій немає «жодної довершеної штуки», а лишень «кволі пунктири егоїстичних та чудних претензій»³². Такі думки призводять до відчаю, «пронизливої самотності», «зусебічного наступу пільми». Але, будучи зануреним у суцільну пільму, оповідач починає відчувати «непевну, але вже потужну ходу заобрійних здогадів»³³. Критичне ставлення до свого письма є запорукою його подальшого руху. Йдеться не лише про авторську вимогливість до написаного, а й про зосереджене і подекуди болісне творче самоочищення, шукання, які призводять до подальшого окреслення того, що не перебуває в просторі прямого бачення, а належить до царини «заобрійних здогадів» і символічно проявляється «на межі» сказаного.

У текстуальному полі роману неодноразово виринають рефлексії автора щодо слова (мови). Таке звернення може зумовлюватися прагненням автора наблизитися до таємниці мови, через яку і в якій постає світ, увиразнити для себе закони та особливості літературної творчості (і тут вдячним матеріалом є його власний поетичний та прозовий досвід). Для письменника важливим є індивідуальний досвід, який він поєднує з універсальним досвідом мови. Творчий акт власне об'єднує індивідуальне автора та колективне мови і творить найглибші виражальні спроможності тексту.

Мова для автора є «кристалом та зерном Духу». Відповідно, «Дух може бути “оречевленим” для людини лише через Слово», що об'єднує безмежний Дух та обмежену людську свідомість. Оповідач сповідує ідею божественного походження мови. Остання, на його думку, залишається носієм божественного в сучасному профанному світі («наша мова запам'ятала Бога ліпше за нас»). Але не кожне слово є таким носієм і не через будь-яке слово можливе духовне «очищення»

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

людини. Існують слова «для хліба насущного» й «для словоблудства»; останні хоч і мають сильну ігрову потенцію, але призводять до світоглядної «дезорієнтації» людини. Інший випадок становить слово, що є «шляхом до молитви». Це слово проявляється в поезії – «на різних рівнях чистоти, напруги, спроможності». Поет «молиться завжди»; інша річ, що його напружене й «темне» мовлення зрозуміти відразу не вдається нікому, і лише з часом хтось із читачів може побачити у цьому мовленні рух до «безміру Духа»³⁴.

У часовій перспективі оповідач бачить таку траєкторію розпаду слова: від «єдиного шляху до Бога» (цей шлях, як пам'ятаємо, характеризується напругою та «темнотою» мовлення) до «цілісного та гармонійного Міфу» (його гармонійність викликає закономірні сумніви), далі до Метафори (яка становить «гірчичне зерно» значення) і, зрештою, до асоціації (що є «сполукою нетривкою і непевною») ³⁵. У цій траєкторії від первісних часів до сьогодення простежується загальний рух мови в напрямку десакаралізації і пов'язане із цим зростання її суто утилітарних властивостей. Однак тут неправомірно протиставляються одне одному поняття, що належать до різних таксономічних рядів: сакральний монолог до Бога, оповідь-пояснення світу, художній троп та форма зв'язку мовних одиниць. Слово як «єдиний шлях до Бога» творить свою напружену й «темну» оповідь власне через асоціації, які не визначаються чіткими значенневими «ходами». Щоб повернути мові колишню чистоту, необхідно пройти період мовчання, під час якого слово позбавляється свого утилітарного доважку, стає чистішим та прозорішим.

Оповідач кілька разів повторює, що слово не повинне бути точним у тексті. Воно, пригадаймо, лише намагається «вказати» на Бога-Абсолют, який не може бути означеним засадничо. Також він неодноразово говорить про потребу «нової мови» (пізніше ми побачимо, що концепт «нової мови» проступить у романі Москальця, але там цей концепт ознаменуватиме не втрачувану в часі актуальність словесного повідомлення). Нова мова, на думку оповідача, – це та мова, яка «розлита в усьому, в кожному зримому образі, в дрібниці незначущій»³⁶. Йдеться про мову, яка повертає собі «первісну виражальну силу» (Ганс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer)), що реалізує свої гносеологічну та експресивну функції із найбільшою повнотою та субтильністю. Образно кажучи, така мова входить у найтісніший і найбезпосередніший контакт із реальністю й

відтак відображає останню якнайточніше. Щоб краще усвідомити природу такої мови, доцільно звернутися до аналогії мовлення Альфи (персонаж, який виступає в ролі alter-ego оповідача) із берегами річки Сейм. Береги річки завдають течії «траєкторію, малюнок, норми поведінки», також вони «одухотворяють» воду віддзеркаленням «верболозів, тополь, осик і сосон»³⁷. Річкова течія, яка формується берегами і миттєво відображає те, що потрапляє на її поверхню, – це і є в авторському розумінні «нова мова». Вона безпосередня, пластична, виражально точна. Посталий через неї текст також акумулює в собі її пластичність, тому він складається з фрагментів, у яких спонтанно виринають різноманітні авторські «відображення» дійсності. Тут майже відсутнє характерне для класичного роману композиційне розгортання, послідовне змалювання характерів героїв, сюжетна єдність. Натомість у фрагментарних «уламках», попри їхню непорядкованість та виражальну різноскерованість, окреслюється рух до Бога-Абсолюта. Цей рух призводить до глибшого пізнання сутнісної природи світу і самого себе. А це є однією з визначальних ознак художньої літератури загалом та романного жанру зокрема. Костянтин Москалець однією з ознак бахмацької групи «ДАК» (Володимир Кашка, Микола Туз, Андрій Деркач і сам Костянтин Москалець) вважав налаштованість на «усвідомлений світогляд» (за Альбертом Швейцером (Albert Schweitzer)), що полягає у «баченні сповна, цілковитій притомності і реалізованому прагненні якомога повнішого осмислення того, що-де-коли-як ти бачиш, а також осмислення того, хто дивиться в оцьому “ти”»³⁸. Цю налаштованість на споглядальність та медитативність Кашка-романіст виявляє уповні. Водночас він відчуває межу, що можна осмислювати, а що є поза людським розумінням і що можна лишень означувати загалом.

Роман «Житло» розбудовується на авторських рефлексіях із приводу різних феноменів та ситуацій. Рефлексія (лат. reflexio – *повертатися назад*) постає як повернення у свідомості до подій, які відбулися раніше. Відтак значення пам'яті у постанні рефлексій не можна переоцінити. Завдяки пам'яті конструюється наратив роману. Ось що автор говорить про роботу пам'яті:

Часто-густо пронизує мене гадка, що дійсне минуле, а також наша пам'ять про нього – зовсім різні світи, які мають

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

одну лише спільну точку у безмірі космічного духу – власне людину, котра колись жила і котра тепер згадує. Ми повертаємося до споминів щоразу з іншими джерелами світла і з новими еталонами, з незваними досі критеріями вад і чеснот. І що більше днів і ночей віддаляють нас від пережитих картин і подій, то все свавільніше ми поводимо себе на просторах пам'яті, ніби живемо вдруге, втретє – вишуканіше, чистіше, вище та вище здіймаючись над рівнем минулого чи й заглиблюючись у підземні його пласти. Відтак заднім числом люди стають володарями найвартіснішого з багатств – непродуктивної мудрості, безпідставного щастя, оскільки така мудрість і таке щастя назавжди замкнені в собі, мов скорпіони, залляті прозорою епоксидною смолою³⁹.

Він наголошує на відмінності між подією та тим, як вона пізніше пригадується, і чим більша часова дистанція між ними, тим більше зростає ця відмінність. В останній автор вбачає важливу тенденцію: «викривлення» події з боку пам'яті відбувається не просто як спотворення того, що відбулося; пам'ять перекшталтовує подію так, що остання втрачає зайві риси й починає прозоріше виявляти свою сутність. Образно кажучи, пам'ять виокремлює певний фрагмент минулого, «очищує» матеріал спогадів від непотрібних частин і являє свідомості певний феномен у повноті його прояву. Таке «очищення» Олександр Потєбня називав «ідеалізацією», його прояви він вбачав і в постанні окремого слова (коли з усієї можливості ознак об'єкта у внутрішній формі слова виокремлюється якась одна), і у виникненні художнього твору, в якому наперед виходять сутнісні – для певної точки зору – ознаки⁴⁰. Існує певна заданість пам'яті у спогадах, яка підбирає та організовує матеріал спогадів. Відповідно виникає те, про що пише Кашка: люди «заднім числом» формують із досвіду минулого візію мудрості чи щастя. У романі «Житло» пам'ять автора налаштована на виявлення екзистенційного досвіду людини, а також представлення певних життєвих та мистецьких феноменів. Автор прагне явити минуле в досвіді теперішнього розуміння життя. Він загалом не згадує минуле як щось «назавжди замкнене в собі», воно є для нього живою даністю свідомості, яка допомагає наблизитися до розуміння життя, мистецтва і себе самого. Це підтверджує здійснений розгляд важливих кодів роману Кашки «Житло».

*

Роман Юрка Гудзя «Не-Ми» із підзаголовком «книга видінь і шезнень» також складається з коротких фрагментів, у яких автор фіксує плин навколишнього життя, а також свої відчуття та міркування. З формального огляду ці фрагменти ще більш нестандартизовані, аніж фрагменти в романі Кашки. Останній довільно поєднував частини, що мають назви, із частинами, що назв не мають. Натомість Гудзь фрагменти першої третини роману присвятив літерам алфавіту (й довів, не подавши навіть на цьому відтинку усіх букв, до літери Ж), а потім змінив принцип представлення й почав давати матеріал як записи у щоденнику із зазначенням дня, місяця та року здійснення запису. Ба більше, паралельно до відповідних щоденникових фіксувань у романі несподівано виникають цифрові позначки (від 5 до 31), які так само несподівано зникають із тексту. Це створює ефект неодновимірності у представленні текстуального масиву роману, за яким стоїть неоднозначність бачення життя; а також свідчить про спонтанність авторського письма, оскільки під впливом певних імпульсів автор змінює способи оформлення матеріалу.

Таке оформлення матеріалу засвідчує ту скерованість романного наративу, яку проникливо схарактеризував Марко-Роберт Стех:

...це також процес шукання «себе» із вихідної точки самозабуття й відмови від звичних координатів людської свідомости, які достатні для «нормальної особи» в «нормальних обставинах», але тут і тепер уже не спрацьовують. [...] Юрко Гудзь і герой-герої «Не-Ми» йдуть у протилежний бік, парадоксально шукаючи «себе» поза межами «Я», поєднуючися з особистостями та свідомостями інших, в першу чергу, живих і мертвих родичів, найближчих людей, не лише відчуваючи їхню присутність і вплив на себе, а живучи їхніми уявленнями, почуттями, на хвилини стаючи ними⁴¹.

Критик робить висновок, що це призводить до «будування-усвідомлення ідентичності ширшої і універсальнішої від “ero”», до «ставання чимось поза собою»⁴². Отаке «ставання», додає він, ознаменовує «смерть» старого, віджилого порядку, включно з уявленнями про сутність власного Я (йдеться не лише про радянський

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

культурний дискурс, але й про позитивістичні візії структури особистості), та початок «усвідомлення-кристалізування нових ідентичностей та форм поведінки»⁴³. Тут Стех виявляє важливу настанову модерної свідомості, яка (на відміну від традиційної) налаштована на відображення-творення нових ідентичностей та форм поведінки, але вона (на відміну від постмодерної) трактує їх як важливі, значущі складові людського існування та реалізації.

Назва роману «Не-Ми» засвідчує окреслення чогось, про що можна сказати лишень через заперечення, – це те, що перебуває поза колективним *Ми*, частиною якого мислить себе оповідач. Йдеться про ставання чимось не лише «поза собою», але й поза певним збірним уявленням колективних індивідів. Основну лінію внутрішніх трансформацій оповідач бачить так:

А будовання «себе» наново відбувається через Слово в біблійному сенсі, бо сам текст, матерія слів і словосполучень, нагромадження думок, спогадів, вражень (від витончених екзистенційних рефлексій до плакатних роздумів про долю українського народу), стає носієм нового змісту «Я», «новим тілом» людської особистості...⁴⁴.

Цілком поділяючи таке бачення світоглядної еволюції головного героя роману, варто розглянути важливі коди тексту, які власне і мають виявити складові формування та зміст проголошеного «не-ми».

Оповідач виявляє унікальне, захоплююче, інспіруюче відчуття спільності з іншими, насамперед із представниками власного роду, і таке позалогічне, ірраціональне, інтуїтивне відчуття власне зумовлюється трансцендентним зв'язком, який поєднує живих, мертвих і ще ненароджених. У цьому відчутті час втрачає свою структуру (із чіткою послідовністю руху: минуле–теперішнє–майбутнє) і владу над живою матерією (час визначає її появу, існування та зникнення):

Я сів на лавку під вікном і заплющив очі.. Густий зеленавий присмерк проникав крізь повіки.. Десь відійшов біль, душа урівноважилася з тілом, й глибокий спокій заповнив мое ество.. Вечір і справді був незвичайний, у всій відповідності з десь вже записаним: «вечір – ворота раю..» Я відчув

поруч себе (на відстані простягнутої руки) незриму присутність діда, баби Софії, тітки Ольки, баби Якилини, нашої мами, яка принесла їм щось повечеряти.. відчув їх всіх так, як ніколи до цієї пори – малими дітьми, що зібралися в сутінках довкола мене, старого і втомленого людяка, щоб втішити його й втишити своїми миттєвими легкими доторками, щоб примус завтрішнього повернення у безпритульність чужого міста не видавався таким всевладним і безнадійним, – щось шептали-шепотіли мені на вухо, лоскотали ледь вловимими пахощами чистого полотна мої ніздрі й притишено сміялися над моєю неспроможністю відгадати бодай одну з їхніх дитячих загадок...⁴⁵.

Трансцендентне уможливорює дивовижний зв'язок із померлими, який позбавляє оповідача екзистенційного відчуття особистої «безпритульності» й наповнює його почуттями глибини, повноти, єдності, гармонії світу. Водночас воно не лишень уможливорює цей зв'язок, але й визначає сутність того, до чого оповідач апелює – «життєвої повноти кожної вечірньої миті», «урочистої праці наприкінці літа», «обіймів заспокійливої втоми – на межі засинання без сновидінь»⁴⁶. Власне прояв трансцендентного призводить до того, що звичайні речі вириваються з плину часу, набувають глибини та універсальності. Відповідно можна проінтерпретувати назву роману: «Не-Ми» – це вказівка на трансцендентне, що перебуває поза межами індивідуальних людських ознак. Його прояв скасовує особистісне та часове. А точніше – переводить індивіда з індивідуальної в універсальну систему виміру. Конкретні постаті діда, баби Софії, тітки Ольки втрачають свої проминальні особистісні риси та стають втіленням незнищеної родової пам'яті та мудрості; вони надають душевну підтримку оповідачеві в його життєвих мандрах.

Умовно кажучи, «не-ми» (трансцендентне) засвідчує універсальне «ми» персонажів роману, виявляє в них сутнісні й непроминальні ознаки людської екзистенції. «Не-ми» творить «далекий» обрій, у якому увиразнюється глибинна природа і «ми», і світу навколо «ми». Це стосується також вечірньої миті, яка втрачає свою звичну зникомість й набуває «життєвої повноти»; праці наприкінці літа, що несе не відчуття втоми, а почуття «урочистості»; втоми, що не спричинює нарікання на життя, а супроводжується «заспокоєнням»

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

та глибоким сном. Сюжет роману відображає пошуки відблисків цього «не-ми» у навколишній дійсності та у внутрішньому світі особистості. Відтак персонажі починають «повільно занурюватися вглиб обірваної колись розмови», «жити в зворотньому напрямку», писати листи невідомо до кого й приклеювати їх до стін, розмовляти зі своїми вже померлими родичами. Оповідач переконаний:

Неможливо, щоб речі й з'явища такої сили, повноти ще-зали назовсім.. їхня позірна невидимість ще не доказ нездоланої відсутності.. Бо ж і культура (як відображена частка осягненого світла вечірнього) – то є мистецтво спілкування з мертвими, змога бути разом із живими...⁴⁷.

Вже йшлося про те, що трансцендентне руйнує прийняті уявлення про просторово-часові відносини в навколишній реальності. Адже ці відносини відображають лише одну частину дійсності, а другу формують ті відносини, які лежать поза фізичним світом, у ній виявляються надчуттєві принципи та засади буття. І ця частина могутніша за першу. Трансцендентне має потужну й незнищенну силу, завдяки якій явища дійсності набувають повноти буття і не зникають цілковито після відходу з цього світу. Відповідно до міркувань оповідача, його свідомість здатна вловлювати трансцендентне в різноманітних проявах. Це стає можливим через те, що сама свідомість є причетною до позачасового. Відповідно у свідомості відбувається долання просторово-часових обмежень навколишньої дійсності, формулюються надчуттєві принципи та засади буття завдяки певним образам та концептам, уможлиблюється міркування про згадані принципи та засади. Трансцендентне проявляється також у просторі мистецтва, адже останнє прагне відобразити «світло вечірне» в усій повноті його прояву, налаштовує на «спілкування з мертвими», дає змогу «бути разом з живими».

Для оповідача ледь не вся культура постає як спілкування з «мертвими» співбесідниками, які в його свідомості насправді «живі», адже є активними учасниками внутрішнього діалогу. Бачимо феноменологічний акцент на структурах свідомості, які є основним об'єктом уваги. На думку автора роману «Не-Ми», культура загалом і мистецтво зокрема у своїх найпитоміших проявах налаштовані на відображення позачасових та сутнісних основ буття. Відповідно,

благом є перебування поруч із найближчими, найріднішими людьми – живими і померлими. Автор із сумом фіксує те, що сучасний ритм життя руйнує традиційний уклад, який формував і підтримував спільні родові практики (одруження, догляд за дітьми тощо). І тут виникає цікавий феномен: оповідач роману «Не-Ми» зі своїми модерними поглядами виломлюється із традиційних сімейно-родових життєвих практик; але він виявляє ностальгію за ними й час від часу або актуалізує у свідомості духовний зв'язок із рідними, або робить нетривалі в часі повернення до реального простору батьківської хати. Так він отримує змогу «розмовляти і жити інакше», аніж це було б, якби він жив тільки в селі чи тільки в місті. Оповідач свідомо чи несвідомо прагне перебувати на межі – модерного міста та патріархального села, уявного та фізичного, мови та мовчання. Це збільшує відчуття свободи і розширює досвід життя героя.

Вже йшлося про те, що оповідач намагається зафіксувати трансцендентне у різноманітних формах його прояву й у такий спосіб або відчуті гармонійну повноту миті існування, або у доєднанні до чогось більшого, аніж індивідуальне буття, на якийсь час позбавитися екзистенційної самотності. Оповідач пригадує, як ще у дошкільному віці він, приїхавши з батьком до міста, побачив на ринку двох жебраків – чоловіка та жінку. Завдяки уяві він здійснив часове переміщення в просторі їхнього життя, а також представив себе на їхньому місці:

...несподівано для себе побачив тих двох зовсім по-іншому, ніби крізь стіну часу, побачив їх малими дітьми, поруч своїх батьків, біля їхньої втіхи й непоказної радості, біля людей, що захищали їх, як могли, від лихого ока чужого світу, захищали своєю ще не змертвою в зусиллях нелюдського виживання любов'ю, своїм бажанням зберегти, не віддати їх немилосердній силі. На мить він уявив і себе, такого ж обдертого і старого, з простягнутою до похмурих людей рукою, – побачив, ледь вміщаючи в своєму малому тілі, найперше недитяче переживання спільної людської незахищеності в цьому світі...⁴⁸.

Бачимо, що трансцендування, яке здійснює оповідач (а це стається в дуже ранньому віці), дає йому відчуття внутрішньої єдності з

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

тими, хто опинився на соціальному дні. Він уперше для себе бачить велику прірву між сподіваннями та реальністю – тим, що батьки бажали цим жебракам, коли ті були дітьми, і тим, якими вони зараз насправді є. Це зумовлює щемке усвідомлення «спільної людської незахищеності» у світі, екзистенційного «програшу» людини жорстокій долі. Трансцендування спричиняє далеко не дитячі відчуття та думки. Воно призводить до болісних переживань, але ознаменовує – у цьому випадку занадто ранню – світоглядну зрілість людини. Оповідач зізнається, що має особливе відчуття (його він характеризує як «жіночу надчутливість») до живих людей, до «миттєвих спалахів мерехтіння» життя «на поверхні в собі недостатнього небуття»⁴⁹. Це відчуття, додає він, заважає нормально жити та професійно писати. Але воно ж, будучи емоційно збалансованим, проявляється як творча емпатія, уможливує сам процес писання, у якому важливим є відчуття та усвідомлення інших людей зокрема та дійсності навколо загалом. У рефлексіях оповідач приходиться до усвідомлення «незбагненої марнотратності життя», його «несправедливої байдужості до найсуттєвіших своїх проявів». Вже йшлося про те, що трансцендентне (або Сущє) має незнищенну енергію й проявляє її у різних явищах дійсності. Ця енергія – «марнотратна», бо вона є безмежною. Такою згадана енергія постає у візії людини, чие життя обмежене у часі. Власне людина виявляє та поціновує оце поєднання вічного та проминального у миті.

Трансцендентне проявляється у ритуальному спілкуванні з землею, яке демонструють українські селяни. У візії оповідача під час першої весняної сівби батько зачерпує і розсіває ячмінь «не з почорнілої дойнички, а прямо з власного тіла»; дід Кость «красиво йде за бороною» із виразом «свята на обличчі». Згадане спілкування оповідач характеризує як творче, інтимне, і навіть еротичне⁵⁰. Така характеристика своїм походженням завдячує міфічним уявленням про родючість землі, до прояву якої залучені батько та дід головного героя; і треба зауважити, що вони виконують свою роль в усій красі та урочистості ритуальної дії. Екзистенційне самоздійснення у ритуалі також є проявом трансцендентного. Оповідач говорить, що тепер для селян праця на землі є більше ритуальною, адже з практичного боку немає потреби стільки сіяти і збирати зерна. Однак вони далі працюють, реалізуючи своє покликання та виявляючи потребу «неусвідомленого спілкування з невидимим»⁵¹.

Прояв трансцендентного оповідач бачить у небі, де лелеча пара вчить літати своє бусленя, і де ще вище кружляє лелечий гурт, окреслюючи перед відльотом у вирій «невидиме небесне гніздо». У міркуваннях головного героя воно може призначатися для померлих пращурів; ще ненароджених нащадків; його власного погляду, на якусь мить відокремленого від тіла. Трансцендентне локалізується у просторі неба (головний герой завершує своє споглядання словами: «небо нас всіх пам'ятає»), що суголосне із традиційними міфологічними уявленнями про небо як простір перебування сакральних сил.

Оповідач сповідує народне повір'я про те, що після смерті душа сорок днів літає над землею й прощається із тими місцями, де людина була за життя. Його ж міркування про «той світ» постають як комбінація первісних релігійних уявлень та модерних візій реальності:

Мені видається інколи, що той світ – це лиш якийсь суттєве (сутніснодійсне) відображення нашого земного життя... Щось схоже на перехід од геометрії трьох вимірів до більш складної системи – може, стереометрії багатовимірностей... Але щось найхарактерніше, найсуттєвіше з цього світу зберегється й в тамтешньому просторі... Щось залишається без змін...⁵²

У візії оповідача вона, звичайно, не може бути верифікована науковими доказами, однак отримує «достовірність» завдяки його внутрішньому чуттю – існує тісний зв'язок між «тим» і «цим» світами. Трансцендентне власне й забезпечує те, що перший своєрідно продовжує другий. Щоправда, тривімірна візія світу в одному змінюється на «стереометрію багатовимірностей» в іншому (оповідач тут вдається до наративу неевклідової геометрії). Такий погляд свідчить про неканонічну християнсько-релігійну візію людського існування, про «приватні» релігійні медитації головного героя.

У романі постає образ блаженного п'ятдесятилітнього Зінька, який пройшов через багато сект (еговісти, штундисти, п'ятдесятники тощо) і в жодній надовго не затримався. Він любив приходити й довго розповідати присутнім, серед яких був і тоді шестилітній оповідач, про земне життя Ісуса, про Його смерть і воскресіння, але найчастіше і найдетальніше – про Рай, «котрий раз побачиш і

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

все забудеш, і підеш туди, все покинувши, так неймовірно там гарно»⁵³. Ці розповіді (апокрифічного спрямування) викликають у малого хлопця відчуття захоплення та страху, адже якщо він потрапить до Раю, то вже не зможе повернутися назад, до найрідніших людей, які живуть тут. Його манять дивовижні розмови про Рай, але водночас він тісно прив'язаний до свого земного дому і людей, які у ньому проживають. Це був перший випадок ознайомлення героя із християнським релігійним нарративом та його міркувань про божественну благодать. Вже пізніше оповідач усвідомить, що тоді йому, шестилітньому, бракувало життєвого досвіду, який із часом формує спочатку «дорослу прирученість», а потім «старечу приреченість»⁵⁴.

Будучи у дорозі до батьківської хати у Страстну п'ятницю, він фіксує свої почуття та думки:

Не міг зрозуміти, звідки лягає на душу несподівано непомирний туск.. звідки це відчуття повного випадання з приналежного людям ритму, – ніби йдеш, продираєшся навпроти густого потоку злютованих єдиним прагненням тіл... А сам – поза ними, осторонь рятівного (ім чутного) поклику... Чи це надсвідома пам'ять про містерійне призначення цієї години пополудневої – тоді, на тридцять третьому році від Різдва Христового, і тепер, на Богом забутій станції, дає так знати про себе?..

Віра моя, певно, дуже слабка, якщо навіть такої хвилини під рукою немає хоча б сторінки, бодай рядка, переписаного з Євангелії... Потроху втрачав розуміння, для чого я тут і чому... В свідомості кружляють одні лиш імперативні заперечення: ніколи, ніхто, нізвідки.. Щоб не знейтиватися зовсім, не впасти на заплывану залізничну платформу, почав пошепки вибирати з «Т.Л.Р.» Вітгенштайна окремі речення й повторювати їх крізь себе, крізь світло холодне, – заучував їх напам'ять – щоб не знейтиватися, не впасти на заплываний бетон...⁵⁵.

Цитований фрагмент виразно передає вже дорослий релігійний досвід оповідача. У ньому поєднано слідування народній звичаєвості (коли на Великдень всі діти з'їжджаються до батьківської

хати, щоб у родинному колі відсвяткувати воскресіння Христове); екзистенційне випадання із звичного трибу життя, яке зумовлене спонтанним відчуттям події, що трапилася 2 000 років тому (згідно з православною традицією, Христос був розіп'ятий о 12-й годині у п'ятницю, що отримала назву Страсної); пов'язана із сильним переживанням страти Ісуса Христа втрата просторово-часової орієнтації та психічної цілісності; прагнення за таких обставин знайти опертя на якийсь важливий та присутній наратив. Характерно, що таким наративом (молитвою) для оповідача стає не Євангеліє, а філософський твір «Tractatus Logico-Philosophicus» Людвіга Вітгенштайна (Ludwig Wittgenstein). У цьому творі автор міркує про такі концепти, як значення, розуміння, свідомість, речення тощо й наголошує на важливості мови у розумінні світу. Мова, стверджує Вітгенштайн, пропонує поняття, які відповідають явищам (логічна структура мови ідентична онтологічній структурі світу), також вона має логічну структуру, що уможлиблює пізнання та комунікацію між людьми. Власне повторення уривків зі згаданого трактату повертає оповідачеві притомність. Загалом його захоплення працею одного із засновників аналітичної філософії суголосне з особистою схильністю до критичних рефлексій. Людвіг Вітгенштайн стверджував:

Мислення оточене німбом. – Суть його, логіка, являє собою лад, а саме, апріорний лад світу, тобто лад *можливостей*, що має бути спільним для світу і мислення. Але цей лад, здається, повинен бути *надзвичайно простим*. Він *пере*дує всякому досвідові, має пронизувати весь досвід, до нього не повинна пристати жодна емпірична тьмяність чи непевність. – Навпаки, він має бути з найчистішого кришталю. І цей кришталь хай буде не якоюсь абстракцією, а чимось конкретним, ба навіть найконкретнішим, сказати б, *найтвердішим*⁵⁶.

Оповідач роману «Не-Ми» власне шукає у навколишній дійсності проявів «апріорного ладу світу» – того, що вже містить його свідомість. Ці прояви постають як динамічне становлення об'єктів та явищ (як, наприклад, кружляння лелек у небі), але за цим становленням проглядаються структури, які вказують на існування ладу у світі; на те, що життя у своєму розгортанні має певні логічні

тенденції. Оце звернення до філософського тексту у контексті переживання подій Страсної п'ятниці є характерним проявом модерної свідомості. Адже особистісне переживання канонічної християнської події супроводжується актуалізацією не відповідних коментарів із текстів Отців церкви чи пізніших у часі християнських мислителів, а філософською працею, що ознаменувала у філософії ХХ ст. «лінгвістичний поворот» – повернення до мови, яку стали розглядати як онтологічну підставу мислення і людської діяльності.

Схожим чином у контексті практики різдвяного колядування оповідач акцентує не так на традиційному побажанні нового щасливого року, добра та щастя («адже це лише слова і в них мало втіхи»), як на можливості «відновити в собі зимову святкову тишу, хоч ненадовго віднайти зруйнований саудшафт Різдвяного мовчання»⁵⁷. Окрім того, тут бачимо альтернативний варіант проживання сакральної події. Народження Христа й те, що ознаменує це народження, може відчуватися та переживатися у стані безмовності, в зосередженому плеканні у собі «святкової тиші». Адже про таємне та незбагненне краще не говорити, а утримувати їхню значимість у мовчазному переживанні.

Поцінування трансцендентного спричиняє критику суспільства, у якому «апріорний лад світу» послідовно викривлюється, руйнується, і це часто супроводжується облудними, цинічними заявами. У романі Гудзя мало, порівняно, наприклад, із романом Кашки, проявів критичного ставлення до суспільства. Виглядає на те, що автора «Не-Ми» суспільство загалом не цікавить. Він сприймає його як неминучий соціальний конструкт; і якщо воно таким є, то не варто витрачати на нього увагу та сили. Однак в одному епізоді роману Гудзь відходить від свого філософського дистанціювання щодо суспільства. Він проникливо вглядається у навколишній соціально та політично організований простір й дає гротескно-сюрреалістичне, макабрично-танатосне його бачення. У візії оповідача в якійсь кухні сидять п'ятеро «добродіїв», зодягнуті у білі сорочки з однаковісінькими краватками та чорні однострої, на їхніх грудях висять рядками кольорові «ромбики, квадрати, прямокутники». Підлога на кухні зірвана і ще один «добродій» заступом викидає з ями чорну землю. Раптом один із них підіймається і починає голосну й патетичну промову, яку зрозуміти було важко, попри те, що там лунали знайомі слова: «презентація», «духовність», «наша

віра», «гебрейська небезпека», «виродження», «відродження». Після доповіді доповідач виймає кейс, дістає звідти ложки і роздає присутнім. Усі підходять до труни, що стоїть на столі, знімають з неї віко і починають щось жадібно їсти. Коли оповідач наближається до них, аби розгледіти, що це за смакоту вони споживають, то він:

Побачив – і мало всі нутроці з мене не вивернуло: в розмальованій ложці ворушилися хробаки: жовтуваті, блискучі, з білими поворозками впоперек товстих тілець. Ще мить – і вся замогильна братія щезає у пащі могого мимовільного сусіди. Він обертається, до мене – делікатно здивований, із приязною усмішкою на масних устах, – зі дна труни черпає повну ложку й обережно, щоб не розхлюпати, підносить мені до рота... Я не витримую – зі всієї сили, обома руками штовхаю його від себе... чоловік падає, збиває з ніг свого напарника, той – іншого, й один за одним всі вони валяться в яму, в роззявлену пельку голодного потойбіччя. Зіштовхую вслід за ними труну з хробаками й похапцем закладаю дошками отвір у підлозі...⁵⁸.

Бачимо ревносних служак суспільства; тих, чие завдання полягає у простеженні виконання владних рішень на місцях, контролі над людьми, запровадженні тотальної суспільної уніфікації, свідченням чого є їхня зовнішність. Автор представляє їх в одностроях, які виявляють як корпоративний дух самих служак, так і їхню контролюючу функцію у суспільстві. І чим більше суспільство авторитарне, тим більша в ньому роль контролюючих органів. Вони можуть мімікрувати під різні владні наративи, але їхня функція залишається незмінною – наглядати і за потреби карати. «Добродії» використовують пострадянську владну лексику, за якою нічого не стоїть. Вона лишень засвідчує здатність політичних еліт міняти риторику відповідно до вимог часу. А також – незмінність самого авторитарного мислення, де послідовно вибудовуються якісь зовнішні «загрози», проти яких необхідно об'єднуватися і яким необхідно протидіяти; це дає підстави для обмеження громадянських прав та свобод. Оповідач не сприймає лексики «добродіїв», не приймає запропоновані ними умови гри. Він проникливо бачить усю їхню огидну суть. Відчуття трансцендентного – а воно дає особливе усвідомлення стану

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

свободи – тільки посилює саркастичне ставлення до того, що постає перед його очима. Свобода особистості протиставляється тут несвободі суспільного контролю в усій гостроті постановки.

У романі можна знайти прояви любовно-еротичного коду. Їх не є багато, але вони уповні виявляють природу кохання. На початку роману йдеться про історію Лук'яна та Йолі, які познайомилися на засіданні літературного гуртка, покохали одне одного й віддалися своїм почуттям, незважаючи на те, що жінка вже була одружена і мала малолітнього сина. Обоє «відважилися впізнати одне одного», їхнє кохання стало «єдиним виправданням усього їхнього життя»:

...вони вже нічого не чули, пригорнувшись міцно одне до одного, плили крізь темні води чужого (власного) забуття, а течія напівдیتячих уповільнених сновидінь відносила їх чимраз далі, звільняла від пережитого страху, несла їх геть од чорно-білого, наповненого рогатими примарами райцентру, від скрипучої контори найостанніших ритуалів, все далі, далі, але не до гирла, як мало те бути, а навпаки – ближче до витoku свого...⁵⁹.

Кохання дає відчуття емоційної й тілесної близькості, коли чоловік та жінка розпізнають одне в одному споріднені душі. Воно ж дає чуття прекрасного, яке є одним із проявів Суцього (хода Йолі нагадує Лук'янові «коливання, хвилювання свічки», а в її обличчі він бачить «віддзеркалення тихого світла»). Проїняті цим почуттям, закохані прагнуть виявити кращі властивості своїх душ. Це і є поверненням «ближче до витoku свого». У стані закоханості час біжить інакше, аніж зазвичай, й інакше бачиться навколишня дійсність. Наприклад, Лук'ян переконаний, що справжнє ім'я його коханої не Йоля, а Марія. Однак почуття кохання та житейська практика не йдуть у парі: Йоля одружена з чоловіком, із яким не має душевної близькості; той не погоджується віддати сина, коли мова заходить про розлучення; відтак вона повертається додому, а потім здійснює спробу самогубства й дивом залишається живою; своєю чергою, Лук'ян опиняється в психіатричній лікарні й після курсу лікування виписується, вже «нічим не відрізняючися від нормальних людей»⁶⁰. Історія їхнього кохання засвідчує непримиренну опозицію між коханням як поривом душі до прекрасного й досконалого

в іншому/іншій та логікою життя, яку визначають побутові, фізіологічні, інстинктивні прагнення й інтереси.

Любовний досвід самого оповідача розгортається по-іншому. Він втратив цноту перед армією, коли приятель привів його до однієї жінки й попросив її зробити так, щоб той не пішов до війська незайманим. Вона виконала це прохання із жіночим розумінням ситуації – дещо граційно, але без особливих сентиментів. Опісля герой має почуття вдячності до неї за цей свій перший сексуальний досвід. І далі в житті він несе в собі оце еротично-сексуальне прагнення жінки – як радості та повноти буття; як можливості подолати самотність та отримати задоволення від споглядання жіночої чуттєвості:

Я хочу лиш бачити, як наростає хвилювання ув зволоженій глибині її погляду, як нервово вона поправляє волосся, відкидаючи його з чола – вільною від обіймів рукою, як тихо посміхається одними кутиками вуст...⁶¹.

У візії оповідача жіноче тіло символізує тілесність, відкритість, прагнення, таємничність. Тому він порівнює зимовий ліс із тілом жінки, «яку ще любиш, котра ще впускає тебе в свої потаємні сховища»⁶². Але, як вже було сказано, кохання не визначає основний напрям самоствердження героя, не становить важливого чинника у реалізації його життєвого самоздійснення. Він самотньо йде дорогою життя, й жодна жінка не може позбавити його екзистенційної самоти.

На якийсь час долати цю самоту оповідачеві допомагає творчість. Він бачить дійсність як «неодномірну реальність», яка вимагає відповідних форм зображення. Цю «реальність» головний герой протиставляє «умотивованому реалізмові», який творить «спрощення навколишнього світу», пропонує «дубовий типологізм характерів», виховує «духовних» читачів, які насправді є слабкі духом і «не здатні відповісти насильством на щоденне насильство держави». Ці читачі волають про «дух крові», «запроданість масонам» й кидають «недорікуваті звинувачення» Нагірній проповіді⁶³. Оповідач виявляє критичне ставлення до соцреалізму та до того його продовження, яке виникло наприкінці 1980-х – початку 1990-х років і в якому на місце соціальної була поставлена національна ідея; водночас залишилося незмінним спрощене бачення дійсності.

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Герой говорить про свою ідеальну книжку, що відображала б реальність без спрощень та риторичних настанов. Щоб її написати, необхідно прожити ще одне життя, аби зібрати та зафіксувати в слові побачене. Це була б книжка,

яку важко було б віднести до якогось певного жанру – то не мав бути роман чи повість, новела чи оповідання, – скоріше, один нерозірваний текст, складений із обірваних і відновлених діалогів найчастіше двох голосів – чоловічого та жіночого, побудований не за вертикальною звичною фабулістикою, а горизонтальним розірваним потоком, схожим на класичний блюз: ритмічно незалежні поміж собою голоси рухаються майже поряд, майже торкаючись, але зберігаючи власну окремішність, свою особисту відчуженість там, де в миттєвий контрапункт їхніх тем долучається мідь духових інструментів, оклик породжує відповідь, обережне проникнення переходить в бурхливе злиття, в стогін тілесного впізнавання, звільнення, розчинення себе в іншому – тільки на мить, й знову чуттєву радість змінює туск неминучої самоти, голоси знов розходяться, звучать тихіше, окремо, і тільки у відтворених синкопах зберігається пам'ять про спізану нероздільність; тут немає головних і підлеглих тем, перших і другорядних площин, – єдиний звуковий потік переливається, розгойдується від одного ритмічного центру до іншого, надовго не затримуючись в жодному з них, і, потрапляючи йому в такт, розхитується свідомість випадкового слухача-чатувальника, хитається крізь сміх і сльози, від народження – до смерті, від темряви непам'яті, забуття – до спалаху всезберігаючої любові...⁶⁴.

Бачимо опис тексту, що володіє особливо еластичною структурою, завдяки якій він може якнайоптимальніше передавати «неодномірність реальності». Оповідач вдається до аналогії з музичним звучанням блюзу, яке визначається діалогічною побудовою, циклічною музичною формою, ліричною композицією, імпровізацією тощо. Юрко Гудзь апелює також до музичних прийомів зміщення акцентів; дисонансів, які вимагають повернення до звичної форми звучання; одночасного поєднання двох музичних голосів

тощо. Текст постає як єдине ритмічне ціле, у якому «голоси» творять складну форму взаємовідносин – із нюансованими повторами, зсувами, опозиціями, взаємозлиттям тощо – і відображають поєднання двох стихій життя, які у культурній пам'яті символічно ознаменовані як чоловіча та жіноча (оповідач ніде не обмовляється про своє ознайомлення зі східними філософськими практиками, однак його візія ідеального тексту суголосна із засадами даосизму⁶⁵). «Голоси» передають досвід життя, у якому сплетені воєдино «радість бурхливого злиття» із «туском неминучої самоти», «пам'ять про спізану нероздільність» із «темрявою непам'яті», народження зі смертю, сміх зі сльозами тощо. Пригадаймо, що Кашка обстоював ідею тексту, який складається з коротких фрагментів, які повинні оптимально відобразити дійсність в усій неоднозначності її постання. Юрко Гудзь також виступає за фрагментований текст, але він уточнює те, на що цей текст скерований. А саме: на зображення проявів двох світотворчих начал, які символізуються чоловічим та жіночим первнями. До того ж, ці прояви він співвідносить між собою завдяки складній музичній гармонії. Варто додати, що сам автор усвідомлює, що він не спроможний створити цей ідеальний текст. Адже українська мова за радянського часу зазнала сильних утисків, і більшість слів втратило свою номінативну та експресивну функції. Однак це, поруч із бажанням описати світ й висловити себе, змушує оповідача сідати вранці за друкарську машинку («українізовану “Москву”») і наносити удари по «відкритій рані білої сторінки»⁶⁶.

Попри таке формальне окреслення поля ідеального тексту, оповідач критично ставиться до формалізму як такого. Супрематичну гру із крапками, площинами, чорними квадратами він характеризує як звичайнісіньку «артистичну розвагу». Інша річ, коли формалістичні експерименти промовляють про щось значиме в людському існуванні. Наприклад, на полотнах Казимира Малевича (Kazimierz Malewicz) «чорною дірою» на місці обличчя селянських постатей, на думку оповідача, відображається трагізм українського селянства 1920–1930-х років. Такі мистецькі експерименти (як і авторський синтаксис у романі «Ротонда душолюбців», що передає «особистий та колективний біль» українського народу під час сталінських репресій 30-х років ХХ ст.) герой високо поціновує. З іншого боку, Гудзь виявляє захоплення поезією та постаттю Йосипа Бродського

(Иосиф Бродский), якого він протиставляє прислужникам влади («шестьорам») поетам-шістдесятникам. Також Гудзь є прихильником опозиційних до держави способів письма, одним із яких була поезія Бродського. Захоплення останнім, підсилене ненавистю до поетів-шістдесятників, виявляється таким сильним, що автор роману «Не-Ми» відмовляється визнати за Бродським шовіністичні щодо України погляди, зокрема авторство вірша «На незалежність України»⁶⁷. Треба зауважити, що опозиція до радянської влади не скасовувала російських імперських амбіцій у Бродського, які проявлялися, зокрема, у трактуванні «українського питання».

Оповідач також висловлює міркування щодо слова. Він відзначає те, що слова на папері набувають самодостатнього існування, стають незалежними від автора. І чим більше проходить часу, тим більшою стає «чорна прірва» між самими словами. Вони втрачають відбиток «живого дихання» автора, відтінки його «притишеного голосу». Слова все більше й більше дистанціюються від нього. Вони позбуваються здатності передавати неповторні нюанси його індивідуального життя, набуваючи натомість можливість універсального промовляння (оповідач сумує через втрату індивідуальної неповторності слів, бо вона засвідчує важливий для нього особистий досвід, який є основою тексту). Інертний текст із «чорними прірвами», що збільшуються, оповідач протиставляє образу рухливого снігопаду за вікном, де незліченні й майже невагомні частки не є «безпритульними» елементами світу, вони мають свою траєкторію. Снігопад символізує рухомий феномен, і таким же рухомим оповідач хоче бачити свій текст – у контексті передачі динаміки авторської думки та спонукання до відповідного живого сприйняття з боку читача. Водночас слова мають передавати найтонші порухи душі, зберігати «невимовне». Останнє власне і присутнє у порожнечах між словами. Оповідач свідомий відмінності між тим, що хоче сказати його душа, і тим, що постає у тексті. Це спричиняє постійні повернення до написаного, і такі повернення він порівнює із незмінними поверненнями до тіла жінки. Як жіноче тіло манить, втілює загадку буття, але не дає на неї відповіді, так і текст – притягує до себе, окреслює таємницю існування та лишає її нез'ясованою. Вічні повернення чоловіка-оповідача до жінки-тексту ознаменують постійне прагнення оволодіння-упокорення й незмінні поразки від таких спроб.

У романі «Не-Ми» автор рефлексує щодо роботи пам'яті (чого майже немає у романі «Житло»). Втрата пам'яті – йдеться про якогось «добродія К.» – призводить до занепаду розуміння світу, розриву емоційного контакту з навколишнім середовищем. Відтак світ стає «чужим» для людини. Давні щоденникові нотатки посилюють в неї відчуття того, що «прожите не належало їй». Життя розгортається саме по собі; а переконання щодо його приналежності людині є свідченням ілюзій молодечого віку. Однак завдяки згаданим нотаткам все ще залишається остання можливість пережити «мить справжнього часу»⁶⁸. Бачимо, що функцію пам'яті (частково!) перебирає на себе текст. Завдяки останньому свідомість здатна подолати неминуче, зумовлене часом та віком, забуття фрагментів минулого й завдяки своїй симультанності (розміщенню різночасових подій у єдиному просторі) досягати певної повноти представлення буття. Текст може допомогти сягнути цієї повноти, але за умови, якщо пам'ять не зруйнована суттєво.

Оповідач обсервує прояви своєї пам'яті і робить низку висновків. Інколи, під час лісових мандрівок, він несподівано починає згадувати не події, не людей, а «якісь невиразні відчуття, пов'язані не стільки з часом, скільки з завжди втраченим простором», адже часу тоді ще не існувало⁶⁹. Прояви пам'яті можуть бути спонтанними, і чим більше пригадуване віддалене у раннє дитинство, тим більше воно випадає зі хронології життя й супроводжується «невиразними відчуттями». Дитяча несформована свідомість ще не встановлює чіткі часові межі і не здатна відрефлексувати відчуття у відповідних означеннях. Оповідач пригадує, що будучи трирічним хлопцем він:

...вже знав, що баба Софія колись помре, помре дід Кость, вони стануть невидимими і невідомими, й заховаться десь глибоко в моїй пам'яті, й щоб не зрадити їх, не зостатися одному тут, посеред безпам'ятного світу, не відчуратися їхнього непоказного співчуття, я мушу теж *відійти*, поступитися стежкою, долучитися їхніх, тепер назавше невимовних, молитов і прохань про найзвичніші й найпотаємніші речі земного (домашнього) вжитку...⁷⁰.

Спогад минулого актуалізує позалогічне, інтуїтивне, трансцендентне «знання» логіки смерті, яка неухильно забирає представників

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

старшого покоління роду й яка, як прийде час, забере і молодших представників. Оповідач демонструє цікавий хід у своєму міркуванні: існує певна закономірність «відходу» поколінь й слідування їй (вже самому) дає змогу й далі перебувати в єдності зі своїми старшими родичами. Висновок, що рідні помирають, і він сам теж колись помре, герой, якщо повірити сказаному, робить інтуїтивно в трирічному віці. Однак сам спогад-реконструкція цього епізоду виявляє роботу свідомості вже дорослої людини. Зокрема, це стосується трьох причин, чому оповідач також повинен померти. Пам'ять пригадує минуле, але це пригадування здійснюється під впливом актуальності, способів розуміння, наративів теперішнього. Образно кажучи, немає «чистих» спогадів минулого, вони так чи так «забарвлені» сучасним. Свідомість конструює минуле відповідно до своїх потреб, але й потреби свідомості значною мірою визначаються минулим – про це свідчить текст «Не-Ми».

Оповідач зауважує, що існують різні види пам'яті: індивідуальна – пригадує, як у дитинстві перший раз у житті їв шовковицю; родова – згадує дідову розповідь, як той ходив малим до крамниці; генетична – в українському селянстві у 1910–1920-х роках ожив козацький дух, що спровокувало шалений опір більшовицьким військам в Україні; ритуальна – сільські бабусі святкували свої свята, ходили до церкви, хрестили дітей попри всі заборони радянської влади. Пам'ять має свій улюблений психічний стан, який асоціюється із зимовою порою (спокоем, уповільненням відчуттів та вражень), коли найкраще проживається те, що згадується з дитячого та дорослого життя. Автор характеризує пам'ять як «запопадливу дружину Лота», коли згадує «округлі й теплі принади» своїх кількох жінок⁷¹. У дещо іронічній формі він вказує на те, що пам'ять схильна повертатися до спогадів, які пов'язані з сильними емоційними відчуттями, зокрема сексуальними.

Завдяки пам'яті можна викликати свої давніші відчуття (наприклад, «нікому непотрібної юності»), пережити-осмислити їх у теперішньому часі і в такий спосіб розпрощатися з минулим та наповнити сьогоднішня повнотою існування. Бачимо, що герой самостійно формулює те, що в психоаналітичній практиці отримало назву «корекція минулого». Він також наголошує на тому, що спогади з дитинства є важливими, бо вони втілюють досвід первісного, безпосереднього та таємного; того, що зберігає у собі загадку життя,

повноту світу й трепетну радість відчуття. Але пам'ять може нести у собі спогади про колишні мрії, що увиразнюють велику різницю між тим, що бажалося, і тим, що сталося. Власне завдяки пам'яті постає горизонт бачення, в якому окреслюється трагізм людського існування. Так, колишні мрії щодо щасливого весілля тітки Ольки тільки увиразнюють згорьованість та безталанність її життя, адже «війна винищила її женихів», а «безпросвітні й нескінченно рабські (колгоспні й домашні) роботи забрали здоров'я та силу»⁷².

Роман «Не-Ми» завершується міркуванням оповідача, який, їдучи потягом і фіксуючи одну ситуацію на пероні, зізнається собі, що не розуміє, «для чого, для кого має запам'ятати те все назавжди»⁷³. Таке зізнання засвідчує, що процес запам'ятовування відбувається як фіксування уваги на якомусь об'єкті; і вже пізніше отримані враження піддаються рефлексіям. Під час отримання вражень людина не спроможна передбачити – коли, як і з якою метою вона пізніше використає ці враження. Якщо людина належить до творчих особистостей, то вона може виявляти інтуїтивне відчуття, що певне враження необхідно запам'ятати, адже у ньому щось проявляється – хай навіть зараз не зрозуміло, що саме, і не знати, де й коли це враження буде активізовано. Прийде час і внутрішнє чуття підкаже, де необхідно використати це враження-спогад. Точніше, чуття саме поставить його на належне місце. У цьому епізоді оповідач «Не-Ми» виявляє свою творчу натуру, схильну до спостережень, рефлексій та довіри до власної інтуїції.

*

Роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл» є промовистим випадком представлення визначальних кодів модерного прозового письма 90-х років ХХ ст. Адже автор поєднує в собі великий талант, сильну пристрасність, рідкісне чуття часового та універсального, глибоке розуміння людської природи. Він означає важливі для нього моменти людського існування й представляє їх із великою художньою експресією. Силою свого слова оповідач намагається вплинути на читача, долучити його до того, що є суттєвим у людському житті. Прагнення допомогти читачеві, розкрити йому очі на те, що відбувається навколо – а йдеться про пострадянську дійсність 1990-х років – визначає головний наратив роману. У цьому прагненні Пашковський доходить до межі, яка виявляє не лише

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

максимальний прояв авторських зусиль, а й демонструє кордони промовлюваності художнього тексту як такого. У такий спосіб оповідач «Щоденного жезла» демонструє силу та безсилля художньої літератури. Сила полягає у проникливому баченні людської душі та дійсності довкола, розкритті нових можливостей мови та гострій постановці моральних проблем⁷⁴. Безсилля полягає у тому, що літературний твір не здатний безпосередньо впливати на читацьку аудиторію, а його опосередкований вплив зазвичай складно виявити та виміряти в якихось показниках. Треба сказати, що вся романістика Пашковського, від роману «Свято» починаючи, виявляє тенденцію критичного ставлення до дійсності із намаганням наголосити на необхідності морального перетворення радянської і потім пострадянської людини. «Щоденний жезл» виявляє цю тенденцію найповніше і в найгострішій формі. Мовчання письменника після цього роману можна сприймати як свідчення розчарування автора від того, що його текст не був сприйнятий належно читацькою аудиторією. І це є неминучим наслідком того, що оповідач поставив собі завдання, яке виходить за межі можливостей літературного твору.

Автори попередніх двох романів ненав'язливо провадять свою оповідь. Вони діляться з читачем власним досвідом; тим, що було індивідуально пережите та осмислене і що виглядає для них значущим; таким, яким варто поділитися із іншими людьми. І вже від читача залежить, чи захоче він засвоювати сказане, вводити прочитане в обшир власної пам'яті та свідомості. Результатом читання є прирощення знань про людину та навколишній світ, а також новий естетичний досвід. У випадку із Пашковським така ненав'язливість оповіді відсутня. Оповідач «Щоденного жезлу» бачить таку перспективу розвитку людства:

погибельне має згинути, а від живих вимагається чистота істин, життя згідно них, милосердна віра; Бог змете нечестивців, як смердінь труп'ятини, як сморід блюзнірства, як смердоту над відстойниками – принесе меч, і буде ридання запізнім, і скрегіт зубів даремним...⁷⁵.

Автор вбачає свою покликаність у тому, щоб допомогти тим, хто не має достатньо внутрішніх сил, зробити зусилля і таки почати жити відповідно до істин, жити у «милосердній вірі». Власне

назва роману передає основну інтенцію письменника: на цей текст має «спиратися» читач, щоб прямувати своїм нелегким життєвим шляхом. Він переконаний, що «сила, яка берегла його, через написане ним вбереже уважних і вірних»⁷⁶. Оповідач бачить себе як того, хто покликаний Богом розкрити очі людям на тотальну деградацію, що відбувається навколо, на їхню «безмежну, як море блювотини, зневіру». Можна сказати, що для того, щоб бути почутим, він суттєво «згущує фарби» у своїй критичній візії життя. Але тут потрібне уточнення: оповідач це робить несвідомо, він так насправді бачить дійсність. Це бачення зумовлюється нездоланою відстанню між «чистими істинами», з одного боку, та суспільною дійсністю – з іншого. Згадана інтенція впливає на монологічний, волюнтаристичний стиль оповідача. Адже, на його думку, моральна деградація суспільства сягнула загрозливого рівня, й потреба кардинального очищення вимагає радикального наративу. І тут неминуче постає запитання: а що дає Пашковському право виступати з позиції того, хто піддає сучасне суспільство колосальній критиці, апелює до майбутнього Апокаліпсису і передрікає загибель великої частини людства? Відповідь на це запитання дається в самому тексті:

щось обнадійливе, *ти не сам*, не покинутий, не безпорадний з притиснутим обіруч страхом, як м'яким зайченням за пазухою, щось співчутливе, проникне, тишею і розумінням схоже на мовчазну сільську бабцю, що одним поглядом вмилосердне від тривог і нагадує осінь, щось віддаленіше далини, ближче останньої сповіді вмивало від чорного поту лиховість, образ передчуттів, погорди і, голосами всього суцього воскресивши світ, наказувало писати: скоріше записувати віднайдене, ніж вигадувати присутнє, скоріше чиєсь, ніж власне...⁷⁷.

Бачимо, що відчуття трансцендентного – а воно проявляє себе у відчутті присутності, співчутті, милосерді; проникливості погляду та розумінні побаченого; «воскресінні світу голосами суцього» – дає авторові можливості та сили писати. Він свідомий сили свого письменницького таланту, проникливості власного бачення, своєї здатності робити широкі узагальнення щодо життя. На його думку, все це він отримав «згори» і, будучи обраним, оповідач відповідно здійснює своє покликання.

Така позиція викликає серед критиків різні оцінки. Так, Ніла Зборовська бачить у романі прояв духу, що «призначається для цивілізованого “несвіту” як пробуджуюча і надихаюча сила»⁷⁸. Тамара Гундорова наголошує на тому, що «негативізм лише відтінює стверджувальну діалектику» роману, й попри «всі енцикліки», автор прагне «врятувати світ і культуру від небуття»⁷⁹. Сергій Квіт вбачає у романі приклад «правдиво християнської прози наступально-воєнничого змісту» – із непримиренністю позиції, жорстокістю оцінок, експресивною перейнятністю текстом, зміною емоційних реєстрів від урочистості до висміювання. Він бачить «Щоденний жезл» як гротеск, «наступний крок після якого – прокляття»⁸⁰. Натомість Роксана Харчук спостерігає у Євгена Пашковського (так само як і у прозі Костя Москальця) «кокетування зі святістю», прояв «власного самолюбства і гордині». Критик переконала, що «сила святості не в насильстві, святість апелює до всіх і кожного»⁸¹. Зі свого боку, Марко Павлишин помічає у романах Пашковського «претенсію рятувати людство при відмові від діалогу із представниками людства», «спробу подати старе і занадто знайоме в одязі новій». На думку критика, письменник намагається повернути «відчуття різниці між важливим і повсякденним», однак його боротьба йде за тезу, «яку можна підперти тільки риторикою модернізму, авторитет якої сьогодні далеко не очевидний». Водночас Павлишин протиставляє наративи прози Пашковського та Андруховича і власне в існуванні таких протилежних форм оповіді вбачає багатство сучасної української літератури⁸².

Критичні зауваження Харчук та Павлишина щодо світоглядної позиції Пашковського зумовлені їхніми модерними настановами: демократичним поцінуванням більшості, що творить суспільство, розумінням природи людських слабкостей і відтак терплячим поступовим їх виправленням, в одному випадку, та засадничою необхідністю діалогу із читачем, баченням літературного процесу як історично змінної величини, у якій певні риторичні прийоми й естетичні пропозиції з часом втрачають свою актуальність, – в іншому. Однак оповідач «Щоденного жезлу» – і це засвідчує його модерні переконання – є крайнім індивідуалістом, й звертається він до індивідуальностей, поцінуючи їхню особисту волю та бажання духовного розвитку/переродження. У ситуації вибору: закликати до дії тих, хто хоче діяти, й махнути рукою на тих, хто не хоче цього

робити, чи терпеливо чекати, поки люди самі поступово усвідомлять необхідність духовного розвитку/переродження, – він обирає перше.

Його монологічна позиція виявляє могутнє зусилля людської індивідуальності; ту повноту письма, за якої не лишається місця для діалогу. Наратив Пашковського своєю монологічністю несе гіпотетичну можливість тоталітарності, але сам цей наратив тоталітарним важко назвати (тут треба сказати про небезпеку протилежної позиції: в терплячому сподіванні на людське самокоригування можна згубити саму можливість зміни, оскільки, як зазначає письменник, «бацила советікізму» мутує і самовідтворюється дуже вдало). Адже всі зусилля автора – а оскільки його не чують, то він змушений збільшувати «градус» свого промовляння – скеровані на ідею покращення людської душі, і звертається він до всіх. Обраним може стати будь-хто, достатньо лише пробудити прагнення душі до трансцендентного.

Оповідь Пашковського парадоксальним чином суміщає у собі протилежності. Автор сповнений ненависті і сарказму до «конечного народу», що проживає в Україні, ніжний та трепетний у своїй любові до справжньої людини. Цей наратив є монологічним за своєю сутністю, але сила його така, що він пробуджує в читачеві вже власні враження та розмірковування. Справді, можна стверджувати, що в ньому подається «старе в одязі новій», однак прагнення вдосконалення людини набуває актуального виміру в новітньому суспільно-політичному та культурному просторі. Тобто «старе» – це вічно повторювальне актуальне. У романі оповідач, попри всю свою моральну риторику, виявляє проникливе бачення пострадянської суспільної дійсності, а також проблематики людського існування кінця ХХ ст. Варто зауважити, що «нова одяга» роману значною мірою шиється за мірками експериментального «експресіоністичного роману», про які пише американський критик Джозеф Воррен Біч (Joseph Warren Beach) у праці «Роман ХХ століття. Дослідження технічних прийомів»⁸³. В експресивній формі роману проявляються значущі феномени авторського часу, що також є маркером його актуальності. Варто зауважити, що в теперішній час роман зберігає свою промовлювану силу попри те, що модерні наративи перестали бути мейнстрімом.

А тепер погляньмо на визначальні коди «Щоденного жезла». Насамперед спробуємо реконструювати погляди оповідача щодо

Бога. Останній «живе у натхненні, в любовесилі кожної зреченої для добродіяльності людини, що справами милосердя уподібнюється Йому»; «богоподібне з людини неможливо витруїти», й «всяка людина є доброю і треба тільки вдихнути в неї чесноти»⁸⁴. Найбільшою проблемою для людини є зневіра в присутності Бога, адже наше серце схильне «давати притулок усяким речам і вмщає забагато дурниць»⁸⁵. Зневіра відводить людину від її божественного призначення, перетворює її в «перележаний силос», який ні на що не здатний і який просто зітліває з часом. Певні люди (їх автор називає «ніщо», а Мартин Гайдеггер (Martin Heidegger), як відомо, називав «das man») прагнуть уникнути своєї долі, оскільки не бажають відходити від загальноприйнятих соціо-культурних шаблонів та комфортного існування; не хочуть здійснювати зусиль на своїй життєвій дорозі; уникають можливості опинитися у складних ситуаціях екзистенційного вибору. Оповідач формулює промовистий афоризм: «уперте ніщо не бажає знати справжнього, щоб не прийти до розкаяння»⁸⁶. Знання «справжнього» неминуче призводить до «розкаяння» (такою є формула «зустрічі» з Богом), до зміни способу сприйняття світу та перенаправлення цілей власних дій.

Людина не може пізнати «всеохопну», «всезагальну» правду життя, відтак у неї лишається лише один вихід – вірити і сподіватися, адже «вірним відкриється радість як дітям»⁸⁷. Вірні отримають або блаженну радість існування, або ж могутню силу духа («мільярдновольтний гарт»), яка дає змогу робити те, що за інших обставин було б неможливе для виконання. Сам роман закінчується наскільки стислим, настільки ж промовистим зверненням: «явися, Господи»⁸⁸. Відповідно до християнської есхатології, таке явлення знаменує Друге Пришестя Христа, воскресіння мертвих, страшний суд над мертвими та живими й цілковите встановлення Царства Божого на землі. У контексті наративу «Щоденного жезла» це явлення символізує настання ери справедливості, де «вірні» отримають своє блаженне життя, а грішники – кару. Цим закликом-проханням оповідач виявляє своє особисте прагнення приходу ери справедливості, з одного боку, а з іншого – підтримує «вірних» на їхній нелегкій життєвій дорозі й дає до розуміння тим, хто не хоче духовно змінюватися, що розмови про відповідальність людини за її вчинки – це не порожні балачки і що моральну відповідальність за свої вчинки не можна відсувати в далеке неозначене майбутнє.

Ідея християнської есхатології формує основну авторську інтенцію в романі: людству треба покаятися, здійснити моральне переродження, бо воно прийде до загибелі. Йдеться не лише про простір пострадянської України, а й про усю людську цивілізацію загалом. Водночас «Щоденний жезл» є поліфонічним романом, тематично-проблемне поле якого виходить далеко за межі християнської есхатології. У творі одні проблемні блоки хоч і суголосні з есхатологічним світоглядом, проте виявляють окремішню ідейну скерованість. А інші блоки взагалі не пов'язуються із ідеєю біблійного Кінця світу.

Абсолют як вічна, незмінна першооснова світу є атрибутом Бога, але в тексті «Щоденного жезла» цей атрибут постає як автономна одиниця. Його прояви оповідач вбачає у полюванні, вірності собак, діалогах наодинці з собою, «пронизливий красі світу, від якої морозить наскрізь». У навколишньому світі абсолют проявляється у «чомусь справжньому»:

...згадай абрикосову пахощ садів і літо в білій Калитві, розпечені огорожі з плаского каменю, повз які ви йшли до річки, земля пашіла крізь підошви і пахла дощем біля водогінної колонки; згадай яструбину висоту серпня, все чисте жадання молодості, жіночий сміх, викупану тугу засмагу; згадай світле й гідне...⁸⁹.

Це «справжнє» передає життя у його повноті існування. Ця повнота передається через образи «землі», «каменю», «саду», «останнього місяця літа», «жінки». Жіночий сміх та жіноча «вкупана туга засмага» містять виразні еротичні конотації, які, варто зауважити, не характерні для християнського апокаліптичного світовідчуття. Повноту життя оповідач цінує найвище, і ця повнота у нього пов'язана із проявом абсолюту. Завдяки згадуванню «світлого й гідного» він прагне вивищити свою душу над «спохабленою» реальністю; хоче розрадити її, наснажити для торування власної життєвої дороги далі. Звернімо увагу, що для оповідача прекрасне та морально гідне знаходяться поруч. Ба більше – одне і друге тут злютовані: одне передбачає друге і навпаки; відповідно аморальне не може бути прекрасним, а потворне – моральним. Оце поєднання прекрасного та морально досконалого (тут оповідач виявляється своєрідним прихильником давньогрецької калокагатії, у якій обстоювалося

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

поєднання фізичної краси та духовної досконалості, і це становило взірць виховання людини) зумовлено тим, що і одне, і друге є проявами абсолюту як досконалої першооснови світу.

Завдяки абсолюту можна визначити істину, яка має чітку й незмінну природу:

свободу ми підмінили байдужістю до всякого протесту й оголосили, що може бути здійснена будь-яка дія, аби вона лише освячувалась викаструваним словом «свобода»; і в цей самий момент зникла також істина; ми не відмінили істину; просто вона відвернулася до нас спиною; істина, – ця довга, чиста, чітка, неоспорима і сяйлива полоса, по один бік якої чорне – це чорне, а по другий бік біле – це біле – в наш час стала кутом, точкою зору, чимось таким, що не має нічого спільного не тільки з істиною, але навіть з простим фактом і повністю залежить від того, яку позицію ти займаєш дивлячись на неї...⁹⁰.

Оповідач критикує релятивізм бачення засадничих категорій людського існування, особливе поширення якого відбулося в пост-модерній свідомості⁹¹. Пізніше я ще повернуся до тієї критики сучасного суспільства, яка здійснюється в «Щоденному жезлі». Тут же хочу наголосити, що власне абсолюту, який є чітким, недвозначним та неспростовним, забезпечує точність та присутність суджень щодо істини.

У контексті трансцендентного світогляду виринає образ смерті, яку ніхто не бачить і яка, як пригадує оповідач один із епізодів свого дитинства, чатує на свої жертви по той бік тонкого льоду на замерзлому ставку:

...скільки б не впиралися ліктями в лід, ви не бачили там, потойбік, чогось незвичайного і не відчували справжнього холоду; *а та, що чигає на всіх*, дивилася на вас зісподу, вона була так близько, так поряд, що лінувалася потягнути когось за ногу вниз; вона насолоджувалася вашим незнанням і беззахистом, бо бачила вас наскрізь; бачила ваше минуле й майбутнє, і знала, що вспіне до кожного – нікуди не дітись вам; [...] *але та, що чигає на всіх*, не виказувала своєї присутності,

а впам'ятовувала кожного в лице – і тобі, котрий вдивлявся в сутінь під кригою найдовше, тобі плеснула в очі жалким і жалісним холодом, даруючи проникливість зору²².

Образ смерті тут постає ні в міфологічній (попри характерне уникання її прямого називання й використання описового представлення), ні в християнській картинах світу. Смерть тут є трансцендентним проявом буття. Вона – невидима для людини (але видима в ретроспективному погляді автора) й водночас визначає завершення її життя. Смерть ознаменовує залізну логіку законів існування, до того ж робить це із неспростовною очевидністю. Окрім того, смерть володіє універсальним знанням про людину і світ, тож вона наділяє оповідача «проникливістю зору». Смерть ознаменовує мить завершення життя, а отже, ставить питання підсумку щодо його повноти/неповноти. Також тут актуалізується проблема забуття, яку можна долати через фіксування побаченого, відчутого, помисленого у слові. Оповідач зізнається, що саме смерть його «прирекла писати». І як вже йшлося, смерть унаочнює неспростовність певних універсальних законів існування, відтак вона виводить відчуття та мислення головного героя на відповідний рівень усвідомлення дійсності.

Серед проявів блага, на які звертає увагу оповідач, бачимо доброту, правду, гідність, жалість, співчуття, свободу, волю, простоту, красу. Він протиставляє потворному соціальному світові людей «чистий» та прекрасний світ природи, звироднілому містові – безхитрісний і щиросердний світ села, колективній безвідповідальності – індивідуальне обстоювання правди та гідності. У тексті є епізод, коли головний герой із братом їде в одне село, щоб подивитися хату, з якої його прадіда було виселено в кампанії боротьби радянської влади з куркулями. Їхня машина застрягає у дорожньому болоті й витягнути її звідти погоджується молодий тракторист, який опісля відмовляється взяти гроші за зроблене. І в процесі розмови оповідач випадково довідується, що його прадід і прадід цього хлопця були кумами й у радянській репресивній системі вони обидва проходили за однією статтею. Відтак стає зрозуміло, що гідність та доброта передаються сімейно-родовими лініями. Ця передача зумовлюється долею, яка є проявом вищих сил, й оповідач вдячний за таку долю свого життя.

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Він цінує свободу, призначення якої полягає у створенні можливостей для людини реалізувати своє покликання (в його випадку – письменницький талант). Водночас герой критично ставиться до поширеного гасла: свобода – «головний засіб зцілення» від різноманітних проблем у пострадянському суспільстві. Він висуває свій аргумент проти такого гасла: «маньякові скільки не дай *злободи*, він все одно гвалтуватиме і різатиме»⁹³. Без моральних зусиль, без етичного переродження радянської чи пострадянської людини свобода не сягне свого екзистенційного призначення; вона лишень консервуватиме потворні форми тоталітарної свідомості. Високо оповідач цінує силу волі, завдяки якій людина долає життєві злигодні, творить себе, реалізує власне покликання, допомагає іншій людині й покращує світ довкола себе. Прикладом вольової людини в романі є мисливцезнавець, який, окрім колосальної сили волі, втілює в собі простоту, доброзичливість, знання світу природи та шанобливе ставлення до цього світу. Він гине від мстивої кулі бракон'єра-підлітка; і, як зазначає автор, навіть смерть бачила в ньому «гідного ворога»⁹⁴. Також вольове зусилля дає змогу писати попри всі несприятливі умови.

В одній розмові Пашковський сказав, що «в цьому романі вже немає любові». У попередніх романах письменника (наприклад, «Свято», «Вовча зоря», «Осінь для ангела») так чи так поставав мотив любові чоловіка до жінки, який розгортався в окремий сюжет. Саме кохання окрилювало чоловіка, спонукало до дій. У «Щоденному жезлі» такої любові немає. Можна зробити припущення, що в оповідача настільки високі вимоги до інших людей (і до себе також), що жодна жінка не спроможна відповідати його критеріям та поглядам. Однак головний герой виявляє почуття сердечної прихильності до природи, прекрасної миті життя. Він любить та шанує літературну творчість. У великій кількості епізодів роману любов проявляється в обернений спосіб – у колосальній ненависті до потворних форм існування, які викривлюють, гальмують, знищують життя в його природному розвитку.

Зло, зневіра, ненависть, відсутність каяття за вчинене є протилежностями блага. Водночас оповідач спостерігає те, що ненависть може давати людині сили. Ненависть до пострадянського соціуму є однією з найсильніших спонук до писання роману «Щоденний жезл». Але герой також усвідомлює й те, що ненависть є руйнівною емоцією, яка може заповонити людину, «спалити» її, зробити

нездатною до творчості. Тому він уявно звертається за допомогою до душі прадіда, яка знала як «зцілити людину від гнівливості» і як дати їй здійснити своє призначення⁹⁵.

Вже йшлося про те, що автор саркастично ставиться до сучасного йому пострадянського суспільства. Воно є результатом людиноненависницької радянської влади, яка в Україні у 1932–1933 рр. організувала голодомор, унаслідок якого загинули мільйони людей (насамперед представники незалежного та морально стійкого селянства), а потім у 1986 р. вирішила здійснити бездумний та злочинний експеримент, через який стався вибух на Чорнобильській атомній електростанції (Чорнобильська АЕС), що призвів до найбільшої в історії людства техногенної екологічно-гуманітарної катастрофи. Ці дві події ознаменують аморальність та руйнівну сутність радянської влади. Її більш як сімдесятилітнє панування призвело до колосальної деградації тих, хто зазнав на собі її нелюдський вплив:

...народ цей став напівпритомним; як не п'є, то похмеляється, як не чухається, то виє закапканеним смертним воєм, аж захлинається вхрипло, як не продається в рабство з бебехами й дітьми, то закликає варягів правити, як не біжить на блядки, то поспішає на аборти, як не топить лій із дітей, за звичаєм орд монгольських, то перед першим зустрічним підтискає хвоста, плазує на пузі і зорить усміхненим немовлятком, мов сама безневинність, але з гнилим віддихом людського м'ясила, м'ясила з брата пащі; і скільки б ти не підгледів звичаїв, рис, жодна з них не звістить обнадію, а тільки посилить біль, помноживши відчай на смуток і вітер всенічний на пекельну тугу – і всі попередні напасті, вся мерзота безсовісті, здичавіння і тупості вкарбується в одне слово: *кончений*...⁹⁶.

Ті, хто були іншими, продовжує оповідач, і «сміли вірити», їм вже «давно одіпріли нігті в домовинах». Негативна соціальна селекція радянської влади здійснювалася тотально і безжально: або ти приймаєш запропоновані умови, або «йдеш в землю». Із тих, що не захотіли помирати, й був створений народ, до якого оповідач прикладає саркастично-знущальний епітет «кончений» і на який він скеровує всю викривальну силу свого таланту. Адже в процесі

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

тотальної деградації втратилися відповідні моральні орієнтири, затрилося саме моральне чуття. Відтак оповідач своєю гострою критикою намагається повернути втрачене; показати, що те, що вважається тепер за норму, насправді нею не є.

Одним із маркерів деградації стає рускоязыччє, яке є «різновидом плебейства» та яке «смертельно вороже меті і мріям» мови оповідача. Автор проводить розрізнення між російською мовою Льва Толстого (Лев Толстой) і Івана Буніна (Иван Бунин) та «зматюженим, рускоязычним говором імперських околиць». Тут варто зробити невеликий відступ і зауважити, що Євген Пашковський є прихильником «високої» російської культури, яка у нього ознаменовується (окрім вже згаданих) іменами Федора Достоевського (Фёдор Достоевский), Івана Тургенева (Иван Тургенев), Варлама Шаламова (Варлам Шаламов). Надмірне замилювання Пашковського російською культурою відзначила Харчук, яка цілком слушно наголосила, що якби Пашковський прочитав повість Тургенева «Рудін», у якій «автор висміяв прагнення українців мати власну писемність», то, можливо, по-іншому формував би свої культурологічні візії.

У захопленні творчістю згаданих російських авторів Харчук бачить свідчення того, що Пашковський, як і «всі ми», його сучасники, є «заручниками суто російського відчуття світу». У «Щоденному жезлі» критик вбачає прояв «українського ґрунтіства», яке майже нічим не відрізняється від російського «почвенництва» і для якого властиві комплекс зверхності, «християнська» доброта, що вибухає нестримною ненавистю до інакодумців, культ ненависті до Заходу і демократії, які «з багатьох об'єктивних причин уособлюють свободу»⁹⁷. Не можна не погодитися із Харчук, «всі ми» – ті, хто перебував у просторі радянського і пострадянського культурних полів, – так чи так зазнали впливу російських світоглядно-культурних моделей. Але «Щоденний жезл» – це роман, який не варто розглядати ні як українську версію російського «почвенництва», ні як свідчення визначальної культурної залежності колонізованого письменника від імперських наративів. Адже, як вже йшлося, основна авторська інтенція тексту – позбутися засвоєних імперсько-радянських наративів через моральне очищення й, додам, долучення до «чистого» естетичного досвіду природи та радості творчості. Настанова на моральне перетворення призводить до того, що для оповідача не важливими є обшири ні «рідного

кута», ні навіть національної держави. Також він далекий від ідеї «особливої української самобутності», яка є визначальною для російського «почвенництва». Оповідач мислить у масштабах всього людства, яке в його візії постає як щось єдине й цілісне. Відтак або воно буде жити «по правді», або загине.

Пригнічення однієї нації іншою автор роману розглядає як руйнівний для всієї єдності процес. Іншими словами, спільна воля людства нищить себе саму. Справді, оповідач ненавидить своїх опонентів, що характеризує його не в найкращий спосіб. Йому бракує терплячості та певної відстороненості від того, що він бачить та чує. Автор хоче кардинальних та швидких суспільних змін завдяки моральному перетворенню, а таких прикладів історія не знає. Його основним співрозмовником є Святий Августин, а інтертекстуальне поле роману виявляє очевидне домінування західних авторів над російськими: Гомер (Ὅμηρος), Платон (Πλάτων), Данте (Dante), Марсель Пруст (Marcel Proust), Джозеф Конрад (Joseph Conrad), Семюел Беккет (Samuel Beckett), Вільям Фолкнер (William Faulkner), Ернест Гемінгвей (Ernest Hemingway). Окремо варто згадати українських письменників Тараса Шевченка та Івана Франка, які також виявляли критичне ставлення до недоліків українського життя та мислили в категоріях колективного блага. Зрештою, оповідач «Щоденного жезла» критикує не Захід і демократію як такі, а ті наративи, які запозичуються зі Заходу і які вже давно втратили свою актуальність та силу:

... всі ці форми, державні устрої, означення й назви, ешелони списаного паперу в обозах ідеологовійн, вся ця даремщина давно не означає нічого; ніякого духу; нічого конкретного; ніякої справжності; ніякої суті; нічогісінько, крім того, що ми збилися з дороги, і забейхані, обреп'яшені назвами боїмось потикатись на очі світла, на очі призначеного, на суд і милосердя Всевидючого зору⁹⁸.

Євген Пашковський далекий від того, щоб просто поміняти оцінки щодо Заходу з критичних (у радянський час) на захоплені (в пострадянський). Він бачить подвійні стандарти Заходу та неефективність використання певних західних ідеологем в українському суспільстві:

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

...саме у голодоморний 1933-й рік Сполучені Штати визнають СРСР і встановлюють з ним торгівельні відносини; в той самий час Європа купує в Радянського Союзу зерно за значно дешевшими цінами і зокрема завдяки цьому закладає підвалини свого подальшого процвітання; європейські та заокеанські банки наприкінці 80-х та початку 90-х прийняли в свої сховища крадені спритними ділками державні гроші й таким чином посприяли утвердженню подальшого зuboжіння населення колишньої радянської республіки та утворенню української олігархії; у теперішні часи підтримка Заходу не призводить до кардинальних світоглядних змін, а, навпаки, – через пропозицію зужилих суспільно-політичних концепцій – ще далі законсервовує пострадянський статус України як третьосортної держави⁹⁹.

Власне через критичну рефлексію, а також реалізацію внутрішнього потенціалу, бажання творити благі вчинки на суспільну користь, вольове зусилля – завдяки цьому всьому можливе більш чи менш успішне долання за давних і новопосталих проблем українського соціокультурного простору. Автор пропонує йти від себе, розвивати власні можливості, і в такому випадку Україна може запропонувати щось цікаве та вагоме світові.

Оповідач багато рефлексує щодо власної письменницької творчості, яка, як вже було зазначено, покликана відкрити очі сучасникам, з одного боку, а з іншого – є формою авторської екзистенційної самореалізації. Він виступає як посередник між Богом та людьми, і це вимагає відповідальності, зусиль та служіння своєму таланту:

ти свято вірив у силу волі! у силу волі, що може все: надихнути, підняти, приростити досвід до тіла і змусити знов писати – рвучко і навскіс, мов рубаючи шиї зневір, переконуючи Господа, що не все втрачено, тільки б Він зглянувсь над нами, вдихнувши святість в серця і чесну силу в руків'я; але для того – для переконливості! – ти повинен ще стільки повідати: що, врешті, спіткало поля, перестоялі і пожовтілі, мов сало в банці? що стало з землею, чи всиновив її хтось пером, відтоді як ти лежав зневірений і мислив глобально...¹⁰⁰.

Важливе уточнення: заклик автора до етичного переродження не розгортається в наративи моральних «повчань дітям» (хоча поодинокі випадки напутчувань можна побачити у тексті). Він, за його особистим зізнанням, «впортретив живих і мертвих свідків нуклідної душогибки від моря до моря». Його основна тенденція – показати жахіття того, що відбувалося і відбувається у ХХ ст., й у такий спосіб струснути свого читача, увиразнити перед ним проблему, щоб він вже сам приймав рішення (у випадку приневолення це було б вже не самостійне рішення, яке перебуває поза сферою морального вчинку). Автор «Щоденного жезла» є майстром слова, який свідомий того, що

Письменництво не дає відповідей на клятї питання; воно зоб'язує, скоріше до стилю, непрямого втручання, нагінки, уявного пострілу в недосяжного хижака – і звір стосило втікає...¹⁰¹.

Тут власне окреслюється те, що можна назвати авторським прийомом нериторичного переконання читача. Автор описує *мить як прояв справжності*. І коли читач зустрічається із цією справжністю, то він тоді починає бачити й мислити інакше; стає розрізняти правдиве та облудне, вічне й проминальне, прекрасне й потворне. На думку оповідача, існує або справжня література із «відвертістю *всемови*», або література епігонська – з «безвихіддю літер і ком на скаламутненій сторінці». Справжня література твориться не за суспільними трендами й соціальними лекалами, а за внутрішнім покликом, що йде від Бога й об'єктивізується в образі Музи:

і ти помічав лице жінки, чарівнішої, ніж доля, просто земної, з небеснолагідним голосом, жінки, чию присутність ти стільки вгадував легко й безболісно, мов замерзаючий перед втратою свідомості – і от вона входить в тебе, всіма морозними зашпорами, і залишається доти, доки не викажеш це паперові...¹⁰².

Процес писання починається як вихоплення зі звичного способу існування, розгортається як спонтанне письмо, у якому автор поєднується зі своєю долею, знаходить справжню мову, а реальність набуває високої знакової промовляваності:

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

ти поправляеш рожеву, по краях витерту, теку на коліні – і мимовільно, миттєво починаєш рядок, за мить до першого слова здолавши непевність, злу випадковість, недолю, все зле і даремне, що жде описання, мов пухлина вчасного скальпеля; здолавши даремщину і сторопіле безслів'я, ти повертаєш серцю відвертість, долі свій легіонний крок і, поки іскри над хатою сліпили ніч, немов повернені назад зірки стікалися в глибокий морок, поки в грубі палилося і в хаті була теплінь, ти повертаєш час до його природньої висоти, буцім підпирав рогачилнами гілля яблуні під нестерпною вагою...¹⁰³.

Роман, на думку автора, має виявляти квітесенцію авторського життя, відтак для написання нового твору необхідно прожити нове життя. Як великий епічний жанр, роман найкраще підходить для такого завдання. Письменник, чого не було ні в Кашки, ні в Гудзя, неодноразово рефлексує щодо сприйняття свого роману читачами. Він свідомий того, що у своїх оцінках «десь допускав перегиби і нечемності», але в контексті поставлених цілей та здійснених зусиль це не такий вже й великий гандж. Оповідач говорить про те, що його роман зрозуміють лише обрані, ті, хто здатний зрозуміти (і таких не так вже й багато). Натомість значна частина читачів не сприйме роман. Серед них – журналісти («вічні раби тимчасовості»); літератори-невдахи, які колись хотіли написати правду про життя й не змогли це зробити; люди, які просто не відчувають повноти миті та не усвідомлюють, що життя розвивається за певним задумом. Окремо він пише про тих, хто, поверхово засвоївши західні соціокультурні схеми, намагається застосувати їх у пострадянській Україні, не виявляючи ні чуття, ні розуміння реалій. Ці соціально активні культурні діячі трактуватимуть «Щоденний жезл» як «авторське звихнення на загостреному потязі до правди», що є «компенсацією браку статевих зносин»¹⁰⁴. Оповідач показує, що в пострадянських часах народжується світогляд, який, як і раніше радянський, перебуває в опозиції до істинного та справжнього. Тільки якщо за радянським світоглядом стояла ідея побудови «справедливого суспільства», яка вимагала особистої зреченості, то за цим пострадянським виринає ідея «споживацького суспільства», що пропонує особистий комфорт та психофізіологічні задоволення. Згідно з ідеєю останнього, авторський наратив сприймається як

«тупий традиціоналізм», який треба ігнорувати, ніде не згадувати, а самого письменника варто проголосити «божевільним».

Світоглядні уявлення оповідача відповідно формують його візію слова. Головний герой говорить про свій обов'язок «утверджувати волю Слова», і таке переконання відсилає до Євангелія від Йоана, яке починається ототожненням Слова із Богом і твердженням: «Ним постало все, і ніщо, що постало, не постало без нього»¹⁰⁵. Людина може мати «мале земне слово», яке здатне «довтішити невтішних, дообнадіяти безнадійних» (що і прагне зробити оповідач). Це слово втрачає свою референційну силу через «безмірну муку» та «безмірне приниження мільйонних тіл»¹⁰⁶. Окрім того, продовжує оповідач, поруч із «малим земним словом» виринає «блідопоганкова подобизна мови», яка є мовою блазня, політика, «манірної і умнякаючої телемави», «розшаманеної самички», люмпена. Й у контексті занепаду «малого земного слова» та цілковитої деградації мови до «блідопоганкової подобизни» оповідач бачить своє завдання: повернути мові її первісну промовлювальну силу, наблизити її до слова, яке є втіленням ладу, справедливості, сили, любові. Мова є тим, що прив'язує схильного до морально-етичних суджень оповідача до української землі. Він репрезентує українську дійсність мовними засобами і робить це майстерно – з чуттям, розумінням та виявленням прихованих потенціалів мови. Автор виявляє таке володіння мовою, яке передає найтонші нюанси думки, сягає чималої виразності у зображенні проявів трансцендентного у природі та гострої експресії у критичних описах соціальної дійсності. Мова роману подекуди нагадує магматичні вибухи неологізмів, які передають сплески авторського чуття та повинні посилити викривальну тенденцію його наративу:

[покоління тих, чії батьки] ...не входили в президентські адміністрації і державні всепрофанації, у профспілкові чмодла й бандитські кодла, не були стукацями й провокаторюгами, єдиноспільниками з часів закладення невгомного сифілотрупа до мавзолею, не були *мавзойленінями*, одним трупилом вгодовані, навкі збратані ним до відрижки...¹⁰⁷.

І тут виринає один важливий момент. Мова Пашковського, попри свою викривальну сутність, засвідчує внутрішню свободу, силу

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

та креативність автора. Вона у свій спосіб вказує на його обраність. Тому мова роману є тим, що (додатково) переконує читача в письменницьких твердженнях, попри те, що не все з того, що пише автор, читач готовий прийняти. Показово, що певні твердження Пашковського були піддані критиці в той час, як талановитість автора в мовній сфері ніким не ставилася під сумнів.

Завдяки пам'яті оповідач актуалізує та осмислює дві визначальні для українського суспільства 90-х років ХХ ст. події: голодомор 1932–1933 рр. та аварію на Чорнобильській АЕС у 1986 р. Він чудово розуміє: відсутність усвідомлення того, що сталося, є запорукою самовідтворення й продовження негативного радянського спадку («бацила советікізму» у своїх мутаціях успішно продовжуватиме своє існування). Автор критично оцінює спалення своїми сучасниками документів минувшини: розстрільні чекістські списки, креслення і соцзобов'язання часів індустріалізації, перехідні прапори за ударну працю тощо. Адже знищення пам'яті призведе до неможливості належним чином осмислити свою історію, збагнути, хто ми є і чому ми такими є, розкаятися у своїх помилках й відповідно планувати майбутнє.

В іншому своєму романі, «Осені для ангела», Пашковський зображує епізод, коли представники КДБ на місці масового поховання розстріляних людей заміняють радянські кулі на німецькі. У такий спосіб вони свідомо вдаються до маніпуляції над історичною правдою. У «Щоденному жезлі» йдеться про бездумне знищення «непотрібного» історичного минулого. Чи навмисне, чи легковажне нищення пам'яті призводять до єдиного результату: неможливості належним чином відрефлексувати свій теперішній соціокультурний стан, усвідомити власну справжню ідентичність та побудувати адекватну стратегію на мабутнє. Саме завдяки тому, що оповідач ознайомився із особою справою свого розкуркуленого прадіда, він зумів побачити той невидимий зв'язок, який поєднав воедино прадіда, його кума, самого оповідача та хлопця на тракторі, який витягнув машину з болота. Цей зв'язок, як вже було зазначено, виявляє спадкову передачу людської гідності та здатності до добродіяння. Автор стоїть на позиції, що знання минулого може пояснити теперішнє й краще планувати майбутнє.

Пам'ять не лише дає розуміння минулого, теперішнього та майбутнього, вона створює можливість людині «залишатися собою» у

несприятливому оточенні. Коли історіософське питання «що з нами сталося» виснажує оповідача, він починає згадувати прості й прекрасні форми прояву життя. Також письменник через пригадування отримує імпульс до писання. Коли оповідачеві не пишеться, він каже собі: «згадай щось справжнє», «згадай світле й гідне»¹⁰⁸. Він пригадує загиблого мисливцезнавця і висловлює побажання, щоб і той десь «там згадав нас»¹⁰⁹. Пам'ять поєднує простори живих та мертвих у єдиний спогадовий континуум, у якому людина спроможна долати свій життєвий відчай та творчі заціпеніння. Оповідач дає формулу роботи пам'яті як творення «послідовності найближчого»¹¹⁰. Ця формула виявляє здатність пам'яті підбирати потрібний матеріал із відповідним його розташуванням. «Найближче» і є потрібним (пригадаймо, як св. Августин відганяв «рукою душі» спогади, що були йому непотрібні); до того ж воно відповідає актуальному запиту свідомості. Загалом оповідач демонструє високий рівень рефлексій та саморефлексій, які постають завдяки пам'яті і визначають ідейно-сміслові наративи «Щоденного жезла».

*

Загальновідомим є те, що роман Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» є феміністичним текстом, у якому, як слушно спостерегла критика, «жіночий і чоловічий світи розділені неміряною відстанню», а письменниця «дуже добре тематизує відмінність між ними – в сексуальному пережитті, в емоційних потребах і самому розумінні кохання», вона змінила існуючу традицію письма, «перетворивши чоловіка на об'єкта»¹¹¹. Водночас роман пропонує «проникливе дослідження постколоніальної свідомості в колишній радянській імперії», порушуючи питання мови, гегемонії імперського та чоловічого дискурсів, психологічної травми, драматичних історичних подій, колективної пам'яті тощо¹¹². Сама ж авторка в інтерв'ю відгукується про цей роман так:

В українській культурі не було місця для осмислення мого екзистенційного досвіду жінки. А тому ти мусила ніби ампутувати якусь частину себе, свого досвіду, який зовсім не проговорювався вголос, навіть мовних форм на нього не було готових. Звідси – вибух «Польових досліджень...», звідси критики, які назвали роман «біблією українського фемінізму». Та

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

яка це «біблія»? Це нормальна бабська проза. Так, написана з позиції жінки, яка усвідомлює себе саме як жінка, яка проговорює свій жіночий досвід. [...] «Польові дослідження...» – це чистий експеримент. Це спроба структурувати емоції, вибудувати їх у певний інтелектуальний сюжет¹¹³.

Розгляд визначальних кодів цього тексту дасть змогу побачити основні феміністичні інтенції авторки, а також усвідомити співвідношення моделей кодів жіночого письма із вже окресленою моделлю кодів чоловічого письма.

У чому полягає екзистенційний досвід жінки і чого вона прагне, торуючи свій життєвий шлях? Її прагнення можна звести до двох засадничих потреб: *бути коханою* та *реалізувати свій творчий потенціал*. У попередньо розглянутих романах, авторами яких є чоловіки, теж чимало йшлося про потребу реалізувати себе у творчості, однак проблема взаємин із протилежною статтю не була однією з основних у тексті. У цих романах жінка була поруч як дружина, приходила як коханка, з'являлася як образ у спогадах. Так чи так жінка ознаменувала собою красу життя, була об'єктом ерогічного потягу та призводила до творчого натхнення. Вона мала більш чи менш виражену індивідуальність, такий чи такий характер і була так чи так важливою для чоловіка (оповідача). Водночас вона не належала до кола його основних буттєвих проблем: вибір і торування життєвого шляху, поклик трансцендентного, творча самореалізація. Чоловічий наратив не формулював потребу кохати як визначальну складову у процесі особистого становлення. Навіть у романі Москальця «Вечірній мед», про який мова йтиме далі, велике кохання головного героя до Андрусі не становить основну мету його устремлінь, не належить до визначальних цілей самореалізації героя.

Іншу ситуацію бачимо у випадку жіночого письма в «Польових дослідженнях...». Кохання для головної героїні постає як той визначальний та необхідний досвід, завдяки якому вона має змогу: отримати суто психо-фізіологічне задоволення, яке потрібне жіночому організму; налагодити комунікативне єднання з іншою особистістю і в цій комунікації сягнути єдності душ; відчути завдяки природі (гр. φύσις) те, що знаходиться поза природою (гр. μετά τά φύσικά) і що виявляє надчуттєві принципи буття, до того ж саме виразно чуттєвий досвід героїні призводить до усвідомлення надчуттєвих

принципів існування; творити свої тексти за несприятливих обставин та внутрішніх колізій; зрештою, отримати повноту та радість життя. Важливість кохання героїня виявляє у промовистому афоризмі, який звучить так: «без любови – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю»¹¹⁴. Пізніше ми побачимо приклади такої «вагітності», супроти яких героїня спрямовує свою нещадновбивчу критику.

У її свідомості певні відчуття, враження та ідеї зливаються в єдину цілісність. Це впливає на те, що фрагмент текстуальної дійсності репрезентує кілька кодів одночасно, до того ж ці коди «злити» між собою, оскільки «злитими» постають ідеї, які ці коди репрезентують. Співіснування кодів в одному фрагменті можна було спостерегти і в чоловічій прозі (наприклад, коди трансцендентного та мистецького). Однак загалом чоловіче письмо виявляє більшу схильність до диференційованого представлення дійсності. І тут виникає запитання: чому наратив «Польових досліджень» виявляє таку дифузність сприйняття та осмислення? Адже головна героїня демонструє тонку спостережливість, високий рівень рефлексій, зокрема саморефлексій, та точність суджень (в інтерв'ю із Галиною Гринь Оксана Забужко слушно зауважила, що «розум не роздається за гендерною ознакою»¹¹⁵). Ймовірне пояснення полягає у тому, що почуття любові – воно так чи так стосується всіх форм життя – є об'єднавчим чинником для різноманітних фрагментів дійсності. Основне розрізнення, яке проводить головна героїня роману, полягає між тим, що «вагітне життям», і тим, що «вагітне смертю». Перше вона сприймає як те, що пройнято єдиним життєтворчим еросом, друге – єдиним життєзнищуючим танатосом.

Головна героїня так бачить процес світотворення та ставлення людини до сакрального: існував «первісний генеральний план», за яким Бог створив «цільний та прекрасний» світ, від якого людство відступилося і про який пам'ять зберегли релігія, мистецтво і любов. Релігія, коли зробилась соціальним інститутом, втратила пам'ять про прекрасну «божисту ясність». Також її втратило мистецтво, яке почало виявляти надто особистісне, надто авторське, за яким нічого не стоїть (наприклад, описувати «першу поїздку на велосипеді» чи «перше місячне»). І тільки любов далі нагадує про «первісну початкову цілісність» та «боронить людину від страху»¹¹⁶. Звернімо увагу на очевидне вивищення любові над релігією

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

та мистецтвом. Логіка героїні розгортається у протиставленні інституційного прояву релігії та не найкращих артефактів мистецтва живому й активному досвіду кохання (і це за умови, що її особисті стосунки із Миколою К. завершилися плачевно). Вона так високо цінує любов (і забуває про власний нещасливий досвід стосунків із коханим), бо для неї це є найбільш природна, близька, очевидна й виразна *форма розширення життя та трансцендентного злиття з первісною єдністю Всесвіту*:

...кохаючись по-справжньому, зливаєшся не з партнером, ні, – з розбуялою анонімною силою, що протиінає своїми струмами все живе, підключаєшся до неї з тим, аби на кілька секунд – а-ах! – катапультуватися в вібруючу вогнистими контурами чорноту, якій нема ні ймення, ні міри...¹¹⁷.

У «Польових дослідженнях...» героїня розмірковує над різними проявами феномену любові. Любов приносить відчуття щастя, яке можна порівняти хіба зі щасливими миттями дитинства:

...і коли ти в чужій хаті грів воду мені на купіль у двох здоровенних баняках, витягав опівночі відро з невидимої, лиш плюскотом вгадної для мене криниці серед двору, а я стовбичила в дверях у халатику на голе тіло, не відчуваючи холоду, і потім, заціпнувшись у ванні, вгледіла в мильничці ще вогке після тебе мило, примощоване, твоїм звичаєм, шпетненько, сторцом – щоб стікало, а моє завжди лежало плазом і квасилося в калюжці, і я дивилась на те мило й була така по-дурному щаслива, як бувало тільки в дитинстві...¹¹⁸.

У стані закоханості героїня не відчуває холоду, її розчулює вияв дбання про неї з боку коханого, вона уважна до дрібниць і простежує відмінності в їхніх побутових звичках. У цьому стані (який характеризують як «стан зміненої свідомості») навколишній світ бачиться по-іншому – свіжо, прекрасно та радісно; так, як вже давно не бачився, що героїня з приємністю відзначає. Любов, далі міркує вона, є «впусканням коханого у свій пейзаж». Йдеться про характерну для стану любові відкритість до іншого, здатність прийняти його, зробити важливою складовою власного бачення й

усвідомлення світу. Любов виявляє спорідненість душ, вона розвивається на цій спорідненості. Самого чуттєвого захоплення та сексу є недостатньо для розвитку любовних взаємин; важливими є спільні світоглядно-культурні засади. Тому героїня тішиться, що Микола К. – «український мужчина», який не потребував вчити мови, і не треба було носити йому книжки, аби розширювати «спільний внутрішній простір порозуміння». До того ж він є художником, що також збільшувало площину згаданого простору. Любов передбачає поцінування коханого, переживання за нього, появу сильних тривожних думок у випадку втрати комунікації з ним. Коли протягом тривалого часу від Миколи К. немає жодної звістки, героїня звертається з молитвою до Бога (що вона робить не часто), щоб з коханим все було добре. Вона готова навіть на те, щоб він забув її, але лишень був би живий, здоровий та щасливий. Життя коханого набуває найвищої цінності, і героїня – в її ось цьому прояві почуттів, – хай уявно, на мить, але готова зректися свого щастя задля щастя Миколи К. Також головна героїня помічає, що люди навколо люблять бачити закоханих, бо ті дають їм відчуття радості та повноти існування «в тупій монотонності буднів».

Важливою і багато в чому визначальною сферою любові є секс. Героїня говорить про своє сексуальне життя із такою відвертістю, якої не було ні в розглянутих тут чоловіччих романах, ні в усій українській літературі до того часу загалом. Оповідачка відкидає табу в розмові про секс через дві головні причини. По-перше, якщо любов є радістю та повнотою життя, а секс є природною формою здобуття цієї радості та повноти (а також психо-фізіологічною потребою жінки), то є всі підстави говорити про сексуальне життя, й робити це відверто. По-друге, встановлення заборони на розмову про секс є частковим проявом загального репресивного механізму контролю, який характерний для тоталітарного суспільства і який у близькому для героїні соціокультурному часі асоціюється із радянським та пострадянським хронотопом. Сексуальна сфера життя людини належить до неконтрольованих проявів вітальності, тому тоталітарні суспільства прагнуть табувати її. Відвертою розмовою про секс, який поєднується із почуттям кохання, героїня виступає проти такого табу. Вона загалом дотримується погляду, що сексуальне життя виникає на основі любовних почуттів. Якщо ж кохання немає, то секс між чоловіком та жінкою набуває форми

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

«мастурбації», стає ще одним проявом насильства над жінкою – чи то суто чоловічої агресії, чи (опосередковано) насильства тоталітарного суспільства. Але водночас сексуальна сфера постає як до певної міри автономна даність, яка має свої психо-фізіологічні потреби:

...ти муркотливо потяглася, хруснувши сплетеними над головою руками, й визнала собі подумки, з хрипкуватим смішком, – ну от тебе нарешті й *виїбли*, подруга, так-таки прямим текстом – виїбли, уперше в житті, бо доти все більше – годили, панькались, як з теплим тістом, допитувались, які слова любиш, а тут просто взяли та й трахнули по-мужицькому, без церегелів, – і дивно, навіть ця думка не була неприємна, і коли ти витягла з сумочки дзеркальце, наперед страхаючись того, що в ньому вгледитиш – на третю добу неспання, по всіх викурених цигарках і опівнічних коньяках, оце то фестиваль видався! – то й сама спалахнула радісним подивом: на тебе глянуло розпогоджене, відмолоділе до стану твоєї автентичної вроди – делікатне й худеньке, сливе дівтацьке, виплигуюче назовні чорними очиськами личко, яке ти завжди за собою знала, але в дзеркалі не бачила вже хтозна-відколи...¹¹⁹.

Звернімо увагу, що свій сексуальний досвід із Миколою К. героїня оцінює через графічно виокремлену обценну лексему. Остання, згадуючи опозицію П'єра Бурд'є (Pierre Bourdieu), виявляє перехід мови з вишуканого на вульгарне, з напруженого на розслаблене, з контрольованого на більш відповідне до ситуації¹²⁰. Героїня вдається до табуованої лексики, щоб відкинути заборону на розмову про секс, особливо коли йдеться про жіночий досвід (зруйнувати символічну владу тоталітарного дискурсу), а також виразити свої відчуття мовою, яка, на її думку, є адекватнішою для цього випадку.

Вона також говорить про існування суто «тваринного імпульсу», який може спонтанно виникнути між чоловіком та жінкою. Жінка може поширювати довкола себе «густу еротичну хмару», яка робить чоловіків шаленими. Є жінки, які попросту прагнуть кохання і своєю поведінкою свідомо чи несвідомо виявляють таке прагнення (особливо це помітно на схилку віку, коли жінці є близько 50-ти років). Загалом секс призводить до утвердження та продовження

життя. Українська історія демонструє планомірне та послідовне знищення вітальності колонізованої нації, й головна героїня в якийсь момент відчуває у собі інстинктивний поклик – за допомогою сексу (розмноження) відновлювати втрачений інтелектуальний потенціал нації. Водночас вона фіксує відхід від природності у сучасній цивілізації загалом, що призводить до розвитку специфічної сфери обслуговування, пов'язаної із сексуальними потребами: сексшопи із різноманітними механічними причандалами, секс по телефону тощо. Героїня не є прихильницею таких сексуальних практик, оскільки обстоює природніші форми прояву почуттів та сексуальних потреб.

Вже йшлося про те, що завдяки сексу оповідачка отримує незабутній та важливий досвід трансцендентного. Водночас входження у стан закоханості, «зав'язка» любовних почуттів і почасти їхній розвиток відбуваються як інтуїтивний ірраціональний процес, де чоловік та жінка відчувають «густу еротичну хмару» одне одного, а розмови тільки підтверджують (чи, навпаки, спростовують) спорідненість їхніх душ. Натомість діалоги про трансцендентне у таких випадках «вбивають» почуття. Героїня пригадує, як колись мала «молодого здорового» знайомого, якого вона у своїх розмовах почала «пхати на блудні вогники якогось потайного смислу». І в якийсь момент героїня несподівано відчула, що «спати з ним не буде»; ба більше – «шлях, який вона йому відкривала, обіцяє – самотність»¹²¹. Іншими словами, у сексі можна отримати досвід трансцендентного (як долучення до вже згадуваної «розбуялої анонімної сили, що протинає своїми струмками все живе»), однак загалом трансцендентне та сексуальне перебувають в оберненій пропорційності – як потойбічне і поцейбічне, логічне і чуттєве, універсальне й індивідуальне. Це добре відчуває головна героїня, про що й повідомляє через авторські сповідальні рефлексії своєму читачеві. І тут окреслюється ще одна причина, чому її історія кохання з Миколою К. завершується нещасливо. Попри його егоїстичну поведінку, гендерні відмінності між ними, колоніальне ураження їхньої психіки – на чому так чи так наголошувала критика – існує ще поклик трансцендентного, яке не дає їм можливості бути щасливими разом, розводять їхні дороги в різні боки. Цей поклик можна пов'язати із доленосним розгортанням подій у житті людини, прагненням творчої реалізації тощо. Підпорядковуючись цьому поклику, героїня їде на кількамісячне стажування за стипендією Фулбрайта

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

до Сполучених Штатів Америки, а Микола К. живе божемним життям у провінційному містечку, далі обстоюючи свої мистецькі принципи. Згадану непеєднуваність сімейного щастя та трансцендентного також можна простежити в романах «Не-Ми», «Щоденний жезл» та «Вечірній мед».

Героїня бачить прояв трансцендентного у взаєминах із коханим, і це пов'язується не з сексуальним досвідом (на чому вона акцентує), а з відчуттям долі та екзистенційного вибору:

...і стояв у тісному, як ліфт, передпокоїку, зі схрещеними на грудях руками, підпираючи двері, по-котячи вимовно світлячи в неї очима, і її нагло пойняло – стисла зуби, аби не дзиготали, – напливом чудного, не еротичного навіть, ні! – *якогось іншого*, до млости тривожного збудження – мов перед операцією або екзаменом: щось із гулом клубилося, насуваючись на неї, щось необорне, темне й грізне, щось самочинне і тому *справжнє*, ще можна було ухилитись, пригнути голову, і хай би пронеслося мимо, але в ній не було страху, була – вже ввімкнена, піднесено-пружна готовність негайно рвонутися назустріч життю...¹²².

Вона інтуїтивно відчуває, що поява в її житті Миколи К. означає прихід чогось «необорного, темного й грізного», однак вона готова кинутись коханому назустріч, оскільки він є її долею, втілює в собі щось *справжнє*. І отакий екзистенційний вибір героїні та метафізична рокованість їхніх стосунків – це те, що лежить поза межами розгорнутого й майстерно відточеного феміністичного дискурсу роману. Адже метафізична рокованість і пов'язаний із нею вибір перебувають поза категоріями гендерних та суспільно-політичних взаємин.

Чуття трансцендентного часто постає як живий, вражаючий, безпосередній досвід. І героїня асоціює його зі станом дитинства:

...там завмирає дівчинка серед осінньої алеї, вперше почувши, як стуготить за туманом далекий обрій, як світ кличе її, обіцяючи їй *дорогу*, от з тої дівчинки все й починається, і що б не було потім з тобою в житті, – воно цільне, воно держиться при купі доти, доки ти віриш цій дівчинці, доки

ТАРАС ПАСТУХ

влвлюєш у собі почутий тоді нею поклик [...] тільки в дитинстві є правда, тільки ним і варт міряти своє життя, і якщо ви зуміли не затоптати в собі ту дівчинку (того хлопчика – що то стояв із патичком на вигоні, вражений жаскою, бо невід'ємною, над людські сили величною вогнянобарвною симфонією заходу), – значить ваше життя не звихнулось, прокривуляло, хай як там трудно й болоче, за своїм власним руслом, значить, збулося, з чим вас і вітаю...¹²³.

Схоже асоціювання є у «Щоденному жезлі», а у «Не-Ми» оповідач часто повертається у спогадах у дитинство, щоб пригадати прояви трансцендентного й актуалізувати їх у часі вже дорослого життя.

Благо в «Польових дослідженнях...» постає у різних проявах, й у своїй суті воно не відрізняється від тих проявів блага, які ми бачили в попередніх романах (любов до життя, поцінування свободи, повага до іншого тощо). Водночас головна героїня, що цілком закономірно, виявляє жіночу перспективу у погляді на благо. Вже йшлося про стан блаженства Оксани після сексу та її відчуття щастя, коли вона перебуває поруч із Миколою К., спостерігаючи, як той виявляє до неї турботливе ставлення. Також героїня наголошує на щемливій радості від спілкування із чоловіком, у якого вона закохана і який є їй близьким по духу:

...і тому говорилося легко, як дихається й сниться, і тому пилося розмову смажно висушеними вустами, і впивалося все запоморочливіше, о, ця ніколи не знана сповна свобода бути собою, ця гра, нарешті, в чотири руки по всій клавіатурі, натхненність імпровізації, скільки іскристої, сміхотливої енергії вивільняється, коли кожна нота – іронічний натяк, відтінок, дотеп, доторк – умент резонує, підхоплена співрозмовцем, кульбіт у повітрі, просто від надміру сили, жартівливе колінце – ближче: можна? і от уже – двозначніше, ризикованіше, і от уже – впритул...¹²⁴.

Тут власне йдеться про словесну прелюдію до подальшого першого сексуального зближення. У цій прелюдії в радісній словесній грі відбувається важливе (для взаємин пари) розпізнавання *свого/*

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

своєї. Благом також є надмір вітальності в Миколі К., яка дає змогу йому не поступатися своїми життєвими та мистецькими принципами. Оксана бачить у ньому «мужчину-переможця» – рідкісне явище в українському суспільному просторі, оскільки чоловіки з відповідним рівнем вітальності, стійким характером та національною свідомістю послідовно винищувалися протягом усього існування радянської та російської імперій. У головної героїні уперше в її житті виникає бажання поступатися такому чоловікові – вона виявляє суто жіноче поцінування чоловічої сили духу й суто жіноче прагнення підлаштуватися під свого партнера. З його боку вона також вимагає брати до уваги її потреби та прагнення – так у її уяві і має поставати гендерний баланс.

Власне жіноче інтуїтивне упізнавання *свого* чоловіка (підбору оптимального партнера) є проявом сильного інстинкту продовження роду. У рефлексіях (вже після їхнього розходження) героїня із жалем констатує: «Красиві діти, у нас мали б бути красиві діти: елітна порода»¹²⁵. Красиві діти є благом, що засвідчує вітальність нації, її життєві сили, які скеровані у майбутнє; а також незіпсованість її представників цивілізацією загалом та радянською людиноненависницькою владою зокрема. Для головної героїні гарна зовнішність є свідченням не лише досконалого генетичного підбору, але й проявом духовної краси людини. І тут її погляди суголосні з поглядами Пашковського, який, як пригадуємо, обстоював поєднання фізичної краси та духовної досконалості. Водночас якщо автор «Щоденного жезла» просто обстоює красу, то головна героїня «Польових досліджень...» є прихильницею краси в її – найменш заторкнутому цивілізацією – первісному, архаїчному прояві. Ось як вона описує фотографії українських селянських родин першої третини ХХ ст.:

... в центрі батько й мати з по-школярськи складеними на колінах руками, регуляції народжуваності, звісно, жодної, і над ними височіє цілий ліс постатей – хлопи як дуби, один в одного, мов перемиті, однаково зосереджено сурмоняться в об'єктив з-під нахмарених брів, старанно, «на мокро» зачесані чуприни, волячі шиї розпирають тісно заціпнуті комірки празникових сорочок, молодший, що, здається, досі пропікає знімок огнистим зором, звичайно в гімназичній

формі з кашкетом, це коштувало теличку в рік: дасть Бог, вивчиться, в люди вийде, таке ж бо воно малечку вдалося бистре на розум, – а вони потім гинули під Крутами, під Бродами і де там ще, ті, з кого мала поставати наша еліта, – дівчата ж здебільшого в народних строях: брязкуча, навіть на око, провислість ковтків, коралів, розкиданих по плечах кіс і лент, мохнато-рясно вишивані полики, бахмата нефоремність спідниць і керсеток не укриває пишноти здорових тіл, готових родити...¹²⁶.

Тут героїня фактично співає гімн українській патріархальній родині. Вона бачить у ній прояв природнього, вітального, справжнього, морально незіпсованого і з чуттям національної гідності. Це вияв того, що було винищене радянською владою (як каже Оксана, «в рабстві народ вироджується»), і на зміну чому постали сучасні «молодики з дебільним сміхом і вовчим прикусом» та «дівулі з грубо вималюваними поверх шкіри личинами та стійкою аурую якоїсь липкуватої недомитості»¹²⁷. І тут варто зауважити, що фемінізм авторки «Польових досліджень...» постає на ідеї того, що досягнути щастя можна завдяки розвитку закладених природою здатностей та здібностей, які мають гендерну специфіку в чоловічій та жіночій статях. Кожна має реалізувати свій потенціал, і в такій реалізації обидві статі доповнюють одна одну. Оксана виступає за рівноправне самоздійснення чоловіка та жінки, у якому немає вивищення одного над одним, а є взаємопідтримуюче партнерство. Це є засадничою позицією її фемінізму. Водночас вона не є прихильницею ідеї уніфікації соціальних функцій чоловіка та жінки, оскільки це призводитиме до нівелювання того, що відрізняє їх одне від одного, а відтак – до послаблення проявів їхньої вітальності як такої¹²⁸.

Підтримка словом є важливою формою долання героїні свого посттравматичного стану після розриву стосунків із коханим. У романі є епізод, у якому Оксана приходять у басейн і має невелику розмову з негритянкою, що видає ключі від шафок. У цій розмові обидві зізнаються, що мали травматичний досвід від стосунків із чоловіками і тепер належать до «спільноти» постраждалих жінок. Усвідомлення прожитого схожого досвіду, демонстрація того, що їх цей досвід не зламав, що вони продовжують жити й далі намагаються знайти своє щастя (негритянка з лукавою усмішкою

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

зауважує, що, можливо, у басейні героїня зможе «когось зустріти»), є формою жіночої солідарності. Прояв цієї солідарності є вербальним, але тут важливими є і невербальні прояви взаєморозуміння та взаємопідтримки – жести та міміка. Показово, що «Польові дослідження...» закінчуються схожим виявленням жіночої солідарності. Оксана, зайнявши своє місце в літаку (вона вертається зі США до України), дивиться на пасажирів:

...і на іспанисту брюнетку в розхристаному шкіряному пальті – вона з двома малюками, і, поки, відчепивши від наплічника, примощує в кріслі меншеньке, друге – дівчинка років п'яти, вузьке смагляве личко в бароковій рамі обіцяюче-примхливих кучерів, – розганяється навсібіч серед проходу засвіченими захватом оченятами й зубками – перша подорож! – і зупиняється на мені:

– Хай! – щасливо випалює вона.

– Хай! – кажу я ¹²⁹.

Ця мізансцена є вельми знаковою. У контексті досвідів минулого (травматичні стосунки із Миколою К.) і майбутнього (Оксана повертається до понищеної, пострадянської України, а кількамісячне перебування у США тільки увиразнило бачення масштабів та глибини соціокультурного ураження нації) вона виявляє життєрадісність, відкритість та схильність до емпатії. Власне сповнене радості та життєствердження «привіт» від п'ятилітньої дівчинки викликає в неї схожий емоційно-словесний відгук. У представленій ситуації можна побачити згадану жіночу взаємопідтримку, тільки тут ця підтримка відбувається між представницями різних поколінь – зрілої жінки з уже набутим досвідом життя та дівчинки, яка тільки починає входити у світ дорослих. І такий перегук між генераціями засвідчує універсальність жіночої взаємопідтримки та любові до життя.

Життєутверджуючий модус у романі поєднується із критикою того, що несе в собі ознаки занепаду, стагнації, «смерті». Перебування в США на стипендії, знання західного соціокультурного нарративу дає змогу Оксані глянути на український соціокультурний простір «збоку», з не-пострадянської перспективи. Такої можливості позбавлені всі інші автори розглядуваних тут романів. Головну героїню роману Марко Андрейчик (Mark Andruszyk) розглядає у

контексті постановки нового типу в українській прозі 1990-х років – «посол на Захід»¹³⁰. Хоч подекуди саркастичні твердження Забужко («Україна – Хронос, який хрумає своїх діток з ручками й ніжками»¹³¹) перегукуються із схожими твердженнями Пашковського та Москальця. Героїня фіксує те, що Україна не належить до когорти першорядних країн, тому до неї ставлення як до Попелюшки, якій достатньо гонорару у 100–200 доларів (інша річ, коли йдеться про представників російської культури, наприклад Євгена Євтушенка (Евгений Евтушенко) чи Тетяну Толстую (Татьяна Толстая), яким платять по 1 000 доларів за виступ). У міжнародному просторі кожну країну оцінюють за її економічними, суспільними, науковими, культурними досягненнями; за тим, що певна країна внесла нового та оригінального в «загальнолюдську скарбницю ідей» (Іван Франко). Оксана бачить Україну на порубіжжі між активним, індивідуалістичним Заходом та фаталістичною, інертною Росією:

...ми, власне, ні се, ні те, Європа встигла заразити нас мутною гарячкою індивідуальної хоті, вірою у власне «можу!» – одначе підстав для його справдження, чіпких структур, котрі б те «можу!» підхоплювали й тримали, ми ніколи не виробили, шамотаючись віками на дні історії, – наше вкраїнське «можу!» самотнє і тому безсиле¹³².

Оце безсилля, як стверджує Оксана, проявляється вже у першому рядку національного гімну. І коли вона перекладає його англійською своїм кембриджським приятелям, то ті сміються й дивуються: «Що це за гімн такий?». Оксана ж усвідомлює, що такий «заспів» виявляє не сильну позицію національного цілого; це гімн нації, основні сили якої скеровані на виживання, а не на повнозначне утвердження власної вітальності.

Про глибокі ураження національного організму в часи російсько-радянської колонізації вже йшлося. Власне візуальні прояви цього ураження Оксана спостерігає, порівнюючи враження від фотографій українських селян початку ХХ ст. із враженнями від київської юрби у 1990-х роках. Вона також помічає інші знаки успадкованої тоталітарної реальності: вчительки української мови, на відміну від вчительок російської, є «тупими»; відомі представники української еліти погоджувалися грати роль «суспільно-політичних

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

блазнів»; мати героїні є фригідною, що зумовлено пережитим голодом у 1933 р., коли вона вже не здатна була ходити. Інше свідчення руйнівного впливу голоду Оксана спостерігає у великій кількості «нестатурно-гладких кобіт», які на рівнях генетики та психіки несуть у собі страх голоду і бажання наїстися. Героїня додає, що ці кобіти до кінця життя не мали поняття про те, що таке клітор. Почуття голоду, як відомо, має руйнівний вплив на репродуктивні функції жіночого організму та почуття вітальності у свідомості. Загалом, Україна несе в собі спадок тоталітарного суспільства, яке побудовано на насильстві. У розмові із дослідницею в царині східноєвропейських студій, напівірландкою-напівслов'янкою Донною Оксана викриває це насильство через нищівну метафору гвалтування, якій піддаються всі представники авторитарного суспільства:

...нас росли мужики, обйобані як-тільки-можна з усіх кінців, що потім такі самі мужики нас трахали, і що в обох випадках вони робили з нами те, що інші, *чужі* мужики робили з ними? І що ми приймали й любили їх такими, як вони є, бо не прийняти їх – означало б стати по стороні тих, чужих? Що єдиний наш вибір, отже, був і залишається – межі жертвою і катом: між небуттям і буттям-яке-вбиває?¹³³.

Оксана говорить про подвійне насильство та приниження, яке знає жінка в тоталітарному суспільстві. Це відбувається у двох вимірах – суспільному та приватному. У суспільному домінує агресивна ідеологія, що ґрунтується на тотальному насильстві та приниженні. І хоча, як зазначає головна героїня, від певних проявів цієї ідеології жінка може «втекти» на кухню чи в дитячу кімнату, все ж уникнути пресингу домінантних ідеологем вона не може. У приватному просторі насильником є чоловік, який, будучи сам об'єктом масштабного ідеологічного насильства, зганяє свою злість та невдоволення на жінці. У такий спосіб ієрархічна модель насильства тоталітарного суспільства знаходить своє відображення в просторі приватного життя. Такий тип взаємин вдало характеризує Марина Романець:

...авторка бачить коріння підпорядкування жінок не тільки в жіноченависництві її суспільства, але й у підпорядкуванні чоловіка колоніальній і тоталітарній владі, яка вихолощує

їх і таким чином включає колонізованих в уже існуючі гендерні відносини. У цих умовах авторитарні репресивні практики переорієнтовано проти жінок, і вони точно відтворюють колоніальний сценарій влади та підпорядкування¹³⁴.

Головна героїня свідомо того, що життя в тоталітарному суспільстві позначилося на її світогляді, адже, наприклад, квартиру, в якій вона зростала, прослуховували, а її перше дівоче захоплення виявилось приставленим до неї стукачем. Оце тоталітарне ураження свідомості стає особливо відчутним під час перебування у західному світі. Оксана в якийсь момент усвідомлює, що всюди бачить тільки горе, що її свідомість налаштована на пошуки проявів нещастя. Долання успадкованих психічних комплексів, на думку героїні, можливе через повернення до первісного, природного, життєствердного; тобто через любов. Як говорить Оксана, «мені не перемагати, а любити треба». Тоталітарному насильству, обмеженню, стагнації вона прагне протиставити любовну вітальність, свободу, емпатію.

Однак стосунки Оксани з Миколою К. виявляються недовготривалими. Пара розходиться, і власне прагнення осмислити, що ж це було й чому так сталося, зумовлює появу тексту «Польових досліджень». Головна героїня стверджує, що в їхньому розриві винен Микола К., який є егоїстом і який руйнує все, що любить («любив машину – розбив, любив жінку – зламав»). І тут Оксана до певної міри права, адже вона зі свого боку доклала чимало зусиль, щоб їхні стосунки мали своє продовження. Та водночас героїня з подивом та сумом констатує те, що вони обоє, попри почуття кохання одне до одного, долання різноманітних перепон на їхньому шляху, «не годні елементарно порозумітися». Чим зумовлене таке непорозуміння? Можна говорити про комплекс причин, які могли тут проявитися: гендерні відмінності (про які авторка пише ледь не на кожній сторінці тексту), які на одному етапі можуть викликати замилювання, а на іншому – агресивне несприйняття; психічний спадок тоталітарного минулого, який нав'язує моделі поведінки, що є неприйнятними за нових часів; сильні характери (із схильністю до емоційних вибухів), які не дають змоги в певних випадках зробити крок назустріч одне одному; пріоритет творчості над особистим життям – у Миколи К. цей пріоритет проявляється сильніше (як сам герой зізнається: «Я завжди хотів одного – реалізуватися»), а

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

в Оксани – слабше (показово, що вона після розриву стосунків кидається текстуалізувати свій досвід). Роман виявляє і суто жіноче прагнення звинуватити чоловіка у всіх проблемах (а таке звинувачення призводить до аналогічної реакції з боку чоловіка), і універсальне усвідомлення того, що існують світоглядні протилежності між статями, які спричиняють руйнування стосунків між чоловіком та жінкою та розпад утворених пар.

Загалом, Оксана володіє унікальним «рентгенівським» баченням суті речей та процесів. І що важливо: свій проникливий погляд вона звертає не лише на дійсність довкола неї, а й на себе саму, досягаючи тут відвертості, якої годі побачити в розглянутих чоловічих текстах. Ця відвертість спрямована проти гендерних обмежень, які суспільство накладає на жінку, з одного боку, а з іншого – прагнення повніше розкрити жіночу психіку, представити її потреби, бажання, імпульси, міркування. «Польові дослідження...» виявляють непроминальну вітальність жінки, яка прагне щастя, не отримує його, фіксує власний досвід у письмі (у такий спосіб реалізуючи своє творче покликання) й далі залишається сповненою любові до життя, яке спрямоване у майбутнє.

Вже попередньо йшлося про те, що мистецька творчість, любов та релігія йдуть від Бога, а також що перше й останнє занепадає в теперішні часи. Занепад у мистецтві (а такий занепад, на думку героїні, виявляють герметичні картини Миколи К., які вона порівнює із «кам'яним яйцем») зумовлений страхом досвіду справжнього переживання життя, яке є складним і неоднозначним. Відповідне переживання може дати кохання, яке закінчилося розривом закоханих; і саме таке кохання стало основою тексту «Польових досліджень...». Показово, що коли Микола К. тільки приїхав до Оксани, і в них був період відносно ідилічного співжиття, вона «наче оглухла чи осліпла». Героїня втратила здатність відчувати «друге дно світу», «мерехтюче підводну сітку нерозгаданих значень», які поставали перед нею у снах та віршах. Оксана підтверджує відому тезу психоаналізу, що мистецька творчість є сублимацією стримуваного лібідо; коли ж статевий потяг реалізується, то мистецька творчість занепадає. Відповідно героїня почуває себе так, наче вона – «пакет базарного м'яса в кривавих підтьоках». Таке негативно марковане відчуття засвідчує її мистецьку натуру, яка прагне творити і за таких обставин не може цього робити. Також це

відчуття здатне спричинити неусвідомлене бажання позбавитись цієї ідилії, щоб повернутися до звичного стану – без сексуального вдоволення, але із творчими спалахами.

Її мистецьку натуру засвідчує ще один момент: Оксана відчула Миколу К. як «свого», бо він був «до біса хороший художник», а з його картин, як і з її віршів, струменіла «жадна до життя міць». Спільні естетичні засади та форми мистецької реалізації є важливою підставою формування образу «свого». Прихильник психоаналізу може сказати, що головна героїня інтуїтивно «зчитує» з картин Миколи К. свідчення сублімації у творчому акті його сильного лібідо; що пояснює те, чому Оксану манить до нього. Однак це буде спрощення ситуації. Адекватніше буде говорити про той феномен, коли мистецтво виступає як код, що засвідчує певну світоглядну спільність. Також воно ушляхетнює – в очах одне одного – тих, хто потрапляє під його вплив і хто відчуває себе митцем.

Перебування в західному культурному середовищі дає змогу побачити одну важливу особливість у функціонуванні мистецького твору: він представляє певну дійсність і у такий спосіб легітимізує її. Як приклад, Оксана наводить українську думу «про безталанних невольників», яка у свій спосіб «усправедливує власну принижену позу» в «сторонніх очах». Доцільно зазначити, що у цьому випадку ми стикаємося не з «обманом мистецтва» (про що говорить героїня), а з особливістю рецепції мистецьких творів в іншому культурному середовищі, коли певні сюжети можуть сприйматися у спрощеному вигляді (тоді не добачається, що українські думи на невольничу тематику виявляють прагнення полонених козаків вирватися на волю, і це прагнення є визначальним у текстах). Не можна не зауважити, що відсутність або неадекватна присутність України на культурній мапі світу болить головній героїні, й вона прагне в міру власних сил та можливостей змінювати таку ситуацію у кращий бік.

Іншомовний культурний досвід неминуче порушує питання мови. Героїня говорить, що її як письменницю «заклято – на вірність мертвим», які «шпурляли себе як дрова в догоряюче багаття української»¹³⁵. Вона відчуває себе у традиції українських письменників, які творили рідною мовою попри несприятливі обставини та відсутність перспектив протягом століть колоніальної залежності України. Героїня відчуває моральний обов'язок продовжувати

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

цю традицію. Але попри моральне, у неї є сильне естетичне чуття мови. Остання є її «домом», прихистком, засобом творення світу та формою експресії, що передає дивовижне пульсування всесвіту. Оксана згадує, як в одній із азіатських країн вона читала свої вірші на одному письменницькому вечорі:

...і ти стала читати.., слухаючи тільки власний текст, ховаючись у нього, як в освітлений дім уночі заходячи й замикаючи за собою двері, й на півдорозі зненацька здала собі справу, що звучиш у дзвінкій приголомшливій тиші: м о в а, дарма що незрозуміла, на очах у публіки стяглася довкола тебе в прозору, мінливо-ряхтучу, немов із рідкого шкла виплавлювану, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями – і знов затуманювалось, як і належить шклу од заблизького дихання, ти відчитала – оповита, просвітліла й захищена, от тоді-то було й втямити, що дім твій – мова, яку до пуття ще скількасот душ на цілім світі й знає...¹³⁶.

Перебування в іншомовному просторі є причиною виникнення ностальгії за рідним мовним середовищем (яке є важливим для будь-якого письменника) та наштовхує на порівняння своєї мови з іншими мовами:

...вона так само змислово любила слово – насамперед на звук, але звук щільним неводом волік за собою фактуру, консистенцію, запах і, ясна річ, колір також: кольором наділені були не тільки поодичні слова, особливо вчувався він при переході з однієї мови на іншу, – кожна-бо мала свій, мінливо-ряхтучий, *основний тон* випромінювання: італійська – електричний фіолет, ультрамарин, десь такий світловий ефект, як коли б червоне вино могло зробитися синім, польська шамшіла терпкою, оскомною од шиплячого тертя молодією зеленню, англійська побулькивала, просвічуючи навиліт чимось подібним до ніжно-золотавого курячого бульйону, причому в Штатах водянистіше, в британському варіанті інтенсивніше, смолисто-тягучіше – ситніше; звісно, рідна

була найпоживніша, найцілющіша для змислів: чорнобривцевий оксамит, ні, радше вишневий (сік в устах)? русявий (запах волосся)?.. так завжди – іно станеш приглядатися зблизька, розсипається, дробиться – не збереш, голодувала вона без неї тяжко, просто фізично: мов на безводді абощо, почути б – живої, щирої, щоб інтонацією отою співучою, наче струмок жебонить, коли зоддаєки наслухати, хлюпнуло – їй-бо, піддужчала б!..¹³⁷.

Мовне середовище Сполучених Штатів Америки увиразнює значимість рідної мови для героїні, яка для неї становить онтологічну, екзистенційну та навіть «фізичну» потребу. Власне випадання зі стихії української мови увиразнює цю потребу в усій її гостроті (важливо, що за авторським зізнанням стоїть пережитий досвід, що її слова не належать до загального наративу любові до рідної мови, що набув таке поширення в українському письменстві та публіцистиці наприкінці 1980-х та 1990-х років). Цей пасаж також пояснює, чому вона як письменниця не переходить на якусь більш «успішну» для письменницької промоції й слави мову, попри твердження про особисту спроможність до такого переходу¹³⁸. У порівнянні мов Оксана вдається до синестезійного накладання кольору на звук, і тут, треба зауважити, вона досягає рідкісної (в українській літературній традиції) експресії образності, що побудована на поєднанні вражень від різних органів чуття. Перебування в іншій мовно-культурній дійсності загострює її відчуття, й таке загострення призводить до їхнього перекомбінування відповідно до досвіду, вражень, усталених культурних знаків тощо.

Текст роману розгортається у формі «дослідження», із яким головна героїня виступає перед американською аудиторією (перебування на стипендії Фулбрайта передбачає обмін науковим та культурним досвідом). Це «дослідження» постає як наслідок роботи пам'яті, завдяки якій Оксана може пригадати-реконструювати історію своїх стосунків із Миколою К.; а також представити та осмислити додаткові тематичні ніші роману. Головна героїня демонструє здатність пригадувати пов'язані з тілом запахові та дотикові відчуття в ширшому обсязі та з більшою інтенсивністю, аніж це демонструють оповідачі у розглянутій чоловічій прозі. Взагалі тілесний досвід є важливим компонентом формування ідентичності героїні,

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

її сприйняття себе самої та світу довкола неї – все це оприявлюється завдяки роботі пам'яті.

*

Вже на першій сторінці роману Костянтина Москальця «Вечірній мед» йдеться про те, що людське існування тісно пов'язане із проявами трансцендентного. Ба більше – під час народження душа людини приходить у цей світ із трансцендентного простору і по смерті повертається до нього знову. Відтак головний персонаж Костик бачить своє життя як «мандри пілігрима», який, коли приїде на це час, повернеться до свого «справжнього Дому». Тут оповідач пропонує свою метафору, засновану на Платоновому вченні про перевтілення душі, яку давньогрецький філософ явив у діалозі «Федон» (між іншим, про цей діалог Москалець згадує у своєму вірші «Поглянь на тих, кого бездумна hýle»). У Платоновому баченні після смерті тіла душа, якщо вона за життя людини прагнула досконалості і розлучилася із тілом «чистою»:

...лине в країну, подібну до неї самої – невидиму, божественну, безсмертну, розумно влаштовану, де вона почуває себе щасливою, звільнена нарешті від блукань, нерозсудливості, страху, дикої хтивості та інших людських напастей, і, як кажуть про посвячених у таїнства, навечно оселяється серед богів¹³⁹.

Якщо ж, продовжує Платон, душа не виявляє необхідної «чистоти», то вона далі продовжує свої втілення, до того ж чим менше душа була «просякнута тілесним», тим в кращі життєві форми вона втілюватиметься надалі¹⁴⁰. У «Вечірньому меді» автор трансформує ідею автора «Федона»: замість «божественної країни» «чистих» душ, які мешкають посеред богів, постає образ «справжнього Дому», який населяють «свої». Цими «своїми» є ті, хто відчуває прояви трансцендентного і хто у певний спосіб відгукується на це відчуття. Одного дня малому Костику, який незабаром піде до першого класу й пізнього літнього вечора лишився сам удома, являється Джим – йдеться про культового вокаліста групи Doors Джима Моррісона (Jim Morrison) – й між ними відбувається такий діалог:

ТАРАС ПАСТУХ

– Я прийшов попроситися з тобою. Сказати, що більше не витримаю і мушу повертатися додому.

– А де твій дім? – спитав я.

– Там, де й твій. Наш дім. Ти теж колись не витримаєш.

– Але мій дім ось, – сказав я і поплескав долонею по нагрітому за день ганку.

– Ну, нехай. Це твій земний, тутешній дім. Бачиш: він недобудований? Він завжди недобудований. Там наш добудований дім.

Джим показав на зірку, яка сяjala над колодязем.

– Ти прийшов сюди першим за мене, – зрозумів я.

– І першим повертаюся. Троє-четверо з нашого приходу вже дома.

– А хто ще прийшов зі мною?

– Потім ти їх усіх зустрінеш. Вони впізнають тебе. Один з них матиме пишні світлі вуса; один хворітиме на астму; ще один житиме на Погулянці, один матиме білого пуделя, ще одна дівчина носитиме золоті коса до пояса. Ну і так далі. Всі щось матимуть.

– А ти вже зробив те, задля чого приходив сюди?

– Його ніколи не можна зробити. Ми приходимо не для звершення. Приходимо підтримати і зберегти, передати далі. Своїм¹⁴¹.

У цьому діалозі власне й розгортаються засадничі положення авторської телеології. Згідно з нею, перебування на цьому світі є тимчасовим та недосконалим, тоді ж як проживання на тому світі є постійним та справжнім. Коли людину покидають сили, коли вона вже не здатна витримати перебування у «недобудованому домі», вона повертається до свого «добудованого дому». У кожного є своє призначення у цьому світі, однак воно не вимірюється якимись сталими й вивершеними досягненнями. Це призначення полягає у «підтриманні і збереженні, передаванні далі. Своїм». У кожному часі є певна кількість людей, які «приходять» і «підтримують, зберігають і передають далі» – також «своїм». Серед означених як «своїх» можна впізнати прозаїка Володимира Кашку, поета Грицька Чубая і музикантку Андрусю, яка є коханням головного героя. Як бачимо, йдеться про представників мистецтва, які через

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

особистий приклад та живе спілкування творять необхідну атмосферу для творчості, дискурс сприйняття та поцінування. Тут головний герой імпліцитно обстоє ідею елітарного мистецтва, адже далеко не всі є «своїми». А точніше, «своїх» є зовсім небагато, однак вони й творять справжнє мистецтво. Те, що «своїх» є мало, спонукає їх до взаємної підтримки. А розпізнають вони одне одного швидко – з одного погляду, з одного слова.

Мистецтво творять не якісь сталі класичні артефакти, а ті твори, які так чи так вказують на прояви трансцендентного у життєвих формах. Такими проявами в романі є, зокрема, «пухнастий лагідний сніг», «пурпурова троянда», Андруся, чиє «золоте волосся стрімко падало вниз». У недосконалому цьому світі мистецтво несе пам'ять про досконалий той світ, являючи те, що має в собі щось прекрасне, гармонійне, довершене. Оскільки цей світ є недосконалим, то прояви цього щось, як правило, тривають не довго. Так, сніжинки, що падають із неба і втілюють у собі складну симетричну структуру, на землі швидко втрачають її й перетворюються на «каламутну воду повені». Мистецтво несе в собі одвічну тугу людини за трансцендентним. Воно намагається так чи так відобразити його, однак унаслідок недовершеності мови, недосконалості самої людини, плинності життєвих форм ці відображення часто не сягають оптимального рівня репрезентації. Власне митцеві важливо відчутти трансцендентне та передати це відчуття далі – так, щоб це відчуття не занепало в часі, щоб воно переходило від покоління до покоління. У такий спосіб і «житиме» справжнє мистецтво, і митці підтримуватимуть одне одного, і людина не втрачатиме відчуття чогось справжнього та непідвладного часові. Сказане стосується мистецтва не тільки у його вузькому значенні, а й у його широкому значенні – як певної майстерності, яка проявляється в різноманітних сферах людської діяльності. Адже будь-яка майстерність виникає через навчання від «своїх», розгортається як «підтримання та збереження» існуючої традиції і продовжується завдяки «передачі далі своїм».

Вже йшлося про те, що кохана Андруся втілює для головного героя те прекрасне, яке є проявом досконалого та вічного. Пізніше я детальніше зупинюся на її постаті, а зараз зверну увагу на дві інші жінки в романі. Одну з них Костик зустрічає у барі в Мюнхені (і вона дуже схожа на Андрусю), іншу – в метро у Києві. В

обидвох, як головний герой потім усвідомлює, є тісний зв'язок із тим світом. Тому дівчина з бару володіє знанням, що втомленому від життя Костику ще рано «йти додому» (йдеться власне про «добудований дім»); що він скоро сам усвідомить те, що його час ще не настав. Вона веде його до притулку, де він може переночувати й набратися сил. Друга жінка, «висока блондинка» в метро, репрезентує обмежену свідомість російськомовної київської міщанки. Попри свою вишуканість, стильність, заможність та кмітливість, вона демонструє відсутність чуття трансцендентного. Власне ця відсутність і спричиняє її обмеженість, поверховий погляд на світ.

Згаданий образ «снігу» символічно розробляється в контексті реінкарнації (гр. ρε – *знову* та ενσάρκωση *втілення*) душі. І тут автор вдало використовує здатність води перебувати у двох станах (звичайному та кристалізованому) й циркулювати у просторах землі та неба:

...сніг, посипаний сіллю, піском, а проте так само непевний, підступний, сніг, засмічений і затоптаний, знехтуваний, все одно розтане одного дня, воскресне, очиститься, залишивши їм їхню сіль, пісок, їхній бруд і облізлі обгортки, їхню непевність, їхню підступність...¹⁴².

Образ «води» в романі трансформується в іншій символічній паралелі, де людське життя ототожнюється із «памороззю на траві». Ця символіка акцентує на короткочасності людського існування, що стає виразнішою у співставленні із вічністю. Це увиразнює вже постульовану ідею щодо тимчасовості перебування у «небудованому домі»; а також спонукає до усвідомлення: оскільки життя є короткочасним, треба цінувати кожну мить й, за можливості, реалізувати своє покликання у «підтриманні, збереженні і передачі далі». З іншого боку, у романі є образ «вогню», завдяки якому здійснюється очищення світу від недосконалих та вже неактуальних форм життя. Йдеться про спалення другої поетичної книжки Костика, яка, за свідченням її автора, містила друкарські помилки, була надрукована на неякісному папері і містила «зужиті й пережиті» форми експресії¹⁴³. Присутні при цій події люди, як зазначає головний персонаж, від спостереження вогню отримали відчуття «вищої реальності». Головний герой переконаний, що після спалення

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

книжка перейде в інший вимір свого існування, набуде універсального значення й досконалого втілення. Пройшовши очищення вогнем, поезії змінять свої синтаксичні й граматичні форми, отримають інший віршований розмір, кількість рядків дещо зміниться, й головне – вони будуть написані «вічно новою мовою»¹⁴⁴. Власне трансцендентне забезпечуватиме універсальність, досконалість, істинність та мовну свіжість збірки.

Поруч із натурфілософською символікою води та вогню (очищувальна сила вогню сягає міфологічних уявлень про цю стихію) у романі можна знайти апокрифічні образи, пов'язані із біблійним нарративом. Як пояснює Костик Андрусі:

...п'яний янгол є метафорою для душі, закинutoї в тутешнє життя, яка бредє собі самотньо краєм світу уночі, при Господній при свічі. Проте навіть видимо п'яний янгол вічно залишається янголом, не перетворюючись на демона. Просто йому весело і він робить не те, що всі. У них із демоном субстанції різні, світлова і тіньова, розумієш? Тутешнє життя для янгола – це запій, який рано чи пізно минає. І він повертається Додому, цілий, тверезий, цнотливий, може, кілька п'юрок посивіли та й годі¹⁴⁵.

Бачимо, що образ янгола також виявляє базове уявлення головного героя щодо реінкарнації душі. Цей образ здобувається на несподіване представлення через споживання алкоголю, пияцтво. Оскільки цей світ є несправжнім, а пострадянська соціокультурна дійсність увиразнила його потворно-штучні гримаси, то завдяки алкоголю, богемному способу життя Костик та його друзі намагаються втекти від нього, вибудувати свій, альтернативний до загалу, спосіб життя. Вони сповідують «немеркнучі свободотворчі ідеали львівської циганерії», декламуючи вірші, співаючи батярських пісень, танцюючи у високій траві, стоячи на голові та блюючи від перепиття в кущах. Як пояснює один із героїв, пияцтво є протидією «від тотального смуру й умертвлюючої депресії, якою сповнене наше колоніальне життя»¹⁴⁶. Іншими словами, алкоголь є маркером неприйняття цього світу; засобом, що уможлиблює проживання у «небудованому домі» й отримання внутрішнього відчуття свободи. Також алкоголь сприяє єднанню близьких по духу особистостей.

Не можна не відзначити ілюзорність такої свободи, а також руйнівний вплив алкоголю на психіку людини (так, приятель Костика Троцький доводить себе до такого розладу свідомості, коли йому починають привиджуватися галюцинації). Однак якщо цей світ є несправжнім, то зумовлена алкоголем ілюзія не є чимось неприйнятним. І світ, і алкоголь – явища одного порядку; і те, і те належать до сфери недостовірного, ілюзорного. Завдяки одному головний герой намагається перебути інше. Тому він оспівує алкоголь і творить незвичний образ «п'яного янгола».

Наприкінці роману перед Костиком з'являється його янгол-охоронець. Він схожий на Яринку Малкович, батько якої Іван, як відомо, є автором вірша «Із янголом на плечі» (інтертекстуальна гра у романі набуває широких та дотепних форм прояву й заслуговує на окрему розвідку). Янгол постає із рисами, які акцентують на «земній» зовнішності та поведінці. Він має «профіль з єгипетським чаром та по-жасминовому м'ясо-зелені очі»; його «зачесані на прямий проділ коси були зав'язані на потилиці хвостиком», «на лівому коліні красувався синець», а ніс та куточки вуст були «замурзані чоколядкою» (як виявилось, згоłodнілий янгол без дозволу взяв шоколадку в сумці Костика та з'їв). З іншого боку, янгол має і свої «неземні» особливості. Наприклад, кілька пір'їн у його крилах були чорними, що засвідчувало «янгольську сивину». Янгол-охоронець каже головному героєві: «я завжди з тобою, то ти не завжди з собою»¹⁴⁷. Щоб розрадити «смертельно втомленого» життям героя, янгол дає йому своє дзеркальце, у якому той бачить свою кохану Андрусю, яка на той час перебуває в США. Іншими словами, у романі є створіння, які виступають посередниками між Богом та людьми і які виконують волю Бога. В одному з епізодів роману Костик звертається до самого Бога. Його звернення («Отче») можна проінтерпретувати у контексті того, що герой говорив попередньо – «Відпусти нас до джерел», – тобто ще один раз висловив прагнення повернутися до «добудованого дому». А можна – і як початок внутрішнього монологу до Бога, яким головний герой не ділиться із читачем, а залишає у своєму інтимно-приватному просторі. Загалом релігійні уявлення Костика базуються на поєднанні міфологічних та апокрифічних складових, які набувають індивідуальних нюансів, пов'язаних із реаліями життя персонажа і його особистим світоглядом.

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Найбільшим благом для Костика є воля, яка оптимально реалізується у «ясному сьайві вічності», у просторі «добудованого дому». Але і в тутешньому недосконалому світі можна отримувати миті свободи та волі. Ці миті досягаються через діяльність, спрямовану на згадане «сьайво»:

Як нам хочеться триматися власної долі, власного міфу, чогось такого, як світло, до якого можна було б летіти крізь морок і осінні дощі, – бо летіти треба на Світло, це правда, це незрадливий орієнтир. Інколи нам майже вдається торкнутися того світла, долетіти насправді. І тоді ми падаємо в пільму, з обпаленими крилами, зі сльозами образи й нерозуміння. Ми прагнемо тяглого усвідомлення своєї долі. Ми хочемо неперервного лету до світла. Ми не знаємо, чи існує рай для нічних сестер наших із тонко виконаними візерунками на тендітних перламутрових крильцятах, ми не знаємо, чи існує рай для цвіркунів, які один за одним розчиняються і мужньо тихнуть у глибинах осені, але ми насправду хочемо, щоб він був – так само, як воістину хочемо дихати. Без раю дихати неможливо¹⁴⁸.

Свобода досягається через здійснення своєї долі, прийняття власного місця та власної ролі у світі, який був створений Богом і який має свою цілепокладеність. Костик обстоює позитивне значення свободи як *свободи для*. Остання є найвищою формою свободи як такої. Відтак свобода є станом, який уможливорює екзистенційні самореалізацію та самоутвердження. І тому вона високо цінується у контексті індивідуального існування. Іншими словами, свобода є функціональним елементом великого світотворчого цілого і, водночас, самозначним феноменом людського життя.

У «Вечірньому меді» досвід «сьайва вічності» уможливорюється через кохання та творчість. Трохи детальніше розглянемо ці коди. Як вже йшлося, Костик закоханий в Андрусю, яка є втіленням прекрасного, що, своєю чергою, ознаменовує досконале та вічне. Андруся має сірі очі та «золоте» волосся. Портретна деталь «тонкі пальці» засвідчує її делікатну, витончену мистецьку натуру. Вона є музиканткою, яка загалом підтримує богемний спосіб життя Костика. Однак у фінансово складні 1990-ті роки Андруся виявляє більший

життєвий практицизм, аніж її коханий. Вона їздить закордон і заробляє там гроші, зокрема виступаючи як вулична музична виконавиця – грає на флейті, поклавши перед собою капелюха. Фактично Костик та Андруся утворюють любовну пару, яка принагідно сходиться й так само розходиться. З плином часу в Андрусі закордонним виникає любовний роман із іншим чоловіком. І вони з Костицом починають все рідше й рідше бачитися. Та попри це, вони й далі зберігають один до одного почуття. Їхня любов-ерос перетворюється у любов-філію. Остання знаменує дружню любов; ту, у якій панує гармонія душ, рівноправність думок, взаєморозуміння.

Такий розвиток стосунків є промовистим у контексті загальних уявлень головного персонажа щодо «добудованого дому» і земної краси як (тимчасового) прояву вічної небесної краси. Умовно кажучи, Костикові потрібна не так реально-фізична Андруся, як те, що вона втілює у собі. Адже, як я вже говорив, цей образ (поруч із образами «снігу» та «трянди») є еманациєю вищої краси трансцендентного. У романі можна знайти сцену кохання між Костицом та Андрусєю (кінець другого розділу третьої книги). Головний герой чекає на її появу і радіє, коли вона з'являється. Однак загалом не можна не помітити певної дистанції між ними (ця дистанція була на початку твору і з часом тільки збільшується). Коли Андрусі немає, головний герой згадує про їхнє спільне часопроводження, розмірковує про неї, бачить кохану у снах, намагається уявити, де вона є і що вона може робити. Він мріє про неї, виявляє прагнення оспівати її коси. Костик переконаний, що вони обоє помруть у один день і того ж самого дня зустрінуться на небі. Зрештою, він висловлює таке промовисте переконання: «Там, де Андруся, там і центр буття»¹⁴⁹.

Однак згадані психічні стани виявляються та увиразнюються за відсутності коханої. Реальна Андруся та її образ дистанціюються одне від одного. І виявляється, що для перебігу внутрішнього життя Костика, для його відчуття вічно прекрасного достатньо й самого цього образу. З іншого боку, кохання є найпоширенішим способом відчуття трансцендентного; до того ж це відчуття поєднується із тілесно приємним досвідом (щоправда, в описі останнього автор «Вечірнього меду» досить стриманий – порівняно, наприклад, із Забужко). Домінантним образом «Вечірнього меду» є «білий сніг», який навіює враження холоду та завмирання життя

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

як такого. Інакше кажучи, орієнтація головного героя роману на трансцендентне призводить, з одного боку, до «відкриття» у коханій вічної та абсолютної краси, а з іншого – до певного дистанціювання від Андрусі, відсутності прагнення йти з нею цим земним шляхом – «аж поки смерть не розлучить нас».

Творчість для Костика є унікальним процесом свободи, самоутвердження, повернення до первісності, передачею краси та ритму життя, фіксування миті та вічності. Тому він із захопленням про неї відгукується:

...Забути все і поринути у лет новітнього письма; прислухатися до ритмів, що довибухають у засвідомості вслід за місяцем, випускати їх на поверхню видимого світу, світу чутного й запашного. Писати, вже не озираючись на власне знання і їхню підступність, продажність, пропащість; набирати повні легені повітря і знову пірнати до розкішної самодостатності плину, у неможливість виправлень та скорочень; літати у підводній Речі Посполитій, серед князів, серед садів, бути знову вільним, як і на Початку – те все залишилося на землі, залишилося землі і її намарним людям, обтяженим успадкованою розсудливістю. О, як добре бути собою, відтворюючи свій лик на білому аркуші за посередництвом цілком придатних для нарцисизму слів безпосереднього письма; як добре бути – згадуєш і це, відчуваючи всім тілом сповна. [...] але сьогодні, ще є сьогодні, ще є ця мить знеможеного глибокого віддиху, ця мить усамітнення і зосередження перед конанням, перед стрибком до неминучої навіки віків минулості і марноти, ще цей сполох над сосновими борами, ще ці пахощі суниць між черленого золота соснових колон у червні, ще один спогад про всі ті обіцянки раю, який не здійснився – але їх, таких оманливих, виявилось достатньо¹⁵⁰.

Наведений прозовий уривок постає у поетично-образній формі, і глибина та сила образного промовляння забезпечуються вловленням проминальної миті існування, у якій, однак, відлунує щось непроминальне; відчуттям ритму життя, який передається в авторському мовленні; повною самовіддачею письменника, за якою стоїть не бажання соціального визнання, а особистісна вимога і потреба

самотворення; недовіра до логічних форм сприйняття дійсності й звернення до того, що постачає інтуїтивне осягнення. Тут панує стримана радість прояву свого творчого *Я* і любов до того, що дає відчуття «раю» (фрагменти пейзажу породжують вишукані естетичні враження). Життя розгортається у чергуванні сильних та слабких фрагментів руху, й у такий спосіб виникає більш чи менш виразна злагодженість (гр. *ῥυθμός* – *розміренність*) згаданого розгортання. Ритм, як ми вже бачили, проймає навколишню дійсність і відображається у творчому акті – його текстуально відображеному результаті. На сторінках «Вечірнього меду» можна знайти низку ритмічних фрагментів, зрештою такі фрагменти можна побачити у вже розглянутих романах Гудзя та Забужко (не згадуючи тут «Щоденного жезла» Пашковського, який є єдиним розбурханим океаном почуттів оповідача, у якому спорадично виринають один за одним більш чи менш окреслені ритмічні одиниці). Головний герой високо цінує виникнення ритмічних хвиль із підсвідомості, адже це може означати настання творчого процесу:

Серед ночі Костик зненацька прокинувся. Спочатку здалося, що розбудив стукіт коліс електрички й оте характерне ритмічне погойдування засвідомості, яке виштовхує речення і образи втіленими, тільки бери й записуй, мерщій, поки все це триває, і він уже пошкодував за самопискою та чистим аркушем паперу, які вдома завжди лежали на стільці біля ліжка, саме для отаких випадкових невідворотностей; і розізлився на себе за те, що він не вдома, а тиняється по чужих містах і людях, якими б привітними вони не були. Але, прислухавшись до себе, він зрозумів, що це не вірш, принаймні, не його вірш, це пульсував ритм довгожданної відлиги, елегійне коливання, точні й розмірені сполохи крапель, які йшли відсторонено, не до Костика, ні до кого, впізнавані і нічії, ні про що, але разом з тим сенсовні і відчутні, як дотик¹⁵¹.

У цьому уривку варто звернути увагу на три моменти. Те, що зазвичай називають «підсвідомістю» (що постачає свідомості «речення і образи втіленими, тільки бери й записуй»), автор називає «засвідомістю». Таке переназивання є показовим у контексті авторського наголошення на зв'язку творчості із трансцендентним, тим,

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

що перебуває за межами фізичного простору. Існують «твої» і «не твої» ритми, тобто кожен письменник передає лише якийсь певний набір ритмічних модуляцій світу. І цей набір визначає його тематичні, образні та стилеві особливості. Ритм як такий не має значення, але його сприйняття в індивідуальному вимірі набуває відчуття дотику та певного сенсу.

Попри всю значимість творчості, вона виявляється нікому не потрібною. Костику це особливо прикро усвідомлювати в умовах новопосталої незалежності України. Поетичні книжки виходять і не отримують свого читача, а самі творчі особистості проживають у таких злиднях, яких вони не могли уявити раніше. За нових часів українські митці виявляють захоплення тим західним культурним досвідом, який був заборонений у радянські часи: абстрактним експресіонізмом, концептуальним мистецтвом, поп-артом тощо. Вони починають експериментувати, створюючи різноманітні артефакти, перфоменси та інсталяції. Костик скептично ставиться до такого мистецтва. Так, поп-артівські «метатрансформативні» роботи свого знайомого Мар'яна Олексяка він трактує як такі, які знищують («спалюють») саме мистецтво. Цей скептицизм є зрозумілим, адже таке мистецтво, на думку головного героя, не виявляє досвіду трансцендентного. Іншими словами, Костик є модерністом, який не схильний сприймати соціально зумовлений і соціально скерований авангардний досвід.

Окремо він зупиняється на критиці постмодернізму, який, як вже було зазначено, на початку 1990-х років з'явився в українській культурі і з часом став у ній мейнстрімом. У розмові із своїм приятелем Бамбулою головний герой каже:

Про твій постмодернізм уже навіть мої карасі чули... Вони дохнуть від нудьги, почувши це слово, незгірш як від електровудки. Вам, художникам, одне це всезішання на умі, ви й поширили цю заразу. Та ви споконвіку з однаковою старанністю клепали Мону Лізу і Леніна, кайфуючи від тільки вам досяжних деформацій, трансформацій, від тіні, покладеної під носом, або від віртуозного мазка, який нарешті нічого не означає, а є, від флуктуацій без фіксації. Тепер ви ліпите Леніна з цицьками Мони Лізи і гадаєте, що саме така дискурсія виводить вас за межі блудного кола¹⁵².

Несприйняття постмодернізму зумовлюється тією ж самою причиною, що і у випадку критики авангардизму – відсутністю апеляції до трансцендентного, розгортанням гри, яка скерована на саму себе і яка «нічого не означає». І ця, на перший погляд безневинна гра, має у перспективі далекосяжні плачевні наслідки. Як стверджує Костик, «деградація починається непомітно, усе “дриг-дриг” та “опа-опа”, а тоді зирк – аж воно глибокий даун!»¹⁵³. Головний герой вказує на те, що тривала втрата чуття трансцендентного, гра довкола знака, за яким нічого не стоїть, призводить до деградації людської особистості, перетворення людини на одновимірну істоту, яка, за Гербертом Маркузе (Herbert Marcuse), живе в одноплщинному світі масового споживання й позбавлена відчуття суб'єктності, свободи та глибини життя.

І тут є цікавий момент: у тексті «Вечірнього меду» можна знайти чимало прикладів того естетичного досвіду, який прийнято вважати постмодерним. Доволі часте використання постмодерністської практики в українській прозі 1990-х років помітив Андрейчик, який писав, що письменники того часу:

Виказують вплив постмодернізму у своїх літературних творах. Точніше, вони використовують постмодерністські ідеї деконструкції, до якого доходить у їхніх літературних творах. Це деконструкція, спрямована на різні «принципи істини», які лежали в основі дорадянської і радянської української літератури¹⁵⁴.

У випадку «Вечірнього меду» насамперед йдеться про: різноманітні форми вигадливої та вишуканої гри зі словом та культурними знаками; широко розгорнену інтертекстуальність, яка постає і як серйозна та значуща апеляція до текстів попередників й творення з ними «діалогу», і як дотепна гра, у якій автор обіграє смислові та формальні елементи вже існуючої культурної дійсності; масштабний іронічний погляд на суспільну дійсність. Водночас для головного героя є теми, які не піддаються іронії, а вимагають серйозного ставлення до себе. Також він вірить у зв'язок між позначником і означуваним (у термінології Фердинана де Сосюра (Ferdinand de Saussure) *signifiant* та *signifié*), що вибудовує письмо в певну телічну перспективу. І у цій перспективі виринає щось сутнісне та вагоме

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

у людському житті. Відтак «Вечірній мед» із певної перспективи виглядає як постмодерний текст, але насправді таким не є. Схожу ситуацію ми бачили і з «Музеєм покинутих секретів» Забужко, де оповідачка також грається із мовою (щоправда, цієї гри тут менше, аніж у «Вечірньому меді»), широко використовує інтертекстуальну практику, руйнує певні культурні настанови. Водночас її письмо виразно виявляє настанови двох «великих» наративів: 1) кохання є важливою формою прояву вітальності людини (тому до нього треба ставитись відповідально) та 2) необхідно долати пострадянськість в українському соціокультурному просторі й виходити на західні світові стандарти. Можна сказати, що Москалець та Забужко використовують ті прийоми, які в їхньому часі стали пов'язуватися із мейнстримною постмодерною практикою, для утвердження власних модерних інтенцій. І не можна не визнати естетичну ефективність цього їхнього технологічного ходу.

Не оминає автор «Вечірнього меду» питання мови. Він йде за Мартином Гайдеггером (Martin Heidegger), стверджуючи засадничу для себе ідею, що «мова – це дім буття»¹⁵⁵. У мові твориться й розгортається життєвий світ головного героя. Він прагне такої мови, якою «пишеться добре» – вірш, роман, лист Андрусі. І якщо це стається, то, як каже Костик, «відбувається диво», тобто мова творить значущий та прекрасний «дім буття». Цей «дім» постає завдяки українській мові у загалом зрусифікованому Києві. Ця деталь промовисто свідчить про те, що мова не залежить від навколишньої позамовної реальності, вона творить свою дійсність. Й у випадку вдалої мови ця дійсність є досконалою і прекрасною; тому Костик каже, що «нова українська мова була снігопадом»¹⁵⁶. Головний герой протиставляє дві форми мови – живу, що спонтанно відображає життя, та мертву, яка зберігається у «пожовклих від часу фоліантах» і яка відображає ті життєві форми, що вже відійшли в минуле. Костик виступає за постійне оновлення мови, яка має передавати нові форми становлення життя, з одного боку, а з іншого – творити ці форми. І парадоксальним чином відчуття позачасового трансцендентного допомагає краще вловлювати та репрезентувати мить, що постає.

Також головний герой творить опозицію між мовою та мисленням, стверджуючи, що «мова – це вино, а мислення – це свята тверезість». Костик стверджує, що у дитинстві ми мислили тверезо, бо:

...в ті дорогоцінні часи ми ще не були задурманені мовою так, як тепер. Вона входила і виходила з нас як легке сухе вино, ми ледь-ледь п'яніли і відразу ж тверезіли, а відтак, ми бавилися з мовою і вона не була нам страшною чи там загрозливою, бо ми ще вміли мислити мовчки. Одначе з роками збільшувалась кількість поглинутої мови, з'явилася мовна залежність і ми незчулися, як одного чарівного дня перетворилися на глибокомовних риб під океанською товщею названого світу. Відтоді ми не могли обходитися без мови, як риба не може жити поза водою, про що ви знаєте не гірше за мене; ми почали шукати співрозмовників, ми задихалися від кришталево чистого повітря, в якому відбувається мислення і мовчання; коли ж не знаходилося співбесідників, тоді ми хапалися за книги і забивали потребу мислення тонами чужих слів та найрізноманітніших мов...¹⁵⁷.

Ця опозиція не є коректною, з огляду на проголошену тезу про «мову як дім буття». Адже мислення відбувається у мові і завдяки мові; й поза нею його просто не існує. Однак це протиставлення у виразній образній формі виявляє те, що Вітгенштайн означував як «запоморочення нашого розуму засобами нашої мови». Це zapomорочення, на його думку, повинна виправляти філософія¹⁵⁸. Мова творить «запоморочення» у випадку, коли вона «справляє свято»; тобто коли вона внаслідок багатозначності, широкої асоціативності слова, особливостей структури синтаксису тощо породжує неоднозначні форми висловлювання. Водночас Вітгенштайн дотримувався переконання: «Усе, що взагалі можна подумати, можна подумати ясно. Усе, що можна вивісти, можна вивісти ясно»¹⁵⁹. Мова художніх творів (особливо це стосується поезії) у контексті своєї засадничої багатозначності націлена на «справляння свята». Однак якщо така мова є справжньою, то вона не стільки «запоморочує», скільки увиразнює певні буттєві феномени. В опозиції Москальця проступає також відмінність між первісною, свіжою, живою мовою (характерною для мовних носіїв у дитячому віці) і тією мовою, яка постає як вторинна, із культурними нашаруваннями, які унеможливають живе сприйняття дійсності та адекватне її представлення.

Попри сприйняття тутешнього світу як тимчасового «дому», Костик чудово бачить чимало проблем, які є у цьому «домі». Власне

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

чуття трансцендентного забезпечує його від віри в наративи, за допомогою яких політична та культурна еліти часу 1990-х років – а більшість їхніх представників походила від колишніх компартійних діячів – керують суспільством. А точніше – продовжують ним керувати, але вже за допомогою інших гасел та соціально-економічних механізмів. Ставлення до homo post-soveticus виявляє один із приятелів Костика у такій промовистій фразі: «Як я їх усіх ненавиджу, сучі морди, совки...»¹⁶⁰. Життю пост-радянської масової людини Костик та його друзі протиставляють своє сповнене пригод, сильних відчуттів та своєрідної поезії богомне життя. Оповідач бачить світ очима філософа, тому популярну в той час ідею втекти кудись з цієї країни закордон він сприймає як неефективну: «Тобі нема куди їхати звідси, тому що “звідси” – скрізь»¹⁶¹. Існує відомий афоризм: куди б ти не їхав, усюди себе із собою береш. А Платон стверджував: «людина не повинна зважати на обставини, вона має коритися тільки власному розумові, який вирішує, що добре, а що ні»¹⁶². Переїздом в іншу країну людина може покращити свій матеріальний добробут, але водночас вона отримує низку інших проблем, із якими так чи так стикаються емігранти (мовні, комунікативні, культурні, статусні). Коли Андруся приїздить з-за кордону, вона привозить гроші та хороший коньяк. І це творить ілюзію прекрасного життя там. Однак насправді заробляння закордоном не є легким та приємним: дівчина мусить стояти на холоді, голодною і грою на флейті схиляти перехожих, щоб хтось кинув якусь монетку до покладеного перед нею капелюха. Костик, потрапивши закордон, не залишається там, бо міняти один тимчасовий «дім» на інший – не справа для людини мудрої. Є значно важливіша проєкція: «недобудований дім» – «добудований дім». Й усвідомлення того, що проживання в першому є коротким, спонукає до прагнення за можливості наповнювати миті життя відчуттям, усвідомленням, прагненням, дією. З іншого боку, Костик фіксує характерне відчуття 90-х років ХХ ст., коли представники певної частини українського суспільства виїхали закордон або почали час від часу туди їздити. Він говорить про «велику нашу розпорошеність у незчисленних культурах, ритуалах, осенях». Це свідчення також промовляє про те, що падіння «залізної завіси», якою Радянський Союз відгородився від усього світу, призвело до прирощення життєвого та культурного досвіду колишніх радянських громадян. Українці почали

освоювати інші території та культури. І тут головний герой не виявляє критичного ставлення до такого прирощення.

Костик не вірить мейнстрімному суспільно-політичному наративу початку 1990-х років, який проголосив, що Україна здобула незалежність і від того часу, хай і з труднощами, відбувається планомірна розбудова Української держави. Він аргументує свою позицію так: «...Це все одно нічого не міняє. Визволитися з обіймів більшовизму – півбіди; хай тепер спробують стати самостійними щодо самих себе»¹⁶³. Костик фіксує те, що українське суспільство перестало бути радянським, але воно стало носієм пострадянської суспільно-політичної моделі. Ця модель передбачає подальшу світоглядну залежність від колишньої метрополії, слабкий державний інстинкт, відсутність стратегії розбудови країни, споживацьке ставлення до природи та зневажливе – до людей. Як стверджує головний герой, для росіян західні кордони починаються щойно за Львовом. Тож українську незалежність вони не сприймають серйозно (і в дзеркальному відображенні багато українців теж бачать себе в єдиному просторі з російським «братським народом»). Деякі рибалки-браконьєри використовують електровудки, якими винищують всю рибу на річці Сейм, роблячи у такий спосіб річку «мертвою». Із рибнаглядом, як вони кажуть, можна домовитися, тож «проблем ніяких нима». І ще один показовий епізод роману. Меценати з діаспори подарували Спільці письменників України видавничий центр. Вони хотіли, щоб українські письменники отримали можливість вільно друкувати свої твори, а українська література за часів незалежності нарешті змогла реалізувати свій творчий потенціал. Отримавши цей центр, представники спілки почали задля прибутку видавати низькопробну, але «ходову» на той час літературу авторів на кшталт Емануель Арсан (Emmanuelle Arsan). А для більших продажів вони друкували книжки російською мовою. Коли ж українська діаспора вирішила поглянути на видане, то меткі розпорядники центру швиденько надрукували книжки кількох українських письменників. Серед цих письменників був і Костик. Через поспіх його книжка вийшла із помилками, на поганому папері і, як він сам каже, оформленням вона нагадувала «кльозерову штору». Для Костика вона стала «книгою убогості», «книгою образи і приниження», «книгою українськості»¹⁶⁴. Позбавитися пострадянськості – це стати «самостійними щодо самих себе», щодо

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

своїх меркантильних та егоїстичних потягів, власного обмеженого погляду – на державу, природу, людину тощо. Це прийти до розуміння, що усі мають чітко підкорятися законам, які формують громадянське суспільство й регулюють у ньому соціальні відносини. А також усвідомити, що слідування правилам (законам), які виробляються спільно, у далекій перспективі принесе більші здобутки для всіх, аніж провадити практику, коли кожен намагається реалізувати власні егоїстичні бажання, які опанували його у цю мить.

«Вечірній мед» також засвідчує важливість роботи пам'яті. Вона уможливорює те, що Костик здійснює свої вдумливі рефлексії про життя та мистецтво, активізує культурний досвід попередніх століть й творить вдалі інтертекстуальні діалоги, згадує відсутню кохану тощо. Роман пропонує приклади роботи пам'яті, які схожі на приклади із попередніх романів. Однак у цьому тексті виринає платонівська концепція пам'яті. Головний герой ставить питання: «Як ти пояснюєш вроджене, а не набуте знання?»¹⁶⁵. Як пригадуємо, на думку Платона, душа, перебуваючи у царстві ідей, ознайомлюється з ними, і далі несе в собі ці знання. Після повернення душі у цей світ і втілення у людину знання можуть бути «пригадані». Це стосується ідей, але не попереднього досвіду душі під час перебування у цьому світі. У «Вечірньому меді» простір пам'яті формують відчуття та враження цього світу («недобудованого дому»), однак поява певних концептів на кшталт непроминальної краси, цілепокладеності людського існування, необхідності «стати собою уповні» зумовлюється як «пригадування» ідей з того світу, із трансцендентного простору «добудованого дому». У просторі свідомості пам'ять об'єднує доступне та недоступне досвідному пізнанню і тим самим уможливорює повноту світовідчуття та світорозуміння, а також дає змогу людині усвідомити свою сутність, сформуватися у самобутню особистість.

*

Розглянуті романи засвідчують існування певних кодів, які визначають формування та розвиток авторських наративів. Вони відображають низку онтологічних, екзистенційних, естетичних проблем, які постають перед авторами як сутнісні, важливі питання їхнього буття і які вони намагаються репрезентувати та осмислювати у своїх текстах. Кожен здійснює це відповідно до свого

таланту, особливостей світогляду, стильової манери. Коди засвідчують важливість усвідомлення божественного, трансцендентного у людському існуванні. Таке усвідомлення призводить до засадничої критики суспільства, яке з набуттям Україною незалежності у 1991 р. трансформувалось у виразно пострадянську модель. Несприйняття такого суспільства веде до альтернативи – вивищення мистецтва та мови, які стають носіями необхідного соціокультурного досвіду. Також як альтернатива постають життєві дороги романних героїв, які в умовах несприятливого, а то й ворожого середовища намагаються відстояти свої переконання (головні герої у цих романах виступають у ролі alter ego самих авторів). Згадані переконання формуються із відчуттям прекрасного, яке є проявом вищої доцільності, й усвідомленням важливості справедливого й непроминального.

Досвід трансцендентного, радість мистецької творчості дають сили героям витримати той тиск, який вони відчувають, будучи у стані соціальних маргіналів. Зрештою, обстоювання внутрішньої свободи, індивідуалізму, плекання високих естетичних стандартів, критика поширених соціокультурних стереотипів призводять до того, що згадані романи хоч і набули певної популярності, проте не утворили культурного мейнстріму. Справжні модерністичні тексти завжди виступали і виступають в альтернативі до соціуму з його невисокими культурними стандартами. Свої виражальні можливості автори згаданих романів посилили завдяки культурі пам'яті, яка уможливила звернення до чималого досвіду попередніх часів, і ефективному використанню цього досвіду задля представлення та осмислення проблем авторського часу.

Романи Кашки, Гудзя, Пашковського, Забужко та Москальця виявляють тонке відчуття часового (сучасного) у його зв'язку із позачасовим, щемливе захоплення красою навколишнього світу (природи), глибоку радість від проявів самоутвердження у слові (мистецтві), щастя вияву вітальності у коханні та вольовому акті, виразний протест проти деградації та нової нормативності пострадянського суспільства. Їхні твори є ще одним свідченням слушності тези Юргена Габермаса (Jürgen Habermas), що модерн є «незавершеним проектом», який, апелюючи до культурної традиції, дає виразне відчуття та усвідомлення сучасності, а також привносить чуття трансцендентного в соціальний простір. Все це зумовлює

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

актуальність цих текстів не лише у часі їхньої появи, але і в сьогодні.

- ¹ Див. наприклад: К. Москалець, *Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика*, Київ 1999; Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005; Р. Харчук, *Сучасна українська проза: постмодерний період*, Київ 2008; М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014; М. Р. Стех, *Есеїстика у пошуку джерел*, Київ 2016; М. Найдан, *Від Гоголя до Андруховича: літературознавчі есеї*, Львів 2017; А. Матусяк, *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою*, Львів 2020.
- ² В. Кашка, *Час плоду*, Чернігів 2017, с. 401.
- ³ Там само, с. 234.
- ⁴ Там само, с. 213.
- ⁵ Див.: В. Кашка, *Житло*, Київ 2007, с. 150.
- ⁶ Там само, с. 14.
- ⁷ Там само, с. 21.
- ⁸ Там само, с. 160.
- ⁹ Див.: Там само, с. 167.
- ¹⁰ Див.: *Філософський енциклопедичний словник*, редкол. В. І. Шинкарук (голова) та ін. Київ 2002, с. 646.
- ¹¹ Див.: В. Кашка, *Житло*, Київ 2007, с. 82, 87.
- ¹² Там само, с. 176.
- ¹³ Там само.
- ¹⁴ Там само, с. 97.
- ¹⁵ Там само, с. 46.
- ¹⁶ М. Найдан, *Від Гоголя до Андруховича: літературознавчі есеї*, Львів 2017, с. 105.
- ¹⁷ Див.: Там само, с. 107–116.
- ¹⁸ В. Кашка, *Житло*, Київ 2007, с. 65.
- ¹⁹ Див.: Там само, с. 11.
- ²⁰ Там само, с. 107–108.
- ²¹ Там само, с. 79.
- ²² Див.: Там само, с. 81, 113.
- ²³ Див.: Там само, с. 113.
- ²⁴ Див.: Там само, с. 164.

ТАРАС ПАСТУХ

- 25 Див.: Там само, с. 83.
- 26 Див.: Там само, с. 139, 152, 178.
- 27 Там само, с. 38.
- 28 Там само, с. 80.
- 29 Див.: Там само, с. 96.
- 30 Див.: Там само, с. 78–79.
- 31 Там само, с. 163.
- 32 Там само, с. 97.
- 33 Там само, с. 37.
- 34 Див.: Там само, с. 152–153.
- 35 Див.: Там само, с. 53.
- 36 Там само, с. 48.
- 37 Див.: Там само, с. 33.
- 38 К. Москалець, *Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика*, Київ 1999, с. 100.
- 39 Там само, с. 13.
- 40 Див.: А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, Москва 1975, с. 301–302, 335.
- 41 М. Р. Стех, *Есеїстика у пошуках джерел*, Київ 2016, с. 491.
- 42 Див.: Там само, с. 492.
- 43 Див.: Там само.
- 44 Див.: Там само, с. 491–492.
- 45 Ю. Гудзь, *Навпроти снігу. Вибране*, Київ 2013, с. 284.
- 46 Там само, с. 285.
- 47 Там само.
- 48 Там само, с. 222.
- 49 Там само.
- 50 Див.: Там само, с. 269.
- 51 Там само, с. 230.
- 52 Там само, с. 244.
- 53 Там само, с. 221.
- 54 Там само.
- 55 Там само, с. 263.
- 56 Л. Вітгенштайн, *Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження*, Київ 1995, с. 134.
- 57 Ю. Гудзь, *Навпроти снігу. Вибране*, Київ 2013, с. 280.
- 58 Там само, с. 228.
- 59 Там само, с. 208.
- 60 Там само, с. 210.

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

- ⁶¹ Там само, с. 216.
- ⁶² Там само, с. 239.
- ⁶³ Див.: Там само, с. 219.
- ⁶⁴ Там само, с. 217–218.
- ⁶⁵ Див.: Лао-Цзи, Даодецзін, пер. Я. Хін-Шун, Ж. Ліньов, *Всесвіт* 1998, ч. 10, с. 118–133. Гудзь обстоює спонтанність існування, безпосередність погляду на життя, невидимий зв'язок поколінь, невимовність певних станів світовідчуття, що також перегукується із даоськими світоглядними засадами.
- ⁶⁶ Ю. Гудзь, *Навпроти снігу. Вибране*, Київ 2013, с. 218.
- ⁶⁷ Див.: Там само, с. 290.
- ⁶⁸ Див.: Там само, с. 237.
- ⁶⁹ Див.: Там само, с. 235–236.
- ⁷⁰ Див.: Там само, с. 236.
- ⁷¹ Див.: Там само, с. 224.
- ⁷² Див.: Там само, с. 272.
- ⁷³ Див.: Там само, с. 291.
- ⁷⁴ Варто нагадати, що Гарольд Блум (Harold Bloom) у своїй праці «Західний канон» визначає схожі риси (пізнавальна гострота в осягненні світу, розкриття таємниць людської душі, новаторська потужність, яка відкриває нові можливості мови, свобода від доктрин і примітивізованої моралі) у драматургії Вільяма Шекспіра (William Shakespeare). Саме завдяки цим рисам Шекспір, на думку Блума, опинився в центрі західного літературного канона (Див.: Г. Блум, *Західний канон: книги на тлі епох*, Київ 2007, с. 36–72).
- ⁷⁵ Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 326.
- ⁷⁶ Там само, с. 266.
- ⁷⁷ Там само, с. 91.
- ⁷⁸ Н. Зборовська, М. Льницька, *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*, Львів 1999, с. 156.
- ⁷⁹ Т. Гундорова, Атомний дискурс і чорнобильська бібліотека, або як зустрілися Пашковський з Бодрійяром, *Кур'єр Крибасу* 2004, ч. 171, с. 160.
- ⁸⁰ Див.: С. Квіт, *Одкровення на зламі тисячоліть*. Доступ 2.03.2023. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Pashkovskiy_Yevhen/Osin_dlia_anhela/
- ⁸¹ Див.: Р. Харчук, *Сучасна українська проза: постмодерний період*, Київ 2008, с. 86–87.
- ⁸² Див.: М. Павлишин, Два «художні тіла» сучасної прози, *Світо-Вид* 1997, № 3(28), с. 110.

ТАРАС ПАСТУХ

- ⁸³ Див.: Т. Пастух, Вольове епічне слово Євгена Пашковського (за романом «Щоденний жезл»), «Слово яке тебе обирає». *Збірник на пошану професора Володимира Моренця*, Київ 2013, с. 210–211.
- ⁸⁴ Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 13, 343, 403.
- ⁸⁵ Там само, с. 334.
- ⁸⁶ Там само, с. 115.
- ⁸⁷ Там само, с. 333.
- ⁸⁸ Там само, с. 423.
- ⁸⁹ Там само, с. 269.
- ⁹⁰ Там само, с. 420–421.
- ⁹¹ Див.: *Енциклопедія постмодернізму*, за ред. Ч.-Е. Вінквіста та В.-Е. Тейлора, Київ 2003, с. 408–410.
- ⁹² Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 209–210.
- ⁹³ Там само, с. 199.
- ⁹⁴ Див.: Там само, с. 277.
- ⁹⁵ Див.: Там само, с. 394.
- ⁹⁶ Там само, с. 340.
- ⁹⁷ Див.: Р. Харчук, *Сучасна українська проза: постмодерний період*, Київ 2008, с. 89.
- ⁹⁸ Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 399.
- ⁹⁹ Т. Пастух, Вольове епічне слово Євгена Пашковського (за романом «Щоденний жезл»), «Слово яке тебе обирає». *Збірник на пошану професора Володимира Моренця*, Київ 2013, с. 208.
- ¹⁰⁰ Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 305–306.
- ¹⁰¹ Там само, с. 43.
- ¹⁰² Там само, с. 155.
- ¹⁰³ Там само, с. 375.
- ¹⁰⁴ Там само, с. 397.
- ¹⁰⁵ *Святе письмо старого та нового завіту*, пер. І. Хоменко, Рим 1963, с. 113.
- ¹⁰⁶ Див.: Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 34, 219.
- ¹⁰⁷ Там само, с. 166–167.
- ¹⁰⁸ Див.: Там само, с. 269.
- ¹⁰⁹ Див.: Там само, с. 279.
- ¹¹⁰ Див.: Там само, с. 79.
- ¹¹¹ Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 7, 13.

- ¹¹² Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 8; М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 111; О. Lutsyshyna, *Postcolonial Herstory: The Novels of Assia Djebar (Algeria) and Oksana Zabuzhko (Ukraine): A Comparative Analysis*, «USF Tampa Graduate Theses and Dissertations», р. 39. Доступ 17.03.2022. URL: <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5128&context=etd>; О. Shchur (Wallo), *Post-Soviet Women Writers And The National Imaginary, 1989–2009* Dissertation. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Slavic Languages and Literatures in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013, p. 108, 112, 116. Доступ 17.03.2022. URL: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/45607/Oleksandra_Wallo.pdf?sequence=1/
- ¹¹³ О. Забужко, «В українській культурі не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки...» / інтерв'ю з Д. Стусом, *Дзеркало тижня*, 2003, № 4. Доступ 17.03.2022. URL: <https://web.archive.org/web/20060615113038/http://www.zn.kiev.ua/ie/show/429/37460>
- ¹¹⁴ О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 162.
- ¹¹⁵ Див.: Г. Гринь, Розмова з Оксаною Забужко, *Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 174.
- ¹¹⁶ О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 145–147.
- ¹¹⁷ Там само, с. 30.
- ¹¹⁸ Там само, с. 58.
- ¹¹⁹ Там само, с. 40–41.
- ¹²⁰ Див.: Р. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991, р. 60.
- ¹²¹ Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 123.
- ¹²² Там само, с. 81.
- ¹²³ Там само, с. 83–84.
- ¹²⁴ Там само, с. 46–47.
- ¹²⁵ Там само, с. 96.
- ¹²⁶ Там само, с. 99.
- ¹²⁷ Див.: Там само, с. 96.
- ¹²⁸ Схожі висновки зробила сучасна вірменська поетеса Соня Ван (Սոնյա Վան), яка у сучасних спробах затерти загальні відмінності між статтями бачить становлення гібридної протиприродної ривності, яка у підсумку породжує не почуття щастя, а відчуття гніву та невдоволеності (Див.: Т. Пастух, «Аби я вижила і врятувала усе

- від загибелі» [про книжку Соні Ван «Лібретто для пустелі»], *Літакцент*). Доступ 21.03.2022. URL: <https://litakcent.online/2016/09/02/aby-ja-vyzhyla-i-vrjatuvala-use-vid-zahybeli/>)
- ¹²⁹ О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 167.
- ¹³⁰ Див.: М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 40–47.
- ¹³¹ Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 35.
- ¹³² Там само, с. 38.
- ¹³³ Там само, с. 164–165.
- ¹³⁴ М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 111.
- ¹³⁵ Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 52.
- ¹³⁶ Там само, с. 26–27.
- ¹³⁷ Там само, с. 71.
- ¹³⁸ Олександра Щур відзначила те, що хоч головна героїня і добре знає англійську, вона почуває себе самотньою і чужою у просторі американської культури. (Див.: О. Shchur (Wallo), *Post-Soviet Women Writers And The National Imaginary, 1989–2009*. Dissertation. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Slavic Languages and Literatures in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013, p. 111).
- ¹³⁹ Платон, *Діалоги*. Харків 2008, с. 186.
- ¹⁴⁰ Див.: Там само, с. 187–188.
- ¹⁴¹ К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 46–47.
- ¹⁴² Там само, с. 40.
- ¹⁴³ Описані в романі події були засновані на реальному факті, коли Костянтин Москалець спалив частину накладу своєї другої поетичної книжки «*Songe du vieil pelerin*» («Пісня старого пільгрима»), видану у Києві у 1994 р. Цей факт неоднозначно трактується у літературних колах, оскільки, на думку певних людей, видана книжка є знаком свого часу і як така вона має свідчити про цей час. Крім того, книжка є культурною цінністю і знищувати її – не найкращий спосіб реалізації її призначення. Костик має власне пояснення своєму рішення спалити наклад. Йдеться, як розуміємо, про символічне повернення книжки до її «дому». У контексті задуманого спалення головний герой згадує схожі акції, які, зокрема, здійснювали Артур Рембо (Arthur Rimbaud) та Микола Гоголь. Цей вчинок

ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

головного героя «Вечірного меду» може бути проінтерпретований з точки зору психології. Основою екзальтованого перфоменсу Костика є захисний механізм *заперечення заперечення*, тобто він знищує те, що запропонував людям і що вони не приймають.

¹⁴⁴ Див.: К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 119.

¹⁴⁵ Там само, с. 74.

¹⁴⁶ Там само, с. 26.

¹⁴⁷ Там само, с. 127.

¹⁴⁸ Там само, с. 76.

¹⁴⁹ Там само, с. 130.

¹⁵⁰ Там само, с. 97.

¹⁵¹ Там само, с. 89.

¹⁵² Там само, с. 108–109.

¹⁵³ Там само, с. 111.

¹⁵⁴ М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 49.

¹⁵⁵ К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 26.

¹⁵⁶ Там само, с. 62.

¹⁵⁷ Там само, с. 25.

¹⁵⁸ Див.: Л. Вітгенштайн, *Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження*, Київ 1995, с. 137.

¹⁵⁹ Там само, с. 42.

¹⁶⁰ К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 10.

¹⁶¹ Там само, с. 40.

¹⁶² Платон, *Діалоги*. Харків 2008, с. 56.

¹⁶³ К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 51.

¹⁶⁴ Див.: Там само, с. 96.

¹⁶⁵ Там само, с. 39.

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ ЛЮБОВІ ПОНОМАРЕНКО

У сучасному українському літературознавстві дискусія про статус, етапи розвитку, національну специфіку, представників українського модернізму триває від тих часів, коли взагалі стали можливими вільні мистецтвознавчі дискусії. Її активними ініціаторами й учасниками були і залишаються Дмитро Наливайко, Володимир Моренець, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Марія Моклиця, Ярослав Полішук та ін. Проте, як слушно зауважує Богдан Бойчук, «ніхто досі не здефініював цілісного модерністичного процесу»¹, і ця монографія є однією зі спроб доповнити історію українського літературного модернізму «новими» іменами.

Проблематичність у написанні історії українського модернізму (історії української літератури загалом) й у формуванні відповідного літературного канону обумовлена постійним впливом на мистецький процес зовнішніх чинників, насамперед політичних. І це спричинилося до того, що

Пошук модерності був іманентним процесом, по суті, підґрунтям усього літературного руху, але він ніколи не увінчувався успішним завершенням, не в сенсі створення окремих шедеврів, а в сенсі визнання всією художньою культурою як самого потягу до модерності, так і легітимізації художніх стилів та творів модернізму².

Чи не тому й чимало літературознавців і критиків зараховують українських письменників останньої чверті ХХ ст. або до вже відмерлого соцреалізму, або до постмодернізму, ніби забуваючи, що «... в українській літературі модернізм існує у вигляді кількох спроб або хвиль ...»³, а «у кожному хронологічно виокремленому періоді, в кожній своїй хвилі модернізм [...] мав свій специфічний зміст [...], свої структури, свою систему кодів, свою риторичку»⁴. Але не

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

лише методологічна неточність, але й суспільно-економічна ситуація в Україні 1990-х років вплинула на те, що творчість письменників, які не збурили широкі читацькі маси або хоча б мистецькі кола, залишилася поза увагою як читачів, так і літературознавців. До таких авторів належить і Любов Пономаренко – чернігівсько-пoltавська письменниця, чий творчий шлях розпочався в середині 1980-х років, а його найактивніший період припав на 2000-ні роки. І до сьогодні творчість Пономаренко залишається малознаною широкому колу читачів та переважно не приваблює дослідників. То ж ми спробуємо нанести на літературну мапу України ще одне ім'я, розглянувши епіку письменниці в контексті естетики модернізму.

Любов Пономаренко важко назвати дуже продуктивною авторкою, адже за майже пів століття вона написала всього близько сотні різножанрових творів, переважно малої форми, які були видані сімома збірками: «Тільки світу» (1984), «Дерево облич» (1999), «Ніч у кав'ярні самотніх душ» (2004), «Портрет жінки у профіль з рушницею» (2005), «Помри зі мною» (2006), «Сине яблуко для Ілонки» (2011) та «Нехворощ» (2015). Проте її невеликий за обсягом доробок вражає оригінальністю як проблематики, так і авторського стилю, який, зазвичай, і привертає увагу нечисленних дослідників.

Критики по-різному визначають стильову приналежність творчості Любові Пономаренко, проте більшість наголошують на її закоріненості в традиціях українського імпресіонізму (Зоряна Дрозда⁵), експресіонізму та психологічної прози (Ганна Радько⁶), а дехто пов'язує її тексти з неоімпресіонізмом (Володимир Кузьменко⁷), орнаментальним бароко (Микола Костенко⁸), романтизмом (Петро Кононенко⁹). Та чи не найточніше охарактеризував ідіостиль авторки Микола Сулима, назвавши його «дивовижним плетивом кращих здобутків реалістів, імпресіоністів, експресіоністів, сюрреалістів»¹⁰, бо, як і в будь-якого автора-модерніста (а саме з цим мистецьким напрямом дослідники пов'язують творчість письменниці), увесь доробок Любові Пономаренко неможливо укласти в одну стильову «шухлядку». Адже, як слушно зауважує Павличко,

слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті¹¹.

Оскільки «розвиток українського модернізму в двадцятому столітті багато разів переривався, що змушувало кожне нове покоління повертатися до досвіду попередників і компенсувати відсутність того досвіду власними творчими інтенціями»¹², то в творчості Пономаренко ми помічатимемо як продовження багатой літературної модерністської традиції, так і вироблення цілком оригінальної мистецької практики. Серед літературних «учителів» Любові Пономаренко дослідники називають Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Миколу Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Григорія Косинку, Григора Тютюнника, а також Франса Кафку (Franz Kafka), Ернеста Гемінґвея (Ernest Hemingway). А Микола Сулима в деяких її творах «прочитує» навіть альянзи до фільмів шведського кінорежисера Інґмара Берґмана (Ingmar Bergman) та американського майстра жахів Альфреда Гічкока (Alfred Hitchcock). Та попри закоріненість у світовий мистецький контекст і таку багаторівневу інтертекстуальність творів, авторка, шукаючи для себе нових засобів вираження, виробила надзвичайно оригінальний персональний стиль саме в межах естетики модернізму. Отже, досліджуючи ідіостиль Пономаренко, не треба намагатися віднайти його єдино можливе означення, а визначатимемо в її творчості стильові доміанти модерної парадигми, адже, як наголошує Гундорова, «модернізм – стильово різнопланова естетична практика»¹³, а більшість дослідників модернізму вказують на хронологічну незавершеність його різних етапів.

Звернення українських письменників 1980-х років до практики модернізму відбулося з кількох причин: потреба у відновленні цілісності й тягlosti мистецького процесу, в інтеграції української літератури у світовий контекст і, звичайно, відповідність мистецьких практик модернізму духу й запитам доби – у цей час почали відбуватися зрушення в суспільно-політичному житті країни, а отже, й у свідомості людей, що, безумовно, вимагало змін і від мистецтва у «способах мислення, образности, типах висловлювання, а також дискурсивних моделях, за допомогою яких і в яких така свідомість оформлюється»¹⁴, тобто актуалізувався «модерністський естетизм як критика культури»¹⁵. «Пізні» модерністи, з одного боку, запропонували нову естетичну практику, а з іншого – їм знову довелося наголошувати на необхідності «відірвати» мистецтво від утилітарності, дидактизму, не продовжувати лише художній досвід безпосередніх попередників, «авторитетів», а враховувати широкий

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

мистецький контекст, естетизувати літературний процес. Адже, як наголошує Гундорова, «естетизація філософії, політики, етики, психології – суцільна та визначальна тенденція модернізму»¹⁶. Повернення українських письменників до художньої практики модернізму також актуалізувало відтворення мінливої картини світу й людини в ньому, увагу до складного й неоднозначного внутрішнього світу особистості, формальні експерименти, що цілком відповідало суспільним настроям.

Як і в багатьох українських письменників кінця XIX – початку XX ст., модернізм Пономаренко «виростає» із реалізму. І оскільки в її випадку це все ж переважно соцреалізм, то у творчості авторки цілком закономірно відчувається послідовне відштовхування від нього та естетичне заперечення шляхом уникання популізму, неприхованого дидактизму і навіть просвітництва, які були властиві соцреалізму, що, власне, й відповідає модерністській відмові від прямого дидактичного впливу на читача. Відтак однією з найпотужніших стильових домінант в епіці Пономаренко залишається неореалізм як одна із течій модернізму. Таким творам притаманні акцент на психологізмі, заглибленість у внутрішній світ персонажів, посилений ліризм, екзистенційна проблематика, метафізичний тип конфлікту добра і зла, єдність історико-біографічного та побутового часу, спроба об'єктивного висвітлення позицій усіх персонажів, відсутність авторського варіанту вирішення конфлікту.

У малій прозі Пономаренко неореалістичного спрямування провідною є проблема *добра* в людині. Воно може по-різному проявлятися, але завжди йде від уміння любити. Такими творами письменниця продовжує авторський дискурс Тютюнника з його залюбленістю у світ і в життя у їхніх найрізноманітніших проявах. Яскравою ілюстрацією любові до всього, що оточує людину, є хрестоматійне оповідання «Гер переможений». У цьому творі авторка вивела винятковий не лише для української, але й для всієї радянської та пострадянської літератури образ німця, який, як це не парадоксально, і є втіленням тієї всеохопної любові. Фрідріх – колишній солдат вермахту, якому тепер як полоненому доводиться відбудовувати те, що знищила його держава. Проте він робить це з любов'ю, а не лише з примусу, і намагається висловити свої теплі почуття, вирощуючи нагідки. Антагоністами Фрідріха стають навіть не колишні військові противники, а їхні діти. Здавалося б, цілком

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

закономірно, що вони сприймають німців як ворогів, як кривдників, і у свій спосіб намагаються їм помститися. Але у Пономаренко йдеться про інше: діти, які не помічають краси, не здатні цінувати чужу працю, байдужі до переживань іншої людини й жорстокі у ставленні до неї, стануть цинічними, невдячними дорослими, а кожна людина, особливо, якщо вона спокутує свій злочин, заслуговує на гідне ставлення, принаймні, на гідну смерть.

У Фрідріха теж була фотокартка двох дівчаток у білих сукенках і білих черевичках, він не раз нам тикав ту дивовижу, чи забувши, що ми вже бачили, а чи хотів похизуватися, які в нього чепурні діти. І ми у відповідь цілу весну і ціле літо топтали і розкидали його грядку, його маленьку державу в нашому злиденному місті. Він до того гидко кашляв, до того був худий, гнилозубий і брудний, що ми не могли не дражнити. Ми любили ціляти в нього гудками, любили, коли він саджав нас на коліна та співав своїх дурних німецьких пісеньок¹⁷.

Власне, продовженням порушеної проблеми є оповідання «Твоя товаришка лисиця», у якому йдеться про непотрібність мистецтва для обивателів маленьких містечок, про байдужість, і вже не дітей до ворога, а держави до своїх громадян, суспільства до людини. Уже немолодій бандуристці пані Верховській доводиться виживати разом із малолітнім сином у провінційному містечку на гривню тридцять дві копійки на день, зазнаючи ще й зневаги, бо ніхто, крім її Марка, не здатен оцінити красу її голосу. Протягом усього оповідання авторка показує сина, який майже побожно любить свою талановиту, але безталанну матір, не лише не дорікаючи їй їхньою бідністю, але, здається, навіть не помічаючи цього, аж до того моменту, поки Марко не пересвідчиться, що його мати стала жебрачкою. Проте письменниця залишає відкритим фінал твору, даючи можливість читачеві на власний розсуд вирішити, яким буде подальше життя героїв.

Пів на сьому, а її досі немає. Він мотався сюди-туди по кімнаті, відчиняв двері і прислухався до кроків. Може, на неї напали, може, вона не бачить дороги? Мамо, мамо, я йду. Став похапцем одягатись і тут почув, як вона наосліп суне ключа у замкову щілину. Зайшла стара чужа жінка з облізлого

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

звіриною на плечах. Подала йому бляшанку з-під кави й сказала: «Віднеси, тут решта боргу». Бляшанка була набита копійками. Де їх розміняти на паперові, у кого? Жебрачка! Захлинаючись, він побіг униз¹⁸.

«Обпечені» – шкіц про подружжя з обпеченими обличчями, яке побудувало міцний мур щастя зі свого кохання й любові до дітей, що захищав родину від людської жорстокості й сліпоті, але, на жаль, не зміг зруйнувати стереотип: для того, щоб жити в суспільстві, потрібно бути красивим. І коли доля послала їм наступне випробування (під час дитячої забави обгоріло обличчя й у сина), це стало для них справжньою трагедією: «глибокий слід “швидкої” наскрізь пробив їм груди»¹⁹. Відтоді вони вже втрюх бережуть від усього світу єдину красуню в родині – доньку й сестру.

Другою помітною стильовою домінантою в епіці Пономаренко є, безперечно, так звана «химерна проза», а якщо точніше, то «магічний реалізм» як український відповідник специфічного мистецького явища 2-ї пол. ХХ ст. Такі новели є в кожній збірці авторки поруч із цілком реалістичними творами, проте вони не випадають із загальної композиції кожної книги, а ніби «пом'якшують» зображувану буденність, як то, наприклад, у новелі «Помри зі мною». На початку може здатися, що це твір про екологічні наслідки Чорнобильської катастрофи та раптовий прояв розбещеності радянського суспільства після падіння «залізної завіси». Але поступово читач розуміє, що це ще й твір про потребу людини в любові (і духовної, і тілесної) та неможливість знайти її, справжню, серед людей. І героїня («Фантазерко ти моя. Невилюблена», – жаліє її лікар) знаходить її в могутній «розлапистій» акації:

Лікар-малюк вже хотів піднятися на поверх, як рвонулися двері балкона, забряжчали вікна. Гола дівоча постать відділилася від перил і полетіла до акації. Обвила верхівку і застигла.

Він ступив до дерева, торкнувся і одсмикнув руку. Стовбур був гарячий і пересмикався, мов гадюка²⁰.

Сюрреалістичний образ дерева, що оживає й стає коханцем самотньої жінки, який постає у фіналі твору, відсилає уяву читача або до світу ранньої слов'янської міфології з тотальним

антропоморфізмом і пізніших казок із мотивом зв'язку дівчини з дияволом в образі змія, або до апокаліптичних картин постчорнобильського світу (що його Л. Пономаренко пунктирно змальовує на початку новели), який також став значною мірою міфілогізованим. Так поступово авторка змінює настроєвість і колорит твору: від апокаліптичного песимізму («Я маю вирішувати, хто тут завтра житиме і плодитиметься. Кнури, собаки, цапи. Чи люди? Чистої гомо сапієнс стає все менше»²¹) до метафоризованої віри в появу зміненого світу з людьми з новим типом свідомості.

Або в новелі «Земляне серце», герой якої, виходець із села, Аркадій Іванович усе життя прагне зайняти кабінет на третьому поверсі – найвищому щаблі його кар'єрної драбини. І він таки досягає своєї мети завдяки маминому зіллю для серця та дружбі з совою, яка дуже хотіла, але не мала куди, літати.

Подекуди антропоморфізм, магічні мотиви, фентезійні образи, деталі й колізії, до яких вдається авторка, додають творам певної притчевості. Так, у новелі «Фікус» письменниця зуміла порушити низку як традиційних, так і новітніх проблем: непорозуміння між представниками кількох поколінь, яким доводиться жити разом; екологічні загрози для планети; вплив телебачення на людську свідомість; відсутність критичного мислення, що розкриваються через химерні образи старого, який щодня слухає серце Землі і всерйоз переймається апокаліпсисом, що наближається, та «дресированого» фікуса, який несамовито росте від галасу в домі. Традиційно для себе і всупереч законам жанру класичної притчі, що обумовлено модерністською світоглядною позицією, авторка не формулює повчальну сентенцію, проте евфемічний фінал твору підводить читача до розуміння, що головною причиною апокаліпсису стануть саме сварки й нетерпимість людей, невміння уживатися в одній великій родині, якою і є людство.

Але серед творів Пономаренко є й такі, у яких фантазмагорія стає головним композиційним прийомом, що перетворює сюжет на казковий або баладний, але з відкритим фіналом – без класичної розв'язки, за якою добро перемагає зло, адже в творчості авторки вони (добро і зло) саме як антагоністи лише інколи опиняються в центрі зображення (наприклад, у повісті «Неба дістати»). Любо́в Пономаренко зосереджує свою письменницьку увагу переважно на природному потязі й прагненні любові, добра, справедливості,

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

щастя, а заздрість, злоба з'являються в її творах лише для відтінювання, акцентування світлих людських рис. Отже, такими собі казками без розв'язки є, наприклад, новела «Дві в колодязі», казка (за авторським визначенням) «Давним-давно в містечку Н», новела-балада «До схід сонця в тютюновім магазинчику» та інші. Остання відрізняється від більшості творів Пономаренко розлогою експозицією, у якій у сконденсованій формі подано кількасотлітню історію маленького містечка. А були в тій історії і «золоті часи» й «істотніші події»: пожежі, війни, голодомори. Та попри все, містечко жило, а слава про нього розходилася світом, аж поки одного разу його мешканцям не закортіло дізнатися, що буде через сто років. І вже на ранок місто завалило снігом, а та, що зазирала в майбутнє, перетворилася на міфічну істоту. Так починало справджуватися передбачення, а для людей запитання: «І що буде далі?», виявилось так і нез'ясованим, а отже, знову набуло актуальності. Ця новела також є яскравим прикладом уміння письменниці надзвичайно стисло, окремими згадками звернутися до знакових моментів епохи, цілої історії народу, ніби не даючи їм потонути в колективній пам'яті.

Загалом, химерна проза Любові Пономаренко близька до творів Габріеля Гарсії Маркеса (Gabriel García Márquez) зосередженістю на повсякденності, на одвічній загальнолюдській проблематиці, природності й навіть реалістичністю химерних образів та їхніх карколомних перевтілень.

Ще однією яскравою стильовою домінантою в епіці Пономаренко є сюрреалізм, або «галюциногенне письмо», як його означає Суліма²². Найчастіше сюрреалістичні прийоми сновидінь, марень, видінь у творах авторки актуалізують мотиви несвідомого в людині і лише зрідка колективного підсвідомого. Так, героїня ліричної мініатюри «Пісня чужої землі» рефлексує з приводу кохання, дому, родини, смерті, єдності душ. У її видіннях змішується реальність і потойбіччя, бюрократична буденність і позачасовість. У новелі «Нічого не трапилось» героїня так утомилася від пиятик чоловіка, що їй здається, ніби сказані спересердя слова як вираз підсвідомого починають справджуватися: «Я пошкодувала за ці необачні слова, але Господь їх почув»²³. Протягом розвитку сюжету в героїні відбувається змагання свідомого з підсвідомим, і, зрештою, останнє формально перемагає, а перед читачем розгортається алюзія до Марічки-мавки з «Тіней забутих предків» Коцюбинського:

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

Він розбризкує воду, усе ще не піднімає голови. Але я знаю напевне, що повіки в нього міцно зімкнені. ВІН МЕРТВИЙ.
Мовчати і далі чи волати на весь світ?

Мене трясє, і я думаю, аби він умивався цілу вічність²⁴.

Проте, схоже, для авторки звернення до сюрреалізму – це своєрідний творчий експеримент, проба власних можливостей, тому в деяких творах вона використовує сюрреалістичні прийоми для образотворення як другорядні, мета яких – заінтригувати читача, як це бачимо, наприклад, у новелах «П'ятниця, чотирнадцяте», «Почують тебе сніги», «Фікус» та ін. Або, скажімо, у новелі «Дерево облич», де гнітюча самотність молодої жінки після смерті чоловіка викликає в її уяві знайомі обличчя, що дивляться й промовляють до неї з картини невідомого автора, яку вона випадково знайшла в скрині. Здається, підсвідомість намагається допомогти Нинілі усвідомити, що вона не сама в цьому світі, прилучити її до колективної пам'яті, але жінка не відчитує цих знаків і закопує картину в землю, ховає її, таким чином власноруч відмовляючись від підтримки. І цей містичний випадок визначить не лише її подальшу долю, але й її ще не народженого сина та всього села, проте авторка залишає цей мотив у своєрідному пролозі до новели й надалі його не розвиває, від чого основна частина твору набуває вже рис неореалістичного: спроба осмислення стану людини, мотивації її дій.

Безперечно, найпотужнішою стильовою домінантою творчості Пономаренко є імпресіонізм (або неоімпресіонізм, за визначенням деяких критиків, наприклад Кузьменка). Акцент на внутрішньому світі звичайної людини, зображення найменших порухів її душі, ліризованість, яскрава суб'єктивність, фрагментарність сюжету, густота й лаконічність оповіді, уривчастість нарації, одночасна простота й вишуканість викладу – характерні ознаки прози Пономаренко загалом, та найяскравіше вони проявляються саме в імпресіоністичних творах. Так, у новелі «Душа на гілочці ліщини» читач спостерігає за переживаннями одразу двох персонажів – двадцятип'ятирічного Федора, якому не щастило з дівчатами («траплялися бідні й розпутні»), та його на двадцять років молодшої сестри Тіни (під час очікування приїзду нареченої Федора). Він нічого не знає про її зовнішність, та йому й байдуже, адже з листів постав образ панни Романтики, і Федір вже уявляв, як вони разом щасливо

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

працюватимуть у майстерні з ремонту взуття. Здається, що перед нами образ такого собі провінційного чуттєво-пристрасного мрійника, але сестра знає його зовсім іншим:

Одного разу Тіна побачила, як брат пив кров забитого на полюванні лося. Тварину привезли до двору з великою раною біля шиї і зі зв'язаними копитами. Тіна підійшла до того велетня і почала розв'язувати мотуззя. Вона ридма ридала, у неї не було сил звільнити страдника. А брат полоснув ножем і почав цідити кров у білий кухоль. Тіна з жахом побачила, як Федір поглинав теплу паруючу рідину²⁵.

Дитяча уява дівчинки, яка колись «однесла до лісу і поклала на гілочку ліщини» душу забитого звіра, малює брата в образі вурда-лаки, який тепер питиме кров своєї нареченої, як колись пив кров упольованого лося. І маленька Тіна хоче вберегти від майбутньої трагедії ще не знайому, але вже дорогу їй дівчину, та при цьому гине сама:

– Не їдь! – закричала Тіна вужам залізничної колії.

[...] З боку лісосмуги диким ревом сповістив про себе «Експрес». Тіна кинулася до колії, замахала у відчаї руками й закричала. [...]

Швидкі поїзди на маленьких станціях не зупиняються. Червоний шарф Тіни, мов цівка крові стікав по горловині насипу²⁶.

Отже, трагічна доля дівчинки-дивачки (в образі якої легко прочитується алюзія до «Дивака» Тютюнника) вкотре засвідчує, що в цьому світі немає місця не таким, як всі: «В нашому місті всі її любили, але дівчинку нікому було слухати»²⁷.

Серед імпресіоністичних прийомів, які використовує авторка в цьому творі, є також актуальний хронотоп: все, зображене в новелі «Душа на гілочці ліщини», сприймається як таке, що відбувається саме тут і зараз. У такий спосіб формується імпресіоністичний принцип передачі «живих» відчуттів.

У своїй творчості Пономаренко вдається і до популярної серед імпресіоністів початку ХХ ст. форми художнього письма – ліричної

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

прози. Микола Сулима, вказуючи на цю особливість ідіостилю авторки, зазначає, що наявність фрагментів ритмізованої прози робить із її прозових творів білі вірші. Власне, за ритмомелодикою такими білими віршами є новели «Кричав потяг у ніч, наче ворон», «Пісня чужої землі», що особливо помітно, якщо оформити їх у традиційний для віршування спосіб:

...По-літньому вдягнена,
платтячко наче з капрону.
І тільки з'явилася,
сніг на пероні розтанув,
бузок засвітився –
отой, що якраз біля входу.
Якби я не гнила
все життя на оцьому вокзалі,
то, може, б не знала,
що дівчина та – Марусинка,
дочка машиніста,
яка ще школяркою вмерла.
Його Собацюрою
всі у депо прозивають²⁸.

Ліризації епіки Пономаренко сприяє вживання непрямого порядку слів у реченнях («І кучері білі на вітрі світилися сяйвом» («Кричав потяг у ніч, наче ворон»), «А прийшов хтось святий, спорудив усе порухом звичним» («Пісня чужої землі»)) й насиченість творів оригінальними, часто пейзажними, метафорами («Дивився, як вітер знімає простирадло води і вкутує ним берег» (Портрет жінки...)), «ці травини брів», «жарини її губ» («Полотна цариці Альки»)), епітетами («дерев'яні обличчя» («Сліди з-під землі»), «ампутований місяць» («Пісня чужої землі»), «земляні очі» («На срібному човні»)), метафоризованими епітетами («подувало жовтим листяним вітром» («Прожир»), «заслинена квітка» («Давним-давно в містечку Н»), «прикостюмлений і дуже серйозний мужчина» («Земляне серце»)) та ін. Таку особливість авторського стилю Любові Пономаренко можна пояснити тим, що вона входила в літературу як поетеса, але за порадою Володимира Дрозда, який відзначив у її віршах психологічну точність деталей, усе ж перейшла до

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

епіки²⁹, проте лірико-поетичне бачення світу авторки залишилося визначальною рисою її творчої натури.

Власне, поява в творчості Пономаренко ліричної прози є цілком закономірною і з огляду на загалом модерністський зміст її епіки, адже, як зазначає Павличко, саме поетична, лірична проза як письменниками, так і критиками епохи *fin de siècle* асоціювалася з модернізмом³⁰.

Характерною особливістю ідіостилю Пономаренко, яка свого часу актуалізувалася в поезиці імпресіонізму, є інтермедіальний зміст багатьох її творів. Композиція як середньої, так і малої прози письменниці часто витримана за законами образотворчого мистецтва та кінематографа: авторка використовує прийом монтажу, тому не лише повісті, але й оповідання та новели можуть складатися з окремих сюжетно-композиційних частин, відносно завершених (наприклад, повість «Неба дістати», новела «Дерево облич», оповідання «Прощай, Марчелло!», «Борг», «Голуби на дзвіниці» та ін.). Попри завершеність творів, авторка часто вдається до відкритого фіналу, що робить композицію таких творів відкритою, таким чином не просто запрошуючи читача до співтворчості, а й вписуючи ці твори в історичний, суспільний, мистецький гіпертекст. Також епіка Пономаренко насичена колористичними деталями («Над нею [бабою] хиталася *сива жоржина*» («Баба і камінь»), «Архімед лежав [...] посеред ранку, де *кривавий схід*, мов оголене серце, бився в розпачі» («Помирав Архімед»), «*рудий пісок* її волосся» («Квітуча гілка посеред зими»)) і деталями запаху («*дощі запахнуть осінню*» («Полотна цариці Альки»), «*воно пахло нафталіном і сирістю*» («На той світ передайте»)), що робить твори більш «видимими», «відчутними», об'ємними.

Якщо вище було розглянуто твори з яскраво вираженою стильовою домінантою, то повісті «Неба дістати» та «Ошалілі болотні вітри» є зразком своєрідного авторського стильового синтезу. Ці твори можна прочитувати як певний цикл, у який їх об'єднує провідна проблема – добро в житті людини – та образи школи й учителя. Прикметною особливістю цих повістей є алегоричність назв, які не лише безпосередньо не розкриваються у творах, але навіть не окреслюють центральну проблему, а пов'язані з надієєю, що, знову ж таки, зближує твори Пономаренко із творами Коцюбинського, до яких автор добирав інтригуючі назви, як от «*Fata morgana*» чи «Тіні забутих предків».

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

«Неба дістати» – повість, яка складається з чотирьох новел («Бунт», «З роси намисто», «Стрибок до стелі» та «Прощайте, плавні!»), об'єднаних спільним хронотопом і образами. Кожна із частин – це розповідь і сповідь водночас одного з центральних персонажів: десятикласника Івана Прочана, померлого вчителя Федосія Романовича, молодого амбітного директора Сергія Миколайовича і десятикласниці Ніни Андрійчик. Кожен із них, розказуючи про своє життя в школі села Стара Річиця, про стосунки з однокласниками, вчителями, учнями, колегами, насправді розкриває власну людську сутність і концепцію своєї життєвої дороги: бути Людиною й мати гідність, поважати інших, обстоювати справедливість чи бути пристосуванцем, кар'єристом і постійно шукати вигоду для себе. Не випадково саме розповіді десятикласників стають сюжетно-композиційним стрижнем всієї повісті, об'єднуючи в художню цілісність антагоністичні світи Федосія Романовича та Сергія Миколайовича, адже твір написаний у 1989–1990 рр., коли суспільство жило надією на появу активної прогресивної молоді, яка зможе змінити країну. Проте таке композиційне рішення може бути обумовлене й авторським дитиноцентризмом, адже Л. Пономаренко народилася в родині вчителів, сама за фахом педагог і до того, як стати журналісткою й письменницею, працювала в школах Чернігівщини.

Зав'язкою в повісті стає бунт десятикласників проти приниження з боку директора й учителів. Ці учні вже не мають страху, притаманного старшому поколінню, вони прагнуть жити по-новому, тому помічають лицемірство, байдужість до дітей і до своєї справи, користолюбство, на жаль, багатьох учителів, зокрема й молодого директора, який не виправдав їхніх сподівань на «свіжий вітер» змін, задекларованих перебудовою. Ось ця цілком реалістична проблематика розкриває у творі неоромантичну ідею через імпресіоністичну композицію. Повісті загалом, як і кожній частині зокрема, притаманні настроєвий сюжет із ослабленою фабульністю, фрагментарність оповіді, нелінійний лапідарний хронотоп із постійними відступами-спогадами. Так, у першій частині «Бунт» передано розчарування Івана Прочана світом дорослих, у якому він бачить зневагу до особистості, пристосуванство, споживацьке ставлення один до одного й до природи. Із мозаїки спогадів читач дізнається, що все це відкривається перед Іваном не раптово, він із

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

малечку помічає й гостро сприймає несправедливість і людську злобу, бо Федосій Романович учив їх робити добро, жити чесно, любити всіх і все, що робиш.

Емоційно суголосною із першою є остання частина повісті – «Прощайте, плавні!». Ніні Андрійчик болить усе те саме, що й Іванові, тому вона єдина з класу переживає, коли він зникає. Хоча розповідь і ведеться від імені Ніни, образ самої героїні залишається фрагментарним, тоді як її спогади стають додатковим засобом творення образу Івана, який є центральним наскрізним персонажем усієї повісті. Власне, він і є втіленням неоромантичної ідеї боротьби з вадами суспільної більшості, віри в можливість людей змінюватися на краще, «ілюстрацією» наступного етапу в еволюції Федосія Романовича, який усе життя зберігає романтичний світогляд, але так і не стає борцем за свої принципи. Натомість образ Ніни показаний як до певної міри трагічний. Вона так і не змогла звільнитися від толерантності до нещирості, непорядності, меркантильності свого оточення, а по-суті – від зручності для себе в такій поведінці інших (не випадково вона запитує, «яких людей більше на землі – добрих чи злих»³¹), прагматизм життя і жорстокість світу перемогли її юнацьку романтичність, відкритість, доброту.

У третій частині, «Стрибок до стелі», читач дізнається про причину і жертву учнівського бунту водночас, уособлення тих людських вад, із якими й не хочуть миритися Іван і Ніна, – молодим директором школи Сергієм Миколайовичем. Це типовий неоромантичний антигерой, такий собі Сава Федорчук кінця ХХ ст. Він дуже добре відчуває вичерпаність, штучність старих норм і охоче підхоплює нові віяння («...хто хоче допомогти здійсненню перебудови в нашій країні?»³², «починав директорство з дня самоуправління»³³), але світоглядно він залишається людиною старої формації:

Дев'ятий, десятий – не діти. Не варто з ними гратися в піжмурки, приховувати чвари в учительській, любовні пригоди й погрози інспектора. Сплющать, обсміють і переступлять. Показати свої переваги, впасти в душу, а потім затиснути в кулаці. А спочатку хай пограються, покажуть, погасають із сяючими пиками. І хто потім скаже, що в тебе застарілі методи і нуль фантазії?³⁴

Сергій Миколайович виявився звичайним кар'єристом, жорстоким, цинічним, ласим до матеріальних вигод. І хоча він від самого початку «вчув зухвалий дух бахвальства» передової школи, зрозумів, що вчителі у ній – авантюристи й негідники, та сам не надто відрізнявся від них, адже також не любив дітей, не любив свою професію.

Абсолютною протилежністю до образу молодого директора постає образ персонажа-оповідача другої частини повісті, сільського учителя Федосія Романовича Полудня. «З роси намисто» починається змалюванням емоційних станів кількох учнів, і лише згодом зі слів оповідача читач розуміє причину їхнього потрясіння: «Мої діти, мої учні. Хто вам сказав, що я помер? Ви найменші з усіх моїх класів, і за вас вічно щемітиме душа»³⁵.

Отже, нарація у цій частині повісті побудована у формі спогадів померлого вчителя, що й визначає специфіку хронотопу. Федосій Романович пригадує й розповідає все своє життя, починаючи від власного сирітського дитинства й до образів учнів останнього, а від того найдорожчого, класу. Ці образи дітей утворюють обрамлення повісті і є своєрідним прологом та епілогом до оповіді вчителя, адже саме про цей клас ідеться в першій та останній частинах твору. Переважно лінійну побудову спогадів наратор інколи порушує короткими ретроспекціями, проспекціями та аплікаціями, як от коли спогади героя поєднують німецький і радянський, «рідний», концтабори в єдине явище, в єдиний епізод життя. Проте монтажний тип оповіді не заважає читачеві вповні побачити складне життя й трагічну долю героя-романтика, вічної дитини, а за нею – цілу трагічну епоху. Зростав Федосій у патронаті, бо мати, яка з'являється йому в мареннях і питає: «Синку, ти такий худий, чи не маєш чим обідати?», – швидше за все, як може здогадатися читач, померла в голодні 30-ті роки ХХ ст. Найбільшою його мрією було мати «власне добро» й матір. Тому, коли опиняється в селі Стара Річиця на Полтавщині, то пшоняна каша в горнятку на вечерю та ночівля у звичайній сільській хаті роблять його чи не вперше щасливим; а невдовзі й до баби Хтодоськи, у якої він квартирує, Федосій звертається «мамо». Але кожне маленьке щастя Федосія завжди тривало недовго: спочатку його перекреслила війна; після повернення з полону – радянський табір; дуже швидко від хвороби помирає молода вагітна дружина; улюблену роботу перериває

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

ув'язнення в психлікарні... Та попри всі випробування долі Федосій Романович Полудень до останнього вчитиме своїх учнів добро, бо сам живе за його законами. Таким чином, у повісті виразно прочитується авторська неоромантична позиція: «...щоб неба дістати, треба відірватися від землі»³⁶.

Отже, повість «Неба дістати» – це приклад імпресіоністичного сюжету з неоромантичними ідеєю та образами. Натомість другий твір, у якому авторка також звертається до образів вчителів, «Ошалілі болотні вітри», є синтезом імпресіонізму, реалізму та елементів сюрреалізму. Цією повістю Пономаренко продовжує руйнувати суспільний міф про вчителя як взірць духовності й моральності, тому це твір не так про вчителів і викладачів педінституту, як про людей, які працюють у школі чи ЗВО, а професія стає лише тлом, одним із засобів образотворення.

Сюжет цієї повісті значно більше настроєво-психологічний, аніж у творі «Неба дістати», тому, вибудовуючи твір, авторка вдається, як можна зрозуміти, до улюбленого композиційного прийому – нелінійної пунктирної ретроспекції. Читач зустрічається з центральним персонажем уже на схилі літ, але поступово перед ним розгортається не так доля Дмитра Панасовича Бороденка, як його внутрішній світ, його характер. Якщо на початку повісті читач бачить збайдужілого до себе й до світу старого (чоловіка в злинялому костюмі і з таким же обличчям, проте який тішить «себе принадами старості – у тебе все є – житло, гроші і навіть золотий посуд»³⁷), то наприкінці повісті це вже «розпатланий крахоборець із палахкими щоками»³⁸. Поступово з розповідей відстороненого наратора про те, як Бороденко «ліз вгору по щаблях», зі спогадів і снів-марень самого персонажа перед ним постає цілісний образ кар'єриста, підлого, брехливого, «ледачого жеребця», нечупари (і не лише фізіологічного, а, насамперед, морального), хабарника, скнари, садиста, у якого дійсно в житті було все, але воно не приносило йому радості, бо «душа [була] пуста, мов капшук». І в кінці твору читач спостерігає за смертю українського Гобсека кінця ХХ ст.

Отже, у центрі зображення опиняється духовно нікчемне життя Дмитра Панасовича Бороденка, антитезою до образу якого є образ його дружини Таміли. На відміну від центрального персонажа, її образ постає доволі умовним і неоднозначним, хоча до кінця й не розкритим авторкою. З одного боку, «В дитинстві Таміла мала

дурну звичку – вчилася літати»³⁹. І хоча дівчинка, «яка вміла літати і яку обпурхували в небі ластівки»⁴⁰, залишилася на полустанку рідного містечка, Таміла все життя була на висоті: науковиця, педагог-новаторка, турботлива дружина й любляча мати. Єдиною молитвою, яку вона знала, була колись випадково почута вдома фраза: «БОЖЕ ПРАВЕДНИЙ, КОЛИ Ж НА СВІТІ БУДЕ ПРАВДА?»⁴¹. Але, з іншого боку, красива, шляхетна, розумна, самокритична, вона не могла показати людям ані своїх фізичних вад (маючи екзему, завжди залишалася в ажурних рукавичках, тому коли з уже мертвої Таміли «зняли рукавички, то побачили, що руки в неї вигнили до кісток»⁴²), ані, тим більше, моральних провалів (Таміла спалила все, що могло розказати про її життя – «Вона не педагог і не психолог. Бо чому ж тоді власний син виріс чужою людиною?»⁴³). Отже, якщо Таміла все життя прагнула неба, то Дмитро, за влучною характеристикою завучки сільської школи, фронтовички Ліми Федорівни, виявився «лайнном». І таке поєднання протилежних характерів є алюзією до іншої відомої літературної пари – Марусі Чурай і Гриця Бобренка Ліни Костенко. Але якщо Таміла, як і Маруся, є унікальною особистістю на тлі решти персонажів повісті, то Дмитро, на відміну від Гриця, є типовим представником свого суспільства, на що вказує хоча б образ його учня Петра Остапенка, що «перевершив» свого учителя.

Коли критики наголошують на загальній приналежності епіки Пономаренко до імпресіонізму, то таке враження формує, насамперед, мова її творів, багата на імпресіоністичні деталі. Читач не може не милуватися багатством, красою, витонченістю й, водночас, простотою її мови, тож оригінальні й сучасні художні засоби є чи не найхарактернішою особливістю ідіостилю авторки. Письменниця переважно вдається не до одиничних епітетів, метафор, порівнянь, персоніфікації, паралелізму, а утворює з них цілі грона, які не переобтяжують твір, а ніби злегка інкрустують його: «Промені пробігали по його злинялому костюмі і лицю»⁴⁴; «приклякле обличчя розчервонілося»⁴⁵; «вона стане розпачливою кухонною приналежністю»⁴⁶; «мокрі гадючки волосся плачуть на плечах», «сонце помалячіло, як пів'яблука»⁴⁷; «ревів літак, мов піднімав на плечах усі свої біди»⁴⁸; «її прив'ялим тілом, що, мов трава, в'яло і солодшало»⁴⁹; «ворушив ногами, які, мов спрагле коріння, звисали додолу»⁵⁰; «його тіло почало ржавіти і душа засихати»⁵¹; «ішемічне серце планети»⁵²;

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

«надивитися в очі бабусям, які вічно клюють твою аморальність»⁵³; «над балконом, немов рана, червоніло помираючи сонце»⁵⁴.

Надзвичайна ощадливість Пономаренко у висловленні зробила з неї неперевершену майстриню словесної деталі, що нагадує точність мазка художника. Одним словом їй вдається привернути увагу читача до проблеми, про яку у творі прямо навіть не згадується. Наприклад, у розділі «З роси намисто» з повісті «Неба дістати», у якому авторка пунктирно згадала найбільші трагічні події в житті українського народу в ХХ ст. (голодомор, Друга світова війна, репресії, концтабори й психлікарні для «не таких»), вона ніяк не порушила проблему русифікації та її впливу на свідомість людей, окрім як епізодом із повернення центрального персонажа із заслання до рідного села:

Потім, коли я в п'ятдесят сьомому повернувся в Стару Річицю вже сивим хворим чоловіком, коли йтиму повз хати – нові хати, йтиму повз магазин – *зовсім інший магазин там, де була крамниця* [виділення наше – Н. Ф.], я довго не зможу знайти свою вуличку⁵⁵.

Цілу кампанію проти українства Пономаренко зуміла означити за допомогою двох абсолютних синонімів, які у творі перетворилися на контекстуальні антоніми. Або коли в повісті «Ошалілі болотні вітри» Дмитро Бороденко уявляє промову молодого директора над своєю труною й нервується, що «бісів вихованчик так і не завчив, що “путь” в українській мові жіночого роду»⁵⁶, то авторка, ймовірно, відсилає до ганебного явища – «звільнення» учнів від вивчення української мови, за яким легко впізнати ту ж таки імперську політику русифікації. Лише пунктирно змальовуючи фізичний стан полоненого німця Фрідріха в оповіданні «Гер переможений» («надсадно бухикав», «ходив, хитаючись», «харкав кров'ю»), авторка вводить у контекст твору проблему негуманного ставлення до людини, порушення норм Женевської конвенції про військовополонених, хоча зі змісту тексту вона й не впливає, і лише уважний читач може замислитися над цим.

Найпродуктивнішим прийомом характеротворення на мовно-му рівні в епіці Пономаренко стають оказіональні порівняння: «Покинула свою швальню в селі – тепер працюю в ательє. Втомлююсь,

приходжу, зігнута в рубчик...»⁵⁷; «І все винюхувати, вивідувати, носити в собі огром зайвої інформації. Ходяча флешка»⁵⁸. Ці образні знахідки письменниці додають експресивності персонажам, а додаткові візуальні асоціації викликають у читача певне емоційне враження.

Така увага авторки до мови, справді майстерне «користування» нею відповідають «модерністській епістемології», адже саме мова дає можливість творити надійний «сховок від знелюднювального соціуму (мистецтво – Н. Ф.), [що є] ... також ідеальним виразником певної “органічної форми”, яка добудовувала би реальність і перетворювала її на місце буття»⁵⁹. Вся епіка Пономаренко біографічна, а подекуди, й автобіографічна, адже сюжети творів прожиті й пережиті самою авторкою, а долі персонажів – це окремі життєві періоди або її самої, або її родичів, друзів, знайомих, сусідів. Проте є в доробку авторки низка творів, стильовою домінантою яких є публіцистичність і документальність. «Балкон», «Зимовий метелик», «На той світ передайте», «Неприкаяні» тощо – нариси, які є, власне, художньо оформленими спогадами про близьких (бабуся, батьки) чи знайомих (бродяга-художник Валерка з Гребінки) людей, про моменти власного життя або епохи загалом. Усі ці твори написані від першої особи, що загалом було не притаманно епіці Пономаренко аж до останньої на сьогодні збірки «Нехворощ». Якщо зазвичай у її творах наратор або залишається «поза кадром», стає невидимим, або є центральним персонажем, то в художньо-документальній прозі виразно відчувається, що авторка ототожнює себе не лише з наратором, але й із одним із персонажів. Власне, ці нариси справляють враження сповіді самої авторки, виливання на папір її найщемніших почуттів і найпотаємніших переживань: зрада коханого; змарновані роки; невисловлена любов до бабусі та переживання її нестачі; жаль за сторонньою, хоча й не чужою людиною. Із загального доробку ці твори вирізняє високий рівень суб'єктивності, адже в них ми чуємо голос, бачимо душу вже не Пономаренко-авторки, а Пономаренко-людини, бо у цих творах вона говорить про те, що болить особисто їй, а не лише людям загалом. Характерною особливістю таких творів, на відміну від власне художніх, є фіксація часу й місця зображуваних подій: *«весілля починалося об одинадцятій у мальовничому селі нашого району»* («Тільки ми і небо»), *«в лютому–березні дев'яносто першого року я відпочивала*

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

з чоловіком в санаторії імені Лермонтова в П'ятигорську» («Продається будинок»), «на пирятинському вокзалі панує тиша» («Неприкаяні») тощо. Ці деталі посилюють документальний зміст творів і змушують читачів сприймати їх як правдиві життєві історії навіть тоді, коли в них з'являються містичні фрагменти або заобони, як це бачимо в нарисі «Продається будинок» або притчі «Та, що вийшла з полів».

Отже, як бачимо, попри позірну стильову еkleктику, техніка письма Пономаренко загалом залишається модерністською, адже авторка активно конструює нові стильові прийоми, сміливо експериментує з мовою, що дає змогу їй показати речі, світ і людину в ньому по-новому. У своїй творчості вона послідовно дотримується «суцільної та визначальної», на думку Гундорової, тенденції модернізму:

естетизація філософії, політики, етики, психології. Водночас посилюються ірраціональні, чуттєві форми мовомислення й відбувається відкриття особливого значення мови⁶⁰.

Епіка Пономаренко постає не лише як бунт проти псевдоестетики і псевдоетики соцреалізму, але і як розчарування від захоплення шістдесятників наукою, прогресом, планетарним мисленням, космізмом, адже творчість покоління 80-х років ХХ ст. розвивається в умовах «застою», із його відновленням тотального знецінення людської особистості, а потім і під знаком Чорнобильської катастрофи. Тому у своїй творчості Л. Пономаренко звертається до традиційного набору кодів: любов, добро, зло, самотність, смерть, природа, краса. І такий обраний авторкою ракурс зображення життя також пов'язує її прозу з модерністською традицією. Любов Пономаренко цікавить людина з її внутрішнім світом, її психологія, почуття, переживання, світогляд, її тотальна самотність. Тому часто її герої постають не лише поза політичним, але й поза соціальним контекстом. Водночас варто зазначити, що її персонажі переважно представлені образами інтелігенції (вчителі, журналісти, митці) або сільського чи містечкового «дивака» – провінційної людини з відчуттям прекрасного, із внутрішнім потягом до природної краси. Загалом, проблематика епіки Пономаренко наскрізно екзистенційна. Але якщо модерністи кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у своїй творчості

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

грунтувалися на філософських ідеях Фрідріха Ніцше (*Friedrich Nietzsche*), зокрема й на його критиці історії та історичних цінностей, одна з ідей якої полягала у заклику забути минуле, пережити життя в неісторичний спосіб, що стало б підвалинами справжнього гуманізму⁶¹, то Любов Пономаренко постійно апелює до пам'яті: особистої, пам'яті поколінь, пам'яті роду, а через них – і цілого народу. Тому цілком природньо, що нелінійний хронотоп і ретроспекція стали сюжетотвірним прийомом як у малій, так і в середній прозі Пономаренко. Як слушно наголошує у передмові до цієї монографії Тарас Пастух,

Накладання форм минулого і теперішнього здійснюється відповідно до актуальних запитів теперішнього. Для естетичної свідомості ці об'єднані форми являються як жива тут-і-тепер постала дійсність.

І справді, не випадково Пономаренко звертається до «пригадування» голодомору, війни, чиновницького свавілля періоду «застою», адже більшість із цих проблем, хоча, на перший погляд, й залишилися в минулому, хвилювали також і її сучасників, а деякі наслідки наше суспільство не може подолати й досі. Сюжети творів Пономаренко побудовані таким чином, що герої часто вповідають про своє життя, і з окремих деталей таких ретроспекцій перед уважним читачем постає ціла епоха:

Це все Афган. Повернувся з війни недолюдком, та так і залишився. Яюсь у слідчому ізоляторі міліціонер на нього вишкірився:

– Що, мученика з себе корчиш, падло?

Він не говорив з людьми, а гарчав. Зрештою військкомат допоміг влаштуватися лісником. [...]

Він давно зрозумів абсурдність своєї роботи – мав захищати ліс від малих злодіїв для великих і викохувати звірів для убивць на дорогих машинах. За двадцять років лісництва сидів тричі⁶².

Всього у кількох реченнях авторка нагадала і про долю нікому не потрібних афганців, і про свавілля можновладців та силовиків, і

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

про браконьєрство – про всі ті проблеми, із якими живе наше суспільство ще з 1980-х років. На перший погляд може видатися, що ця не нова проблематика робить творчість Любові Пономаренко цілком традиційною, але не варто забувати, що важливим є сам спосіб подачі матеріалу, адже, як зазначав Іван Франко у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904 р.), розглядаючи творчість молодих українських епиків:

«Нове», що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем... Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення⁶³.

Можна сказати, що Пономаренко своєю творчістю продовжила традиції українських модерністів ХХ ст.

Неодноразово йшлося про подібність творчості Пономаренко на деякі твори Коцюбинського. Як Великий Сонцепоклонник переосмислював тематику й проблематику реалістичної прози, так і вона звертається до традиційної для свого часу тематики, проте знаходить цілком нові аспекти, несподівану проблематику, оригінальне розкриття теми, водночас поетика її творів є суто модерністською. Вдається авторка і до переосмислення вже усталених, аж до стереотипності, образів. Як свого часу Ольга Кобилянська по-новому розкрила тему землі, так і Любов Пономаренко, наприклад, у повісті «Ошалілі болотні вітри» розвінчує реалістичний міф про високоморального селянина на відміну від зіпсованих «благами цивілізації» городян та соцреалістичний міф про шляхетного пролетаря на противагу «гнилому» інтелігентові (образи Дмитра Панасовича Бороденка, Митрофана Кириченка й Таміли).

Отже, у центрі зображення Пономаренко – людина, до того ж твори авторки часто феміноцентричні. Як зазначає Володимир Кузьменко,

Герої творів [...] (зрештою, це є визначальною рисою усієї творчості Любові Пономаренко) – переважно жінки: зрадниці, спокусниці, зражені, нещасні, щасливі, але завжди закохані. Письменниця вдалася до найважчого шляху: у винятково

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

лаконічній формі прагнула подати картини життя цілих десятиліть, і не лише окремих людей, а й цілих родів чи колективів. При цьому вона не уникає й елементів начебто спокійної оповіді, проте її мета – не інформація хай і про важливі події та цікаві жіночі характери і долі. Її надзавдання – розкрити уроки буття, як правило, це – драми людських душ, особливо людей совісних і відкритих, довірливих і добрих, але втягнутих у вир надзвичайно напружених людських пристрастей – побутових чи виробничих, інтимних чи громадських, ідейно-духовних чи психічних⁶⁴.

Але жінка у творах письменниці – не лише нараторка, центральний персонаж, але й мірило внутрішнього світу чоловіка, якого вона обрала. І цим її героїні віддалено нагадують героїнь Лесі Українки, про яких Оксана Забужко писала, що саме вони обирають рівних собі чоловіків, попри позірну мізерність останніх – порівняно з героїнею. Наприклад, у новелі «Плач неперелітної птахи» безіменна героїня-нараторка, яка почувається загубленою в лісі синицею, обирає чоловіка, який лише в місті «строгий дядечко», а в лісі він перетворюється на «пустотливого смішлого хлопчика». Ніби наступним епізодом єдиної історії є друга новела збірки «Сине яблуко для Ілонки» «Наодинці з лисеням, у проваллі, засипаному листям». Ефект продовження розповіді авторка створює не лише подібними образами романтичної жінки та чоловіка, який боїться довіритися своїм почуттям, собі справжньому, але й за допомогою повторюваних пейзажних деталей: листопад, батоги хмелю, біла трава. Але якщо в першій новелі природа є лише декораціями для історії про романтичне кохання вже немолодої жінки з одруженим чоловіком, то в другій авторка мимохіть, пунктирно, але попри це яскраво, порушує ще й проблему єдності людини з природою, бережного ставлення до природи. І ця проблематика червоною ниткою проходить у багатьох творах Пономаренко.

Ліричний етюд «І сонце піде геть» продовжує тему великого кохання, яке вже минуло, а на його місце просить нове, таке ж велике. Поки воно торкнулося лише серця героїні-нараторки, воно ще не має відповіді, але жінка вже живе у відчутті зради своєму чоловікові. Здається, цей настроєвий етюд у кращих традиціях Коцюбинського аж перенасичений персоніфікацією, метафориною,

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

символами, проте саме таке нагромадження художніх засобів і дало змогу авторці відтворити бурю почуттів, які розгортаються всередині героїні й не виходять, та, мабуть, ніколи й не вийдуть, назовні.

Героїні Пономаренко – переважно жінки середнього віку: самотні, у яких ніколи не було власної родини, розлучені, вдови, матері-одиначки. Однак вони сильні, самостійні, незалежні, не втратили гідності й здатності кохати. І кохання їх знаходить, так, саме їх. У житті таких жінок рано чи пізно з'являється чоловік, якого приваблює їхня відкритість та готовність до сильного почуття і який відчуває, що перед ним не мисливиця, а та, хто може прийняти й обдарувати любов'ю, нічого більше не вимагаючи навзаєм, не посягаючи на чужу свободу. Найяскравішим прикладом саме такої жінки є загадкова героїня новели «Портрет жінки у профіль з рушницею». Її образ постає в уяві оповідача на підставі єдиного фото і листів, які він отримував в ув'язненні, але йому здавалося, що «знав» про неї все, бо вона «Так говорила з ним, мов усе життя були разом і тільки на трохи розлучилися»⁶⁵. «Все життя за ним слідки ходила підлість», от і цього разу виявилось, що Наталка Ковальчук (саме так називалася адресантка листів) – стара баба з «віджилими очима» й «сірими плямами на обличчі», а такої людини, як на фото, в селі немає. Та все ж у кінці твору читач опиняється перед відкритим, але потенційно щасливим, фіналом: можливо, герой таки зустрів жінку, що здатна безкорисливо дарувати любов незнайомій людині, яка дуже цього потребує, в начальницькій пошті й листоноші «з козячими зубами», а можливо, це й інша: «Може, заміжня. Може, каліка. Може, придуркувата»⁶⁶, – але герой вірить, що вона вже десь поруч.

Та якими б незалежними, рішучими, сміливими не були героїні Пономаренко, це все образи не феміністичні, а відтак і не модерні, а цілком традиційні реалістично-романтизовані. Щоправда, такими є й образи чоловіків у її творах. Переважно ми бачимо персонажів, які хоча й мають власні принципи, яких дотримуються за будь-яких обставин, вирізняються із загалу подекуди загостреним відчуттям краси довколишнього світу, подекуди безкомпромісним нетолеруванням несправедливості, та все ж вони не стають бунтарями, а намагаються мирно уживатися із недосконалим суспільством, продовжують сумлінно виконувати свою роботу, але в цьому і виявляється їхнє протистояння оточуючому злу. Тому швидше

винятковими є образи десятикласника Івана Прочана з повісті «Неба дістати», який наважується захищати не лише старий парк від знищення, але й власну гідність, або полоненого німця Фрідріха з оповідання «Гер переможений», який наклав на себе руки, щоб не помирати повільно від сухот серед зневаги й жорстокості.

На відміну від системи образів персонажів, сюжети як різножанрової малої прози Пономаренко, так і її повістей традиційно модерністські: переважно вони настроєві, сугестивні, психологічні, їм не притаманні розгорнуті наративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді⁶⁷. Таким чином, у центрі зображення опиняється не подія, а переживання героєм подій, його світовідчуття, життєва філософія.

Характерними композиційними прийомами в епіці Пономаренко є відсутність експозиції, відкладена зав'язка та відкритий фінал, а по-суті, відсутність розв'язки як такої, що цілком закономірно, з огляду на екзистенційну проблематику більшості творів. У багатьох творах складається враження, що авторка бачить читача як постійного спостерігача або й учасника майбутнього сюжету, тому він одразу опиняється всередині якогось епізоду з життя героя без додаткового введення. Водночас деякі твори ще й починаються висновковим реченням, що також посилює ефект залученості читача й формує певне передрозуміння тексту, як, наприклад, у новелі «Дерево облич»: «Породивши на світ каліку, станеш калікою сама»⁶⁸.

Герої Пономаренко – це мешканці села або невеличкого містечка, мабуть, тому в її творах так багато природи. Авторка переважно не дає і невеликих пейзажних замальовок навіть у повістях, але природа в її творах присутня завжди й в усьому: у більшості образів, деталей, тропів (епітетів, порівнянь, метафор) («Ми стоїмо, як прибиті дощем старі печериці. Нас покриває листя забуття і пил зневаги» («Злечу на тоненьких підборах...»); «Рудий пісок її волосся просипається між пальцями залізничника» («Квітуча гілка посеред зими»).

Складається враження, що улюбленою порою року Пономаренко є пізня осінь, адже в багатьох творах основна дія відбувається в жовтні–листопаді, коли природа готується заснути на зиму, а люди – підбити підсумки року, що минає. Звичайно, в епіці авторки ми бачимо й інші пори року, але акцент, із деталізованим зображенням дерев, листя, вона робить саме на пізній осені, тоді як

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

інші сезони лише називає, і вони стають непомітним тлом сюжету. Можливо, увага авторки до міжсезоння пов'язана і з тим, що серед її реалістичних, романтичних, загадкових творів немає оптимістичних, а персонажі мандрують «від смутку до смутку»⁶⁹, що емоційно також асоціюється з пізньою осінню. І тому цілком закономірно, що у таких творах читач зустрічається з самотньою героїнею, жінкою за 40, яка ще намагається знайти кохання, не бути самотньою, але вже не старається створити сім'ю. Вона підбиває перші підсумки свого життя і, як природа до зими, готується до старості. Цікавою є рецепція Пономаренко зими. Часто вона стає уособленням душевного стану людей: байдужості, лінощів, омертвіння, агресивності.

Проте наскрізним у творчості авторки є навіть не образ осені, а образ дерева, найчастіше яблуні. Так, новела «До схід сонця в тютюновім магазинчику» розпочинається інверсивною інтерпретацією мотиву світового дерева, що стає своєрідним прологом до апокаліптичного сюжету. У частині «З роси намисто» у повісті «Неба дістати» стара крислата могутня яблуня стає символом віднайденого ліричним героєм дому і родини. Вона помирає вслід за бездітними господарями й не дає паростків, ніби віщуючи, що й у прийомного сина не буде нащадків. Героїня новели «Дерево облич» покарана долею («Нинила породила каліку, і стала калікою сама»⁷⁰) за те, що поховала картину з деревом роду. Не зумівши стати символічною берегинею чужих доль, вона прирекла себе доживати віку одній на все колись велике село («Господи, все село на одну душу покинули!»⁷¹). Ставлення до старого парку села Річиці (повість «Неба дістати») стає мірилом людського в людині так само, як і ставлення до старого дуба в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Отже, як бачимо, Л. Пономаренко у своїх творах вдається до оригінальної реінтерпретації центрального образу слов'янської космогонії, продовжуючи таким чином модерністську неоміфологічну тенденцію.

Жанрова палітра епіки Пономаренко на перший погляд видається доволі простою: повісті та оповідання або ж новели – залежно від того, якого погляду на генерику дотримується редактор збірки чи критик, адже сама авторка переважно не вдається до жанрового означення творів. Так, перші збірки її творів окреслені як книги повістей та оповідань, а пізніші – новел, і це при тому, що більшість творів повторюється в кількох збірках. Зрештою на

таку літературознавчу «неточність» можна було б не звертати увагу, адже європейська традиція не знає жанрів повісті та літературного оповідання, а українська наука й критика йдуть їй назустріч і дедалі частіше відмовляються від такого жанрового визначення, проте епіка Пономаренко вимагає уважнішого прочитання з позицій генерики.

Загалом, творчість письменниці представлена переважно малими жанровими формами. Навіть ті чотири повісті, які є в її доробку, теж зовсім невеликі, адже є класичним прикладом модерністської повісті: звернення до морально-етичної, психологічної проблематики, що обумовлює появу доволі стислого, хоча й надзвичайно місткого, сюжету, не обтяженого, як у реалістів, різноманітними позасюжетними елементами, розлогою системою персонажів, портретними або побутовими подробицями тощо. За жанровою моделлю повісті Пономаренко нагадують «Тіні забутих предків» Коцюбинського. У них також у центрі зображення постає оповідь про життя, про внутрішній світ центрального персонажа, а не розповідь про події, як це бачимо у творах реалістів, таким чином подієвий ряд сюжету ослаблюється й ніби відходить на другий план, що визначає настроєвий характер композиції. Фрагментарність такої оповіді, адже вона складається зі згадок лише про значущі моменти життя, обумовлює використання авторкою прийому монтажу. Подекуди це виражається навіть у архітектоніці твору. Так, повість «Неба дістати» скомпонована з чотирьох цілісних завершених частин, що мають власні назви, дві з яких («З роси намисто» та «Стрибок до стелі») цілком можуть бути самостійними розлогими оповіданнями. Повісті «Нехворощ» і «Ошалілі болотні вітри» складаються, відповідно, з 28-ми та 29-ти коротеньких глав, деякі із яких усього на пів сторінки, до того ж у «Нехворощі» глави мають назви-анотації. Повість «На срібному човні» також поділена на окремі, не пронумеровані, але озаглавлені розділи. Така специфічна архітектоніка повістей обумовлена, загалом, модерністськими сюжетно-композиційними особливостями творів, про які йшлося вище.

Проте всю свою авторську оригінальність і майстерність у побудові епічних творів Пономаренко проявила саме в малих жанрах, палітра яких надзвичайно багата. Цим вона продовжила традицію «розкріпачення» жанрів⁷², яка була закладена майстрами малої прози ще в епоху раннього українського модернізму. У творчості

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

авторки ми також спостерігаємо взаємопроникнення і накладання одних форм на інші, синтез різних жанрових і родових ознак, використання інтермедіальних прийомів.

Загалом, мала епіка Пономаренко представлена окремими зразками класичного оповідання («Голуби на дзвіниці»), класичної новели («Ніч у кав'ярні самотніх душ»), притчі («Та, що вийшла з полів»), епічної балади («Шептуни»), бувальщини («Борг»). Та популярнішими для авторки є різні форми «новелістичного нарису» (визначення Івана Денисюка) і фрагментарні твори: етюд («П'ятниця, чотирнадцяте»), шкіц («Обпечені») тощо. Роман Голод зазначає, що

фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі «шматки життя» і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження розпочатої «за кадром» розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється⁷³.

На підставі цього Микола Легкий робить висновок, що

Фрагментарний твір відзначається сильнішим струменем настроєвості, ліризму, концентрацією авторської уваги на постаті, вчинку, деталі, плінних почуттях, відчуттях, враженнях, «роботі» психіки. Читач при цьому залишається з відчуттям обірваності події, думки, цілого світу, являючого у прагненні автора «зловити» й увічнити один із нього момент⁷⁴.

Тяжіння до творів без чітко розгорнутої фабули, зі значно спрощеною композицією (відсутність експозиції, зав'язки, розв'язки), умовно незавершених, проте із яскраво вираженими суспільними мотивами, поданими крізь призму особистої залученості, обумовлене журналістською роботою письменниці в редакціях периферійних газет. Власне, редакційна кореспонденція давала Пономаренко чимало матеріалу для творчого переосмислення. Подекуди навіть складається враження, що перед читачем текст такого «листа до газети», лише злегка відредагований майстерною рукою («Обпечені», «Помирав Архімед», «Продається будинок», «Борг» та ін.). У таких творах виразно прочитується народна оповідна традиція,

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

вони відображають селянський або містечковий світогляд і філософію, можуть містити елементи містики, повір'я, паремії, знання з народної медицини та педагогіки, просторіччя, діалектизми тощо.

Натомість тяжіння до рефлексивності, ліричної медитації обумовило появу в творчості Пономаренко прози із суттєво ослабленою сюжетністю («І сонце піде геть», «Зустрінемося через тисячу літ», «Для кого звільнилась кімната?», «Не згасай намистиною сну», «І листя замітає сліди», «Помирав Архімед», «Пісня чужої землі» та ін.). В усіх цих творах авторка порушує засадничу для неї тему всеохопної, всепоглинаючої любові та екзистенційної самотності, ніби продовжуючи дискурс «загадки любові» Тютюнника. Її героїні та поодинокі герої живуть «всевишнім» коханням, любов'ю до світу, до життя, до людей довкола себе, до справи, якою займаються, залишаючись глибоко самотніми, навіть коли мають родину.

Отже, саме у фрагментарній епіці Пономаренко продемонструвала свою майстерність прозаїка, бо, як слушно зауважує Денисюк, фрагмент є складним літературним жанром, адже

при всій своїй ілюзорній свободі все ж повинен був концентрувати явища життя, відбирати не всі його скиби, а лише «найгарячіші», монтуючи їх у певну цілість. Фрагментарна проза наближається до нарису, статті чи есе, які мають свій внутрішній план, скріплений жанром, ідеєю, думкою⁷⁵.

Як було зазначено вище, ані сама авторка, ані критики й літературознавці не вдаються до характеристики творів із позицій жанрології. Єдиний твір, жанр якого вказує Пономаренко, – це казка «Давним-давно в містечку Н». Важко сказати, чому авторка саме цей твір означила як казку, адже куди більш фантазмагорійні сюжети мають чимало інших творів: власне, повість-казка «На срібному човні», у якій проблема жіночої безправності розкривається через казковий мотив продажу земної дівчини підводному цареві; «Дві в колодязі» – про Половинку, дівчину-мавпу; «Земляне серце» – про звичайного кар'єриста, якому допомогли материне зілля для серця, зроблене із земляного гриба та новонароджених дитинчат ящірки, й сова, що жила в місті й уміла дружити з чоловіками, та інші твори. Але саме «Давним-давно в містечку Н» має типову побудову чарівної фольклорної казки, хоча й із мінімальним набором

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

функцій і персонажів: «злодій» (французький офіцер Жан-Віктор викрадає «царівну» (вуличну артистку ляльку Антонію), яку рятує «герой» (легендарний і фольклоризований герой війни 1812 р. Денис Давидов). Проте на цьому казка й уривається. У ній немає ані традиційних перипетій змагань злодія й героя, ані підступного фальшивого героя, дарувальника та чарівних помічників, ані фінальної перемоги добра над злом. І цим казка «Давним-давно в містечку Н» споріднена з поширеним жанром у творчості Л. Пономаренко – з етюдом, бо, власне, після прочитання складається враження, що це лише «заготовка» для майбутньої чарівної казки.

Як бачимо, і в генериці Л. Пономаренко долучилася до традиції українських майстрів прози ще від кінця ХІХ ст. й до своїх найближчих попередників (Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Григорій Косинка, Григір Тютюнник, Євген Гуцало та ін.), що виявилось, зокрема, у продовженні трансформації усталених жанрових структур і виробленні нових художніх форм. Не останньою чергою це було зумовлено потребою «оживлення» української літератури після кількох десятиліть панування псевдомистецької течії – соцреалізму.

Отже, розглянувши творчість Л. Пономаренко, можна підсумувати, що значна частина її доробку як на проблемно-тематичному, так і на рівні сюжетно-композиційної організації співвідноситься з естетикою модернізму. Її твори просякнуті ранньомодерною ідеєю «*ins Blau*», але вже в новітній інтерпретації: краса людини, багатство її внутрішнього світу, повнота життя можливі через любов до інших, до природи, до всього, що людина робить, через створення краси довкола.

¹ Б. Бойчук, Невивчений український модернізм, *Критика*, 2010, № 1–2, с. 35.

² С. Павличко, *Теорія літератури*, передм. М. Зубрицької, Київ 2002, с. 419.

³ Д. Наливайко, Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму», *Слово і час*, 1997, № 11–12, с. 48.

⁴ С. Павличко, *Теорія літератури*, передм. М. Зубрицької, Київ 2002, с. 420.

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

- ⁵ З. Дрозда, Житейські шкiци для «iнтелектуалiв», *ЛiтАкцент*, 2012, 25 липня. Доступ 13.11.2022. URL: <https://litakcent.online/2012/07/25/zhytejjski-shkicy-dlja-intelektualiv/>
- ⁶ Г. Радько, Магiя слова Любовi Пономаренко, *Лiтературна Україна*, 2005, 4 серпня, с. 6.
- ⁷ В. Кузьменко, Неоiмпресiонiстична новелiстика Любовi Пономаренко: специфика iдiостилю письменниці, *Теоретична i дидактична фiлологiя*, 2015, вип. 20, с. 67.
- ⁸ В. Мелешко, Iдейно-художнi доминанти збiрки прози «Нехворощ» Любовi Пономаренко, *Рiдний край*, 2016, № 2, с. 84.
- ⁹ П. Кононенко, Свято душі i таланту, *Л. Пономаренко, Портрет жiнки у профiль з рушницею*, передм. П. Кононенка, Київ 2005, с. 9.
- ¹⁰ М. Сулима, Хист, як i дiм людський, не на землi, а в душі, *Слово Просвiти*, 2013, ч. 5. Доступ 7.04.2023. URL: <http://slovoprosvity.org/2013/01/31/khyst-ia-k-i-dim-liuds-kyu-ne-na-zemli-a-v-du/>
- ¹¹ С. Павличко, *Теорiя лiтератури*, передм. М. Зубрицької, Київ 2002, с. 27.
- ¹² Я. Полiщук, Випробування постмодернiзмом, *Критика*, 2002, № 1–2, с. 8.
- ¹³ Т. Гундорова, Трохи про модернiзм в Україні та дядька в Києві, *Критика*, 2010, № 1–2, с. 38.
- ¹⁴ Т. Гундорова, *Проявлення Слова. Дискурсiя раннього українського модернiзму. Постмодерна iнтерпретацiя*, Київ 2009, с. 17.
- ¹⁵ Там само, с. 17.
- ¹⁶ Т. Гундорова, Трохи про модернiзм в Україні та дядька в Києві, *Критика*, 2010, № 1–2, с. 36.
- ¹⁷ Л. Пономаренко, *Дерево облич*, Київ 1999, с. 3.
- ¹⁸ Л. Пономаренко, *Портрет жiнки у профiль з рушницею*, Київ 2005, с. 73.
- ¹⁹ Л. Пономаренко, *Дерево облич*, Київ 1999, с. 44.
- ²⁰ Там само, с. 12.
- ²¹ Там само, с. 16.
- ²² М. Сулима, Хист, як i дiм людський, не на землi, а в душі, *Слово Просвiти*, 2013, ч. 5. Доступ 7.05.2023. URL: <http://slovoprosvity.org/2013/01/31/khyst-ia-k-i-dim-liuds-kyu-ne-na-zemli-a-v-du/>
- ²³ Л. Пономаренко, *Синє яблуко для Iлонки*, Львів 2011, с. 61.
- ²⁴ Там само, с. 64.
- ²⁵ Л. Пономаренко, *Портрет жiнки у профiль з рушницею*, Київ 2005, с. 78.
- ²⁶ Там само, с. 79.

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ...

- ²⁷ Там само, с. 78.
- ²⁸ Л. Пономаренко, Кричав потяг у ніч, наче ворон, *Січеслав*, 2006. № 2(8), с. 61–62. Доступ 16.01.2023. URL: <https://docplayer.net/80415542-Literaturno-misteckiy-ta-publicistichniy-chasopis-pismennikiv-sicheslaviyi-2-8-2006-kviten-cherven.html>
- ²⁹ В. Кузьменко, Неоімпресіоністична новелістика Любові Пономаренко: специфіка ідіостилю письменниці, *Теоретична і дидактична філологія*, 2015, вип. 20, с. 67.
- ³⁰ С. Павличко, *Теорія літератури*, передм. М. Зубрицької, Київ 2002, с. 124.
- ³¹ Л. Пономаренко, *Портрет жінки у профіль з рушницею*, Київ 2005, с. 203.
- ³² Там само, с. 191.
- ³³ Там само, с. 250.
- ³⁴ Там само.
- ³⁵ Там само, с. 101.
- ³⁶ Там само, с. 190.
- ³⁷ Там само, с. 132.
- ³⁸ Там само, с. 162.
- ³⁹ Там само, с. 154.
- ⁴⁰ Там само, с. 156.
- ⁴¹ Там само, с. 155.
- ⁴² Там само, с. 168.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ Там само, с. 132.
- ⁴⁵ Там само, с. 141.
- ⁴⁶ Там само, с. 143.
- ⁴⁷ Там само, с. 141.
- ⁴⁸ Там само, с. 144.
- ⁴⁹ Там само, с. 146.
- ⁵⁰ Там само, с. 154.
- ⁵¹ Там само, с. 166.
- ⁵² Л. Пономаренко, *Синє яблуко для Ілонки*, Львів 2011, с. 114.
- ⁵³ Там само, с. 127.
- ⁵⁴ Там само, с. 129.
- ⁵⁵ Л. Пономаренко, *Портрет жінки у профіль з рушницею*, Київ 2005, с. 120.
- ⁵⁶ Там само, с. 135.
- ⁵⁷ Л. Пономаренко, *Дерево облич*, Київ 1999, с. 31.

НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО

- ⁵⁸ Л. Пономаренко, *Синє яблуко для Ілонки*, Львів 2011, с. 109.
- ⁵⁹ Т. Гундорова, *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Київ 2009, с. 13–14.
- ⁶⁰ Т. Гундорова, Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві, *Критика*, 2010, № 1–2, с. 36.
- ⁶¹ С. Павличко, *Теорія літератури*, передм. М. Зубрицької, Київ 2002, с. 29.
- ⁶² Л. Пономаренко, *Портрет жінки у профіль з рушницею*, Київ 2005, с. 12–13.
- ⁶³ І. Франко, *Зібрання творів: у 50-ти т.*, Київ 1982, т. 35, с. 107–108.
- ⁶⁴ В. Кузьменко, Неоімпресіоністична новелістика Любові Пономаренко: специфіка ідіостилію письменниці, *Теоретична і дидактична філологія*, 2015, вип. 20, с. 75.
- ⁶⁵ Л. Пономаренко, *Портрет жінки у профіль з рушницею*, Київ 2005, с. 12.
- ⁶⁶ Там само, с. 15.
- ⁶⁷ С. Павличко, *Теорія літератури*, передм. М. Зубрицької, Київ 2002, с. 31.
- ⁶⁸ Л. Пономаренко, *Дерево облич*, Київ 1999, с. 22.
- ⁶⁹ О. Лісан, «Нехворощ» від доброї чаклунки, *Полтавищина*. Доступ 16.01.2023. URL: <https://poltava.to/project/1646/>
- ⁷⁰ Л. Пономаренко, *Дерево облич*, Київ 1999, с. 24.
- ⁷¹ Там само, с. 27.
- ⁷² І. Денисюк, *Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.*, Львів 1999, с. 212.
- ⁷³ Цит. за: М. Легкий, Фрагментарні жанри в прозі Івана Франка, *Українське літературознавство*, 2022, вип. 86, с. 149.
- ⁷⁴ Там само.
- ⁷⁵ Там само.

МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

Мотив мандрів – один із основних у творчості Галини Пагутяк, письменниці, яка вже першими творами привернула до себе увагу вмінням у буденному плині життя бачити прояви небуденного, міфологічного. Так відчують засохлі сучки колишні зелені крони старого дерева. Вона вміє оживити ці крони аж до стану, з якого це дерево починало рости, закріплюватися коренями, які перепліталися з коренями інших дерев, творячи образ лісового ландшафту. Це образне визначення розгалужень у кореневій системі природи наводить думку на філософський аспект багатьох художніх текстів письменниці аж до формування людських спільнот, до концепції, що виражає сутність мандрівної прози Галини Пагутяк.

Цей тематичний пласт творчості письменниці у цілісності виявився в її книжці «Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії» (Львів, 2018). Він поступово розширювався, долаючи в горизонтальному вимірі межі Галичини, України і Європи, а у вертикальному – охоплюючи різні епохи.

«Сентиментальні мандрівки Галичиною...» є книгою дійсних подорожей. Сходжено з пів сотні міст, містечок, сіл, багатьох із яких вже немає на географічній мапі та в живій людській пам'яті. Авторка докладно описує, як вона продиралася лісовою гущавиною, брела холодною водою річок і потічків, мерзла на морозі та вмивалася потом у спеку, вибиралася хисткими трухлявими дошками на горища монастирів і музеїв, шукала в бібліотеках – від сільських до столичних – давні рукописи та книжкові раритети, зокрема видані тут, у Галичині. Вона передає свої відчуття і переживання не так від фізичного стану під час цих подорожей, як від зустрічей та розмов із людьми, розчарувань, коли щось не вдалося виявити, хоч на це жевріла надія.

Галина Пагутяк втягує читача у потік свого мислення, здогадок і аналогій, робить його учасником цього процесу. Мандрівні історії письменниці можна зарахувати до такого жанрового різновиду, як

тревелог, якщо трактувати його як метажанр, що не скований просторовими та часовими межами, а також поєднує документальне начало і творчу уяву. Така думка виникає у зв'язку з розбіжністю трактування тревелога як генологічного утворення, не введеного наразі у чітку ієрархічну систему, в якій він займав би визначене місце, як, приміром, есей, чи не найближчий родич тревелогу. Тому не дивно, що, на думку одних дослідників, у тревелозі має домінувати документальне начало прямого безпосереднього враження, на думку інших – ретроспекція, яка виявляється у накладанні сучасного розуміння на минуле. Тобто тревелог «мирить» автора, який «прийшов, побачив, описав», із тим, що любить мандрувати у часі та просторі.

Приміром, канадський учений Норманд Дуарон (Normand Doiron) у дослідженні «Випробування простором замість тексту. Подорож як жанр» твердить про взаємозв'язок подорожі з історією. Він вважає, що «переміщення йде в одному випадку в просторі, а в іншому – в часі, але вони обоє закорінені в людському досвіді»¹.

У книжці Галини Пагутяк перед нами не конгломерат описів місць і подій без логічного зв'язку та системи, бо насправді письменниця шукає способів систематизації подій як моментів руху історії і ділиться своїми думками з читачем. Її фразу «дівнавшись від Фернана Броделя, що “історію можна прочитати з краєвиду”»², можна вважати стрижневою, методологічним орієнтиром. У есеї «По селах» («Довкола Урожа») читаємо:

Настав час, коли я почала вишукувати своє коріння. Мое життя було б прожите марно, якби я цього не зробила, не поїхала б туди, гнана дивною ностальгією за тим, без чого люди зазвичай обходяться³.

Галина Пагутяк передусім у краєвидах намагається відчитати сліди, пов'язані з її родоводом, його корінням як знаком переходу від роду до народу. Для неї важливе значення має все: камінь, стріла, легенда, книжковий раритет. Цих знаків як національного коду вона шукає у сучасному і в минулому, на землі, де народилася, і на інших землях, у племенах, які проживали в її рідних Карпатах і залишилися там, злившись із іншими, чи помандрували далі, ставали часткою інших етносів або ж вигасали у пліні історичного процесу.

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

Цю ідею можна вловити і в образних формулах, твердженнях чи запитаннях, зокрема таких: «Де починається Вербовий потік?», «Звідки витікає Бистриця?». Галина Пагутяк нарікає на істориків, що вони заснування міст і сіл пов'язують із першими згадками в літописах чи інших задокументованих джерелах:

Я все частіше думаю, що наші уявлення про світ, а особливо про минуле, хибні, й абсолютно все потребує перегляду. Дати заснування поселень – просто смішні, бо прив'язані до перших писемних згадок. Усі вони чомусь почали виникати після польської експансії в XIV ст., а що було до того в Червоній Русі? Невже тільки міста, згадані в давньоруських літописах? Хто ж їх тоді годував, звідки брався хліб і до хліба? Ніхто не звертає увагу на таку несправедливість. Археологія – це найпереконливіший доказ існування будь-якого поселення, але вона нині не лише не має жодного фінансування, а й деградувала як наука у всесвітньому масштабі, бо використовує застарілі і недосконалі методи дослідження⁴.

Подібний погляд прочитується і в роздумах археолога й історіософа Віктора Петрова (як письменник, відомий під іменем Віктор Домонтович):

В питаннях етногенези вирішальне слово належить не історикам, дослідникам історичних процесів, а передісторикам, дослідникам, що вивчають передісторію, отже, насамперед археологам⁵.

Галина Пагутяк нагадує, що славетний археолог Генріх Шліман (Heinrich Schliemann) відкрив місце знаходження стародавньої Трої без зафіксованих істориками документів. Вона також шукає своїх першопочатків за руслами рік, витокami потоків, які водять її обочинами, ховаються, наче граються з нею у піжмурки, але врешті наче самі відкриваються їй.

Усе почалося з гори Мабури. Така назва поширена по всій Галичині (у деяких місцевостях, зокрема у моєму рідному селі Ільнику на Турківщині, кажуть Магура). А за назвою гори авторці відкривається цілий історичний простір: у V ст. землі, де тепер село

Урож і звідки бере початок рід письменниці, заселяли фракійські племена. Письменниця виводить власну генеалогію з переплетіння фракійських племен із даками, предками сучасних румунів, які після завоювання Римом втратили свою назву і мову. До слова, деякі політичні діячі Румунії висловлювали пропозицію повернутися до давньої самоназви країни – Дакія.

За переконанням Галини Пагутяк, фракійці не були крайнім пунктом у безберезному потоці племен. З'являється назва пелазгів, про яких часто немає згадки навіть у енциклопедіях. Зате є у Гомеровій «Іліаді» та «Історії» Геродота, який називав пелазгів догрецьким населенням стародавньої Еллади і пов'язував їх із етрусками та трипільцями, що заселяли землі і сучасної України. Він писав, що до свого об'єднання з пелазгами елліни були малочисельні.

З такого доволі скромного початку вони чисельно виростили і включили до себе багато племен, головним чином через те, що до них приєдналися пелазги і багато інших чужоземних племен⁶.

Але повернемося до Вербового потоку у «Сентиментальних мандрівках Галичиною...». Про нього оповідачка почула від сестри і вирішила його відшукати. Отже, керуючись твердженням Фернана Броделя (Fernand Braudel), що історію можна читати з краєвиду, а також відомостями про кельтське походження деяких топонімів, вона зробила висновок, що

пару тисяч років тому Мабура (Магура) була матір'ю-горою, священною горою, де напевно було язичницьке святилище [...]. До речі, верби не ростуть в горах, отже, походження назви можна вивести з латинського «verb» – «слово». Очевидно, мудрість спливала потоком з гори, і там, де джерело, мусив бути язичницький храм. Про дохристиянські, неписьменні часи у нас ніхто не знає і не бажає знати. Все, що залишилось від тих народів, – це назви і краєвид, пристосований до їхніх потреб⁷.

Звідси виникає здогад, що Вербовий потік почався з чаші, яка колись була тут озером.

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

Де немає документальних джерел, на допомогу приходять творча уява та інтуїція. Позиція авторки книги «Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії» (2018) та видання «Магнат. Скам'янілий корабель» (2021) із жанровим визначенням «історичний роман, роман-есеї про пошуки ідентичності» близька до концепції В. Петрова. У дослідженні «Походження Українського Народу» він заперечував моногенетичний підхід по горизонталі у формуванні нації і пов'язував цей процес із різномірністю сталого перебування на одній території. Дослідник стверджував, що

наша автохтонність на нашій землі не була плодом і наслідком лише самої біологічної зміни й біологічного відтворення поколінь, що в русі часу, протягом тисячоліть, послідовно заступали одне одне, – процес незмінний і однозначний, тоді справді ми були б антропологічно тотожні трипільцям – а вислідом суворих випробувань історії. В грозах і бурях знищень, в бурхливих змінах і зламах творився український народ, що став таким, яким ми його знаємо нині⁸.

Відповідно до такої концепції, Галина Пагутяк шукає джерел національної ідентичності свого роду і за межами Галичини. Вона виходить із того факту, що в епоху переселення народів у III–IV ст. н. е. у передгір'ї Карпат творилося кельтсько-фракійське пограниччя Дакії. Але з плином часу Дакія внаслідок римської окупації стала римською провінцією, доки, воюючи з кельтами, не «розчинилася в солоній воді історії». «Яка кров у мені переважає – дакійська чи кельтська, – запитує себе оповідачка і відповідає на це самозапитання так:

Перш ніж зробити ДНК-аналіз, я хочу створити карту свідомості. [...] Щоб знайти в історії себе, аби уникнути повторів, які ще називають кармою. Я однаково люблю пустелю і ліс, гори й дикі рівнини. Люблю гірські ріки, а перед озерами відчуваю страх. В якомусь минулому житті мене, напевно, втопили в озері, принесли в жертву, і тіло моє лягло в гидкий слизький мул⁹.

Мимоволі виникає думка, чи не подібне відчуття з'явилося у письменниці, коли в повісті «Мій друг Енкіду» вона творила образ

МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

танцівниці Шамхат, яку спіткала доля опинитися в подібній ситуації у стародавньому Шумері? Галина Пагутяк шукає аналогій у ритуалах та звичаях зниклих стародавніх народів і знаходить їх у звичаях населення рідного краю. Так, казка про жінку, тотемом якої були змія, риба чи пташка та яка під час смерті дитини сміялася і раділа, бо дитина у майбутньому не зазнає страждань, і ридала, коли помирав старий дід, бо разом із ним помирав його життєвий досвід, авторка нагадує гуцульські та бойківські забави біля померлих, які вважає відлунням звичаїв даків, «чия кров живе в їхніх жилах, як і кров кельтів»¹⁰.

У текстах мандрівної епопеї Галини Пагутяк помічаємо трансформацію метаморфоз – перевтілення у напрямі до суб'єктивізації:

Албанія, я вважаю, моя прабатьківщина, бо я народилась в кельтсько-фракійському пограниччі, і рід Пагутяків та їх прізвище з коренем «паг» засіявся десь на Балканах [...]. Мене вабить усе найдавніше, я чекаю підказки зі снів, я намагаюся витлумачити знаки і найбільше довіряю краєвидам і образам з міфології¹¹.

У гірських місцевостях Галичини є багато топонімів неслов'янського походження. Таким чином, топос у книжці мандрівок Галини Пагутяк тісно поєднаний із хроносом, тобто у ній поєднані просторовий і часовий параметри.

Письменниця у своїх дослідницьких мандрівках обрала «краєвидну» домінанту не тому, що ігнорує чи недооцінює літописні та інші відомості, зафіксовані на письмі. Авторка бачить їх скупість, усвідомлюючи, що така ситуація склалася, з огляду на колоніальне становище України. Так, письменниця вибралася якось у село Спас за містом Старий Самбір на Львівщині, де збереглися руїни літнього замку Галицько-Волинського князя Льва Даниловича. У цьому селі вона почула розповідь літнього чоловіка, що в дитинстві він лазив із ровесниками підземеллям, де вони натрапили на сховок із книгами, але книги забрали в райком, і слід за ними пропав. У 1980-х роках археологи з Ленінграда проводили тут розкопки, «але всі знахідки вони забрали з собою. За правом старшого брата»¹², – резюмує авторка.

Письменницю однаково цікавлять як свідчення про реальні події, так і легендарні перекази про минуле, які збереглися у пам'яті

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

людей, як от про Чортів палець на горі дорогою зі Старого Самбора до Турки, що його чорт хотів кинути на монастир у недалекому селі Лаврові, але чернець зачарував його, і камінь випав чортові з рук. У такому переплетінні реального й міфологічного авторка вбачає органічну рису світосприйняття своїх земляків і навіть себе самої, що відзначали уже в перших її книгах Іван Дзюба, Роман Іваничук, Галина Бокшань та ін. Це міфологічне начало письма «вписане» у текстах Галини Пагутяк у природну, цілком реальну ситуацію, що не повинно викликати жодного здивування, приміром:

Дорога до Підбужа із Самбора вела попід ліс, бо там було затишніше й не замігало. Дорога з Урожа на Самбір починалась недалеко від нашої хати, йшла через ріку, а потім через гору Обочу. Мій дідो їздив через ту гору й одного дня на коня йому сів Чорний чоловік, і до трьох днів кінь помер» («Старі дороги»)¹³.

Далі про це не йдеться, бо й так зрозуміло, хто цей Чорний чоловік. Багатьом у дитинстві та й пізніше доводилося слухати історії про місця, де людини чіпляється блуд, про босурканю-чарівницю, яка доїть мотузком чужих корів, чи про те, що чорт з'являється в образі модно вдягненого пана...

Галина Пагутяк вбачає у такій спайці реального й містичного таємну енергетику і шкодує за тим, що людина не співіснує в гармонії з краєвидом, не питає у духів поради або не проганяє злі сили знаменням Христа. У цьому контексті окреслюється цікава і складна проблема співіснування язичництва та християнства, християнізації населення Прикарпаття. Спосіб прочитання історії з краєвиду дав можливість письменниці прочитати тайнопис цього тексту через своєрідну «білінгву»: церква у Ступниці й інтер'єр християнської церкви в Єрусалимі. У Ступниці

на вищій частині городища – городи, а на тій, що через узвіз, був колись монастир, горіли церкви, підпалені татарами [...]. Як виглядала тоді церква, у якій правилось, як співіснували християни з язичниками, про це ніхто не знає¹⁴.

А що в Єрусалимі?

МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

Я замислилася над цим, коли побачила в Музеї Ізраїлю в Єрусалимі справжній інтер'єр церкви часів перших християн: купіль з білого каменю, престол і хрест на місці вівтаря. І – все. Може, і тут так було... І правив священник мовою Кирила і Мефодія. Але ні, слід зупинитись. Є речі, де потрібна точність, а не уява. Може, тут було язичницьке капище і жодних тобі християн¹⁵.

Так, дослідникові потрібна точність, а письменникові – уява. Як зазначав ще Аристотель (Αριστοτέλης), історика від поета відрізняє те, що

один говорить про події, які справді відбулися, а другий про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більш про загальне, а історія – про окреме¹⁶.

У натурі Галини Пагутяк письменник і історик наче змагаються між собою з перемінним успіхом. Тому про деякі пункти своїх зупинок вона пише як історик, про інші – як письменниця, а потім робить історичний коментар. Так, у пошуках зниклого міста Лебедина першою була повість «Лебедин», а потім передані ті факти, які авторці вдалося виявити. Вона зізнається, що якби володіла ними раніше, то версія повісті була б іншою. Але чи варто шкодувати, що сталося саме так? Аж ніяк. Якщо Галина Пагутяк написала про те, що, за Аристотелем, могло б статися, а не те, що насправді було, вона дала волю фантазії читача «дописувати» її текст власною уявою. Вона створила образ тогочасного світу у складних перипетіях, несподіваних пригодницьких ситуаціях, вона передала не букву, а дух історії.

Історія, пов'язана з Лебедином, – одна з найскладніших і найтаємничіших у «Сентиментальних мандрівках Галичиною...». Галина Пагутяк, ідучи за Фернаном Броделем, вирішила відновити місто Лебедин за краєвидом. Авторка виходила з того, що назва «Лебедин» поширена по всій Україні (Черкащина, Сумщина, теперішня Івано-Франківщина) і пов'язана з пелазгами. Вона зауважує, що «Лебедин ставав то Троєю, то Ітакою. Все це відбувалося в уяві людей, звичайно. Яких врешті поглинуло Сарматське море забуття»¹⁷.

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

Повістю «Лебедин» Галина Пагутяк вирішила, за Фернаном Броделем, поєднати історію з краєвидом, і на цій основі викласти свою версію зникнення і забуття міста на Львівщині. На її думку, легенди можуть переплітатися з документальними свідченнями: місто зникло внаслідок конкретних історичних обставин XV ст., коли «після Грюнвальдської битви чимало вояків отримали землю і шляхетство. Як місцеві, так і з Польщі. Почалась колонізація і окатоличення. Напевно, тоді перестав існувати Лебедин»¹⁸. Авторка проводить аналогію з селом Соколів, яке зникло після Другої світової війни і про яке люди швидко забудуть. Вона резюмує:

Ми так погано знаємо свою історію, бо кожна окупаційна влада її переробляла, знищувала старі документи [...]. Тому в цьому випадку уява має рівні права з версіями істориків¹⁹.

Отже, в історичній довідці про Лебедин ідеться про конфлікт між місцевими мешканцями і прибулими людьми.

У повісті теж маємо натяки на ці історичні події. Але основна увага звернена на світоглядний бік історії процесу зникнення. Християнський храм у Лебедині явно вказував на його язичницьке походження. Отже, місцеве населення, яке мешкало тут здавна, прийняло християнську віру тільки формально, в душі залишаючись язичниками. Священник, висвячений своїм батьком, провадив службу словами, яких не розумів, а чернець монастиря взагалі не відступив від старої віри. Євангеліє у церкві зберігалось скоріше як декорація.

Сюжетну основу повісті «Лебедин» становить загадкове повернення, як згодом виявляється, колишнього жителя цього міста, Луки, із двадцятирічного морського плавання у Лебедин, якого вже не існує, а люди навколишніх сіл Виняви і Хоросна (авторка зберігає автентичні назви) про нього взагалі не чули і заперечують саме його існування у минулому. Лука, таким чином, стає мовби іпо-стассю Одиссея, з тією різницею, що його не чекає дружина, відбиваючись хитрощами від претендентів на її руку. Прагнення Луки з'ясувати причину зникнення Лебедина наштовхується на перепони, доки не з'ясується, що мешканці довколишніх сіл присягнули на Євангелії берегти цю таємницю. Але Євангеліє якось згоріло під час грози (його «спалив Перун»), люди звільнились від обітниці

мовчання, а ті, що народилися пізніше, нею не зв'язані. Розв'язується низка інших таємничих вузлів, істинна причина зникнення міста з'ясовується.

Історичний фон і творча уява у повісті органічно поєднані, але й момент міфологізації не довільний, а підказаний вивченням народної демонології та етнології з багатьох джерел. Тому процес поступового проникнення елементів язичництва у християнство, їх сліди у трансформованій формі присутні як у дорожніх нотатках, так і в художніх текстах. Конфліктність світоглядних співвідношень поступово розширюється, включаючи національний та соціальний аспекти. Тип цих змін, започаткований у повісті «Лебедін», розвинутий у романі-есе «Скам'янілий корабель», один із розділів якого має назву «Під штандартом Гербурта». У ньому йдеться про польсько-українського політичного діяча і письменника Яна Щасного Гербурта (Jan Szcześny Herburt). Авторка зазначає, що зацікавлення цією постаттю почалося з прагнення сфотографувати рукопис його записок «Про війну козаків з татарами» у Краківській бібліотеці Чарторійських, куди вона й подалася з цією метою. Зацікавлення розрослося у двох лініях: в есей про відвідини Кракова з дочкою Ладою і її чоловіком Томеком та в роман «Магнат».

Постать Гербурта (1567–1616), життя якого було сповнене крутих поворотів, у нас маловідома, однак ім'я його заслуговує більшої уваги. Бувши римо-католиком, він обстоював інтереси Русі. Як і у випадку з «Лебедином», роман «Магнат» був написаний перед есеєм про Гербурта, але для послідовності викладу цієї історії доцільніше почати саме з нього, подавши штрихи його біографії. Дослідники стверджують, що рід Гербуртів походив із Моравії, а із XVI ст. перебрався на українські землі. Рано втративши батька, Ян перейшов під опіку дядька, коронного канцлера Яна Замойського (Jan Zamoyski). Навчався в Ягеллонському університеті Кракова та університеті м. Інглоштадта (Баварія). Згодом був послом у Туреччині та Франції, брав участь у повстанні проти короля Сігізмунда III. Був заарештований і йому загрожувала кара «на горло», але оскільки магнатів страчували рідко та завдяки заступництву дядька Яна Замойського, через два роки випустили. Він одружився з княгинею Єлизаветою Заславською і перебрався до м. Добромиль, заснував там друкарню, написав кілька праць, зокрема «Розмисел про руський народ», та опублікував хроніки Яна Длугоша

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

(Jan Długosz), Вінцентія Кадлубека (Wincenty Kadłubek), «Аннали» Станіслава Оріховського (Stanisław Orzechowski) та ін.

Іван Франко в «Історії української літератури» наводить фрагмент із виступу Яна Щасного Гербурта в оборону русинів у Варшавському сеймі (український переклад подано за підрядковою приміткою до цієї праці):

А тепер я про рану в серці вітчизни нашої говорити буду, бо хто порушує закони і згоду між народами, з яких Польська Річ Посполита складається, той цілить вітчизні в саме серце. Такими є чвари, що їх ми розпочали з нашим братнім єдинокровним руським народом; вони ніби рана сердечна, якою б не була малою, приносить смерть. [...] Бо я добре знаю, що з ними роблять від самого Брестського з'їзду; знаю добре те, як на сеймиках їм подають надію, а на сеймах з них насміхаються; на сеймиках обіцяють, на сеймах відмовляються; на сеймиках братами звуть, на сеймах – відступниками. Це я знаю, бо це всі знають, але чого вони хочуть від цього темного народу, за чиею порадою і до якої мети прямують, цього я ніяк зрозуміти не можу. Бо якщо вони хочуть, щоб Русі не було в Русі, то це неможливо, інакше це було б подібне до того, якби я забавив, щоб море було біля Самбора, а Бескиди біля Гданська²⁰.

Таке твердження цілком можна віднести і до нашого часу, змінивши лише назви країн та географічних понять. Тому цілком зрозумілі настирливі пошуки письменниці друкарні Гербурта та її видань у бібліотеках Польщі, України, Росії як спонука написати про цього політичного діяча і письменника. Вона зізнається:

Роман про Гербурта мені не приснився, я його вигризла зі скелі, об яку билась голова, нездатна подолати в собі сумніви, занижену самооцінку...²¹.

Ці роздуми посилюлися після того, як письменниця замовила у Польщі книгу Владислава Лозінського (Władysław Łoziński) «Prawem i lewem», у якій Ян Щасний Гербурт потрактований зневажливо, з огляду на його місцевий патріотизм. Вона різко реагує на таку характеристику.

МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

Справжньою удачею Галини Пагутяк стала знахідка вірша Яна Щасного Гербурта «Пастуше, пастуше...», складена бойківським діалектом української мови. Власне, про існування цього вірша було відомо. Про нього згадав історик Ярослав Ісаєвич у монографії «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» (2002), а поет Роман Лубківський у вірші «Есемеска Галині Пагутяк» написав:

Галино Пагутяк, благословенна душе,
Ти воскресила пісню «Гей пастуше!..»²².

Як зазначає письменниця, вірш цей під назвою «Гадка Гриця з фортуною» був опублікований у книзі «Гжегошкковіц», яка до 1884 р. зберігалася у Львівському університеті. Гадаю, не зайвим буде навести текст «пастушого» вірша із заміною латинської графіки на кириличну:

Пастуше, пастуше,
Люблю тя до душі
А що мене болі
Скажу ти до волі.
Черодийку маєш,
Рядить їй не знаєш
Тобі з нею лихо,
Їй з тобов не тихо
Бивав то дідойко
Мався хорошойко
Вовки ся бояли
Череду минали.
Так що ж нам чинити!
Терпіти, терпіти.
З Богом ся не бити²³.

Галина Пагутяк вбачає у цьому вірші політичний контекст, а саме вияв невдоволення політикою короля Сігізмунда III (Zygmunt III). Вона не розкриває підтексту на грані реального та символічного, притаманного і її власним творам, що свого часу помітив Р. Іваничук ще в оповіданнях збірки «Захід сонця в Урожі», відзначивши, що письменниця

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

бачить світ у символах і певних знаках, котрі становлять підтекстовий зміст твору і є потаємним письмом, котре на поверхні розшифровується зрозумілою авторською мовою. Читати її твори складно, але й невимовно радісно, однак лише тоді, коли підтекст піддається для розшифрування²⁴.

У текстах мандрівних циклів один і той самий пункт зупинки виражений подвійно: повістю чи романом, з одного боку, і коротким есеєм – з іншого. У першому випадку авторка подає візію певної історії, у другому – виступає у ролі її тлумача, що ми бачили на прикладі сюжету повісті про «зниклий» Лебедин. У романі «Магнат» принцип міфологізації ще більш ущільнюється, переростаючи у неоміф. Центральною стає ідея двійництва, роздвоєності природи. Роман починається смертю Гербурта. Небіжчика, згідно з обрядом, має супроводити на цвинтар схожа на нього людина. Ця роль випадає волинському шляхтичеві Северину Никловському. І відбувається поступове «переселення» душі Гербурта в його душу. Довга дорога до місця поховання символізує смертну дорогу Христа на Голгофу. У цій дорозі «проглядаються» епізоди з життя Гербурта і відбувається процес самоідентифікації Северина, його визволення від маски. Мандрі Северина, звільнення його від ролі небіжчика, лялькової подоби людини, перетворюються у мандрі духу, коли реальне переміщується у духовну сферу, сягає рівня сакрального. Образ дороги стає міфологемою невідомості, з якої треба знайти вихід.

У неоміфологізації Галини Пагутяк виразно простежується національна літературна традиція періоду Середньовіччя і українського бароко, зокрема вплив Григорія Сковороди: кільце змій – життя, звиви змій – те, що кінця не має, тобто вічність («Потоп змін»). Подібні міфологеми, що їх називали символами (підрозділ «Кількість символів» у праці Дмитра Чижевського «Філософія Сковороди»). У повісті «Ілля Турчиновський» Валерія Шевчука названо кілька таких символів-міфологем: сонце колом ходить; голубе коло – крайнебо; людське коло – пристрасті; дорога – знак людської долі; лінія дороги – пошук істини тощо. «Химерний» сюжет переростає тут в один із символів драми людського поступу і теж стосується пошуків джерел роду – одного з основних мотивів творчості письменниці, недарма жанр «Магнату» визначено як історичний роман, а «Скам'янілий корабель» – як роман-есе про пошуки ідентичності.

У романах Галини Пагутяк така символізація (неоміфологізація) йде і від Івана Франка: згадаймо поему «Похорон», де образ Мирона містить дві іпостасі – борця і зрадника; оповідання «Поєдинок», у якому герой долає свою роздвоєність. Вплив Франка у «Магнаті» помітний у різних виявах: повторенні назв творів поета («По селах»), згадках його імені в текстах, посиланнях на його твори тощо. Отже, читання з краєвиду – це спроба показати зв'язок епох через поєднання історичних та морально-світоглядних аспектів людського поступу. У романі поєднано біографічний, соціально-історичний пласти наративу, до того ж перемежовані з цитатами та авторськими міркуваннями, що стосуються різних аспектів життя, побуту, звичаїв. Такий симбіоз дає можливість переходити від епохи до епохи, розкрити зв'язок часів, виявити різні аспекти літературної традиції. Так, статтю письменниці «Спалення упирів у Нагуевичах» можна вважати продовженням Франкової розвідки «Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г.», надрукованої в журналі «Киевская Старина» у 1890 р. (т. 29, кн. 4). Обидва тексти пов'язані з чумою в селі Нагуевичах у першій половині XIX ст.

Галина Пагутяк зазначає, що поштоvhом до написання її нарису про холеру 1831 р. і був згаданий етнографічний нарис Івана Франка. Вона вирішила продовжити зроблене великим попередником, пов'язавши тему великої моровиці, з одного боку, зі своїм родом, який теж не оминувало це стихійне лихо, а з іншого – з його впливом на суспільну свідомість, пробудженням давньої віри про попередження духів у снах, пророцтвах та різних астральних знаках. Такі явища існували віками у різних народів, проявлялися у багатьох формах та різновидах, породжуючи підозри до людей, які наче є носіями зла, деморалізації та насильства. З цього приводу І. Франко в нарисі «Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г.» писав:

Не удивительно поэтому, что такое страшное бедствие, постигшее наш народ, должно было глубоко потрясти все его моральное существо и моментально пробудить к жизни разные темные силы, дремлющие, но не исчезнувшие в глубине души народной²⁵.

Випадки «викриттів» і покар упирів описані з найрізноманітнішим набором катувань і страт.

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

Якщо Іван Франко підходить до цього явища передусім як дослідник-етнограф, то Галина Пагутяк зосередилася на статистиці охопленою холерою території та кількості її жертв:

...я вирішила опублікувати списки померлих в отих семи селах, які пов'язані з моїм родом, долю якого теж скоригувала пошесть, що прийшла нізвідки і повернулася в нікуди²⁶.

Вона намагається реконструювати події того страшного року, скласти, за змогою, якнайповніший реєстр жертв, обійшовши старі цвинтарі та проглянувши записи церковних книг. Письменниця усвідомлювала складність свого наміру, враховуючи, що жива пам'ять про ці події майже зникла. Та все ж жевріла надія, що старання її не будуть марними, бо «є краєвид, є уривки спогадів, де, можливо, переплутались всі епідемії, є забобони, є імена людей, яких ми втратили»²⁷.

Ознайомившись із різними сюжетами минулих століть і тисячоліть, що їх можна прочитати з краєвиду, хоч як не береже їх гора Мабура та безліч таких гір, задаєшся питанням: а чи можна буде прочитати з краєвиду сторінки сучасності, які не були призначені для оприлюднення і можуть із часом стати новими зниклими Лебединами? На таке запитання нашттовують деякі епізоди з нарису про Нагуєвичі, у якому простежено деформацію краєвиду.

Виділимо кілька епізодів такої зміни.

Епізод перший:

Коли мені доводилося пояснювати, де знаходиться Уріж, я кажу: «За шість кілометрів від Нагуєвич, по дорозі Борислав–Самбір». – «О! – кажуть люди з повагою. – Біля села, де народився Іван Франко²⁸.

Епізод другий:

Далі, в бік Війтівської гори, де колись була знаменита кузня, стояла дерев'яна церква, хрест для якої викував батько Івана Франка Яків, яка згоріла, і громада не погодилась на копію старої церкви, а вибудувала щось на московський штиб із цегли [...] Далі було щось схоже на сквер із

МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

погруддям старого вусатого Франка, що мало означати, що там стояла колись батьківська хата поета. Насправді, подейкували, що це фальшиве місце і що хата стояла там, де зараз дім голови колгоспу, тобто вже колишнього і навіть покійного голови колгоспу²⁹.

Епізод третій:

Ще мені болить, – завершує письменниця розмову про Нагуевичі, – доля вчительки української мови, вже покійної, Ганни Петрівни Гром, яка написала велику книгу про Нагуевичі, по копійці випрошувала гроші на її видання, а земляки пошкодували придбати книгу за нещасні 15 гривень [...]. Але вона вперто збирала матеріали ще на одну книжку³⁰.

Тож чи не доведеться майбутнім дослідникам історію Нагуевич теж прочитувати за броделівським краєвидом? Я добре знав Ганну Петрівну Гром, ми в один час навчалися у Дрогобицькому педінституті, не раз зустрічалися в Нагуевичах. Її наполегливість нагадує легендарного Луку з повісті Лебедин, який мету свого життя поклав на те, щоб довести, що місто Лебедин таки існувало.

«Годилося б підвести певні підсумки...», – завершує свої роздуми письменниця, провівши читачів «сентиментальними мандрівками Галичиною» та іншими краями. Але таких підсумків вона все ж не підводить, продовжуючи свої мандри, як той хлібороб одного з її есеїв, що здійснював ритуальний танець на обжинках, щоб ніколи не переривався колообіг життя, який можна читати із земного краєвиду.

¹ Цит. за: Л. Джигун, *Художня рефлексія і жанрово-стильова специфіка української діаспорної прози (XIX – початок XXI століття)*, Хмельницький 2008, с. 13.

² Г. Пагутяк, *Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії. Книга мандрів*, Львів 2018, с. 69.

³ Там само, с. 77.

⁴ Там само, с. 78.

⁵ В. Петров, *Розвідки*: у 3 т. Київ 2013, т. 2, с. 1001.

ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ

- 6 Геродот, *История*, Ленинград 1972, с. 27.
- 7 Г. Пагутяк, *Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії. Книга мандрів*, Львів 2018, с. 69.
- 8 В. Петров, *Розвідки: у 3 т.* Київ 2013, т. 2, с. 1011.
- 9 Г. Пагутяк, *Магнат. Скам'янілий корабель. Книга історична*. Львів 2021, с. 185.
- 10 Там само, с. 186.
- 11 Там само, с. 171.
- 12 Г. Пагутяк, *Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії. Книга мандрів*, Львів 2018, с. 114.
- 13 Там само, с. 74.
- 14 Там само, с. 100.
- 15 Там само.
- 16 Арістотель, *Поетика*, пер. зі старогр. Б. Тена, Київ 1967. с. 54.
- 17 Г. Пагутяк, *Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії. Книга мандрів*, Львів 2018, с. 239.
- 18 Там само.
- 19 Там само.
- 20 І. Франко, *Історія української літератури. Часть 1. Від початків українського письменства до Івана Котляревського, Франко, І. Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1983, т. 40, с. 272.
- 21 Г. Пагутяк, *Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії. Книга мандрів*, Львів 2018, с. 123.
- 22 Р. Лубківський, *Ключові слова. Поезії*, Львів 2015. с. 14.
- 23 Цит. за: Г. Пагутяк, *Український поет XVII століття, Слово Просвіти*, 2013, 13–19 червня, с. 13.
- 24 Р. Іванчук, *Літературні рефлексії, Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Львів 2004, вип. 12, с. 645.
- 25 І. Франко, *Сожжение упырей в с. Нагуевичи в 1831 г.*, *Франко, І. Зібрання творів: у 50 т.* Київ 1985, т. 46, кн. 1, с. 570–571.
- 26 Г. Пагутяк, *Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії. Книга мандрів*, Львів 2018, с. 245.
- 27 Там само, с. 262.
- 28 Там само, с. 94.
- 29 Там само.
- 30 Там само. с. 95.

РОЗДІЛ VI
РЕКВІЄМ ЗА МЕЙНСТРИМОМ

РОКСАНА ХАРЧУК

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ: ВІД СХОДЖЕННЯ ДО СУТІНКІВ

Після розпаду СРСР і внаслідок відмови від комуністичної ідеології та соцреалізму українська література почала динамічно змінюватися. До українського письменства поверталася заборонена комуністичним режимом література Розстріляного відродження, діаспорна, дисидентська, актуалізувалися твори офіційних українських радянських письменників, що зазнали цензури або замовчувалися, виходили на передній план табуйовані комуністичною ідеологією стилі модернізму й авангардизму. Хоча покоління шістдесятників продовжувало працювати, тон в українському письменстві після 1991 р. задавало покоління вісімдесятників¹, яке категорично відмовилося від соцреалізму, обстоювало свободу слова і стилю. Існує думка, наче ця генерація є «загубленою», «пропащою», бо відтоді, відколи відпала головна її функція, що полягала у критиці радянського світу і відмові від нього, вісімдесятників охопила дезорієнтація². Однак такий висновок не бере до уваги того, що процес деколонізації України не завершився й досі. Він полягає у відмові як від радянського світу, так і від світу російського. Ця відмова втілюється у перманентних реформах, зокрема у декомунізації та дерусифікації українського суспільства, які протягом 30 років так і не було завершено. Російсько-українська війна надала цьому процесові прискорення.

Літературознавці в Україні і в діаспорі зазвичай випереджали події, їм видавалося, що і посткомуністична, і постколоніальна українська ситуація із проголошенням Української держави 1991 р. є доконаним фактом, але на практиці українське суспільство не мало солідарної позиції щодо суспільних реформ, українська мова і культура залишалися в Україні маргінальними, стійким лишалося й очікування чималої частини українського суспільства на російський реванш задля відновлення СРСР. Адже Україна постійно йшла на різні економічні й політичні поступки Росії, культивувала

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

двомовність у медійному просторі, підтримувала російську масову культуру задля збереження миру. Тож згодом до вісімдесятиників долучилися дев'яностники і двотисячники – покоління, які фактично становлять одну цілість. Вони також мали на меті звільнитися від стереотипів минулого і колоніальної свідомості, але, за спостереженням Ярослава Поліщука, вже у 2000-х роках змінилася сама якість художньої рефлексії³. Вона стала повноцінною, а не маргінальною, як у 1990-х роках, тобто зводилася не винятково до карнавалу⁴, не тільки до літератури інтелектуалів про інтелектуалів і для інтелектуалів, культивувала не тільки образ блязня, «хворого» інтелектуала, інтелектуала-невдахи чи інтелектуалки, яку не може оцінити не тільки суспільство без чітких орієнтирів, а й протилежна стать. Водночас письменники, що представляли «житомирську» або «київсько-житомирську» школу, за уточненням Наталки Білоцерківець⁵, мали на меті актуалізувати в українській літературі традицію через дискурс модернізму. Наприклад, цьому слугувала ідея «села як метафори», яку сформулював В'ячеслав Медвідь.

У літературі 1990-х років поступово зникала диспропорція між поезією і прозою. Українські мистці, що починали як поети, наприклад, Юрій Андрухович, Юрій Іздрик, Костянтин Москалець, Оксана Забужко, свідомо зробили ставку на прозу. Драматургія ж традиційно залишалася найменш розвиненим видом українського письменства. Разючі зміни відбулися в літературі для дітей, що нині є багатожанровою і різностильовою, охоплюючи різні вікові категорії – від малюків до підлітків. Перекладацтво, яке в межах літератури соцреалізму було підвалиною естетизму й інтелектуалізму, зазнаючи водночас цензури, зокрема мовної, що полягала у вилученні питомих українських слів, під впливом ринку перетворювалося на систематичне виробництво, хоча така інтенсифікація несе ризики зниження якості перекладу. Літературна критика, як і академічне літературознавство, протягом трьох десятиліть розвивалися нерегулярно, із перервами, зазнаючи спадів і підйомів, залежно від функціонування газет, часописів, електронних ресурсів, які оприлюднювали рецензії на книжки, і від книговидання, що пережило у 1990-х роках глибоку кризу, згодом реанімувалося, але постійно додало труднощі, пов'язані з русифікацією в Україні й тиском російського книжкового ринку на український. Для академічного літературознавства колосальне значення мала зміна методології,

літературна критика також на цю зміну реагувала, часто профануючи термінологію.

Офіційною літературно-критичною платформою після 1991 р. слугувала газета Національної спілки письменників України (НСПУ) «Літературна Україна», що виходила ще в УРСР. Поступово це видання занепадало, а нині виходить накладом 900 примірників. На сьогодні позицію НСПУ відображає також «Українська літературна газета». Часопис «Критика» займає послідовно прозахідну позицію, представляючи погляди західників і загалом представників «високого» мистецтва. Новаторський часопис «Світовид» виявився недовговічним, натомість часопис «Сучасність», що переніс свою діяльність у 1992 р. із еміграції в Україну, був демократичним ресурсом для інтелектуалів в Україні й еміграції, хоча виражав передусім погляди вісімдесятників і творців «високого» мистецтва. Він закrywся 2013 р. Найдемократичнішим журналом часів незалежності слід уважати, мабуть, «Кур'єр Кривбасу», на сторінках якого свої погляди висловлювали західники і нативісти, мистці різних поколінь, із усіх регіонів України і з діаспори. Натомість виразно особистим проектом, створеним під смаки однієї людини, був часопис Іздрика «Четвер». «Книжник-review» орієнтувався на книжковий ринок, «Літакцент», «Інша література» слугували, а «Буквоїд», «Читомо» й досі слугують інформаційними ресурсами про книжки й літературне життя в Україні.

Щодо організаційних форм письменства, то у 1996 р., на противагу Спілці радянських письменників України, яка об'єднувала соцреалістів, зокрема й тих, хто намагався розхитувати канон соцреалізму зсередини, і її наступниці – НСПУ, було організовано Асоціацію українських письменників (АУП) – вільних мистців. Всупереч очікуванням АУП виявилася організацією «паперовою». Можливість подвійного членства в обох спілках свідчила, що принципової відмінності між ними все ж не було. З появою в Україні капіталізму літератори мали орієнтуватися на ринок, що почав формуватися. Державна підтримка письменництва постійно зменшувалася, а перетворення письменницької спілки на профспілку зазнавало невдач, бо суспільство не виявляло бажання фінансувати письменників. Криза українського книговидання супроводжувалася кризою читання і пояснювалася значною мірою кризою фінансовою. Однак між членами НСПУ і суспільством не існувало

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

зв'язку, письменники не змогли запропонувати суспільству ані розважальних творів, ані цікавих інтелектуальних моделей, ані дієвої просвітницької програми. Членів спілки ставало дедалі більше, їхній вплив у суспільстві натомість зменшувався, НСПУ маргіналізувалася. Нині в Україні авторитетним вважається громадське об'єднання письменників, журналістів, науковців, видавців, перекладачів – Український ПЕН, метою якого є захищати свободу слова, авторські права, популяризувати українську культуру, відстоювати цінності незалежної журналістики. Водночас у 1990-х роках існувало чимало мистецьких груп, угруповань і середовищ на зразок 1920-х років: «станіславівська» школа видала «Малу українську енциклопедію актуальної літератури» (1998), «житомирська» самореалізувалася в антології «Вечеря на дванадцять персон» (1997), частково також у виданні «Квіти в темній кімнаті» (1997), традиціоналісти заявили про себе в антології «Десять українських прозаїків» (1995), дев'яностники об'єднувалися довкола видавництва «Смолокип», де з'явилися антології «Молоде вино» (1994), «Тексти» (1995), «Іменник» (1997). Василь Махно у 1998 р. видав авторську поетичну антологію «Дев'яностники» за аналогією до «Вісімдесятників» (1990) в упорядкуванні Ігоря Римарука. У 1980–1990-х роках існувало й чимало поетичних груп: «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «Західний вітер», «ЛуГоСад», «Нова дегенерація», «Червона фіра», «Музейний провулок, 8», «Нечувані». Згодом колективні проекти відійшли у минуле, а українські письменники дедалі більше почали підпорядковуватися правилам ринку, де кожний літератор представляє власну творчість, а інтереси авторів – агенти.

Постмодернізм, як і модернізм, виявився стилем, що має чимало форм і модифікацій, стилем, який не можна звести винятково до іронії, деконструкції і трансгресії-переходу. В Україні постмодернізм, що прямо пов'язаний із середнім класом і постіндустріальним суспільством, дав поштовх до розвитку жанрової літератури, споживачем якої переважно є середній клас. В Україні він досить інтенсивно формувався, бо й українська економіка перетворювалася на економіку обслуговування. Усі дискусії, що точилися довкола українського письменства у часи Незалежності, завжди заторкали і впиралися у проблему якості літературного тексту, інтелектуальної спроможності автора, багатства його уяви і ґрунтовності освіти, оригінальності самої його особистості, без якої неможливий

оригінальний мистецький твір. У 1990-х роках в Україні тривали дискусії про можливість українського бестселера і української масової літератури, багатьом такий розвиток подій видавався неможливим, але на цьому тлі вже почали розвиватися такі жанри, як кримінальний роман, детектив, фентезі, альтернативна історія, антиутопія, любовний роман, тревелог, трилер і технотрилер, історичний роман про маловідомі сторінки української історії з пропагандистським компонентом, що його прийнято називати нацреалізмом. Традиційні «масові» жанри, як детектив і пригод, вже не підпорядковувалися комуністичній ідеології й не мали на меті виховувати будівників комунізму. «Висока» література теж змінювалася. Письменники-інтелектуали віддавали перевагу урбаністичній прозі, вдавалися до гібридних жанрів: письменник-шістдесятник Валерій Шевчук написав історичний детектив «Око прірви» (1996), вісімдесятники Леонід Кононович і Євгенія Кононенко змішували інтелектуальний або політичний чи соціальний роман із детективом, гангстерським романом й екзистенційною або феміністичною прозою. На межі між «інноваційним письмом» і «комерційним історичним фентезі», за визначенням Віталія Чернецького⁶, працював і Василь Кожелянко. Гібридизація створює дослідникам труднощі у класифікації творчості мистців, передусім ідеться про академічну науку. Здається, у цьому випадку неунікненим є суб'єктивізм дослідника. Наприклад, літературознавець може знайти аргументи, які підтверджують домінування у Кононовича жанрової літератури, а в Кожелянка і Кононенко – інтелектуальної, з огляду на більше тяжіння згаданих авторів до «високого» стилю.

Хоча в українському письменстві поряд із чоловіками завжди працювали жінки, досить згадати Ганну Барвінок, Марка Вовчка, Олену Пчілку, Ольгу Кобилянську, Лесю Українку, Зінаїду Тулуб, Ірину Вільде, Ліну Костенко, Ніну Бічюю, після 1991 р. частка письменниць у літературі значно зросла, а саме жіноче письмо набиравало дедалі виразніших рис письма феміністичного, спрямованого не тільки на висвітлення життя жінки, її проблем і духовного світу чи на фіксацію жіночого погляду на світ, а й на захист жіночих прав. Часто (найочевидніше цей феномен проявився у творчості Оксани Забужко і у літературознавстві Ніли Зборовської) фемінізм поєднується у творах українських письменниць із посттоталітаризмом і постколоніалізмом. Нарешті постмодернізм вийшов за межі

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

мистецтва, почав ототожнюватися із новою історичною добою – практично будь-яка сфера розумової діяльності і навіть побут почали ототожнюватися з цим стилем. Усталилася думка, що постмодернізм є наслідком історичного суспільного розвитку, але всередині цього стилю історизм став ізгоем. Тези про кінець історії, закінчення «великих наративів» у країнах «другого світу» були сприйняті із застереженням, бо у контексті посткомуністичних країн порух із історією не був остаточним, українці із розпадом СРСР взагалі лише почали пізнавати свою несфальшовану комуністичним режимом історію від часів Київської Русі до так званої доби Перебудови чи Гласності. Звільнення від колоніальних міфів і колоніальної свідомості відбувалося паралельно із ревізією існуючих історичних схем, спонукало до пошуку альтернативних концептів. Наприклад, Тамара Гундорова ототожнила нову українську літературу з «післячорнобильською бібліотекою»⁷, визнавши техногенну катастрофу на Чорнобильській атомній електростанції відправною точкою для появи нового стилю і нового світовідчуття. Однак на практиці процес пошуку нових сенсів та метафор скінчився кризою історизму в українському літературознавстві, що мала негативні наслідки у довгостроковій перспективі. Навіть постколоніальна критика намагається нині обійтися без залучення до досліджень історії України, яку складно звести до одного знаменника, оскільки Україна як ідея, на підставі якої згодом почне формуватися українська політична нація, існувала в межах різних держав, на етнічних землях і в діаспорі. Прикметно, що історія української літератури відображає цей факт. Адже у різні періоди, окрім української радянської післявоєнної і найновішої літератури, в історії окремо виділялося письменство Наддніпрянщини і Галичини, Радянської, Західної України й еміграції. Ця єдність свідчить не про затушовування регіональних відмінностей. Наприклад, творчість Марії Матіос має виразне буковинське «звучання», поет із Закарпаття Петро Мідянка використовує у своїй творчості діалектизми, оприявнює особливі уявлення мешканців свого краю про світ і життя. Мистці «галицько-станіславівської» і «київсько-житомирської» шкіл представляють різний погляд на світ: у перших домінує гумор й іронія, у других – трагічне світовідчуття, як зазначила Білоцерківець у вже згаданій статті «Література на роздоріжжі». Водночас обидві школи представляють різні регіони України. Однак усіх цих мистців

об'єднує одна держава, усі вони є творцями літератури української нації. Саме ця обставина й уможливує такий мистецький синтез.

Прикметно, що й російськомовні письменники України також долучаються до процесу формування української політичної нації. На тлі анексії Криму й війни на Донбасі 2014 р. поет старшого покоління Борис Херсонський і прозаїк молодшого Володимир Рафеєнко свідомо перейшли у своїй творчості на українську мову. В українському контексті продовжує працювати такий відомий російськомовний письменник, як Андрій Курков. Дехто з наймолодшого покоління українських мистців, як Валерій Ананьєв, вдався до перекладу українською свого дебютного роману «Сліди на дорозі» (2018), оскільки йому бракувало доброго володіння українською. Мовна ситуація в нинішній Україні свідчить, що частка російської мови і в суспільстві, і в літературі буде зменшуватися, натомість частка української збільшуватиметься, а саме мовне питання регулюватиметься винятково законодавством. У контексті українського письменства органічно звучать письменники з діаспори, зокрема Марко-Роберт Стех і недавні емігранти: Василь Махно й Оксана Луцишина. Роман останньої «Іван і Феба» (2019) отримав у 2021 р. Національну премію України ім. Тараса Шевченка. Подібні факти свідчать, що саме мова визначає приналежність письменника до певної літератури.

Українські літературознавці різних поколінь, із різними естетичними смаками й ідеологічними переконаннями намагалися після 1991 р. переосмислити український літературний канон. Більшість із них прагнула вписати його у сучасність і західний дискурс. Однак в умовах посттоталітаризму й постколоніалізму українська література залишалася охоронцем української ідентичності, яка в різних регіонах України проявлялася різною мірою. На Сході й Півдні вона була особливо загроженою з боку ідентичності російської. В українському суспільстві опірність денационалізації поширювалася й на західну культуру, передусім на її постмодерний варіант, адже він пропагував ліберальні настанови й толерантне ставлення до всіх думок і різних культур. Частина українських інтелектуалів, передусім та, що культивувала націоналізм у різних варіантах – від культурного зразка Михайла Грушевського до інтегрального типу Дмитра Донцова – не вважала за можливе толерувати в постколоніальній Україні російську культуру, що залишалася імперською і

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

після розпаду СРСР. На їхню думку, український і російський культурні проекти, які постали у ХІХ ст. як альтернативні, не мали шансу на гармонійне співіснування в новій, незалежній Україні, оскільки влада не квапилася запроваджувати «мовне» законодавство на користь української мови, яка потребувала державного захисту, як потребувало його й українське книговидання. Саме в останньому питанні українські видавці та літератори у 2000-х роках досягли істотних зрушень. Після запровадження податкових пільг для національних виробників у 2003 р. тенденція до зростання кількості назв опублікованих в Україні книжок посилилася. Найвищий показник маємо у 2013 р., коли з'явилося 26 тис. 323 назви загальним накладом 70 млн. Наступний 2014 р., коли розпочалася російсько-українська війна, позначився скороченням обсягів книговидання, проте вже у 2019 р. загальний наклад книжок сягнув 61 млн примірників, що дорівнювало 2012 р. Пізніше на книжковий ринок негативно вплинула пандемія COVID-19. За даними моніторингу Книжкової палати України, у 2020 р. в Україні було опубліковано 18 тис. 967 книжок і брошур накладом 41 млн 946 тис. примірників, або 1 книжка на душу населення, у 2021 р. – 21 тис. 95 назв накладом 44 млн 753 тис. примірників, або 1,1 книжка на душу населення⁸. Водночас частка художньої літератури серед цих видань така: у 2020 р. було видано 3 696 назв накладом 3 млн 953 тис. примірників, у 2021 р. – 4 157 назв накладом 3 млн 599 тис. примірників. Ці дані все ж не відображають уповні ситуацію з читанням в Україні, бо паперова книжка поступово втрачає свою монополію, доповнюючись електронною. Стійкою натомість є тенденція переваги україномовної книжки над російськомовною. За рік від 13 лютого 2022 р. до 13 лютого 2023 р. в Україні вийшло 728 книжок російською мовою, тоді як у 2022 р. їх було 2 488. Загальний наклад російськомовних видань скоротився від більше 2 млн 300 тис. примірників у 2021 р. до 497,6 у 2022 р. Перевага української мови над російською значною мірою є наслідком війни, але українські письменники різних ідеологічних й естетичних орієнтацій ніколи не припиняли боротьби за українську мову й українську книжку в Україні. Відстоювання української мови у часи Незалежності слугувало головним об'єднуючим чинником нації. Провідниками в цьому процесі залишалися письменники, яких підтримували інтелектуали-гуманітарії. У результаті послідовного відстоювання ролі української

мови в суспільстві 25 квітня 2019 р. було прийнято Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», того ж року 22 травня вийшла Постанова Кабміну «Питання українського правопису».

Хоча Марко Павлишин переконливо доводив, що визвольний проект в українській культурі після здобуття Незалежності вичерпав себе, що в ній вже неможливо далі говорити визвольними гаслами⁹, сама дійсність свідчила, що українська ситуація була постколоніальною значною мірою формально, а не фактично. Частина українського соціуму вже була носієм постколоніальної свідомості, прагнула рухатися на Захід – до правового суспільства, ЄС та НАТО, інша залишалася у російській сфері впливу. Цей «цивілізаційний розлам» проявлявся географічно. Саме Крим і Схід України виявляли найбільшу проросійську зорієнтованість. Хоча й існує думка, наче українська влада не проводила належно політики українізації у проблемних регіонах, вона видає бажане за дійсне. Про це свідчить передусім тип нинішньої війни, яка є екзистенційною. Передумовою такої війни слугує факт, що більшість населення Донбасу і Криму не сприймає Українську державу, мову, культуру і західні цінності настільки, що готова віддати власне життя за їхню поразку. «Цивілізаційний розлам» неможливо ліквідувати завдяки законодавству, просвіті й пропаганді, бо Росія є набагато більшою потугою, порівняно з Україною; зрештою Росія вдалася до мілітарного вирішення «українського питання». В українському довоєнному суспільстві завдяки толерантному ставленню до російської мови і культури усе відбувалося з точністю до навпаки. Російська пропаганда більшою мірою впливала на проукраїнську Україну, стримуючи її рух на Захід. Нині лунають заклики толерантніше формулювати думки з приводу проросійських симпатій Сходу України, зокрема Донбасу, а також Криму, щоб не ображати українських мистців-вихідців із цих регіонів, наприклад, Олега Солов'я, Сергія Жадана, Олену Стяжкіну, Ію Ківу чи Дмитра Лазуткіна та інших. Однак у питаннях громадянської відповідальності подібні механізми не діють. Якщо ми визнаємо колективну відповідальність росіян, зокрема російських інтелектуалів, за режим Володимира Путіна (Владимир Путин), то не можна відхреститися від колективної відповідальності населення сепаратистських регіонів за нинішню війну. Безперечно, українські інтелектуали, що

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

жили на Сході України й у Криму, які щодня спостерігали сепаратизм цих регіонів, відчували антиукраїнську налаштованість більшості тамтешнього населення, мали рішучіше говорити про це в інформаційному й академічному просторі. Натомість вони переважно таки мовчали й неадекватно оцінювали ситуацію, сподіваючись на українську пропаганду, просвіту, нарешті силові відомства, які не могли збройно втручатися у конфлікт, звинувачуючи паралельно Юрія Андруховича і Василя Шкляра, які чітко окреслили проблему й намагалися уникнути війни, жертвуючи українськими територіями. Час показав, що їхня позиція також неприйнятна, але вона була корисною, бо моделювала спектр компромісу в російсько-українському протистоянні.

Відмова від колоніальної спадщини відбувалася в Україні поступово. Коли Росія зрозуміла, що втрачає Україну як колонію остаточно – розпочалася повномасштабна війна. Російсько-український конфлікт чи радше екзистенційне протистояння, яке яскраво проявлялося протягом двох десятиліть передусім на культурному й освітньому полі, а в часи Помаранчевої революції (2004–2005) й у політиці, після гострої політичної кризи часів Революції Гідності (2013–2014) перетворилося на війну, що має дві фази: локальної війни на Сході країни і широкомасштабної, яка розпочалася 24 лютого 2022 р. і ведеться дотепер. На кону стоїть виживання української нації. Отже, українським мистцям не вдалося звільнитися від суспільної відповідальності, державна ідеологія, попри всі спроби відсторонитися від неї, постійно втручалася у мистецтво. Треба сказати, що покликання інтелектуала – перебувати у вічній опозиції до будь-якої влади – не тільки окупаційної, а й власної; бути владою інтелектуал не може за своєю природою. Якщо отожнювати владу із соціальним та фінансовим успіхом – інтелектуал завжди невдаха. Хоча Оля Гнатюк у своїй книжці «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність» (2005) писала про українських впливових інтелектуалів, посилаючись на Івана Дзюбу, що певний час був міністром культури, Володимира Даниленка, який редагував академічний літературознавчий часопис «Слово і Час», або Сергія Квіта, який став деканом у Києво-Могилянській академії, а згодом, додам, ректором та міністром освіти, безпосередня участь інтелектуалів-вісімдесятників у практичному державному будівництві у 1990–2000-х роках не була ані систематичною,

ані відчутною. Проте успіх інтелектуала визначається його впливом на владу і навіть на сам хід історії.

Особливість покоління вісімдесятників у перші десятиліття української Незалежності полягала у його обмеженому впливі на українське суспільство і владу, що взагалі не помічали актуальної української літератури. Попри це вісімдесятники своїм утвердженням індивідуальної свободи, формуванням української ідентичності за нових обставин, обстоюванням мистецьких принципів літературного твору вплинули на українську гуманітаристику. Якщо значення українських радянських літераторів полягало у збереженні української мови, то успіх вісімдесятників і всієї пострадянської української гуманітарної спільноти полягав у віднайденні того нового варіанта літературної української мови, що відповідав потребам демократичного суспільства. Водночас мистці вдавалися до мовних експериментів, наприклад, Богдан Жолдак писав оповідання суржиком, ненормативну лексику використовують Лесь Подерв'янський, Сергій Жадан, Юрій Іздрик і Любомир Дереш, сленг характерний для Павла Вольвача. В українському письменстві постійно зберігається напруга між мовними пуристами і тими, хто прагне мовної свободи. Це протистояння є продуктивним, воно свідчить, що пуристи даремно хвилюються, наче уживання ненормативної лексики стане повсюдним. Зазвичай таку лексику мистці використовують задля адекватного відображення мови персонажів. У творах знаних письменників суржик або ненормативна лексика співіснують із рафінованою літературною мовою. Натомість інтенсивний розвиток української мови після розпаду СРСР був відповіддю на ті виклики, які поставали перед українським суспільством в добу деконструкції, трансформації і трансресії.

Погляди вісімдесятників, як і наступних поколінь українських мистців, еволюціонували. Переважно українські літератори обстоювали демократичні принципи в суспільстві, свободу слова і мистецтва. Антизахідна риторика, наприклад, Євгена Пашковського у романі «Щоденний жезл» (1999), зводилася не до месіанства України, адже українська ідея не була для прозаїка релігійною, як це маємо у випадку російських «почвенників» («ґрунтівці» в українському варіанті), а до критики Заходу, що традиційно трактував Україну як буферну, «сіру» зону між Росією і Заходом. Фактично прозаїк повторив думку кирило-мефодіївців, що вдалися до євангельської

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

метафори, порівнявши Україну «з каменем, котрий відкинули будівничі», хоча камінь той є у будові «наріжним». Ярослав Поліщук у статті «Ґрунтівство, постмодерн і поп-критика» підсумував, що популярність новітнього ґрунтівства, традиціоналістів, чії погляди найвиразніше представляли В'ячеслав Медвідь, Євген Пашковський, Володимир Даниленко, Сергій Квіт, Євген Баран, можна зрозуміти саме як захисну реакцію на зовнішній вплив, водночас їхній консерватизм і архаїчність часто перетворювали таку опозицію на неадекватну і цим ослаблювали її¹⁰. Оля Гнатюк, яка приділила у згаданій монографії «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність» чи не найбільшу увагу проблемі протистояння між західниками і ґрунтівцями в українському дискурсі, зробила висновок, що сам цей поділ є штучним, свідчить про повторну ідеологізацію дискурсу, але він вносить принаймні якийсь порядок у хаос тих думок та ідентичностей, що з'явилися в Україні від середини 1980-х до середини 2000-х років¹¹.

Найбільшу незгоду в середовищі українських літераторів викликало питання про можливість і способи поєднання модернізації із традицією. Цей конфлікт у 1990-х роках ототожнювався із протистоянням Просвіта – Європа, але не зводився до чіткого ідеологічного протистояння між націоналістами і лібералами, останні також змінювали свої позиції у наступні десятиліття. Про спрощеність такого поділу свідчить бодай той факт, що частина українських письменників, наприклад Микола Рябчук і Юрій Андрухович, визначили власний гібридний світогляд як ліберальний націоналізм. Саме така постава багатьом українським інтелектуалам видавалася і досі видається найадекватнішою. Частина мистців, наприклад Олесь Ульяненко і Сергій Жадан, декларували себе у перші десятиліття як анархісти, але позиція першого не відзначалася послідовністю, його анархізм часто збігався із аполітичністю, виявлявся у радикально критичному баченні дійсності, в тузі за справжніми почуттями й досконалими людськими взаєминами, інший натомість еволюціонував у напрямку до ліберального націоналізму.

Оскільки модернізація літератури пов'язувалася з модернізмом і постмодернізмом, літературознавці приділяли найбільшу увагу саме цим двом стилям. Вже на початку 1990-х років розпочалася дискусія, що оберталася переважно довкола трьох засадничих питань: 1. Що таке постмодернізм? 2. Чи можливий український варіант

постмодернізму на тлі незавершеного проекту українського модернізму? 3. Постмодернізм – явище позитивне чи негативне? Перебіг цієї дискусії відображено в антології «Українська літературна критика ХХ століття» за редакцією Віталія Дончика, у 2-му томі якої «Літературні дискусії другої половини ХХ століття» (2017) зібрано важливі тексти із зазначеної проблеми, що представляють різні погляди: старшого і молодшого покоління діаспорної критики, старшого покоління письменників, членів НСПУ, старшого покоління академічної науки, послідовно західного, представленого на сторінках часопису «Критика», молодшого покоління нативістів і західників, але з перевагою нативістів. Однак і в цьому виданні є лакуни, зокрема тут відсутня знакова дискусія між Гундоровою¹² і Зборовською¹³, що формально стосувалася наукового літературознавства і поп-критики, але присутньо заторкала наскрізну для всього періоду після 1991 р. *проблему методології українського літературознавства і критики*, в якій відображалася також дискусія на тему модернізації і традиції.

Літературознавство, що досі керувалося єдиним методом соціалізму, шукало нові методологічні можливості. Якщо Гундорова обстоювала постмодерні підходи для дослідження усього українського письменства, включно з класикою, то Зборовська вважала і модернізм, і постмодернізм вторинними явищами на тлі національної традиції, яку розглядала як первинну, фактично повторюючи тезу Пашковського і нативістів, що трактували традицію як святощі. Водночас перед наукою про літературу з'явилися нові виклики. Ярослав Поліщук передбачав можливе розчинення літературознавства в культурології, що створює простір для спекуляцій у формах висловлювання про ерозію літератури (критики) в мультимедійному світі. Він помічав, що ринкові механізми у функціонуванні літератури вимагають нової критичної рефлексії, остання ж у силу власного попудізму і товариських засад, на яких така критика переважно ґрунтується в Україні, уможливають маніпуляцію свідомістю. Найважливішим був висновок науковця про децентрування, множинність, дезієрархічність, розсосередженість у галузі літератури й культури загалом, коли критичне мислення втрачає вісь, перетворюючись на хаотичне нагромадження інформації.

Дослідник виявив і головну дилему нинішнього літературознавства та критики: проблематизувати чи популяризувати літературу¹⁴.

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

Очевидно, що обидва завдання важливі, але проблематизація не тотожна теоретизуванню. Проблематизація можлива лише на підставі аналізу конкретних текстів, якомога ширшого спектру із залученням письменників другого ряду, мистців, що представляють різні світогляди й різні естетичні моделі, з урахуванням історичного і літературного контекстів, які фактично коригують теорію, надаючи мисленню нюансованості на протигагу універсальності, що в нинішніх умовах стає дедалі проблематичнішою. Адже світ надто різноманітний, тому жодний досвід, зокрема й західний, не можна трактувати як єдино можливий чи єдино правильний. Недаремно Ніл Фергюсон (Niall Ferguson) у своїй книжці «Цивілізація. Як Захід став успішним», український переклад якої оприлюднено 2017 р., пропонує розглядати західний досвід, на якому збудовано західну цивілізацію, як специфічний. Вже у 1990-х роках було зрозуміло, що західні теорії не вдасться застосувати в контексті української літератури механічно, що на практиці їх потрібно адаптувати. Наприклад, у межах постколоніальної критики невдалими є терміни «креоли» і «креолізація» української культури, запроваджені Рябчуком, оскільки проблема України полягає не у нащадках колонізаторів, що оберігають колоніальну спадщину, як це маємо в країнах Латинської Америки, а в малоросах, тобто в тих українцях, що вірять в імперію більше, ніж в Україну. Аналогічно Україна, що «вестернізувала» Російську імперію, не є по відношенню до Росії «оріентом», тому поняття «орієнталізм», до якого вдається Гундорова, у випадку України не є доцільним.

У дискусії між Гундоровою і Зборовською, що відображає напруження між модернізаторами і нативістами («грунтівцями»), інтелектуалами-глобалістами й інтелектуалами-націоналами, традиція подала тим абсолют, що протиставляється окремим стилям так, наче ці стилі існують окремо від неї. Водночас постмодернізм начебто не профанував традицію за аналогією до соцреалізму – найбільш регламентованого стилю ХХ ст., а руйнував її, оскільки не трактував екзистенційні виміри людського існування, явлені в традиції, як сутнісні і важливі. Однак будь-який стиль, як і жанр, попри певні константні риси, що притаманні різним національним варіантам, пов'язаний із традицією через історію, інтертекстуальність, психотип персонажів, мову. Фактично кожний літературний стиль є модернізованою чи актуалізованою для свого часу

традицією. Цій проблемі ще у далекому 1989 р. присвятив статтю «Авангард як традиція» Олександр Гриценко. Він твердив, що дух авангарду проявляється щоразу, коли мистецтво костеніє, «застоюється». Саме у згаданій статті вперше в українському контексті було виокремлено авангард у формі так званого постмодернізму, «коли старі форми не руйнуються прямо, а іронічно заперечуються, наповнюються зовсім іншим змістом – як правило критичним щодо традиційного»¹⁵. У цій статті було зроблено спробу об'єднати в одне ціле герметизм із буфонадою, «неохуторянство» із «нео-неокласикою». Олександр Гриценко й у творчості окремого поета, наприклад Юрія Андруховича, виокремлював різні авангардні течії: постмодернізм, буфонаду, нео-неокласику, писав, що розглядати їх як ізольовані неправильно, однак теза про постмодернізм як антитрадиційне мистецтво залишалася в українському критичному дискурсі центральною, особливо упродовж перших двох десятиліть Незалежності.

Дискусія між Гундоровою і Зборовською не заторкала все ж найпосутнішого моменту. Українське літературознавство потребувало не тільки нових теорій, тобто зовнішньої модернізації. Воно потребувало поглиблення знання, підвищення його якості у формі фундаментальних текстологічних досліджень, коментування текстів класичної літератури, енциклопедичної праці. Фактично літературознавство перейшло до постмодерних досліджень із акцентом на проблемах статі, фемінізму, сексуальної орієнтації, постколоніалізму, оминувши стадію академізму, сенс якого полягає не в культурі традиції, а у вивченні й коментуванні літературної творчості окремих авторів і систематизації літературних фактів, які в межах соцреалізму вчені коментували хибно, а на початку Незалежності – поверхово. Такий фундамент літературознавчих досліджень в українському варіанті й досі залишається фрагментарним, потребує завершення.

Отже, протягом періоду Незалежності українські літературознавці здебільшого віддають перевагу теоретичним питанням і методологічним проблемам. Літературний твір за такого підходу втрачає свою цінність, герменевтика тексту приноситься в жертву інтерпретації навіть у найпрофесійніших літературознавців, бо такою є сама логіка відмови від історизму й переваги теорії над текстом. Наприклад, у своїй книжці «Транзитна культура. Симптоми

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

постколоніальної травми» (2013) Тамара Гундорова приписує баладі Тараса Шевченка «Русалка» тему інцесту, хоча у цьому творі маємо типову для автора ситуацію народження кріпачкою дитини від пана й натяк на можливий інцест між батьком і донькою-утопленицею. Дослідниці необхідний інцест, щоб довести: цей родовий гріх у поетовому романтичному світі «руйнує усі соціальні зв'язки і спричиняє соціальний хаос, деструкцію і втрату невинності»¹⁶. Висновок цей хибний, бо у Шевченковій поезії інцест завжди соціально маркований, до нього вдається не простолюди, а аристократи, наприклад, батько княжни в одноіменній поемі. З метою показати гріховність і безвідповідальність найвищих прошарків суспільства як архетип, стійку рису, що повторюється в різні історичні епохи й серед різних народів, поет вдався до сюжету про біблійного Амнона і сестру його Фамар у циклі «Царі». Схожим чином помилково вирваний у хлопчика зуб із роману Олександра Ушкалова «БЖД» Тамара Гундорова трактує як оскоплення дитини¹⁷. Образ пацанчика Германа, що у романі Сергія Жадана «Ворошиловград» захищає свою бензоколонку від рейдерського захоплення, за суто формальною логікою вкорінення у певному місці асоціюється у дослідниці з образом селянина-емігранта Івана Дідуха з «Камінного хреста» Василя Стефаника¹⁸.

Постмодерна теорія нині догматизується, вона фактично зайняла місце відкинутого після 1991 р. соцреалізму, коли література слугує ілюстрацією до теорії навіть тоді, коли для цього немає підстав. Академізм натомість, що збирає, осмислює і систематизує факти, на підставі яких формулюються вичерпні висновки, й досі залишається нереалізованою можливістю, поступившись місцем нескінченному потокові інтерпретацій. Самі інтерпретації свідчать про прагнення зрозуміти окремих твір, творчість певного письменника, часто окремих мистецький феномен, однак умовні критерії перетворюють інтерпретації на необов'язкові або сумнівні.

На такому ґрунті в останні десятиліття зростає переконаність у неможливості історії літератури. Цій проблемі присвячена відома праця Девіда Перкінса (David Perkins) «Чи можлива історія літератури?», український переклад якої з'явився 2005 р. Автор висловлює думку про неспроможність істориків літератури пояснити закономірності літературного процесу. Однак історія літератури не має на меті вивчати закономірності, які здебільшого належать до

сфери порівняльного літературознавства, що виявляє збіги в різних літературах у подібних історичних контекстах, зокрема колоніальному, посттоталітарному або в контексті окремих епох, наприклад, бароко, романтизму чи жанру сонету, байки, роману включно із піджанрами. Головна мета історії літератури полягає у конструюванні канону, що його постмодернізм, який заперечує ієрархії, начебто відкидає за визначенням. Можливо, в теорії постмодернізм несумісний із ієрархіями, але на практиці, зокрема літературній, все виявляється зовсім інакше.

Складність сучасної історії української літератури, зокрема й часів Незалежності, полягає у тому, що конструювання нового канону відбувається паралельно із деконструкцією соцреалістичного і появою масової літератури, яка також потребує осмислення. Дехто з критиків дивувався, що конструювання нового канону українського письменства після 1991 р. відбувалося практично паралельно з ревізією попереднього, але інакше література не функціонує. Канон, а не хаос, визначає функціонування письменства. Інша справа, що нині можна вже говорити не про один канон, а про канони: для інтелектуальної літератури і жанрової, для літератури документальної та для літературознавства, яке ускладнюється, з огляду на нагромадження інформації, виникнення нових форм письма і його гібридизацію. Про ієрархію письменства свідчать бодай ті інституційні форми, без яких нинішнє існування літератури вважається неможливим. У постіндустріальному суспільстві це і ринкові принципи, і премії, і книжкові ярмарки, фестивалі, презентації, і промоція національного письменства на рівні держави, і приватні ініціативи. Нинішні бестселери на практиці виявляються наслідком технології, у якій, крім автора, його агентів, видавців, перекладачів та книжкової торгівлі, задіяна також читацька спільнота, а якщо твір перекладено – й іншомовні читацькі спільноти.

Одна з найфаховіших дискусій довкола проблеми постмодернізму в українському письменстві провадилася на сторінках наукового часопису «Слово і Час» під рубрикою «Літературні рушення 90-х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь сучасна і колишня etc.», у якій від 2-го числа 1995 р. до 3-го числа 1999 р. було опубліковано 25 статей із зазначеної проблематики, зокрема проблемі модернізму були присвячені статті Григорія Грабовича «Заклинання українського модернізму»¹⁹, Тамари Гундорової «Фрідріх Ніцше

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

й український модернізм»²⁰, «Європейський модернізм чи європейські модернізми?»²¹, Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі»²², Дмитра Наливайка «Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму”»²³. Акцент на модернізмі був важливим, бо в українському літературознавстві 1990-х рр. побутувала думка про спізнений український модернізм, його незавершеність і навіть відсутність.

Остання обставина в руслі марксизму автоматично унеможливила появу постмодернізму. Крім того, актуалізація модернізму, на думку Гундорової в монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005), виявляла аналогію між народницьким каноном і соцреалізмом, які перекреслювали модерністські й авангардистські процеси в українській літературі ХХ ст. Хоча соцреалізм використав народництво й етнографізм за для профанації української традиції, досить послатися на творчість Павла Тичини, який перетворив українську пісню на засіб пропаганди сталінізму і комунізму, теза про аналогію між народництвом та соцреалізмом потребує нюансованішого розуміння. Безперечно, між народницьким каноном, реалістичною літературою, що писалася переважно для українського селянства, і каноном соцреалізму, у межах якого селянство мало бути винятково соціалістичним та колгоспним, знаку рівності немає. І не тільки через те, що селянин-власник був для соціалізму та соцреалізму класово ворожим елементом, на відміну від народництва. Мав рацію Грабович, який у згаданій вище статті відкинув можливість трактувати тему селянства поза контекстом модернізму. Цьому суперечила, наприклад, творчість Стефаніка, який універсалізував українських селян, показав їхній внутрішній світ як один із проявів людської сутності.

Підпорядкованість реалістичної літератури меті просвіти народу і зображенню народного життя, що зазвичай виходило за межі етнографізму, бо заторкало і проблеми історії, і психологічні проблеми, не дорівнює підпорядкованості літератури соцреалізму ідеології комунізму. Хоча обидва літературні стилі й були утилітарними, бо виконували виховну функцію, проте самі виховні цілі їхні були різними: просвіта народу і формування нації з селян, тобто дидактизм, не дорівнює радянській пропаганді, спрямованій на виховання будівників комунізму й радянських громадян. Як бачимо, навіть виховні цілі літератури, її утилітаризм визначає історичний

контекст. Ототожнення селянського життя з примітивом, коли у XIX і XX ст. українська нація складалася переважно з селян, призвело до зверхнього потрактування цілого пласту літератури, що, звичайно, не означає, наче сільську літературу потрібно глорифікувати. Зрештою найскладніші твори Шевченка були написані не так для народу, який із селян складався й не завжди ці твори розумів, як для інтелігенції, зокрема малоросійської, що володіла селянами як рабами. Можна сказати, що українська література XIX–XX ст., включно із найкращими зразками соцреалістичної, яка зображувала селянство, була призначена передусім для інтелігентних читачів – часто або й переважно вихідців із селян, що працювали над собою, займаючись самоосвітою упродовж усього свого життя.

Широке обговорення постмодернізму в Україні започаткували критики з діаспори на сторінках часопису «Сучасність». Основними дискутантами були: Марко Павлишин, Олег Ільницький й Іван Фізер. Критиком, який обстоював ідею постмодернізму в Україні й прищеплював цю ідею українській культурі, без огляду на економічні обставини, був Павлишин. У 5-му числі «Сучасності» за 1992 р. містилася його програмна стаття «Українська культура з погляду постмодернізму». Вже на початку автор усвідомлює, що, пропагуючи постмодернізм, «колонізує» українську культуру. Однак саме постмодерний ідеал, на його думку, є корисним для нової України. Адже йдеться про плюралізм, толерантність, демократичність, порядок, який би мінімізував агресивність, насильство, прагнення домінувати, а кожному індивідууму давав би відчуття влаштованості у світі. Автор розглянув такі основні опозиції: Росія–Україна, імперія–нація, колонізатор–колонія; Просвіта–Європа, народництво–модернізм; повна культура–неповна і окреслив нові: старий канон–новий канон; мистецтво–ринок; патріархалізм–фемінізм. Звернувшись до історії терміна, дослідник посилався на праці 1950–1960-х років Ірвінга Гава (Irving Howe), Гаррі Левіна (Harry Levin), Леслі Фідлера (Leslie Fiedler), Ігаба Гассана (Ihab Hassan) та праці 1970–1980-х років – книжку Жана-Франсуа Лютара (Jean-François Lyotard) «Постмодерний стан» й архітектурні роботи Чарлза Дженкса (Charles Jencks). Заслугою критика є те, що він чітко визначив для українського читача джерела виникнення постмодернізму:

- 1) невдача проекту модерності з його раціоналістською самовпевненістю, амбіцією бути рятівником людства та претензією на загальнолюдськість;

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

- 2) суб'єкт перебуває вже після історії, «історія», «великі розповіді» вже закінчилися – людина має влаштуватися в сучасному;
- 3) скептичність супроти будь-яких систем й ідеологій;
- 4) іронія, гра, цитування;
- 5) змішування жанрів, рівнів мовлення, високої і популярної культури;
- 6) у «науковому» трактуванні не аналіз стійких категорій та логіки, а, за Жаком Дерріда (Jacques Derrida), деконструкція, себто розвінчування ідеологій та ієрархій цінностей, розмакування ідеологій задля дестабілізації ідеології взагалі.

У колоніальній українській культурі Павлишин розрізняв дві течії – колабораціоністську і визвольну. Обидві, на думку критика, вичерпалися. Колабораціоністська відійшла у минуле разом зі смертю соцреалізму. Аналогічно зі здобуттям державної незалежності втратив своє значення й визвольний проект. На зміну колоніальній свідомості (бунту й боротьби з Росією) має прийти постколоніальна, в якій національні питання постають вже не так гостро. Постмодернізм, за Марком Павлишиним, дає можливість зняти опозицію Росія–Україна й самоїдську опозицію Просвіта–Європа, замінивши останню гнучкішою формулою: і Василь Симоненко, і Ігор Калинець. Так само варто, на його думку, відмовитися від означення Дмитра Чижевського про неповноту української культури. У цій статті Павлишин радив подивитися на українську культуру через постмодерні окуляри для того, щоб вона не виглядала так трагічно.

У статті 1992 р. австралійський славіст не вважав, наче українську культуру можна назвати постмодерною. На його думку, у ній продовжував переважати ідеологізований монолог, що заперечував вчорашній ідеологізований монолог. Однак вже 1993 р. у статті «Що перетворюється у “Рекреація” Юрія Андруховича?» дослідник констатуватиме: «Постмодернізму час настав»²⁴. У 1993 р. у статті «Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання» Гундорова також напише: «Постмодерна свідомість стукає у двері»²⁵. У цій же статті дослідниця схарактеризує ідеологію постмодернізму як таку, що тісно пов'язана з постколоніалізмом, пострасизмом, пост'європоцентричним, посттехнократичним, постпатріархальним, постлогоцентричним мисленням. Саме Павлишину належить ідея розрізнення понять

«колоніальний», «антиколоніальний» і «постколоніальний». У статті «Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі»²⁶ дослідник визначив, що постколоніальний (після здобуття незалежності) дискурс не такий заідеологізований, як антиколоніальний, менш монологічний, порівняно з ним. Тамара Гундорова зауважила, що запропонований Павлишиним паралелізм: модернізм–антиколоніалізм, постмодернізм–постколоніалізм виглядає дещо абстрактно і не враховує складної структури постколоніального мислення, а ресентимент характерний і для антиколоніалізму, і для постколоніалізму²⁷. Прикметно, що як Гундорова, так й інші дослідники не звертали увагу на реваншизм імперії, що становив набагато більшу загрозу за ресентимент. Майже через два десятиліття літературознавець із діаспори Віталій Чернецький, ґрунтуючись на праці Франца Фанона (Frantz Fanon) «Пастки національної свідомості» й опонуючи тезі Марка Павлишина про різке протиставлення антиколоніалізму постколоніалізму, запропонував використовувати для означення водночас і антиколоніальної, і постмодерної творчості Валерія Шевчука і Бу-Ба-Бу термін «постмодернізм опору»²⁸.

Варто зазначити, що Україна – колонія специфічна, тому досвід української літератури не тотожний досвіду так званих літератур Британської співдружності. Україна – це колонія, що створила власного колонізатора, або метрополія, яка спустилася до рівня колонії. Саме з цієї причини Росію називають також «неправильною» імперією. Недаремно Гнатюк у монографії «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність» зауважує, що українці брали участь у творенні високої культури імперії, що для колоніальних народів було неможливим. Московія прийняла християнство з Києва, союз Богдана Хмельницького з царем Олексієм Михайловичем надавав Московщині нальоту освіченості, адже Богдан Хмельницький знав латину, вчився у латинському колеґіумі, спілкувався з європейськими монархами, нарешті Іван Мазепа цілком вписувався в модернізаційну політику Петра I, був для нього прикладом. Саме професори Києво-Могилянської академії стали фундаторами культури російської модерної нації. Яскравою альтернативою щодо «неправильної» Російської імперії є Австро-Угорщина. В умовах конституційної монархії, що визнавала права нацменшин, Галичина змогла хай повільно, але розвиватися, на відміну

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

від Наддніпрянщини в обставинах російського самодержавства без конституції. Саме тому в Галичині виникли перші українські політичні партії, школа, «Просвіта», наукові інституції, військо, сформувалася Українська Греко-Католицька Церква (УГКЦ) – національна церква українців. На тому факті, що українці самі суттєво допомогли збудувати Російську імперію, яка відплатила їм урешті запереченням самого факту їхнього існування, наголосив Рябчук у книжці «Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення» (2000). Колонізатор (Росія) і після розпаду СРСР не відмовилася, а продовжувала традиційну імперську лінію поведінки, що зводиться до переконаності: Росія закінчується там, де закінчується російська мова, а російська мова закінчується там, де закінчується російський гуманітарний і життєвий простір.

На противагу Павлишину критик із діаспори Ільницький висловив сумнів у доречності трасплантації постмодернізму в Україну:

Мої спостереження підштовхують мене до невтішного висновку, що постмодернізм (...) жодним чином не може бути узгоджений з українським культурним досвідом останнього сімдесятиліття... Я сумніваюся лише в тому, що Україна приходить чи наближається зараз до тих культурних умов, які домінують на Заході, а відтак – що ті культурні явища в Україні можуть бути означені певними західними термінами²⁹.

У відповідь Павлишин написав репліку «Застереження як жанр»³⁰, у якій відкинув прагнення встановлювати норми в новому українському літературознавстві, приписуючи певним думкам шкідливість, прагнення культивувати ізоляціонізм, абстрактну антипостмодерну критику, яка не є серйозно розробленою альтернативою.

Іван Фізер піддав сумніву постмодернізм у філософському плані. Автор вважав, що постмодернізм, заатакувавши «вагомі дискурси», призвів до кризи в гуманітаристиці, зокрема у філософії. Дослідник пов'язав постмодернізм із авангардом, зауважуючи, що він використовує техніки і процедури дада й сюрреалізму, однак, на відмінну від останніх, залишається байдужим до суспільства й не випробовує його на міцність. Постмодернізм, за його спостереженням, звів філософію до «мовної гри», позбавивши її багатofункційності:

В чому особлива помилка постмодерністів, коли вони відкидають раніше набуті критерії, за якими ми сприймаємо, розуміємо, мислимо, оцінюємо, діємо? Їхня помилка в тому, що вони наділяють ці критерії детермінуючою тенденцією. (...) У вільному суспільстві вони є на службі нашого інтелекту, а не навпаки³¹.

Автор статті зауважив також, що згодом і цей «ізм» закінчиться або трансформується. Однією з перших термін «постмодернізм» ужила у контексті українського мистецтва Білоцерківець у статті «Бу-Ба-Бу та ін. Український літературний неоавангард: портрет одного року», опублікованій у 1-му числі часопису «Слово і Час» за 1991 р., у якій літературні групи «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», а також музичні «Братів Гадюкіних», «Сестричку Віку» було названо постмодерністськими. Того ж року Галина Сиваченко у статті «Зрушення кордонів: постсоцреалізм чи постмодернізм?»³² пов'язала постсоцреалістичний ігровий словацький роман 1980-х років із постмодернізмом, акцентуючи на самопародійному ефекті постмодернізму і на пастиші. На її думку, в літературах Центральної та Східної Європи постмодернізм давав можливість мистцю, що знаходився під потужним політичним пресингом, зберегти власну індивідуальність. Важливою публікацією на тему постмодернізму стала стаття Тамари Денисової «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири»³³, опублікована 1995 р. У ній дослідниця старшого покоління не тільки висвітлила історію поняття й терміна «постмодернізм», що став міжнародним, а й визнала непродуктивним шлях його заперечення чи спростування, оскільки постмодернізм, як і будь-який інший мистецький стиль, потребує передусім дослідження.

Тамара Денисова з'ясувала, що слово «постмодернізм» почали уживати наприкінці 1950-х років у США (Ґава, Ґассан). У 1980-х роках воно перетворилося на загальний термін. Чимало критиків не тільки пропагували новий стиль, а й зайняли щодо нього критичну позицію. Саме Ґассан писав у книжці «Розчленування Орфея: до постмодерної літератури» (1971) про те, що ми стали свідками руйнування модерністської форми такою мірою, коли сумнівною стає ідея будь-якої форми. Американський критик почав трактувати постмодернізм як мистецтво порожнечі, мовчання, смерті. Однак якщо Іґаб Ґассан стверджував, що нас має турбувати не дегуманізація

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

мистецтва за прикладом Хосе Ортеги-і-Гассета (José Ortega y Gasset), а дегуманізація людини і самої планети, то українські критики постмодернізму, наприклад Олександр Яровий у статті «Постмодернізм – це антибуття»³⁴, опублікованій у 4-му числі журналу «Слово і Час» за 2002 р., апелювали начебто до реалістичної національної традиції (майже за Євгеном Пашковським і Нілою Зборовською), насправді ж до соцреалізму, який, на їх думку, міг стати єдиною альтернативою до шкідливого постмодернізму. Думка Ярового, яку поділяло чимало письменників-соцреалістів старшого покоління, була анахронічною. Хоча дослідник і дебютував у 1990-х роках, проте симпатії його залишалися на боці соцреалізму.

Згадка прізвища дослідниці старшого покоління Денисової і представника наймолодшої на той час генерації 1990-х років Ярового, що обстоювали дві полярно відмінні щодо постмодернізму позиції, свідчить, що не поколіннева приналежність була основною у зазначеній дискусії. Ставлення до постмодернізму передусім визначалося ставленням учасника дискусії до соцреалізму. Зрозуміло, що старше покоління ставилося до соцреалізму із більшим пієтетом, аніж молодше. Якщо прихильники постмодернізму обстоювали потребу ревізувати канон українського письменства, вироблений у часи соцреалізму, то його противники або прагнули зберегти літературний «іконостас», у якому значення має особа письменника, а не його текст, або, за спостереженням Павлишина, доповнювали «іконостас» ще одним ярусом новоканонізованих осіб, або зрештою пішли шляхом механічного вилучення з канону одних імен, замінюючи їх іншими. Згаданий дослідник визнав необхідним припинити репродукування соцреалістичного іконостасу, але й застерігав: процес переоцінки не повинен стати простим накинням нового канону, породженого західними методами і оцінками разом із їхніми ж ідеологічними передумовами³⁵. Останнє застереження Павлишина було проігнороване. Саме спрощеним розумінням нового канону пояснюється факт прискіпливої уваги дослідників передусім до теорії, а не до тексту або винятково до тих текстів, що відповідають теорії постмодернізму. Хоча процес формування нового українського літературного канону нині вже не назвеш суцільним хаосом, проте він ще й досі не завершився, насамперед через недостатнє вивчення усього масиву текстів, а не винятково тих, що вписуються до теорії і до естетичних й ідеологічних смаків критиків.

Тамара Денисова наголосила на принциповій рисі постмодерної літератури, що є антиподом літератури модерної, елітарної. Ця література апелює до широких мас. Постмодерний роман побудований на гротеску, пародії, іронії, травестуванні, поєднанні, здається, непоєднуваних речей: верху і низу, комедії і трагедії, сатири і сентиментальності, документу і міфу. В Америці показовим постмодерним романом є «Політ над гніздом зозулі» Кена Кізі (Ken Kesey); в Англії – роман Джона Фаулза (John Fowles) «Жінка французького лейтенанта», що сприймається багатьма читачами як вікторіанський роман, хоча насправді автор не наслідує традицію, а грається з нею; в Італії – Умберто Еко (Umberto Eco) у творі «Ім'я рози» застосовує жанр історичного роману із детективом. До речі, саме в «Нотатках на берегах роману “Ім'я рози”» у розділі «Постмодернізм, іронія, цікавість» автор визнав, що постмодернізм не можна вважати фіксованим хронологічним явищем. На його думку, постмодернізм – це певний духовний стан і навіть ставлення до праці. Тамара Денисова звужує широке визначення Умберто Еко, обмежуючи сферу постмодернізму літературою, культурою, філософією. Дослідниця характеризувала постмодерну свідомість як таку, якій властивий сумнів, антидогматичність, плюралізм, іронічність. На підставі цієї нової свідомості формується й нова постмодерна творчість, якій також притаманний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопу тощо), співтворчість читача і письменника, діалогізм як внутрішнє джерело руху, поєднання історичних та позачасових категорій. На думку дослідниці, постмодерне мистецтво відмовилося від самопієтету, максимально використовуючи іронію.

На сьогодні є всі підстави говорити про постмодернізм як дух часу. Напевно, саме в такому сенсі термін «постмодернізм» ще у 1940-х роках уживав Арнольд Тойнбі (Arnold Toynbee), поділивши західну історію на 4 періоди: Dark Ages – Темні віки, Middle Ages – Середньовіччя, Modern Ages – Нові часи (1475–1875), Postmodern – 1875 і далі. Виходячи з цієї періодизації, стає зрозуміло, що постмодернізм був реакцією на позитивізм, систематизацію й раціоналізм, а починався він такими кризовими явищами, як мистецький декаданс. Оскільки криза стала невід'ємною історичною якістю ХХ ст., дослідники схильні називати її Постренесансною. Рушієм цієї

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

кризи є сумнів у антропоцентризмі. У цьому модернізм споріднений із постмодерном із тією різницею, що в першому відсутня тотальна іронія.

Опонуючи Денисовій, Фізер у вже згаданій статті «Постмодернізм: post/ante/modo» стверджував, що насправді ми не знаємо, що мав на увазі Тойнбі, назвавши сучасний цикл цивілізації постмодерною. Не знаємо також, чому Федеріко де Квіз (Frederico de Quiz) іменував іспанську поезію зламу століть постмодерною, відтак літературознавець обстоював думку, що постмодернізм – це термін із нульовим значенням, посилаючись на Річарда Рорті (Richard Rorty), який вважав, що постмодернізм претендує на ідею, але насправді не є нею. Попри сумніви, що виникли довкола поняття постмодернізму, Денисова мала рацію, спостерігши, що постмодернізм у кінці ХХ ст. зміщувався на Схід Європи, у країни колишнього Радянського Союзу. Прикметно, що Фредрик Джеймсон (Fredric Jameson) у своїй книжці «Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму» (1991) якраз обійшов увагою країни «другого світу», хоча добрим ґрунтом для постмодернізму була як економічна чи політична нестабільність посттоталітарних суспільств, так і потреба ревізувати цінності тоталітарного суспільства. Постмодернізм, який супроводжувався тотальною переоцінкою цінностей іноді аж до повного заперечення будь-яких цінностей, знайшов добрий ґрунт у тих суспільствах, що переходили від тоталітарної суспільної моделі до демократії, від єдиного соцреалістичного канону до свободи творчості й культурного багатоголосся.

Повертаючись до статті Денисової, варто окремо спинитися на висновку дослідниці про те, що постмодерністський підхід не руйнує і не деморалізує, а розчленовує культурний феномен, знімаючи шори звичних підходів. Цей слушний висновок доповнювався еволюціоністським твердженням, наче література постмодернізму – «тільки закономірний етап у мистецтві ХХ сторіччя». Більшу рацію мав Андрухович, який у репліці «Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода» ствердив: постмодернізм – «це така світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися»³⁶, тому всі ми є постмодерністами. Американський славіст Чернецький вже у новому тисячолітті писатиме про постмодернізм як про стан і логіку культурної доби, що розпочалася у 60-х роках ХХ ст., як домінують цієї доби, а не лише як рух чи стиль³⁷.

Вагомою публікацією на тему постмодернізму була стаття Стефанії Андрусів «Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох»³⁸, у якій постмодернізм пов'язано з ідеєю Френсіса Фукуяма (Francis Fukuyama) про кінець історії та ідеєю Жана-Франсуа Ліотара про кінець сучасності. Якщо ідею Ліотара Андрусів розуміла в тому сенсі, що людина більше не сучасна, бо не встигає за часом, який зірвався з ланцюга історії, тобто приречена бути позаду, «пост», то ідею Фукуяма трактує як завершення будь-яких ідеологій. Оксана Пахльовська у статті «Українська культура у вимірі “пост”: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм» заперечила такий підхід, обстоюючи думку, що Френсіс Фукуяма кінцем ідеологій вважав винятково крах комуністичної системи³⁹. Так само прямо Стефанія Андрусів трактувала й тезу Жана Бодріяра (Jean Baudrillard) про завершення реальності, що поступилася місцем гіперреальності моделей, кодів, симулякрів, пов'язуючи завершення реальності із втратою Бога, що породила хаотичність свідомості, відчуття розколеності світу і розгубленості. Як і Денисова, Андрусів вважала постмодернізм антитезою до модернізму, пославшись на Гассана, а саме на складену ним таблицю бінарних опозицій, у якій закрита форма модернізму протистоїть відкритій формі постмодернізму; романтизм, символізм – парафізиці, дадаїзмові; мета – грі; майстерність – вищерпаності; присутність – відсутності; центрування – розсіюванню; жанр, межі – текстові, інтертекстові; семантика – риториці; метафора – метонімії; читання – письму; ієрархія – анархії; викінчений твір – процесові, перформансу, геппенінгу; синтез – антитезі; метафізика – іронії; трансцендентне – іманентному; фаллоцентризм – андрогінності; параноя – шизофренії. Прикметно, що дослідник Тимофій Гаврилів характеризуватиме український постмодерн вже не як антитезу модернізмові, за прикладом Тамари Денисової і Стефанії Андрусів, а як запізнілий розквіт, відгомін і продовження недорозквітлого українського модернізму з майже пів столітньою паузою⁴⁰. Стефанія Андрусів і Тамара Денисова констатували, що постмодернізм є початковим етапом нової культурної епохи чи стилю. Згодом львівська літературознавиця ототожнить постмодернізм із неогуманізмом. На її думку, дискусія про можливість існування постмодернізму лише в постіндустріальному суспільстві і висновок про неможливість постмодернізму

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

в Україні, що не належить до технічно й цивілізаційно відсталих країн, надумані.

У другій половині 1990-х років до дискусії на тему постмодернізму долучилося молодше покоління українських критиків. У статті «Тур вальсу з королевою Ю.Ж.Д. (Український постмодерн: від лібідо до постсовкізму)»⁴¹ Ігор Бондар-Терещенко поєднав постмодернізм із постсовкізмом й постімперським світобаченням. Дослідник досить в'їдливо протиставив творчість молодого літературного покоління творчості батьків-соцреалістів, акцентуючи на цинізмі молоді, яка обплывує все святе в СРСР. Наприклад, так, як Володимир Цибулько: «Я був в Мавзолеї,/ Я Леніна бачив. В гробу». Відверте заперечення комуністичних цінностей, іронізування над ними – найсильніша сторона критики Бондара-Терещенка. Натомість наступна теза, за якою модернізм витікав у масову культуру, а постмодернізм зайняв місце елітарного модернізму, а також твердження, що постмодернізм неприступний не тільки українським масам, а й інтелектуалам, висловлена у статті «Апорія постмодерну»⁴², так і залишилася недоведеною. Дискусію серед молодших критиків продовжив Баран у статті «Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів»⁴³, виділивши в українській найновішій літературі два табори. Перший – це єзуїти, яким притаманний «малоросизм»: Юрій Андрухович, Микола Рябчук, Юрій Іздрик, Володимир Єшкілев. Другий – національно заангажовані мистці: Павло Вольвач, В'ячеслав Медвідь, Євген Пашковський, Степан Процюк. Вирішальним у цьому протистоянні, на думку критика, є не ідеологія чи естетичні настанови, а слава і гроші. Він вважав, що Медведа і Пашковського критика замовчує, тоді як Андруховича і компанію – розкручує. Євген Баран – критик, який не приховує свого негативного ставлення до постмодернізму. Останньому він, як і решта нативістів, протиставив традицію і національну самобутність української літератури.

Набагато радикальніше від Барана підійшов до проблеми постмодернізму Квіт, що у 90-х роках ХХ ст. пропагував український інтегральний націоналізм, зокрема йому належить стаття «Канон і пристрасть»⁴⁴, написана на противагу статті Палишина «Канон та іконостас». Однак найзагальніше свої погляди на постмодернізм критик виклав у публікації «У межах, поза межами й на межі», зокрема він обстоював тезу про те, що культура – не свобода, а заборона, тобто система правил, які вказують і регламентують. На

його думку, постмодернізм відбувся після Другої світової війни, коли між тоталітаризмом і тоталітаризмом людство вибрало тоталітаризм. Водночас тоталітаризмом, що його начебто обрало людство після війни, автор вважає не сталінізм, а лібералізм. У центрі його критики знаходяться саме демоліберальні цінності, тому й постмодернізм «постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору»⁴⁵. Тут же дослідник послався на Ярослава Дашкевича, який вважав, що між сталінізмом і постмодернізмом чимало спільного – обидва заперечили модернізм. Прикметно, що Юрген Габермас (Jürgen Habermas) також називав постмодернізм неоконсервативним запереченням модерності. Сергій Квіт не помічав, що постмодернізм в українських умовах зовсім не дорівнював тоталітаризму, навпаки, був реакцією на нього. Зрештою постмодернізм не суперечить національному в культурі, тим паче не можна погодитися, наче постмодернізм руйнує українську культуру та літературу, адже останню представляють такі виразно постмодерні і водночас національні мистці, як Юрій Винничук і Юрій Андрухович.

Набагато переконливішим є припущення Павлишина, що постмодернізм уможливить ревізію соцреалістичного канону й повернення української літератури до традиції, звільненої від одновимірного, соціологічного трактування. Ширше погляди Квіта на проблему постмодернізму викладено в одноімennій зі статтею брошури 1999 р., у якій дослідник піддав критиці доповідь Забужко, виголошену на стокгольмському симпозиумі «Рукостискання і конфлікти» «Про мистецтво в посттрагічному світі, або апологія жертвоприношення», згодом опубліковану в книжці вибраної есеїстики «Хроніки від Фортінбраса» (2006), зауважуючи, що для письменниці головне не пошук істини, а привертання уваги до власної особи. Сергій Квіт піддав критиці й одного з найбільших авторитетів української культури ХХ ст. Юрія Шевельова, для якого позитивним героєм був агент НКВС Віктор Петров. Саме Шевельов, за автором, «уможливив і виправдав нігілістичний підхід до національної культури»⁴⁶. Із позиції інтегрального націоналізму критикував постмодернізм також Петро Іванишин. У статті «Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація»⁴⁷ він доводив, що постмодернізм послідовно знищує ідею мистецтва, не витворивши цілісної естетичної системи. Цей дослідник зводить постмодернізм до самовираження автора за будь-яку ціну, натомість реальні проблеми

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

постколоніальних націй і постмодерних суспільств виявляються на маргінесі. Культура в його розумінні має захищати націю від культурного, економічного і військового імперіалізму.

Матеріали з проблеми постмодернізму з'являлися у часописі «Слово і Час» систематично. У 6-му числі журналу за 2000 р. було опубліковано статтю Ростислава Семкова «Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового)»⁴⁸, у якій автор основною рисою постмодернізму назвав невизначеність. Відсутність ієрархій, компрометація авторитетів, безглуздість полемік, на його думку, призвели до того, що центральне місце в постмодернізмі посідає іронія. Однак ця іронія є «іронією випадковості», вона відрізняється від традиційної тим, що не має на меті знищити свій об'єкт. Постмодернізм знімає опозицію симуляція/правда. Оскільки світ складається із симулякрів (за Бодріаром), у ньому відсутня будь-яка сутність. У літературному вимірі це означає: усі усталені форми й змісти зруйновані, а їхня регенерація неможлива. Аналізуючи книжку Жана-Франсуа Ліотара «Постмодерний стан», Ростислав Семків спинається на ідеї «мінус-прогресу», згідно з якою постмодернізм є не наступною фазою після модернізму, а передує вічній модерності.

Оксана Пахльовська, яка виступала винятково від власного імені, не солідаризуючись із жодним середовищем в Україні, розглядала проблему постмодернізму з консервативних позицій:

Естетичні (а частіше – антиестетичні) моди й «тренди» та супровідні до них нові ідеологічні імперативи, проголошені постмодернізмом, витісняли одне одного, мов кадри в старій зіпсутій кінострічці у сільському клубі⁴⁹.

Її критика спрямована проти «деполітизації» культурної свідомості, проти тези «література як гра». Вона відкинула потребу «незаангажованої літератури», «десакралізації» традиції, різних форм фемінізму, що прийшов в Україну із запізненням, виступила проти ненормативної лексики й надміру еротики. Пахльовська іронізувала над молодими, які вже встигли зістарітися, але продовжують вважати себе молодими. Це часткове зауваження проте доповнюється істотним закидом, згідно з яким українська культура в постмодерних умовах перестала бути опозицією, тобто самостійно відмовилася від найглибшої своєї сутності: бути критичною

свідомістю людського буття. Час показав, що українська культура, зокрема література, все ж продовжувала перебувати в опозиції до влади й ідеології. Висновок Оксани Пахльовської синхронно заперечив, наприклад, роман Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» (2003), центральним мотивом якого є критика режиму пізнього Леоніда Кучми, і промова цього письменника в часі вручення йому нагороди за порозуміння в Німеччині 2006 р., коли письменник-постмодерніст встав на захист своїх співвітчизників, відстоюючи їхнє право вільно пересуватися теренами Євросоюзу. Згодом участь українських мистців у Помаранчевій революції і в Революції Гідності, а також у війні на Донбасі 2014 р. й повномасштабній війні 2022 р. засвідчить, що письменники не можуть залишатися осторонь проблем власної нації.

Окремо варто спинитися на розумінні постмодернізму, яке висловлює літературознавець Поліщук, який у низці журнальних і книжкових публікацій трактував його як проміжний стан українського письменства. Дослідник не протиставляв постмодернізм модернізму так гостро, як Денисова чи Андрусів, водночас, на відміну від Гавриліва, вважав, що між ними все ж існує напруга, припускав, що постмодернізм ревізує модернізм так, як свого часу модернізм ревізував романтизм. У цьому критикові опонувала Роксана Харчук, яка у своєму посібнику з вивчення прози постмодерного періоду (2008) сформулювала тезу, згідно з якою український постмодернізм насамперед був антитезою не модернізму, яким цікавився і з яким співіснував, а тоталітаризму і соцреалізму, які прямо заперечував.

Заслугове на увагу оригінальна теза Поліщука про те, що західний модернізм зазнає в Україні деконструкції. На думку цього дослідника, західний і український постмодернізми настільки відмінні, що в їхньому випадку складно говорити про спільність естетичної парадигми. Літературознавець твердив, що постмодернізм продовжує поняття, вироблені модернізмом, бо цей стиль, заперечуючи, не заперечує, зводиться до множинності ідей⁵⁰. Ярослав Поліщук і наприкінці 2000-х років не вважав, наче в Україні постмодерний світогляд домінує, оскільки українські громадяни у своїй державі відчуваються zagrożеними, українські життєві стандарти не відповідають західним. Добрий ґрунт в Україні постмодернізм, на його думку, має з огляду на плюралізм, побутування поруч різних мистецьких практик. По-перше, літературознавець солідаризувався з

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

Павлишиним і Гундоровою в тому, що постколоніалізм споріднений із постмодернізмом. По-друге, принциповим був його висновок про вичерпаність постмодернізму, який прийшов на східноєвропейські терени, обтяжені спадщиною тоталітарного мислення, із Заходу. Загалом, науковець уважав, що постмодернізм в Україні не буде явищем довготривалим. Ця теза є однією з головних у книжці «Гібридна топографія: місця й не-місця в сучасній українській літературі» (2018), де автор зазначає: досвід постмодернізму в українському варіанті довів, що не всякі ієрархії треба збурювати, не всяку традицію варто заперечувати і висміювати, що систему гуманітарних цінностей паралізує практика, заснована на постмодерністському запереченні високих істин й правди фактів. Переконаність ліберальних суспільств у занепаді «великих наративів» в українських умовах перетворилася, на його думку, на свою протилежність, породжуючи поле великих спекуляцій⁵¹.

Водночас він вважає, що несправедливо звинувачувати західний постмодернізм в антигуманізмі, дарма що чимало постмодерних ідей виявилися вразливими в контексті європейських реалій. Наприклад, європейці толерували підступну брехню пропагандистів із «Russia Today» у світлі права на особисту думку, однак технології маніпулювання свідомістю не мають нічого спільного з реалізацією права на свободу слова. Таке розумування сприяє висновку багатьох українських інтелектуалів, що саме в Україні у контексті російсько-української війни постмодернізм зазнає кризи, а деякі його тези не пройшли випробування на міцність. Випадок постмодернізму в Україні свідчить про те, що не існує якоїсь однієї глобальної істини чи підходу, який є ключем від усіх дверей, кожна окрема ситуація потребує окремого розгляду, а консенсус виникає внаслідок дискусії й зіткнення крайніх поглядів на одну проблему.

Уже на початку нового тисячоліття в українському літературознавстві з'явилися не тільки окремі статті чи журнальні публікації, що обговорювали проблеми постмодернізму, а й збірки статей і окремі дослідження, присвячені цій темі або частковим питанням, наприклад, фемінізму персонажа або творчості письменників постмодерного періоду: «Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків» (1999) Ніли Зборовської, «Текст 1990-их: Герої та персонажі» (2003), «Неоліт. Літературно-критичні студії» (2009) Бондаря-Терещенка, монографія «Післячорнобильська бібліотека.

Український літературний постмодерн» (2005) Гундорової, що є найрепрезентативнішим виданням, має кілька перевидань, і її ж збірка статей 2012 р. «Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми», яка частково слугує продовженням попереднього дослідження. Того ж 2005 р. видавництво «Критика» публікує авторизований переклад із польської дослідження Гнатюк «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність», у якому розглянуто українські дискусії про ідентичність межі ХХ–ХХІ ст.; переважно ці дискусії провадилися у літературному середовищі. Володимир Даниленко у 2008 р. видав книжку «Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес», у якій на особливу увагу заслуговує висвітлення проблеми покоління в українській літературі ХХ – початку ХХІ ст. У 2013 р. з'являється український переклад англomовної книжки Віталія Чернецького «Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації», а 2014 р. – переклад монографії Марка Андрейчика «Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття». Проблему постмодернізму заторкає у своїй монографії «Українська література ХХ ст.: діапазон творчих голосів і мистецьких відкриттів» (2016) Валентина Саєнко, переважно прозі шістдесятників постмодерної доби присвячене дослідження Олени Ставничої «Література–міф–суспільство: концептуалізація соціального міфу у прозі 1990–2000-х років» (2017). Важливим фактографічним джерелом зазначеного періоду слугує також тритомне видання «РЕСвізити: антологія письменницьких голосів» (2015, 2017) у упорядкуванні Тетяни Терен.

Прикметною з теоретичного боку і у розрізі дискусії про постмодернізм 1990-х років є монографія Чернецького, в якій автор ніби підводить ризик під питанням: чи можливий постмодернізм в Україні? Дослідник обґрунтував тезу, чому дискусія про культурний феномен «другого світу» у термінах постмодернізму й постколоніалізму є легітимною і продуктивною. Він спостеріг, що ті, хто заперечував можливість постмодернізму в Україні, переважно керувалися теорією постмодернізму Джеймсона, який розглядав постмодернізм історично, діалектично, соціоекономічно, пов'язуючи його із американським імперіалізмом і домінуванням транснаціонального капіталу. Однак Аркадій Плотницький зауважив, що такий погляд є надто звуженим, бо модель постмодернізму ґрунтується на теорії «загальної економіки» Жоржа Батая

(Georges Bataille). До останньої вписується й українська. Віталій Чернецький також дотримується думки, що асоціювати постмодернізм лише з пізнім капіталізмом – спрощення. Літературознавець вважає, що мистці «другого світу», як і «першого», і «третього» дестабілізують економіку, виводячи на перший план досвіди жінок та меншин. Як і Павлишин, Гундорова й Поліщук, цей автор ставить знак рівності між постмодернізмом і постколоніалізмом, але сам постколоніалізм розглядає також крізь призму фемінізму й сексуальних меншин. Розглядаючи російську теорію постмодернізму, він спиняється на моделі транскультури Михайла Епштейна (Михаил Эпштейн), що слугувала російською альтернативою до західних пошуків мультикультуралізму. Віталій Чернецький наголосив, що в ній взагалі не фігурує факт, що російська культура була інструментом імперського примусу, і пояснює такий підхід переконаністю російських інтелектуалів у самоколонізації або внутрішній колонізації Росії, що не передбачає деколонізації.

Американський славіст, який народився в Україні, також робить висновок, що в російській літературі немає усвідомлення того, що людина та її внутрішній світ і є творцем тоталітаризму. Він помічає, що російський інтелігент страждає у російській літературі з надуманих приводів, не бажає бути розхідним матеріалом у суспільстві, але не протестує як проти самого російського суспільства, заснованого на ігноруванні особистості й цінності людського життя, так і проти російського імперіалізму, зрештою в російському інтелігентському середовищі панує думка, наче будь-який протест вже наперед марний. Саме цим російський інтелектуал принципово відрізняється від українського. Цей висновок істотний, оскільки не всі пострадянські суспільства однакові, російське пострадянське взагалі особливе, бо не позбулося імперських амбіцій. У світлі сказаного заклики Тамари Гундорової прислухатися до тези Діни Хапаєвої (Дина Хапаева) про те, наче переживання тоталітарного досвіду однією мірою стосується і українців, і росіян, і безпосередніх учасників подій, і їхніх нащадків⁵², все ж потребують уточнення: відповідальність за тоталітаризм у СРСР, зокрема за сталінізм, передусім несе Росія та російська інтелігенція, українська була першою жертвою сталінізму поряд із українським селянством. Якщо етнічні українці і були причетними до злочинів сталінізму, то як громадяни СРСР. Із цього боку мав рацію Володимир Моренець, який

наголошував на потребі не забувати про постгеноцидний стан української нації, що позначається і на її письменстві⁵³.

Широта дискусії про постмодернізм, варіативність підходів і їхня полярність свідчать про існування в Україні свободи слова, а в мистецтві – свободи самовираження. Дискусія про постмодернізм показує динамічну зміну поглядів у самому мистецькому середовищі, коли учасники дискусії пройшли шлях від ігнорування і заперечення постмодернізму до його прийняття, вивчення й переоцінки. Стиль постмодернізму має певні переваги. Він пов'язаний із демократією, свободою творчості, ревізією й актуалізацією традиції. Водночас для нього характерні й деструктивні риси, головна з яких полягає у безумовному толеруванні усіх поглядів, будь-яких потрактувань й інтерпретацій, висміюванні будь-яких істин. Така «всеїдність» і глобальність практично знищують не тільки зло, а й добро, урівнюють у правах правду з брехнею, зтирають межу між мистецтвом і підробкою, вартісною наукою про літературу і псевдолітературознавством. Небезпідставною є спроба пов'язати кризу постмодернізму з російсько-українською війною та подальшою перебудовою світу як системи світової безпеки, що потребує чіткої етики. Нова історична ситуація, безперечно, породить нову культурну реальність, відтак і новий стиль, обриси якого нині лише вгадуються.

¹ Про вісімдесятників див.: В. Даниленко, *Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес*, Київ 2008, с. 129–131.

² М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 120.

³ Я. Поліщук, *Із дискурсів і дискусій*, Харків 2008, с. 190.

⁴ Т. Гаврилів, *Знаки часу: спроби прочитання*, Івано-Франківськ 2001, с. 148.

⁵ Н. Білоцерківець, *Література на роздоріжжі*, *Критика*, 1997, № 1, с. 28.

⁶ В. Чернецький, *Картографуючи посткомуністичні культури. Росія та Україна в контексті глобалізації*, Київ 2013, с. 278.

⁷ Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн = The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism*, Київ 2005.

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

- 8 Тут і далі статистичні дані подаємо за: А. Воронцова, Г. Черняк, Книговидавнича діяльність за підсумками 2021 року, *Вісник книжкової палати*, 2022, № 8, с. 6.
- 9 М. Павлишин, Українська культура з погляду постмодернізму [1992], *Канон та іконостас*, Київ 1997, с. 216.
- 10 Я. Поліщук, *Із дискурсів і дискусій*, Харків 2008, с. 244.
- 11 О. Гнатюк, *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*, Київ 2005, с. 228.
- 12 Т. Гундорова, Поп-критика: імідж та ідеологія, *Книжник-Review*, 2007, № 6, с. 22–23.
- 13 Н. Зборовська, Сучасне українське літературознавство: локальний конфлікт в Інституті літератури чи порубіжна наукова дискусія, *Слово і Час*, 2007, № 7, с. 3–10.
- 14 Я. Поліщук, *Із дискурсів і дискусій*, Харків 2008, с. 270–271.
- 15 О. Гриценко, Авангард як традиція, *Прапор*, 1989, № 7, с. 164.
- 16 Т. Гундорова, *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї*, Київ 2013, с. 371.
- 17 Там само, с. 197.
- 18 Там само, с. 210.
- 19 Г. Грабович, Заклинання українського модернізму, *Слово і час*, 1996, № 1, с. 41–49.
- 20 Т. Гундорова, Фрідріх Ніцше й український модернізм, *Слово і Час*, 1997, № 4, с. 29–33.
- 21 Т. Гундорова, Європейський модернізм чи європейські модернізми? *Слово і Час*, 1995, № 2, с. 28–31.
- 22 С. Павличко, Дискурс модернізму в українській літературі, *Слово і Час*, 1997, № 7, с. 53–60.
- 23 Д. Наливайко, Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму», *Слово і Час*, 1997, №– 11/12, с. 44–48.
- 24 М. Павлишин, Що перетворюється у «Рекреаціях» Юрія Андруховича? *Сучасність*, 1993, № 12, с. 127.
- 25 Т. Гундорова, Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання, *Сучасність*, 1993, № 9, с. 79.
- 26 М. Павлишин, Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі, *Слово і Час*, № 4/5, с. 65–71.
- 27 Т. Гундорова, Ressentiment в постколоніальній перспективі (український випадок), *Кур'єр Кривбасу*, 2007, № 212–213 (липень–серпень), с. 342.
- 28 В. Чернецький, *Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації*, Київ 2013, с. 101.

- ²⁹ О. Ільницький, Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача, *Сучасність*, 1995, № 10, с. 113.
- ³⁰ М. Павлишин, Застереження як жанр, *Сучасність*, 1995, № 10, с. 116–119.
- ³¹ І. Фізер, Постмодернізм: post/ante/modo – термін із нульовим значенням, *Сучасність*, 1998, № 11, с. 123.
- ³² Г. Сиваченко, Зрушення кордонів: постсоцреалізм чи постмодернізм? *Слово і Час*, 1991, № 12, с. 55–62.
- ³³ Т. Денисова, Феномен постмодернізму: контури й орієнтири, *Слово і час*, 1995, № 2, с. 18–27.
- ³⁴ О. Яровий, Постмодернізм – це антибуття, *Слово і Час*, 2002, № 4, с. 69–70.
- ³⁵ М. Павлишин, Канон та іконостас [1992], *Канон та іконостас*, Київ 1997, с. 197.
- ³⁶ Ю. Андрухович, Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода, *Слово і Час*, 1999, № 3, с. 66.
- ³⁷ В. Чернецький, *Картографуючи посткомуністичні культури: Росія та Україна в контексті глобалізації*, Київ 2013, с. 40–41.
- ³⁸ С. Андрусів, Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох, *Світовид*, 1997, № 1/2, с. 113–116.
- ³⁹ О. Пахльовська, Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм, *Сучасність*, 2003, № 10, с. 74.
- ⁴⁰ Т. Гаврилів, *Знаки часу: спроби прочитання*, Івано-Франківськ 2001, с. 148.
- ⁴¹ І. Бондар-Терещенко, Тур вальсу з королевою Ю.Ж.Д. (Український постмодерн: від лібідо до постсовкізму), *Слово і Час*, 1995, № 2, с. 37–41.
- ⁴² І. Бондар-Терещенко, Апорія постмодерну, *Слово і Час*, 1999, № 3, с. 57–58.
- ⁴³ Є. Баран, Літературна ситуація 1999-го: час езуїтів, *Слово і Час*, 1999, № 3, с. 58–60.
- ⁴⁴ С. Квіт, Канон і пристрасть, *Літературна Україна*, 1998, 4 червня.
- ⁴⁵ С. Квіт, У межах, поза межами і на межі, *Слово і Час*, 1999, № 3, с. 63.
- ⁴⁶ С. Квіт, *У межах, поза межами і на межі*, Київ 1999, с. 12.
- ⁴⁷ П. Іванишин, Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація, *Українські проблеми*, 1999, № 1/2, с. 123–129.
- ⁴⁸ Р. Семків, Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового), *Слово і Час*, 2000, № 6, с. 6–12.

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ...

- ⁴⁹ О. Пахльовська, Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм, *Сучасність*, 2003, № 10, с. 76.
- ⁵⁰ Я. Поліщук, *Література як геокультурний проект*, Київ 2008, с. 279.
- ⁵¹ Я. Поліщук, *Гібридна топографія: місця й не-місця в сучасній українській літературі*, Чернівці 2018, с. 65, 115.
- ⁵² Т. Гундорова, *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Статті та есеї*, Київ 2013, с. 178.
- ⁵³ В. Моренець, Голос у пустелі, *Слово і Час*, 2006, № 4, с. 83.

РЕЗЮМЕ

Монографія присвячена розгляду пам'яті та кодів у літературних практиках українського модернізму ХХ – початку ХХІ ст. Вона розпочинається теоретичним введенням, у якому в першій частині з'ясовано «робоче» поняття літературного коду, означено визначальні коди для нової української літератури, а також представлено основні метафори пам'яті, які, відповідно, увиразнюють механізм її роботи. Також тут розглянуто низку концептів (міметичність літератури, автотелічність модерного письма, ідентичність тощо), що допомагають краще означити й відрефлектувати обрану проблематику. У другій частині розглянуто програмні позиції західноукраїнського модерну в центральноевропейському контексті. Власне молодомузівський маніфест Остапа Луцького окреслено як важливий вузловий пункт щільної культурної мережі, що численними культурними нитками з'єднана з іншими важливими містами Центральної Європи, як-от Прага, Загреб і Відень. Відтак процеси міжкультурної взаємодії відкриваються не лише в якийсь один, а в усі можливі боки. Це дає змогу зробити висновок про існування спільної метаформи мережі, основою якої є концепція багатополярного, симультанного співіснування, що приходить на зміну лінійній часово-хронологічній послідовності. Ця метаформа вводить маніфест «Молодої музи», на перший погляд не такий уже й помітний, у щільну мережу взаємопокликань у культурних пропозиціях мистців Центральної Європи.

У розділі «Початки та становлення» у першій частині розглянуто коди і практики в західноукраїнській літературній та культурній пам'яті ХХ – початку ХХІ ст. у контексті традиції та модернізації. На широкому матеріалі (художня література, живопис, архітектура) здійснено спробу максимально стисло, схематичного огляду культурної історії модернізації та модернізму і протистояння цим тенденціям інтелектуального життя в контексті літератури, ідей та культури Львова й Галичини у першій третині ХХ ст. У певному розумінні твориться локальна історія українського літературного модернізму. Власне, йдеться про представлення «галицького

РЕЗЮМЕ

модернізму і традиції» та модернізацію культури й літератури Галичини в її класичному й «посткласичному» варіантах. Обрії дослідження дають змогу стверджувати, що наступні періоди західноукраїнської літературної модернізації були й водночас не були продовженням естетичних та культурних традицій, які перервала Друга світова війна.

У другій частині, присвяченій белетристиці Лесі Українки в добу модерну, розкрито творчість однієї з найвідоміших у світі українських письменниць, яку цілком справедливо зараховують до плеяди мисткинь-новаторок періоду порубіжжя. І хоча Леся Українка стала фундатором інтелектуального напрямку українського літературного модерну у драмі, доведено, що також варті уваги і її експерименти в белетристиці. Тут системно досліджено цю складову творчого спадку мисткині в контексті доби. Акцентовано на вивченні прози письменниці крізь призму українських літературних традицій кінця XIX - початку XX ст. і здобутків європейського модернізму; також досліджено стильові особливості цієї прози. Подано огляд найважливіших праць науковців різних поколінь щодо окремих белетристичних текстів мисткині, а також системно переосмислено 23 завершені твори Лесі Українки: образки («Така є доля», «Святий Вечер!», «Школа»), оповідання («Розмова», «Примара»), етюди («Враги»), легенди («Щастя»), силуети («Місто смутку»), новели («Мгновение»), казки («Метелик», «Біда навчить», «Лелія»), нариси («Сліпець», «Голосні струни»), притчі («Притча про чотири перстені»), повісті («Жаль», «Приязнь») тощо. Прозу письменниці проаналізовано в контексті проблеми стильових особливостей і співвідношення із сучасними їй стилями та напрямками, показано еволюцію від перших спроб відійти в тексті від усталених традицій попередників і вдатися до елементів, притаманних європейським зразкам, до усвідомленого творення власне української модерної белетристики. Численними прикладами проілюстровано, як у тексти мисткині, орієнтовані на західноєвропейську літературу, більшою чи меншою мірою потрапляли філософічність, психологізм, модерна лексика, символіка мови, абстрактність образів тощо. Завдяки широкому залученню цитат із художніх текстів Лесі Українки та її листів показано зв'язки прози письменниці з її драматичними й поетичними творами модерного спрямування, а також біографією.

РЕЗЮМЕ

Третю частину присвячено розгляду постаті Степана Левинського в модерному вимірі. У галицькій літературній панорамі міжвоєнного часу Степан Левинський – постать особлива, навіть унікальна: син відомого львівського будівничого Івана Левинського; дипломат, економіст, політик, сходознавець; мандрівник східними країнами; тонкий лірик і філософ. За своє недовге життя опублікував кілька книжок – різних за тематикою та жанром. Визначальним для естетики Левинського, його світогляду загалом, є поняття елегантності як глибинного розуміння високої культури і здобутків цивілізації, гармонійне втілення їх у сучасні форми та контексти. Також його світогляд характеризується певною елітарністю та аристократичністю. Ключ до розуміння світогляду й естетики Левинського – його ставлення до Франції та до французької культури. Він довгі роки навчався у Франції та Бельгії. Париж дав йому знання японської та китайської мов і відкрив Схід. Рецепція його творчості в міжвоєнний період була дуже неоднозначна. Це пов'язано не так із художньою якістю його книжок, яку визнавали навіть його опоненти, як із його ідеологічними симпатіями. Найвиразніше Левинський примикав до табору «лібералів», які гуртувалися навколо часописів «Нові шляхи» та «Назустріч». Складно сказати, скільки в цих симпатіях було соціалізму і радянофільства. Левинський радше дотримувався вільнодумства і європейських орієнтацій «лібералів».

Розділ «Розмаїття пошуків» присвячено мистецькій пропозиції Нью-Йоркської групи. У частині «Модерністські практики української літератури ХХ століття з погляду інтермедіальності: досвід Нью-Йоркської групи» привернуто увагу до взаємообміну моделей і кодів між літературою й образотворчим мистецтвом у контексті модернізму. Інтермедіальність як естетична стратегія для авторів Нью-Йоркської групи реалізувалася у різних художніх алгоритмах. Їхні творчі практики розкрито в обсервації контактів групи із близькими до неї мистцями, аналізі журнальної політики річника «Нові поезії» – як першого репрезентативного видання групи з найвищим коефіцієнтом експериментів – та літературно-мистецьких видань Віри Вовк. Констатовано, що співпраця письменників і художників реалізувалася у спільній залученості до підготовки видань групи, зокрема ілюстрування, графічного оформлення, а також у поетичних експериментах «на межі» мистецтв (тематизації образотворчого мистецтва, мистецьких інкорпораціях у літературних

РЕЗЮМЕ

текстах, синестезійності тощо). Свобода і краса – основні коди модерністської поетики Нью-Йоркської групи. За публікаціями учасників реконструйовано позиціонування поетів у координатах модернізму та їхні покликання на своїх попередників.

Видавнича діяльність групи теж репрезентує її міжмистецьке спрямування. Розглянуто річник «Нові поезії», який виходив упродовж 1958–1971 рр., увійшовши в історію української літератури як зразок оригінальної літературної періодики, цікавий експеримент із журнальною формою. У поетиці окремих номерів велику роль відігравав візуальний компонент, що розширювало функційність естетичного впливу на читача, який долучався до діалогу з авторами, продукуючи свої інтерпретації як поезії, так і візуальної складової, а інколи і пошуку відповідності між ними. Журнали такого інтермедіального спрямування здобуваються тут на літературознавчу інтерпретацію. Заглиблення в поетику збірок Віри Вовк, які стали своєрідними діалогами з художниками, увиразнило роль взаємних впливів та перегуків образотворчого і словесного мистецтв як для творчої манери письменниці, так і для характеристики модерністських пошуків групи загалом.

У частині, присвяченій Юрію Тарнавському на тлі інтелектуальних лабораторій 1960-х років, розширено уявлення про поетичну творчість письменника. Матеріалом тут стали цикли поезій прозою «Анкети», «Без Іспанії» та «Спомини», написані в 60-х роках ХХ ст. Запропоновано відповідні «ключі» до їхнього прочитання: трансформаційна граматики, аналітична філософія і деконструкція. Також представлено біографічні передумови лінгвістичних пошуків поета, що виникли під впливом як природних літературних зацікавлень, так і професійної діяльності Юрія Тарнавського у провідній компанії в галузі комп'ютерних технологій International Business Machines Corporation (IBM). Цикл «Анкети» постає одним із найцікавіших творів не лише Тарнавського, а й української модерної поезії загалом. Його контекстуалізовано за допомогою філософських пошуків Людвіга Віттгенштайна (Ludwig Josef Johann Wittgenstein) та Жака Деріда (Jacques Derrida). Рефлексія над мовою та закладеним у ній метафоричним потенціалом, що провадить до метафізики, – те, що споріднює «Анкети» з філософськими нарративами названих мислителів. Також утверджено трактування поета Тарнавського як одного з найпослідовніших та найрадикальніших українських

РЕЗЮМЕ

модерністів. Зазначено, що спроба Юрія Шереха (Шевельова) розглянути творчість поета Нью-Йоркської групи в контексті української поетичної традиції XIX ст. видається непереконливою (про що раніше зазначали Віталій Кейс та Соломія Павличко). Розглядати таку поезію варто в контексті західних інтелектуальних лабораторій XX ст. і модерністичного світовідчуття того часу.

До розділу «Спроба свободи» входить розвідка «Втеча від соцреалізму і модернізм: українське шістдесятництво та його культурно-політичні трансформації (60–80 рр. XX ст.)». Тут простежено історію постання українського шістдесятництва, яке виникло невдовзі після XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу (КПРС), коли (у доповіді Першого секретаря Центрального комітету Комуністичної партії Радянського Союзу (ЦК КПРС) Микити Хрущова) було розвінчано культ особи Сталіна і тиск комуністичної диктатури відчутно ослаб. Настала так звана Хрущовська відлига, яка стимулювала національно-культурне та політичне піднесення. Останнє охопило майже всі сфери національного життя: поезію, прозу, критику, образотворче й музичне мистецтво, кінематограф, історичну науку. Цьому сприяли і певні оновлювальні суспільно-культурні процеси у країнах соціалістичного табору, а також у республіках СРСР, зокрема поява на політичному та літературному горизонті таких гучних імен, як Андрій Сахаров (Андрей Сахаров), Олександр Солженіцин (Александр Солженицин), Расул Гамзатов (Расул Хамзатил), Євгеній Євтушенко (Евгений Евтушенко) та інші.

В Україні особливо голосно заявило про себе молоде покоління поетів і прозаїків (Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Іван Драч, Василь Стус, Ігор Калинець), критиків та літературознавців (Іван Дзюба, Іван Світличний, Михайлина Коцюбинська), художників (Алла Горська, Опанас Заливаха, Стефанія Шабатура, Людмила Семикіна, Галина Севрук), істориків (Михайло Брайчевський), творців поетичного кіно (Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Іван Миколайчук) тощо. У контексті ідейно-суспільної проблематики та художності шістдесятники підхопили естафету мистців Розстріляного відродження.

Бути шістдесятником – означало не тільки порвати із соцреалізмом, а передусім повернутися до своєї національності, рідної мови, віри; віднайти дев'яту музу – Мнемозіну, тобто історичну пам'ять, зокрема про власну ідентичність та державність. Численні свідчення самих шістдесятників демонструють, як вони помалу,

РЕЗЮМЕ

але неухильно рухалися в напрямку до віднаходження своєї національної ідентичності.

Розділ «Пізнi конфiгурацiї» має три частини. У першiй проаналiзовано пам'ять та культурнi коди в українськiй модернiй романистицi на прикладах текстiв Володимира Кашки, Юрка Гудзя, Євгена Пашковського, Оксани Забужко, Костя Москальця. Розглянутi романи засвiдчують iснування певних кодiв, якi визначають формування та розвиток авторських наративiв. Вони вiдображають низку онтологiчних, екзистенцiйних, естетичних проблем, що постають перед авторами як сутнiсні, важливі питання їхнього буття i їх вони намагаються репрезентувати й осмислювати у своїх текстах. Кожен здiйснює це вiдповiдно до свого таланту, особливостей свiтогляду, стильової манери. Коди засвiдчують важливість усвiдомлення божественного, трансцендентного в людському iснуванні. Таке усвiдомлення призводить до засадничої критики суспiльства, яке з набуттям Україною незалежності 1991 р. трансформувалося у виразно пострадянську модель. Несприйняття такого суспiльства зумовлює альтернативу – вивищення мистецтва та мови, що стають носiями необхiдного соціокультурного досвiду. Також як альтернатива постають життєві дороги романних героїв, якi в умовах несприятливого, а то й ворожого середовища намагаються вiдстояти свої переконання (головні герої в цих романах виступають у ролі *alter ego* самих авторiв). Такi переконання формуються iз вiдчуттям прекрасного, яке є виявом вищої доцiльностi, й усвiдомленням важливостi справедливого та непроминального в людському життi.

Досвiд трансцендентного, радiсть мистецької творчостi дають сили героям вiдповiдних творiв витримати той тиск, який вони вiдчувають, будучи у станi соціальних маргіналiв. Зрештою, обстоювання внутрiшньої свободи, iндивiдуалiзму, плекання високих естетичних стандартiв, критика поширених соціокультурних стереотипiв призводять до того, що названi романи хоч i набули певної популярностi, проте не утворили культурного мейнстриму. Справжнi модернiстичнi тексти завжди виступали i виступають у альтернативi до соціуму з його невисокими культурними стандартами. Свої виражальнi можливостi автори цих романiв посилили завдяки культурi пам'ятi, яка уможливила звернення до чималого досвiду попереднiх часiв, i ефективному використанню цього досвiду задля представлення та осмислення проблем авторського часу.

РЕЗЮМЕ

Друга частина присвячена творчості Любові Пономаренко, чию різножанрову епіку розглянуто як приклад модерністської прози кінця ХХ ст. Аналіз ідіостилю письменниці засвідчив, що Любов Пономаренко не лише продовжила традицію модерністського письма Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Миколи Хвильового, Григорія Косинки, Григора Тютюнника, а й виробила оригінальну мистецьку практику. Так, на проблемно-тематичному рівні лейтмотивом стає утвердження думки про красу людини, багатство її внутрішнього світу, повноту життя, які можливі лише через любов до інших, до природи, до всього, що ти робиш, через створення краси довкола. Генетика творів Пономаренко представлена традиційними для модернізму малими формами (оповідання, новела, етюд, шкіц, притча тощо) та невеликими повістями з настроєвою композицією. Загалом, поетиці прози письменниці притаманні морально-етична та психологічна проблематика, відсутність розлогих наративних структур, увага до внутрішнього світу героїв, фрагментарність оповіді, монтажний тип композиції, зредукований сюжет, багатство оригінальних словесних деталей, інтермедіальність багатьох творів. Модерністська творчість Пономаренко має виразні стильові доміанти імпресіонізму, експресіонізму, нео- та сюрреалізму. Як бачимо, перед читачем постає самобутня різнопланова епіка, яка демонструє розвиток українського модернізму кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Третя частина стосується модерних ознак книжки подорожніх нарисів Галини Пагутяк «Сентиментальні мандрівки Галичиною». Простежено, як авторка втягує читача в потік свого мислення, здогадок і аналогій, робить його учасником цього процесу. Мандрівні історії письменниці віднесено до такого жанрового різновиду, як тревелог, якщо трактувати його як метажанр, що не скований просторовими та часовими межами і поєднує документальне начало й творчу уяву. Книжка Галини Пагутяк не становить конгломерат описів місць та подій без логічного зв'язку й системи, адже насправді письменниця шукає способів систематизації подій як моментів руху історії і ділиться своїми думками з читачем. Галина Пагутяк у краєвидах намагається передусім відчитати сліди, пов'язані з її родоводом, його корінням як знаком переходу від роду до народу. Для неї важливе значення має все: камінь, стріла, легенда, книжковий раритет. Цих знаків як національного коду вона шукає

РЕЗЮМЕ

у сучасному і минулому; на землі, де народилася, та інших землях; у племенах, які проживали в її рідних Карпатах і залишилися там, злившись з іншими, чи помандрували далі, ставали часткою інших етносів або ж вигасали у плині історичного процесу.

Останній розділ «Реквієм за мейнстрімом» – це студія «Український літературний постмодернізм: від сходження до сутіноків». У ній розглянуто історію українського письменства після 1991 р. крізь призму відмови від соцреалізму й дискусію довкола постмодернізму. Показано різне бачення на постмодернізм: від скрайнього, що постулювало неможливість цього напряму і стилю в Україні, з огляду на невідповідність тогочасних економічних та культурних українських умов для його розвитку, до беззастережного прийняття і адорації. У цьому контексті основну увагу приділено центральному питанню: як узгодити модернізацію із національною традицією? Відзначено як переваги постмодернізму в Україні, оскільки завдяки постмодерній деконструкції було подолано соцреалізм, так і моральне банкрутство постмодернізму, у якому політкоректність, повага до будь-якої думки, навіть до її відсутності, призвели до руйнування найелементарніших ієрархій, зокрема до руйнування опозиції між добром і злом, розумом і глупотою, мистецтвом і його імітацією.

Поява останнього розділу зумовлена прагненням означити траєкторію подальшого руху світоглядно-стильових пропозицій початку ХХІ ст. Модернізм опинився на узбіччі літературного процесу наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років, поступившись постмодернізму. Він опонував своєму наступнику (який руйнував ієрархії та ідею логоцентризму як таку) і водночас зазнав впливу від нього (через послаблення певних наративних тенденцій). Власне поява метамодернізму з його епічністю, «ноюю ширістю», мінімалізмом, подвійним обрамленням наративів, з одного боку, та уподібненням інакшостей та меншин до норми, конструктивним пастишем, коливанням між протилежностями, – з іншого, ознаменувє трансформацію модернізму як певного світоглядно-естетичного феномену на новому етапі. Також ця практика є підтвердженням ідеї «модерну як незавершеного проекту» (Юрген Габермас), відкритого до новітніх форм життя, який прагне передати ці форми за допомогою нових мистецьких засобів.

ПРО АВТОРІВ

Роман ГОЛИК – доктор історичних наук, старший науковий співробітник відділу нової історії України Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, випускник українського відділення філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка. Автор монографій «Львів: місто і міф» (2005), «Культурна пам'ять і Східна Європа: писемна культура та формування суспільних уявлень в Галичині» (2015), а також низки публікацій в українських і закордонних виданнях. Наукові зацікавлення: світська й релігійна ментальність українського суспільства, історія та культура Львова й Галичини, історія української літератури, історія писемної культури, історія ідей, теоретичні питання семіотики культури, літературознавства, методології та історії гуманітарних наук.

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету ім. І. Франка, провідний науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, літературознавець, критик, поет, перекладач. Заслужений діяч науки і техніки України. Лауреат Національної премії в галузі літературної критики ім. Олександра Білецького, премії ім. Івана Франка НАН України, премії ім. Богдана Лепкого. Автор книжок «Барви і тони поетичного слова» (1967), «Таємниці музи» (1971), «Багатогранність єдності» (1984), «Людина в історії» (1989), «Богдан-Ігор Антонич. Нарис життя і творчості» (1991), «Від “Молодої Музи” до Празької школи» (1995), «Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова» (Кн. 1, 1999; Кн. 2, 2003), «На перехрестях віку» (Кн. 1, Кн. 2, 2008; Кн. 3, 2009), «Формули осягання Яцкова» (2021), «Читаючи, перечитуючи... Літературознавчі статті, портрети, роздуми» (2019), «Іван Франко: антиномія природи і духу» (2023). Підготував низку видань українських письменників минулого. Наукові зацікавлення: сучасний літературний процес та історія української літератури XIX–XX ст., зокрема

ПРО АВТОРІВ

еволюція стилів, взаємодія національних літератур, історизм художнього мислення, синтез мистецтв тощо. Важливе місце у творчому доробку посідає дослідження творчості замовчуваних і заборонених за комуністичного режиму авторів та їхніх творів.

Софія КОГУТ – кандидат філологічних наук, співробітниця Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. Авторка кількох бібліографічних покажчиків і персоналій, зокрема біобібліографічного покажчика «Михайло Рудницький. 1889–1975», а також статей історії літератури та книгознавства. Наукові зацікавлення: українська література міжвоєнного періоду, польсько-українські літературні й культурні контакти, літературна бібліографія і книгознавство.

Ігор КОТИК – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу літературного процесу та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України, літературознавець, критик. Автор монографії «Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського» (2009), літературно-критичної збірки «Про перетворення тіла на слово» (2019), співавтор збірки «Критика прози» (2011). Наукові зацікавлення: сучасна українська література, модернізм, Нью-Йоркська група.

Наталія МОЧЕРНЮК – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича. Авторка монографії «Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєннєннє» (Львів, 2018) та понад 70-ти публікацій в українських і закордонних наукових виданнях. Наукові зацікавлення: українська література ХХ ст., література еміграції, проблеми генології, міжмистецькі взаємодії (література й образотворче мистецтво).

Тарас ПАСТУХ – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, літературознавець, критик. Автор монографій «Романи Івана Франка» (1998), «Київська школа поетів та її оточення (модерні стильові течії української поезії

ПРО АВТОРІВ

1960–90-х років)» (2010), «Мости Олега Лишеги» (2019). Упорядник видань «Полум'я відігріє пам'ять. Спогади про Олега Лишегу» (2019), «Олег Лишега. Розлоге дерево» (2020), «Олег Лишега. Високі жовті квіти» (2021). Наукові зацікавлення: модерна поезія та проза, сучасний літературний процес.

Валентина ПРОКІП – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Авторка понад 30-ти публікацій, значна частина яких пов'язана з дослідженнями життєвого та творчого шляху Лесі Українки. Упорядниця двох зібрань епістолярної спадщини Лариси Косач-Квітки (Леся Українка. Листи: у 3 т. Київ: Комора, 2016–2018; Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 11–14. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021), авторка приміток і коментарів до цих видань. Наукові зацікавлення: архівні матеріали, епістолярій і мемуари українських письменників, лесезнавство.

Стефан СИМОНЕК – професор кафедри слов'янознавства Віденського університету. Автор монографії «Іван Франко і “Молода Муза”. Мотиви в західноукраїнській ліриці модернізму» (1997). Наукові зацікавлення: слов'янознавство, українська поезія ХХ ст., теорія літератури.

Наталія ФІЛОНЕНКО – кандидат філологічних наук, доцент, науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Авторка понад 20-ти публікацій. Наукові зацікавлення: українська література ХХ – початку ХХІ ст., герменевтичні та інтермедіальні студії.

Роксана ХАРЧУК – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, літературознавець. Була одним із редакторів і авторів «Шевченківської енциклопедії: у 6 т.» (2012–2015). Авторка монографій «Історична пам'ять Шевченка: спроба реконструкції» (2019), «Шевченко, його читачі й нечитачі у ХІХ ст.» (2021), підручника «Сучасна українська проза: постмодерний період» (2008). Їй належать численні наукові й критичні статті

ПРО АВТОРІВ

у паперових і електронних виданнях, зокрема у часописах «Слово і Час», «Шевченків світ», «Дивослово», «Літакцент», «Збруч» та ін. Переклала «Сталінізм в Україні» (1995) Григорія Костюка, «Щоденник: у 3 т.» (1999) Вітольда Гомбровича, «Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні, 1919–1939 роки» (1999) Романа Олійника-Рахманного, «Бунт покоління» (2004) Богуміли Бердиховської і Олі Гнатюк та ін. Наукові зацікавлення: шевченкознавство, історія української літератури.

Петро ШКРАБ'ЮК – доктор історичних наук, старший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, письменник. Автор 30-ти книжок, зокрема монографій: «Попід Золоті Ворота: шість елегій про родину Калинців» (1997), «Крехів: дороги земні і небесні» (2002), «Монаший Чин Отців Василян у національному житті України» (2005), «Ми, українські радикали... (Михайло Павлик і Радикальна партія)» (2012), «Історії, прожиті тричі: події, документи, спогади» (2015); збірників наукових статей: «Сто кроків до Храму: невідоме про відоме» (2008), «Наріжний камінь Маркіяна: статті, есеї, вірші» (2012), «Імена близькі й далекі: Україна в національному і світовому вимірах» (2013). Наукові зацікавлення: літературознавство, політична та духовна історія XIX і XX ст., зокрема процеси реасиміляції зденаціоналізованої української шляхти, а також внесок українців у світову культуру й науку.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЄКЦІЇ	7
У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ ТА ПРАКТИК МОДЕРНІЗМУ (<i>Тарас ПАСТУХ</i>)	8
ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ У ЦЕНТРАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ (<i>Стефан СІМОНЕК</i>)	39
РОЗДІЛ II. ПОЧАТКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ	49
ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНІЗАЦІЯ: ПОСТАТІ, КОДИ Й ПРАКТИКИ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТА КУЛЬТУРНІЙ ПАМ'ЯТІ (<i>Роман ГОЛИК</i>)	50
БЕЛЕТРИСТИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДОБУ МОДЕРНУ (<i>Валентина ПРОКІП</i>)	184
СТЕПАН ЛЕВИНСЬКИЙ У МОДЕРНОМУ ВИМІРІ (<i>Софія КОГУТ</i>)	322
РОЗДІЛ III. РОЗМАЇТТЯ ПОШУКІВ	339
МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ З ПОГЛЯДУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: ДОСВІД НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ (<i>Наталія МОЧЕРНЮК</i>)	340
ПОЕТ ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ НА ТЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ЛАБОРАТОРІЙ 1960-Х РОКІВ (<i>Ігор КОТИК</i>)	407
РОЗДІЛ IV. СПРОБА СВОБОДИ	427
ВТЕЧА ВІД СОЦРЕАЛІЗМУ І МОДЕРНІЗМ: УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ТА ЙОГО	

ЗМІСТ

КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ (60–80ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ) (<i>Петро ШКРАБ'ЮК</i>) . . .	428
РОЗДІЛ V. ПІЗНІ КОНФІГУРАЦІЇ	555
ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОДЕРНІЙ РОМАНІСТИЦІ (ВОЛОДИМИР КАШКА, ЮРКО ГУДЗЬ, ЄВГЕН ПАШКОВСЬКИЙ, ОКСАНА ЗАБУЖКО, КОСТЬ МОСКАЛЕЦЬ) (<i>Тарас ПАСТУХ</i>) . .	556
МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ЕПІКИ ЛЮБОВІ ПОНОМАРЕНКО (<i>Наталія ФІЛОНЕНКО</i>) . .	654
ІСТОРІЯ, ПРОЧИТАНА З КРАЄВИДУ (<i>Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ</i>)	687
РОЗДІЛ VI. РЕКВІЄМ ЗА МЕЙНСТРИМОМ	705
УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ: ВІД СХОДЖЕННЯ ДО СУТІНКІВ (<i>Роксана ХАРЧУК</i>) . . .	706
РЕЗЮМЕ	744
ПРО АВТОРІВ.	752

Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам'ять, коди, практики: монографія / відп. ред. Тарас Пастух; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023. 758 с.

Літературний редактор
Ірина Стецик

Коректор
Наталія Кічула

Упорядник науково-довідкового апарату
Оксана Рак

Художньо-технічний редактор
Дмитро Савінов

Обкладинка
Галина Гінайло

Оригінал-макет підготовлено
Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України
79026 м. Львів, вул. Козельницька, 4

Підписано до друку 06.11.2023. Формат 60х90/16.
Обл. друк. арк. 47,37. Друк офсетний